

SÉBASTIEN BOURDON : TACTIQUE DES IMAGES

FRÉDÉRIC COUSINIÉ

SÉBASTIEN BOURDON :
TACTIQUE DES IMAGES

éditions 1 : 1 (*ars*)

© Frédéric Cousinié, 2011
© éditions 1 : 1, 2011
Maquette : Antoni Domènech
Impression : Gráficas Marí Montañana, s.l.

Dépôt légal Espagne : V-248-2011
ISBN: 978-2-9538593-0-0
ISSN: 2104-6611

J'appelle au contraire « tactique » un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. [...] du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y « saisir au vol » des possibilités de profit. Ce qu'elle gagne, elle ne le garde pas.

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*. 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. XLVI

L'IDOLE MATÉRIELLE

SÉBASTIEN BOURDON (1616-1671),
PEINTRE PROTESTANT POUR L'ÉGLISE CATHOLIQUE

I. « FOURBE ACHEVÉ » OU « HONNÊTE HOMME DU MONDE » ?

Dans son *Trésor des musées de province* publié en 1934, l'historien d'art Louis Gillet regrettait, à propos des tableaux de Sébastien Bourdon conservés à Montpellier, que son texte ne pouvait être le lieu d'une étude « qui n'a tenté personne et qui serait d'un vif intérêt, celle des artistes protestants ». Et de relever une forme d'« inquiétude » chez « ce voyageur et cet agile esprit » qui en faisait « le signe d'une famille singulière de génies¹ ». Cette étude, même si le milieu des protestants français est désormais bien mieux connu, reste toujours à écrire². Sébastien Bourdon (1616-1671), développant dans sa peinture et ses écrits théoriques une pensée complexe relative

¹ Louis Gillet, *Le trésor des musées de Provence*, Paris, Firmin-Didot, 1934, p. 189.

² La question n'a été que peu étudiée pour les artistes français du XVII^e siècle, voir cependant, outre quelques indications dans les ouvrages d'Emile G. Léonard sur la situation parisienne, les travaux de Paul Romane-Musculus, dont *La prière des mains. L'Église réformée et l'art*, Paris, éd. « Je sers », 1938 et Pierre Bourguet et alii, *Protestantisme et Beaux-Arts*, Paris, « Je sers », 1945 ; Menna Prestwich, « Patronage and the Protestants in France, 1598-1661 : Architects and Painters », dans Roland Mousnier, Jean Mesnard (dir.), *L'Âge d'or du Mécénat (1598-1661)*, actes de colloque (1983), éditions du CNRS, Paris, 1985, p. 77-88. Voir en dernier lieu sur le cas d'Abraham Bosse, l'étude de Frank Lestringant, « Abraham Bosse, artiste protestant ? », dans *Abraham Bosse, savant graveur*, cat. expo. (Tours-Paris, 2004), BNF-Musée des Beaux-Arts de Tours, 2004, p. 21-27 ; ainsi que Michel Pastoureau, « La Réforme et la couleur », *BSHPPF*, 138, 1992, p. 123-142 ; Bernard Dompnier, « Les marques de l'hérésie dans l'iconographie du XVII^e siècle », *Siècles. Cahiers du centre d'histoire des entreprises*, 2, 1995, p. 77-96 ; les travaux de Frank Muller dont *Artistes dissidents dans l'Allemagne du XVI^e siècle : Lautensack, Vogtherr, Weiditz*, Baden-Baden, Bouxwiller, V. Koerner, 2001 ;

au statut et à la légitimité des images, ne pourrait en être qu'une figure déterminante. Né à Montpellier dans une « honnête famille » mais « malheureusement engagée dans les erreurs des calvinistes où elle l'éleva³ », il avait été marié au temple de Charenton où se rassemblaient les protestants parisiens, une première fois à Suzanne Du Guernier, sœur du miniaturiste réformé Louis Du Guernier, puis une seconde fois à Marguerite Jumeau, également calviniste. Il était étroitement lié aux autres artistes protestants intégrés au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture – Louis et Henri Testelin, Ferdinand Elle, Samuel Bernard, Thomas Pinagier, Abraham Bosse –, et avec quelques commanditaires également calvinistes comme Pierre d'Authéville, baron de Vauvert et « ami particulier » du peintre qui lui commanda un cycle sur l'Histoire de Moïse

Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image*, Londres, Reaktion Books, 2004 ; Alain Joblin et Jacques Sys (dir.), *Les Protestants et la création artistique et littéraire*, Arras, APU, 2008 ; les ouvrages d'Olivier Christin dont en dernier lieu : *Confesser sa foi. Conflits confessionnels et identités religieuses dans l'Europe moderne, XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009. De façon plus générale, sur le protestantisme français, voir : Eugène et Emile Haag, *La France protestante ou vie des protestants français...*, Genève, Slatkine reprint, 2004 ; Jacques Pannier, *L'Église Réformée de Paris sous Henri IV*, Paris, H. Champion, 1911, et, du même, *L'Église Réformée de Paris sous Louis XIII (1610-1621)...*, Paris, H. Champion, 1922 ; Emile G. Léonard, *Histoire générale du protestantisme, t. II. L'établissement (1564-1700)*, Paris, PUF, 1961 ; Samuel Mours, *Le protestantisme en France au XVII^e siècle*, Paris, Librairie Protestante, 1967 ; François Laplanche, *L'Écriture, le Sacré et l'Histoire. Erudits et politiques protestants devant la Bible en France au XVII^e siècle*, Amsterdam & Maarssen, APA-Holland University Press, 1986 ; Henri Dubief et Jacques Poujol, *La France protestante : histoire et lieux de mémoire*, Paris-Carrières-sous-Poissy, Editions de Paris-Éditions La Cause, 2005 ; Bernard Dompnier, *Le venin de l'hérésie. Image du protestantisme et combat catholique au XVII^e siècle*, Paris, Le Centurion, 1985 ; Françoise Chevalier, *Prêcher sous l'édit de Nantes. La prédication réformée au XVII^e siècle en France*, Genève, Labor et Fides, 1994 ; Elisabeth Labousse, *La révocation de l'Édit de Nantes. Une foi, une loi, un roi ?*, Paris, Payot, 1990 (1985) ; Pierre Gisel (dir.), *Encyclopédie du protestantisme*, Paris-Genève, Cerf, Labor et Fides, 1995, articles « Art », « Culture », « Arts plastiques », etc.

³ Georges Guillet de Saint-Georges, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture...*, éd. L. Dussieux, E. Soulié, Ph. De Chennevières, P. Mantz, A. de Montaignon, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, t. I., « Sébastien Bourdon », p. 87.

à la fin des années 1650⁴. Sa confession, alors que la France vivait quelques décennies de relative « tolérance » et de coexistence plus ou moins pacifique entre communautés, ne semble pourtant pas l'avoir empêché d'accéder à d'importantes charges et commandes, y compris au sein de l'Église catholique, ce dont témoignent le May de Notre-Dame en 1642, les grands tableaux de Saint-Gervais-Saint-Prottais en 1655, ou celui du maître-autel de la cathédrale Saint-Pierre de Montpellier en 1657.

Les historiens de l'art qui se sont intéressés au peintre, Jacques Thuillier en dernier lieu⁵, n'ont pas manqué de s'interroger sur la situation apparemment contradictoire d'un peintre qui, loin d'en rester aux genres subalternes auxquels s'attachaient nombre de ses coreligionnaires (paysage, portrait, nature morte), n'a pas négligé, comme Louis Testelin avec lequel on pourrait le comparer sur ce point, la peinture religieuse. L'artiste, bon connaisseur de l'histoire biblique n'hésitant pas à citer Flavius Josèphe⁶ et prétendant par ailleurs à un « esprit philosophique⁷ », ne pouvait pourtant ignorer

⁴ On sait aussi qu'il rejoindra en 1652-53 la reine Catherine de Suède avant la conversion au catholicisme de la souveraine.

⁵ Voir Jacques Thuillier, *Sébastien Bourdon, 1616-1671*, cat. expo. (Strasbourg-Montpellier, 2000-2001), Paris, RMN, 2000. Voir également, depuis l'ouvrage fondateur de Charles Ponsonailhe, *Sébastien Bourdon. Sa vie et son œuvre. D'après des documents inédits tirés des archives de Montpellier*, Paris, 1883 ; G. L. Fowle, *The Biblical paintings of Sébastien Bourdon*, Anna Arbor, Michigan, University of Michigan, 1970 ; Heinz Widauer, *Sébastien Bourdon (1616-1671) die künstlerische Entwicklung seines Œuvres mit besonderer Berücksichtigung der Zeichnungen und Radierungen*, thèse inédite, Université de Vienne, Vienne, 1999 ; Marion Bornscheuer, *Von der Bildbetrachtung zur Theorie der Malerei. Die Kunsttheorie des Sébastien Bourdon (1616-1617)*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2005, p. 447-494 sur les aspects religieux de l'œuvre du peintre ; Heinz Widauer, « Sébastien Bourdon : sa vie artistique à la lumière de quelques dessins », dans N. Sainte Fare Garnot (dir.), *Dessins français aux XVII^e et XVIII^e siècles, XVII^e Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Paris, Ecole du Louvre, 2003, p. 149-168 ; Lorenzo Pericolo, « Bourdon l'éclectique... », *Critica d'arte*, 8, Ser. 67. 2004, 21, p. 35-45.

⁶ Sébastien Bourdon, « Sur *Les Aveugles de Jéricho* de Poussin » (1667), dans *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. A. Mérot, Paris, ensb-a, 1996, p. 118.

⁷ S. Bourdon, « Sur la lumière » (1669), dans *Les Conférences...*, *op. cit.*, p. 171.

les positions théoriques de sa communauté, plus que restrictives à l'égard des images. Ces positions étaient sans cesse rappelées dans les innombrables traités de controverses encore très largement diffusés dans la première moitié du siècle⁸. Charles Drelincourt par exemple, pasteur à Charenton depuis 1620 et qui avait célébré le second mariage de Bourdon en 1659, était alors l'un des plus prolifiques controversistes de l'époque et plusieurs de ses ouvrages, réédités à de nombreuses reprises, ne manquent pas d'insister sur tout ce qui oppose catholiques et réformés sur ces questions. Son *Abbrégé des Controverses* (1624) destiné à un large public, reprenait l'ensemble des arguments des deux communautés, insistant sur la méfiance des réformés face aux miracles (art. XIV), sur leur scepticisme à l'égard de la primauté de saint Pierre (art. XV), ou sur leur rejet de la mé-

⁸ Sur cette littérature je me permets de renvoyer à Frédéric Cousinié, *Le Peintre chrétien. Théories de la peinture religieuse dans la France du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000. Sur la question de l'idolâtrie, voir, entre autres désormais nombreuses références, les contributions rassemblées dans *L'idolâtrie*, Rencontres de l'École du Louvre (mars 1990), Paris, La Documentation Française, 1990 (en particulier celles, pour notre sujet, de François Lecercle, Francis Schmidt, Josane Rieu, Louis Marin) ; et Ralph Dekoninck, Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005 (en particulier Jérôme Cottin sur les conceptions protestantes de l'idole et François Lecercle). Voir également Sergiusz Michalski (dir.), *L'Art et les révolutions. Section 4. Les iconoclastes*, actes du XXVII^e congrès international d'histoire de l'Art (Strasbourg, 1989), Strasbourg, 1992 ; Cécile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth (dir.), *Iconoclisme, vie et mort de l'image médiévale*, cat. expo. (Berne-Strasbourg, 2001), Paris, Somogy, 2001 ; David Hawkes, *Idols of the Marketplace. Idolatry and Commodity Fetishism in England Literature, 1580-1680*, New York, Palgrave, 2001 ; R. Burggraeve, J. De Tavernier, D. Pollefeyt, J. Hanssens, *Desirable God ? Our Fascination with Images, Idoles and New Deities*, Leuven-Dudley, Peeters, 2003 ; Jean-Marie Marconot, Bernard Tabuce (dir.), *Iconoclisme et vandalisme. La violence de l'image*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, 2005 ; Anne Betty Weinshenker, « Idolatry and sculpture in Ancien Régime France », *Eighteenth Century Studies*, vol. 38, n°3, 2005, p. 485-507. De façon plus large voir encore : Alfref Gell, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, trad. S. et O. Renaut, Dijon, Les Presses du Réel, 2009 (1998), chap. VII : « La personne disséminée » ; Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, suivi de *Iconoclash*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2009 ainsi que B. Latour, P. Weibel (dir.), *Iconoclash. Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, Cambridge, ZKM-MIT Press, 2002.

diation et de l'adoration des anges, des saints ou de la Vierge qui détournent du salut apporté par le seul Christ (art. XXI à XXVI). Il rappelait bien sûr également leur refus des images prétendant représenter Dieu ou destinées à un service religieux (art. XXVII-XXVIII), rejetant non seulement leur vénération et « service » (art. XXX) mais également, comme Calvin avant lui, leur prétendue utilité pédagogique pour les « ignorans » (art. XXIX)⁹. De même, *Le Combat Romain* (1629) qui se veut un « Examen des Disputes de ce temps », dénonce la transgression du second commandement par l'Église romaine (Second Traité, chap. III), que prouvent la surabondance des images présentes dans les églises, les représentations de la Trinité « en des tableaux ridicules », leur adoration par « le pauvre peuple » qui s'agenouille devant elles, les encense et les baise, les processions qu'en font les prêtres, ou les pèlerinages qui leur sont consacrés¹⁰. Enfin, l'ouvrage intitulé *De l'honneur qui doit estre rendu à la sainte et bien-heureuse Vierge Marie* (1634), qui déclenchera une longue polémique avec Jean-Pierre Camus, insiste longuement sur la position des réformés à l'égard de la Vierge qui ne saurait, même si elle doit être honorée et louée pour ses qualités, être l'objet des prières et du « service injurieux » qui lui est rendu dans l'Église romaine, justifiant notamment le refus de lui consacrer ou de vénérer ses images¹¹.

⁹ Charles Drelincourt, *L'Abbrégé des Controverses ou Sommaire des erreurs de nostres temps, avec leur refutation par textes expres de la Bible de Louvain*, Charenton, Jean Anthoine Joallin, 1624, « Des Images », p. 32-37 (et autres éd. postérieures en 1625, 30, 72, 74, etc.).

¹⁰ C. Drelincourt, *Le Combat romain ou Examen des disputes de ce temps*, Genève, Pierre Aubert, 1629, second traité, chap. III, p. 68-79, portant sur l'interdit des images.

¹¹ C. Drelincourt, *De l'honneur qui doit estre rendu a la sainte et bien-heureuse Vierge Marie. Avec La response à Monsieur l'Evvesque de Belley sur la qualité de cét honneur*, Charenton, Nicolas Bourdin et Louis Perier, 1642, p. 25-26 : « D'où vient que nous ne luy consacrons point d'images ? Et que celles que l'on pretend avoir erigé à son honneur, nous ne les adorons point ; Nous ne les habillons point ; Nous ne leur faisons point fumer d'encens ; Nous ne leur allumons point de lampes ; Nous ne leur voüons point de pelerinages. Bref, nous ne leur rendons aucun service ? ». La première version de cet ouvrage date de 1634, et est rééditée, avec les critiques et réponses, en 1642, 43, 44, 45, etc.

Pourtant, et aux côtés des scènes de l'Ancien Testament chères aux calvinistes et auxquelles s'est particulièrement attaché Bourdon, on trouve certaines représentations plus délicates pour un protestant comme celles, nombreuses chez lui, des anges, de la Vierge et des saints vénérés par la tradition catholique. Le peintre semble cependant avoir tenté d'accorder un tant soit peu les principes de sa communauté et sa pratique picturale : ses vierges apparaissent non isolées mais au sein de moins problématiques saintes familles ; sauf exceptions, les saints sont réduits aux premiers et indiscutables Apôtres ; le peintre, en règle générale, a privilégié des éléments narratifs, historiques, moraux ou symboliques plutôt que ceux, susceptibles de donner lieu à des dérives idolâtres, d'ordre plus strictement dévotionnel. Sébastien Bourdon paraît, de plus, s'être interdit la représentation du Dieu trinitaire sous une forme anthropomorphe, point le plus contesté par les réformés¹², préférant, à la différence de la plupart de ses contemporains moins scrupuleux (comme Vignon, Vouet, Poussin, Stella, Le Sueur, Le Brun ou même Champaigne)¹³, soit une évocation lumineuse et l'inscription hébraïque du nom de Dieu (*Le Buisson ardent*, *Sainte Geneviève*)¹⁴, soit, plus aisément justifiable par les visions bibliques, la présence d'anges au-dessus des scènes de martyres, soit encore celle du Christ, et non du Père, au-dessus du *Martyre de saint André* (Toulouse, Musée des Augustins et Lille, Musée des Beaux-Arts)¹⁵. Il sera cependant moins regardant

¹² La représentation se fonde sur la vision de l'Ancien des Jours du prophète Daniel, 7, 9.

¹³ Voir C. Vignon, *Le Triomphe de saint Ignace, L'apparition du Christ à saint Ignace*, etc. ; S. Vouet, *Martyre de saint Eustache, La Vierge prenant les jésuites sous sa protection* ; N. Poussin, *Moïse devant le buisson ardent, L'Annonciation* de Chantilly, le *Baptême du Christ* peint pour Chantelou ; C. Le Brun, *Moïse et le buisson ardent* (tableau perdu pour Colbert, connu par une gravure où l'on trouve comme chez Poussin un Dieu anthropomorphe) ; P. de Champaigne, *Le Concert d'anges* du musée de Rouen, *La Trinité* d'Alençon ou celle du musée de Versailles.

¹⁴ Voir sur l'importance de ce motif Frank Muller, « Les premières apparitions du tétragramme dans l'art allemand et néerlandais des débuts de la Réforme », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 56, 1994, p. 327-342.

¹⁵ On trouve dans les milieux protestants la même convention, par exemple dans les *Icones Biblicae* illustrées par Matthieu Mérian.

sur la colombe du Saint-Esprit, présente dans plusieurs de ses tableaux, mais qui était ironiquement qualifiée de vulgaire « pigeon » par les protestants¹⁶.

La tentation est donc grande de vouloir lire une partie de l'œuvre de Bourdon au regard de ses convictions religieuses. On ignore cependant tout d'elles. Bourdon, dont les lectures nous sont inconnues (son inventaire après décès reste perdu), avait bien une incontestable ambition théorique dont témoignent ses ambitieuses, systématiques et originales conférences académiques, mais il ne s'est guère exprimé sur ces questions au sein de l'Académie, institution où les questions religieuses ne pouvaient d'ailleurs guère être évoquées publiquement. La discrétion, la réserve affichée ou encore la « modération singulière » et la « louable conduite » qui succédèrent aux « emportements » de la jeunesse¹⁷ de Bourdon, sont d'ailleurs des traits récurrents de son comportement. On en trouve des exemples dans ses conférences, qui portent sur des domaines apparemment moins exposés que ceux de la foi car supposés « propres » à la théorie picturale, mais où pouvaient resurgir, comme chez le catholique Champaigne ou le protestant Bosse, non pas seulement des susceptibilités personnelles mais également des oppositions confessionnelles. Ainsi, dans la conférence de Bourdon du 5 juillet 1670, consacrée aux proportions et qui fait suite à « une ouverture » de Le Brun relative à l'apprentissage du dessin, le peintre déclare s'être « une peu réservé dans vos conférences sur cette matière » et admet avoir « gardé trop scrupuleusement le silence¹⁸ ». Et dans une autre

¹⁶ La présence du Saint-Esprit pouvait se prévaloir plus aisément d'une origine biblique du fait de la comparaison établie par saint Marc lors du baptême du Christ : « Le souffle, comme une colombe, descendit sur lui » (Marc 1, 10-11). La critique protestante a suscité peut-être son absence de certaines des versions du *Baptême du Christ* de Bourdon (dont celle de New York).

¹⁷ *Mémoires inédits...*, *op. cit.*, p. 90 et 94. Certains témoignages témoignent de ses relations plus tendues aussi bien avec Vouet qu'avec Le Brun au sein de l'Académie.

¹⁸ S. Bourdon, « Sur les proportions de la figure humaine expliquées sur l'antique » (1670), dans *Les Conférences...*, *op. cit.*, p. 248.

version conservée de cette conférence, Bourdon est évoqué comme se répandant « moins en paroles qu'en démonstration¹⁹ », autre indice d'une démarche où des preuves visibles indiscutables (ici des planches anatomiques ou des relevés d'après l'antique, ailleurs, dans sa conférence sur la lumière, des observations personnelles sur les phénomènes naturels) l'emportent sur les discours, ce qui est aussi un des modes argumentatifs privilégié par les théologiens protestants arguant bien souvent de la vérité de « faits » positifs plus que d'arguties rhétoriques.

On sait que les Statuts de l'Académie prévoyaient explicitement le silence sur les matières religieuses et l'exclusion des membres parlant mal de la religion catholique²⁰. Ces obligations ne relèvent pas seulement du code de conduite de « l'honnête homme » auquel tendaient à s'identifier les peintres, mais doivent probablement s'inscrire aussi dans le cadre de l'interprétation « à la rigueur » de l'Édit de Nantes sous Louis XIV où l'on trouve les mêmes obligations à l'égard des ministres réformés dans les arrêts du conseil du Roi de janvier 1657 exigeant, là encore, de ne « parler avec irrévérence des choses saintes »²¹. C'est dans ce contexte tendancieusement répressif et obligeant à un strict « loyalisme »²² qu'il faut sans doute replacer Bourdon qui suivait en cela moins le polémique et indiscret Abraham Bosse, que le prudent exemple de son ami et beau-frère Louis Du Guernier, apprécié de Félibien car, écrivait-il,

¹⁹ *Ibid.*, p. 250.

²⁰ Anatole de Montaiglon (éd.), *Procès verbaux de l'Académie royale de peinture et sculpture*, Paris, J. Baur, 1875-1892, t. I, Statuts de 1663, p. 250 et suiv., art. 2, qui reprend l'article 1 des Statuts de 1648.

²¹ Voir B. Dompnier, *Le venin de l'hérésie...*, *op. cit.*, p. 237. L'histoire des rapports entre pouvoir monarchique et Réformés est fait d'une série d'alternances de périodes de concessions, marquées par exemple par la Déclaration de 1652, et de rigueur voire de répression, en particulier à partir de la Déclaration du 18 juillet 1656 qui laissait à nouveau libre cours aux initiatives catholiques des Parlements et Cours souveraines : voir Solange Deyon, *Du Loyalisme au refus : les protestants français et leur Député général entre la Fronde et la Révocation*, Lille, Publications de l'Université de Lille 3, 1976, p. 45-52.

²² Voir S. Deyon, *Ibid.* ; ainsi que E. Labrousse, *op. cit.*, p. 45 et p. 72-75.

celui-ci « ne parloit jamais de Religion ; s'il parloit de la nostre, c'estoit d'une manière sage et honneste²³ ».

Seuls trois épisodes biographiques bien connus mais d'interprétation délicate, pourraient nous donner quelques indices sur les positions religieuses du peintre. L'un, rapporté par Félibien puis par Guillet-de-Saint-Georges, fait état du fameux « différend » ou de la « querelle » que Bourdon avait eu à Rome, en 1637, avec le peintre « De Rieux », qui le traita « d'hérétique » et menaça de le dénoncer auprès de l'Inquisition, obligeant le peintre, protégé alors par Louis Hesselin, à fuir les « terres du Pape²⁴ ». Cet événement a pu être mis en rapport avec un autre témoignage livré par Guillet-de-Saint-Georges dans sa vie de Louis de Boulogne, disciple de Blanchard, ami de Bourdon à Rome, et faisant état d'un projet commun d'abjuration²⁵. Conversion ou fuite, tel était semble-t-il le dilemme du peintre partagé entre le désir d'une carrière romaine à laquelle Vouet, Poussin ou Le Lorrain eurent alors brillamment accès, et la fidélité socialement et artistiquement ruineuse au calvinisme.

²³ André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, Vve de Sebastien Mabre-Cramoisy, 1688, V, 9^e entretien, p. 51. Un identique comportement est attribué à Louis Testelin après sa mort en 1655 : « ayant eu le malheur d'avoir toujours vécu dans la religion calviniste ; mais il n'avoit pas les opiniâtres emportements qui sont ordinaires aux personnes infectées de ces erreurs, et il évitoit les séditeuses controverses », d'après *Mémoires inédits...*, *op. cit.*, « Louis Testelin », p. 224. Même si Bourdon eût l'occasion d'entrer en conflit avec ses collègues, et notamment avec Le Brun, il semble avoir été tenu à une certaine « réserve » dont témoigne par exemple sa conférence sur les proportions en 1670 : « je me suis un peu réservé dans vos conférences sur cette matière... » ; « C'est ce qui m'a obligé de réserver mon sentiment... » ; « il se répandit moins en paroles qu'en démonstrations », dans *Les Conférences...*, *op. cit.*, p. 249 et 250. Voir le modèle analogue, dans le champ littéraire, que pouvait représenter le « mondain » pasteur Jean Daillé finement étudié par Nicolas Schapira, « Le communauté réformée au XVII^e siècle et ses écrivains », dans *Les Protestants et la création artistique et littéraire...*, *op. cit.*, p. 84-88 ; voir également Hubert Bost, *Ces Messieurs de la R.P.R. Histoire et écritures des huguenots, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2001.

²⁴ A. Félibien, *Entretiens...*, *op. cit.*, 9^e entretien, p. 112 ; *Mémoires inédits...*, *op. cit.*, t. I, p. 89.

²⁵ *Mémoires inédits...*, *op. cit.*, t. I, « Louis Boulogne », p. 197.

Le second témoignage, tardif et peut-être suspect, est celui de Dezallier d'Argenville expliquant le retrait de la commande des tableaux pour les tapisseries de Saint-Gervais en 1657 – année dont il faut rappeler qu'elle marque un revirement de l'attitude du pouvoir monarchique à l'égard des protestants –, par certains propos de Bourdon concernant les miracles de saint Gervais et de saint Protas : « il parla assez mal des miracles de ce saint dans un caffè où les peintres s'assembloient ordinairement ; les marguilliers qui en furent avertis craignant qu'un Calviniste tel que lui ne tournât en ridicule dans ses tableaux l'histoire de leur saint en donnèrent deux à faire à Le Sueur & trois à Champaigne²⁶ ». Cette lecture redouble en fait celle que le peintre Samuel Boissière avait déjà faite à Montpellier de *La Chute de Simon le magicien*, sujet apocryphe mais témoignant de la gloire du fondateur de l'Église romaine sur les hérétiques, peint pour la cathédrale de la ville²⁷. Dans la *Lettre de Nestore écrite à Polydor*, publiée anonymement en 1659, l'œuvre y était violemment critiquée pour avoir mis sur un même plan hiérarchique le saint et l'empereur Néron, ainsi que pour la vulgarité et « l'indécence » des compagnons de saint Pierre : « un vieux bouvié que la hale a rosti », « un vray ramonneur de cheminée », « un sale crocheteur », des « coureuses, qui font pour trois deniers la bonne aventure », etc. Le tableau, selon Boissière, témoignerait du passif indélébile d'un peintre proche à Rome des bamboches nordiques (« advouez tout net que vostre peintre a une imagination qui ne peut estre propre qu'à faire des banboches »), que l'on sait en effet peu avares de provocations diverses, y compris contre la religion²⁸. Dans les traits que lui prête Boissière, le peintre protestant retrouverait l'une des armes visuelles favorites des imagiers réformés : l'ironie,

²⁶ Antoine Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, Paris, De Bure l'aîné, 1745-1762, II, « Sébastien Bourdon », p. 289.

²⁷ L'assimilation de Simon à un hérétique iconomaque, sujet plus que sensible pour Bourdon, est présente dès l'époque byzantine : voir par exemple la miniature du Psautier Hludov, fol. 51v (Moscou, Musée historique), reproduite dans Gilbert Dragon, *Décrire et peindre. Essais sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007, pl. 19.

²⁸ Samuel Boissière, *Lettre de Nestore écrite à Polydor* (1659), cité dans C. Ponsonailhe, *op. cit.*, p. 185-187.

l'humour et la satire, présents dans les caricatures anti-catholiques depuis la Réforme. Le « ridicule » que craignaient les marguilliers de Saint-Gervais toucherait ici les compagnons de saint Pierre, le peintre s'étant de plus portraituré, comme le relève Ponsonailhe au XIX^e siècle, non parmi les disciples admiratifs du saint dont le magistère était contesté par les protestants, mais parmi le groupe situé sous l'empereur païen, en compagnie d'un vieillard coiffé d'un turban et d'une vieille où Boissière voulait voir « un forgeron » et « une vieille tricheuse » déshonorant la profession du peintre.

Or cette caractérisation biographique se retrouve dans un tout autre domaine qui est celui de la pratique de la copie voire du faux par le peintre : ce sont les tableaux romains « à la manière » de Poussin, de Castiglione ou de Van Laer peints par Bourdon, mais aussi son « faux » Lorrain ou ses « faux » Carrache ou Giorgione vendus à Paris au duc de Liancourt. Félibien est cette fois à l'origine de l'élaboration de cet autre trait de la personnalité artistique de Bourdon qui va longtemps desservir sa réputation, à savoir sa supposée absence de « manière arrêtée », due à son esprit trop instable, à son absence d'étude de la Nature et plus encore à ce trop imposant « souvenir de quantité de Tableaux que Bourdon avoit veüs, et qu'il voulait imiter, qui affoiblissoit ses ouvrages²⁹ ». On pourrait reconnaître ici non seulement la marque d'une différence radicale avec le héros de Félibien, Nicolas Poussin, qui « sans s'attacher à aucune maniere, s'est fait le maistre de soy-mesme³⁰ », mais également la critique du très catholique Champaigne à l'égard des « copistes de manière » (conférence de 1672), incapables de se former cette manière propre qui est le trait des véritables « génies » inspirés comme il se doit par Dieu³¹. Sans doute faut-il aussi mettre en rela-

²⁹ A. Félibien, *Entretiens...*, *op. cit.*, 9^e entretien, p. 114.

³⁰ A. Félibien, *Entretiens...*, *op. cit.*, 1685, IV, 8^e entretien, p. 442.

³¹ Mais Bourdon avait lui-même déjà critiqué ce point dans sa conférence sur la lumière en 1669, dans *Les Conférences...*, *op. cit.*, p. 172-173. La critique de Champaigne vise sans doute avant tout les disciples de Rubens et peut-être aussi ceux de Le Brun, mais peut-être également Bourdon attaqué sur ce même point par Félibien ; de même, le rigorisme de Champaigne en matière de fidélité aux sources textuelles, qui suscite sa relative hostilité envers Poussin, peut

tion cette critique avec la prétendue duplicité de l'artiste en matière religieuse : « le *dangereux* copiste », le « *fourbe achevé* en fait de copie » qu'était Sébastien Bourdon dénoncé encore une fois par Louis Henri de Loménie avec son complice également protestant Jean Michelin³², devient, sous la plume de Dezallier d'Argenville, l'hypocrite calviniste dévoilé par les pieux marguilliers de Saint-Gervais. Autrement dit, dans le parallèle établi entre ces deux domaines, les caractéristiques (défaillantes) de l'art du peintre protestant deviennent autant de signes de l'attitude confessionnelle (répréhensible) de Bourdon, articulant ainsi à nouveau étroitement enjeux théologiques et esthétiques.

Ces différents textes témoignent d'une construction historiographique alors également en usage chez les controversistes catholiques où d'identiques caractéristiques négatives sont aussi attribuées aux fondateurs réformés : Calvin est alors dénoncé par les catholiques comme mu par la seule ambition, doté « d'une trop grande curiosité » et, tout comme Bourdon mais ici en matière de théologie, incapable d'une doctrine propre qu'il n'aurait élaborée, en « assez habile copiste », que par une succession d'emprunts hétérogènes, de « fraudes » ou de « préjugés » personnels non fondés sur une véritable autorité de référence, absence qui pourrait être l'équivalent de l'insuffisante étude de la « Nature » par Bourdon (Félibien) ou de son défaut d'inspiration « divine »³³. Dans le cas de Bourdon, ces textes tendent à faire du peintre un esprit double voire hypocrite, acceptant les commandes catholiques mais toujours secrètement fidèle à ses convictions, cachant sa véritable personnalité – ce que faisaient d'ailleurs fréquemment les polémistes protestants dissi-

aussi se comprendre comme une critique indirectement adressée à Bourdon qui avait consacré à Poussin sa plus indulgente lecture des *Aveugles de Jéricho*.

³² Louis Henri de Loménie, comte de Brienne, *Discours sur les ouvrages des plus excellents peintres...*, Ms. BNF, Anc. Saint-Germain 16986, cité dans J. Thuillier, *op. cit.*, p. 136.

³³ Sur ce type de construction idéologique, traditionnellement appliqué aux protestants par les catholiques du XVII^e siècle, voir B. Dompnier, *Le venin de l'hérésie...*, *op. cit.*, chap. II, p. 44-48 sur Calvin critiqué par Florimond de Raemond ou Maimbourg, et chap. III à propos de Richeome.

mulant leur véritable identité sous un prudent pseudonyme –, et laissant dans ses œuvres des indices, guère aisés à repérer pourtant dans ses tableaux, qui témoigneraient de façon allusive de son scepticisme voire de son mépris à l'égard des croyances catholiques³⁴. La véracité de ces récits est généralement suspectée par les études modernes : le témoignage de Dezallier d'Argenville est réfuté notamment par Jacques Thuillier qui suppose que le retrait de Bourdon tenait à d'autres raisons, peut-être au retard dans l'exécution de l'œuvre et sans doute plus encore à la perspective du retour du peintre dans sa ville natale. De même, la critique de Boissière est mise sur le compte de la jalousie d'un médiocre artiste provincial face à son prestigieux concurrent parisien. Dans les deux cas cependant, on constate qu'à une construction biographique ancienne faisant de Bourdon un peintre retors, se substitue une nouvelle construction, pas forcément mieux fondée, tendant à absoudre Bourdon de toute duplicité et le ramenant à la figure conventionnelle du peintre « traitable » et « honnête homme du monde » que voulait déjà y voir la tradition académique³⁵. Cette dernière lecture a cependant l'inconvénient de faire l'impasse sur les convictions religieuses du peintre, celles-là même que le renoncement délibéré à sa romaine « conversion » empêche d'ignorer, et sur la façon dont il devait les articuler avec ses pratiques artistiques.

Également du peintre académicien ?³⁶ Dissimulation, duplicité ou « Crypto-protestantisme », justifié alors par un Thomas Hobbes admettant, par crainte de représailles, un culte extérieur n'enga-

³⁴ L'hypocrisie et la « fausse montre » d'inspiration diabolique est également un trait jugé caractéristique des calvinistes, voir B. Dompnier, *Ibid.*, p. 65-66 et p. 96-99 sur ce motif et, du même, « Les marques de l'hérésie dans l'iconographie du XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 77-96, en particulier p. 94 sur le passage d'une iconographie de l'hérésie « de la torche au profit du masque » devenu l'attribut principal de l'hérétique au cours du siècle.

³⁵ *Mémoires inédits...*, *op. cit.*, t. I, p. 90.

³⁶ Voir par exemple la lecture de Paul Romane Musculus, *op. cit.*, p. 144 : « En 1648, Lebrun fonde l'Académie [...] sa doctrine trompe le peintre réformé Sébastien Bourdon sur sa vraie vocation, et ce bon peintre s'égare en se croyant propre à composer de grandes œuvres. »

geant pas une croyance intérieure ?³⁷ Devoir de réserve et « stricte distinction » entre sphère privée et exercice professionnel ?³⁸ Telles sont les interprétations que l'on peut avancer pour comprendre la situation esthétique et confessionnelle du peintre. Mais l'on peut sans doute aussi faire l'hypothèse de l'adoption d'une position de compromis, de négociation implicite, où était partiellement abandonnée l'intransigeance de certains courants réformés à l'égard des images – intransigeance dont témoigne plus généralement en France la littérature protestante de controverse –, au profit des suggestions plus conciliantes présentes dès les écrits de Luther, Zwingli, Théodore de Bèze ou même de Calvin. On sait que pour ces derniers l'art est également reçu comme un « don » de dieu, que les images ne sont pas en elles-mêmes condamnées mais que c'est avant tout leur usage illégitime, leur destination spatiale inappropriée, ou certains de leurs sujets qui étaient l'objet des critiques des réformés. L'exceptionnelle réussite de peintres non catholiques, ou hésitants entre plusieurs confessions – de Durër, Holbein et Cranach à Rembrandt –, démontre qu'une voie, certes étroite, souvent ambiguë ou contradictoire, était bien ouverte pour une peinture chrétienne réformée³⁹.

³⁷ Voir, ouvrage rédigé en France et publié à Londres en 1651 avant le retour de l'auteur en Angleterre l'année suivante, Thomas Hobbes, *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'Etat chrétien et civil*, trad. G. Mairet, Paris, Gallimard-fof essais, 2000 (1651), chap. 45, p. 897 : « un savant qui est au pouvoir d'un roi idolâtre ou d'un Etat, s'il reçoit l'ordre de rendre un culte à une idole sous peine de mort, et si dans son cœur il a de l'aversion pour l'idole, il fait bien – même s'il ferait mieux, au cas où il en aurait la force, de souffrir la mort plutôt que de rendre ce culte. On trouvait déjà la même idée dans *Le citoyen ou les fondements de la politique*, trad. S. Sorbière, Paris, GF-Flammarion, 1982 (Paris, 1642 pour l'éd. latine ; trad. fcsé de Sorbière en 1649), section 3, « La religion », p. 276-278 et p. 284. Hobbes avait eu l'occasion d'expérimenter personnellement cette situation lors de ses séjours dans la France catholique.

³⁸ Voir F. Lestringant, *op. cit.*, p. 23, à propos du cas d'Abraham Bosse.

³⁹ Voir Werner Hofmann (dir.), *Luther und die Folgen für die Kunst*, cat. expo. (Hamburger Kunsthalle, 1983-1984), Munich, Prestel, 1983 ; Roland Recht (dir.), *De la puissance de l'image : les artistes du Nord face à la Réforme*, Paris, La documentation française, 2002 ; sur l'image protestante voir également Jérôme Cottin, « L'idole dans le protestantisme : entre archaïsme et actualité », dans

Dans le cas de Sébastien Bourdon, on ne saurait cependant aisément répondre à ces questions et je ne saurais prétendre accomplir le projet de Louis Gillet qui demanderait de toutes autres compétences et un tout autre travail, impliquant notamment de rapprocher précisément le travail de Bourdon des positions calvinistes telles qu'elles étaient notamment diffusées par les nombreux sermons protestants. Je souhaiterais en rester à un projet bien plus limité, esquissé dans un travail antérieur, qui est celui du rapport de Sébastien Bourdon à l'interdit biblique concernant les images tel que le manifeste un certain nombre de tableaux. Tout à fait exceptionnel, comparativement aux autres grands artistes du XVII^e siècle français dont on peut le rapprocher, est en effet le nombre considérable de tableaux de Bourdon prenant pour sujets certaines des scènes alors les plus controversées de la Bible concernant la légitimité des images. C'est ce *corpus*, authentique « discours pictural », dont je voudrais ici entreprendre l'analyse en le confrontant à un autre discours : celui des traités théoriques des controversistes catholiques et protestants édités au XVII^e siècle, où il semble que l'on assiste à un regain des polémiques entre chrétiens tenus de reprendre à nouveaux frais, après la grande querelle iconoclaste byzantine, « ceste grande noyse, rance & moysie des Images⁴⁰ ».

2. UN PEINTRE ICONOCLASTE ?

Le *corpus* « iconoclaste » de Sébastien Bourdon comprend au moins une vingtaine d'œuvres qui sont réalisées tout au long de la carrière

R. Dekoninck et M. Watthee-Delmotte (dir.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, *op. cit.*, p. 143-153 et, du même, l'important *Le regard et la Parole. Une théologie protestante de l'image*, Genève, Labor et Fides, 1994, p. 219-314. Sur la théologie de l'image de Calvin voir essentiellement Jean Calvin, *L'institution chrétienne*, s.l., éd. Kérygma-Farel, 1978, Livre I, chap. XI et XII, p. 61-78.

⁴⁰ Charles Jouye, Ian Fleury, *Dispute entre le reverend pere Jouye de l'ordre de saint François, & maistre Ian Fleury Ministre de la Religion pretendue reformee, touchant... 2. Des saintes images...*, Saumur, René Hernault, 1611, p. 89. Sur la tradition byzantine qui nourrit ces débats voir, en dernier lieu, G. Dragon, *op. cit.*, chap. III et IV.

du peintre, et sans doute dès le séjour romain de l'artiste. Le peintre donne alors, en 1636-37, la première des deux versions de *Salomon sacrifiant aux idoles* (Genève, coll. part.) [Fig. 1]. Il représente également, sous influence de G. B. Castiglione⁴¹, les deux premières des trois versions connues de *Jacob enterrant les idoles* (Saint-Petersbourg, Ermitage), et peut-être déjà l'une des versions de *Laban cherchant ses idoles* (copie dessinée, Besançon). Lors de la réinstallation parisienne, dans le climat moins dangereux issu de l'Édit de Nantes et qui a vu se clore les épisodes militaires dirigés par Louis XIII et Richelieu contre les derniers foyers de résistance protestants, se succéderont une autre version du sacrifice de *Salomon* dans les années 46-47, peinte pour Louis Phélypeaux de La Vrillière ou son beau-père Michel Particelli d'Hémery (Paris, Musée du Louvre) [Fig. 2], un autre *Laban cherchant ses idoles* (Meaux, Musée Bossuet), et, probablement dans les années 60, la dernière version de *Jacob enterrant les idoles* connue par un dessin anonyme (Montpellier, Musée Atger).

Salomon

L'idolâtrie de Salomon et les épisodes liés à Jacob et Laban représentent, au sein de l'Ancien Testament, les deux points extrêmes du rapport aux images des anciens Hébreux, encadrant les scènes, associées à la figure de Moïse, des Chérubins de l'Arche, du Veau d'or et du Serpent d'airain. À la différence de ces dernières, les épisodes en rapport avec Salomon ne sont, étonnamment, guère commentés par les controversistes, manifestant peut-être ainsi leur embarras face à un souverain, éminent et respecté par ailleurs, sombrant dans sa vieillesse dans la pire idolâtrie. Dans le cadre plus controversé de la légitimité des Chérubins et des autres figures érigées dans le Temple de Jérusalem par Salomon, seul en effet le protestant Abraham Rambour évoque l'idolâtrie de Salomon en rappelant que le souverain, loin d'être la figure irréprochable qu'aimeraient y voir les catholiques, avait placé dans le temple des objets « non com-

⁴¹ L'influence de Castiglione, qui venait de quitter Rome lorsque Bourdon s'y installe, est cependant limitée à l'intérêt pour le paysage, les représentations animales et l'Ancien testament, mais non pour les scènes liées à la question des images bibliques.



1. SÉBASTIEN BOURDON, *Salomon sacrifiant aux idoles*, v. 1636-37,
Genève, coll. part. (cliché DR).



2. SÉBASTIEN BOURDON,
Salomon sacrifiant aux idoles, v. 1646-47,
 Paris, Musée du Louvre, (cliché auteur).

mandés » par Dieu et, selon Flavius Josèphe sur lequel il s'appuie⁴², qu'il s'était déjà « départi de l'ordonnance des lois⁴³ ». L'épisode est rapporté dans le premier et le troisième livre des Rois (I Rois 11, 1-8 et III Rois 11, 1-13). Il démontrait comment le fils de David,

⁴² Flavius Josèphe, *Antiquités judaïques*, trad. G. Genebrard, Paris, Toussaints du Bray, 1609, Livre VIII, chap. 2, p. 293.

⁴³ Abraham Rambour, *Traité de l'adoration des images. Avec quelques observations sur l'écrit du sieur Jean Roberti Jesuite...*, Sedan, Jean Iannon, 1635, p. 147-148.

comme plus tard son successeur Jeroboam ressuscitant le Veau d'or (I Rois 12, 28-33), s'était détourné des commandements de Dieu invitant les juifs à ne pas se mêler aux étrangers, et avait au contraire multiplié femmes et concubines étrangères qui l'avaient attiré vers leurs idoles :

« Alors Salomon n'est plus intègre avec Yhwh comme l'a été David, son père. Salomon suit Astarté, dieu des Sidoniens, et Milkom, l'horreur des Ammonites. [...] Salomon construit une butte à Kemosh, l'horreur de Moab, sur la montagne face à Jérusalem, et à Molek, l'horreur des fils d'Ammôn. Et ainsi de suite avec toutes ses femmes étrangères : elles brûlent des offrandes et sacrifient à leurs dieux. » (I Rois 11.1-8)⁴⁴

L'idolâtrie de Salomon, souverain tenu également pour un magicien se livrant aux exorcismes, était pour les protestants analogue à celle dont se rendaient coupables les catholiques. Ces derniers s'en défendaient en opposant le sage Salomon, édificateur du Temple, préfiguration du Christ par sa rencontre avec la reine de Saba (identifiée à l'Église), roi intègre du fameux Jugement, au souverain impie et corrompu de la vieillesse, tombé dans les écarts d'une idolâtrie dont les chrétiens étaient préservés par la Révélation. La belle version que donna Jacques Stella du thème, restée dans l'atelier de l'artiste jusqu'à sa mort (vers 1650, Lyon, Musée des Beaux-Arts) [Fig. 3], associait la scène idolâtre, où deux personnages sur le bord droit du tableau marquent visiblement leur réprobation, à un pendant démontrant l'autre aspect positif du souverain : sa rencontre édifiante, dans un cadre architectural dépourvu d'images, avec la reine de Saba (Lyon, Musée des Beaux-Arts)⁴⁵. La mise en cause religieuse pouvait être redoublée, ce qui était le cas du tableau sur

⁴⁴ Toutes les citations bibliques sont issues de *La Bible, nouvelle traduction*, éd. F. Boyer, Paris, Fayard, 2001.

⁴⁵ La version de Nicolas Prévost était semble-t-il associée quant à elle à un tableau (perdu) représentant *Moïse recevant les tables de la Loi*, présent dans la grande salle de l'appartement du château du cardinal de Richelieu, voir *Les Maîtres retrouvés. Peintures françaises du XVII^e siècle du musée des Beaux-Arts d'Or-*



3. JACQUES STELLA,
Salomon sacrifiant aux idoles, v. 1650 ?,
 Lyon, Musée des Beaux-Arts, (cliché auteur).

le même thème de Nicolas Prévost (Orléans, Musée des Beaux-Arts, peint pour le château de Richelieu vers 1633-36) [Fig. 4], d'une critique ou d'une mise en garde d'ordre politique insistant davantage sur la faute morale : à la fin du siècle par exemple, un catholique fervent comme Bossuet considère le thème comme une invite pour les souverains – le roi lui-même ou le Dauphin – à réformer leurs mœurs trop libres⁴⁶.

léans, Paris-Orléans, Somogy-Musée des Beaux-Arts, 2002, p. 150-151, notice d'E. Moinet ; voir également Isabelle Richefort, « L'iconographie religieuse de Richelieu », dans J.-C. Boyer, B. Gaehtgens, B. Gady (dir.), *Richelieu patron des arts*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2009, p. 315-336 et ici p. 318-321 sur le château de Richelieu ; ainsi que John E. Schloder, « Un artiste oublié : Nicolas Prévost, peintre de Richelieu », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1980 (1982), p. 59-69.

⁴⁶ Voir le *Discours sur l'Histoire universelle*, 1^{ère} partie, chap. VI, cité dans *Bossuet. Miroir du Grand Siècle*, cat. expo. (Meaux, Musée Bossuet, 2004), Paris, Phileas Fogg, p. 104 ; la figure du Salomon vertueux pouvait être en revanche as-



4. NICOLAS PRÉVOST, *Salomon sacrifiant les idoles*, détail, v. 1633-36, Orléans, Musée des Beaux-Arts, (cliché auteur).



5. CLAUDE VIGNON,
Salomon adorant les idoles, 1626,
 Ponce, Puerto Rico, Museo de Arte, (cliché DR).

Dans les représentations de Bourdon, mais aussi dans celles que donnent alors Vignon (1626, Ponce, Puerto Rico, Museo de Arte) [Fig. 5], Prévost ou Stella, l'idolâtrie ne fait aucun doute : le roi se prosterne devant la statue de la divinité, des assistants sacrifient au premier plan un animal, musique, danse et encensements sont offerts à l'idole, et les nombreuses femmes présentes lors de la cérémonie associent clairement l'acte idolâtre à la faute morale du

vieillard séduit, adorant une divinité qui s'identifie, dans le tableau du Louvre ou dans les versions de Vignon, à une impudique divinité féminine ou bien, dans la version de Stella, à une divinité zoomorphe évoquant les idoles égyptiennes⁴⁷. L'inspiration diabolique de la vénération, là aussi lieu commun de l'accusation idolâtre⁴⁸, est encore soulignée dans le tableau de Bourdon par l'ornement grimaçant visible sur le récipient exposé au premier plan et par l'appendice en forme de griffe ou de nageoire de la statue couchée et plongée dans l'ombre qui est disposée au-dessus. Dans la version de Bourdon conservée à Genève, la statue féminine sans tête présente sur la gauche et le fragment d'architecture tombé à terre évoquent vraisemblablement les conséquences funestes de l'impiété de Salomon, que signifient sans doute aussi, comme chez Prévost, l'apparition des lances dans la partie droite du tableau du Louvre annonçant le retour des guerres et des déchirements intérieurs, compris comme punition divine, après la règne pacifique de Salomon.

Jacob et Laban

Les différentes scènes de la vie du patriarche Jacob ou de son oncle Laban sont également évoquées, bien que de façon discrète, par les controversistes. Dans leurs textes, Jacob est mentionné à plusieurs reprises. Il est l'un des bénéficiaires – avec Abraham, Loth, Manoé, Ézéchiël, Élie, Daniel ou saint Jean – des visions de Dieu

sociée à celle du roi : c'est le cas de *La Rencontre de Salomon et de la reine de Saba*, où Henri IV et Marie de Médicis prennent l'apparence des souverains antiques dans le tableau attribué à Nicolas Prévost du musée d'Orléans, et également peint pour le château de Richelieu vers 1630-35.

⁴⁷ Sur le lien entre idolâtrie et déviation sexuelle voir André Wénin, « L'idolâtrie comme prostitution dans la Bible », dans R. Dekoninck, M. Watthee-Delmotte (dir.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, op. cit., p. 57-66, et, dans le même volume, François Lecercle, « L'obsécinité de l'idole. A propos du *Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro* de G.D. Ottonelli et Pietro da Cortona (1652) », *Ibid.*, p. 155-165, rappelant notamment l'assimilation de l'idole à une « putain » par Calvin.

⁴⁸ Voir les interventions d'André Wébin et de Jean-Marc Vercruysse dans R. Dekoninck, M. Watthee-Delmotte (dir.), *Ibid.*, p. 57-66 et p. 117-128.

ou des anges justifiant aux yeux des catholiques les représentations anthropomorphes de la divinité⁴⁹. Il est aussi le patriarche ayant dressé en honneur de Dieu, ou en mémoire d'événement éminents, des pierres ou des stèles démontrant non seulement la sainteté de certains objets et de certains lieux, mais aussi la nécessité de supports matériels (non anthropomorphes) pour les croyances religieuses (la pierre ointe de Béthel – Genèse 28, 18-19 – rapprochée de l'autel chrétien et du Christ par saint Augustin, saint Isidore de Séville ou saint Jérôme)⁵⁰. Il est aussi invoqué comme étant à l'origine d'un exemple d'adoration « civile » rapportée à la personne de son frère (c'est le thème de la rencontre de Joseph et d'Esäü, illustrée par un tableau de Bourdon), ou encore d'une adoration « relative » liée à des vestiges précieux (la tunique sanglante ou la « verge » de Joseph lors de la mort de Jacob), ces derniers étant rapprochés par les catholiques de leurs précieuses reliques et en particulier de la croix du Christ⁵¹.

Directement lié à la figure de Jacob, l'épisode de Laban recherchant ses idoles dissimulées dans les bagages de Jacob et de ses deux épouses en fuite (Genèse 31, 19-21), a été représenté par Bourdon dans son tableau de Meaux [Fig. 6]. Le vol des idoles par la fille de Laban, s'il démontrait l'existence du polythéisme sous les anciens Hébreux, était semble-t-il aussi un moyen pour Rachel de s'approprier le droit d'aînesse qui faisait de Jacob l'héritier de Laban. C'était là une question, liée à la maîtrise du destin d'Israël, qui avait été centrale également pour Jacob s'appropriant le droit d'aînesse de son frère Esäü. Elle le sera pour son fils Joseph, et le sera, à nouveau, pour les propres enfants de Joseph qui réitérera pour son fils

⁴⁹ Nicole Grenier, *Doctrine catholique de l'invocation et veneration des saints & de leurs images, ensemble du signe de la croix ; extraite des saintes escriptures & anciens docteurs de l'Eglise*, Paris, Claude Fremy, 1561, fol. 40r-v et 42 ; C. Jouye, *op. cit.*, p. 114 et suiv.

⁵⁰ Antoine de Banastre, *Replique a la Responce que les ministres ont fais sous les noms supposez de Eusebe Pilaetbe contre le traicté des Images du R.P. Gontery...*, Rouen, Jean Osmont, 1609, p. 105 ; Louys Richeome, *Trois discours pour la religion catholique ; des Miracles ; des Saints ; & des Images...*, Rouen, Jean Osmont,

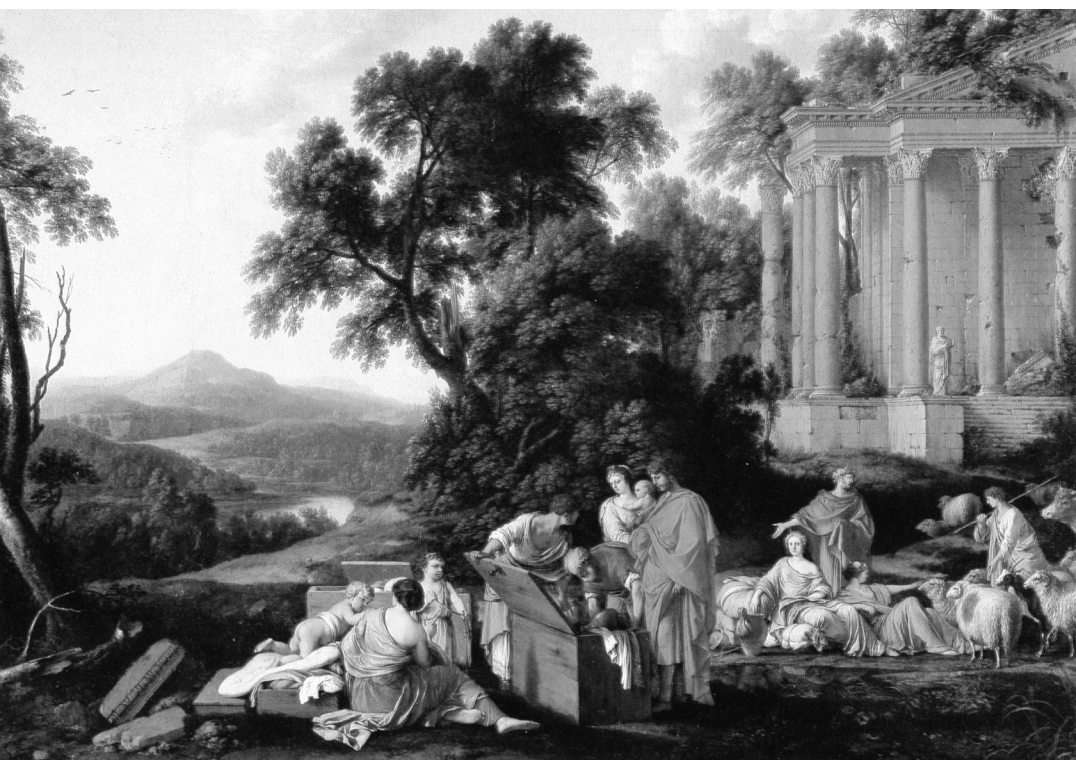


6. SÉBASTIEN BOURDON,
Laban recherchant ses idoles, v. 1650,
 Meaux, Musée Bossuet, (cliché auteur).

cadet la substitution de la bénédiction de son père. Mais cette scène avait également une autre connotation polémique dans le contexte des conflits confessionnels de l'époque moderne. Le statut d'idole pris par les images lors de cet événement ne faisait aucun doute pour les deux partis, ces représentations étant « en abomination » aussi bien pour Jacob que pour Rachel selon le commentaire qu'en

1604 (éd. revue et augmentée, éd originale de 1597), p. 533, utilise l'exemple de la pierre consacrée comme un témoignage de l'approbation divine à posteriori de certaines initiatives humaines, à l'exemple de Salomon et des ornements du Temple.

⁵¹ N. Grenier, *op. cit.*, fol. 61 ; F. Pierre de La Coste, *Traité des peintures et images erigées es saints temples des Chrestiens, où est monstré leur utilité, & le fruit que les simples en recueillent, avec refutation des erreurs des Heretiques de ce temps touchant cette matiere*, Paris, Guillaume Chaudiere, 1581, fol. 11R, 18R, 74 ; L. Richeome, *op. cit.*, p. 597 ; Jehan Roberti, *De l'idolatrie pretendue de l'Eglise romaine en l'Adoration des Images. Responce à un escrit du Steur Abraham Rambour...*, Liege, Jean Tournay, 1638, p. 18.



7. LAURENT DE LA HYRE, *Laban cherchant ses idoles*, 1647,
Paris, Musée du Louvre, (cliché auteur).

avait donné Flavius Josèphe⁵². De fait, pour le jésuite Richeome, les « *therasim* » ou « *terafim* » (divinités domestiques) de Laban sont les « mauvaises images », « fausses Deités » et idoles des infidèles, dont se distinguent bien sûr les catholiques⁵³. Pour Calvin en revanche, elles témoignent de l'ancienneté et de la permanence anthropologique de l'idolâtrie dans toutes les sociétés, « vice tout commun » où tombe fatalement l'esprit humain qui « est une boutique perpétuelle et de tout temps pour forger idoles » : Jacob resterait fidèle au vrai Dieu là où Rachel, par « un appétit enragé de superstition » et un esprit trop « charnel », serait encore soumise à l'idolâtrie⁵⁴. Pour le réformateur de Genève, utilisant un argument que nous retrouverons souvent, Laban était idolâtre non parce qu'il croyait « que la déité [était] enclose » dans ses images, et non pas seulement parce que ses dieux n'étaient pas le dieu d'Abraham, mais également parce qu'il leur accordait un honneur réservé à Dieu seul, ce qui assimilait ainsi ses fautes aux erreurs des catholiques⁵⁵.

Il n'y a semble-t-il aucun élément dans le tableau de Bourdon manifestant son adhésion à l'une ou l'autre conception et seule sa confession peut inciter à privilégier l'interprétation critique des calvinistes. Il en est apparemment de même dans les autres versions du thème traitées par des peintres catholiques comme Laurent de La Hyre (Paris, Musée du Louvre, peint pour le financier M. de Palerne en 1647) ou Reynaud Levieux (vers 1650-1660, Avignon, Musée

⁵² *Antiquités judaïques*, *op. cit.*, Livre I, XVIII, p. 32 qui explique le vol des idoles non par « religion », mais « à celle fin qu'elle eust refuge à eux, & peust plus facilement obtenir pardon, si d'aventure l'on les pouvoit atteindre ».

⁵³ L. Richeome, *L'idolâtrie Huguenote. Figurée au patron de la vieille payenne*, Lyon, Pierre Rigaud, 1608, chap. II, p. 7.

⁵⁴ J. Calvin, *L'institution chrétienne*, *op. cit.*, chap. XI, 8, p. 67 ou *Commentaires sur l'Ancien Testament*, t. I : « Le Livre de la Genèse », Aix-en-Provence, Kerygma, 1978, chap. XXXI, 19, p. 455 « Il apparaît de là combien l'entendement de l'homme est enclin à l'idolâtrie, puisque ce vice a régné en tous âges, que les hommes ont désiré d'avoir des figures visibles de Dieu... » A la différence du « saint homme » qu'était Jacob, Rachel serait restée sous l'emprise de l'idolâtrie pour Calvin.

⁵⁵ J. Calvin, *Commentaires sur l'Ancien Testament...*, *op. cit.*, chap. XXXI, 30, p. 458.



8. SÉBASTIEN BOURDON,
Jacob enterrant les idoles, v. 1636-37,
Saint-Pétersbourg, Ermitage, (cliché auteur).

Calvet)⁵⁶. Dans le tableau de *La Hyre* par exemple [Fig. 7], un clair partage divise la scène de la recherche des idoles, significativement associée dans le fond à un temple en ruine orné d'une statue devant lequel se trouve Rachel, et le vaste paysage évidé de la partie gauche, probable destination de Jacob. Cette division contribue à établir une distinction entre deux conceptions antagonistes de la religion, l'une idolâtre et l'autre, à laquelle pouvaient prétendre s'associer aussi bien les catholiques que les protestants, consacrée à l'adoration, avec ou sans images, du Dieu légitime⁵⁷.

⁵⁶ Un tableau (anonyme) sur ce thème se trouvait également dans la collection de Richelieu (inventaire de 1643, publié dans Honor Levi, « L'inventaire après décès du cardinal de Richelieu », dans *Archives de l'art français, nouvelle période. L'art à l'époque du cardinal de Richelieu*, n°27, 1985, p. 74-75).

⁵⁷ Le même type de partage est aussi réalisé dans *La séparation d'Abraham et de Lot* du même peintre, conservé à Saint-Pétersbourg, où le pays de Canaan est également situé sur la gauche, à l'opposé de l'espace marqué par le temple et ses idoles disposés sur la droite : Abraham est le premier iconoclaste qui a

L'autre épisode de la vie de Jacob, où le patriarche enterre les idoles conservées dans sa communauté, est ignoré par la plupart des peintres contemporains. L'événement représenté par Bourdon [Fig. 8] fait suite au retour de Jacob parmi les siens après son séjour chez Laban, et à l'exécution d'une vengeance contre un peuple ennemi qui l'avait contraint à s'enfuir par crainte de représailles. La mise en danger de Jacob et des siens devient l'occasion d'un renouvellement explicite de l'alliance avec le Dieu protecteur. L'érection d'un autel puis d'une stèle sur le lieu de l'apparition divine, va de pair avec un rituel de purification et d'élimination des dieux étrangers, identifiés par Flavius Josèphe avec ceux de Laban emportés par Rachel⁵⁸ :

« Dieu dit à Jacob : – Debout ! Monte à Béthel. Tu vas y habiter et y faire un autel au dieu qui s'est montré à toi quand tu fuyais loin d'Esäü, ton frère. Jacob dit à tous les siens, et à sa compagnie : – Faites disparaître les dieux étrangers parmi vous. Purifiez-vous. Changez de vêtements. Debout ! Montons à Béthel. J'y ferai un autel au dieu qui m'a répondu quand j'étais dans l'angoisse, qui m'a suivi sur ma route. Ils remirent à Jacob tous les dieux étrangers en leur possession, ainsi que les anneaux qu'ils portaient aux oreilles. Jacob les enterra sous le térébinthe près de Sichem. » (Genèse 35, 1-4)

Plusieurs éléments pouvaient intéresser Bourdon dans cette scène et, plus explicitement que dans la scène antérieure avec Laban, être mis en rapport avec la confession calviniste du peintre. Un premier élément est bien sûr la répulsion à l'égard des idoles que manifeste leur élimination par Jacob mais aussi, détail qui rappelle le milieu des bamboches auquel était lié le peintre à Rome, l'enfant effrayé et déculotté au premier plan à droite, auquel la mère indique d'un geste sans doute réprobateur l'idole retirée d'un coffre⁵⁹.

détruit les statuettes de terre cuite de son père Térah, fabriquant d'idoles à Ur qu'il va quitter.

⁵⁸ Flavius Josèphe, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁹ Le même motif se trouve dans le *Laban cherchant ses idoles* de La Hyre, sans que l'on puisse cependant y voir une allusion irrévérencieuse aussi claire.

L'association ironique de l'idole et d'une allusion scatologique – elles sont fréquentes dans les œuvres romaines de Bourdon –, ne laisse guère de doute sur le mépris dans lequel sont tenues ces représentations, qualifiées « d'ordures » par Calvin qui louait Jacob, après avoir trop longtemps manifesté son « indulgence » à l'égard des idoles de Rachel, de « purger [...] d'idoles sa maison⁶⁰ ». Un second élément est le mode d'élimination des idoles. À la différence du Veau d'or ou du Serpent d'airain, les idoles ne sont pas détruites mais simplement enfouies, ce qui, pour le peintre qui s'attachait à ces scènes, était sans doute une façon d'éviter de rappeler trop explicitement les violences iconoclastes des décennies précédentes et de ne pas tomber sous l'accusation, dans le contexte qui suit l'Édit pacificateur de Nantes (1598), d'inciter à nouveau aux excès des guerres de religion : Calvin et plusieurs controversistes protestants sont alors accusés, par leur intransigeance, de cette faute⁶¹. Un troisième point intéressant pour Bourdon, en tant que peintre protestant, pouvait être celui que représentait *l'origine* même de l'acte de Jacob. Ce n'est pas Dieu en effet qui exige l'élimination des idoles et la purification des juifs (il désire seulement un autel et des sacrifices), ou bien qui impose ces actions comme une forme de châtiement, mais Jacob lui-même qui fait cette demande à ses comparses et, d'une certaine façon, *prévient* ainsi les exigences divines. C'est là une leçon morale et religieuse qui ne pouvait que séduire un regard protestant n'attendant ni miracles ni châtiements surnaturels mais seulement soucieux de se conformer, au plus près des textes, aux commandements de Dieu.

On pourrait ainsi prétendre que cet épisode pré-mosaïque relevant d'une origine archaïque du judaïsme pouvait avoir, aux yeux des protestants et en particulier de Bourdon, une valeur aussi importante sinon supérieure à celle que pouvaient avoir ceux du Veau d'or ou du Serpent d'airain pour les catholiques, deux épisodes éga-

⁶⁰ J. Calvin, *Commentaires bibliques, Le Livre de la Genèse, op. cit.*, chap. XXXV, 2, p. 496-497.

⁶¹ Calvin, dans son commentaire de l'épisode, semble regretter que ces idoles n'aient pas été brisées comme celles du Veau d'or ou du Serpent d'airain, voir son commentaire sur *Le Livre de la Genèse, op. cit.*, chap. XXXV, 4, p. 498.

lement illustrés, mais plus rarement, par Bourdon. La scène de Jacob enterrant les idoles peut en effet se lire de façon parallèle à celle du Veau d'or, qu'elle anticipe et dont elle constitue une variante moins ambiguë. Dans les deux cas la suppression des idoles est l'occasion de renouveler ou de confirmer l'alliance divine, l'action de Jacob, dont le geste et l'apparence vénérable en font un équivalent de Moïse, ayant cependant l'intérêt de se réaliser à la seule initiative préventive et pieuse du seul Jacob, sans violence, sans destruction des images, et sans que des représentations de substitution soient par la suite érigées par les hommes. Jacob ne dresse pas en effet, comme Moïse le fera, une tente destinée à accueillir l'Arche d'alliance et ses Chérubins ailés, il n'érige pas non plus un Serpent d'airain, mais il se contente de dresser un simple autel pour le sacrifice ainsi qu'une pierre commémorative. Dans la copie dessinée de la troisième version du thème (Montpellier, Musée Atger), Sébastien Bourdon complète d'ailleurs sa représentation en introduisant, au sein de la riche mais ruinée architecture des anciens cultes idolâtres⁶², un autel de forme élémentaire et une scène de sacrifice avec un juif incliné au regard baissé dans une dévotion toute intériorisée, qui s'oppose à la scène parallèle de l'élimination des idoles⁶³. On notera enfin que les idoles, telles que les représente Bourdon, ne sont pas des figures zoomorphes et monstrueuses – ce que pouvaient être les idoles orientales abhorrées par les catholiques sur le modèle qu'évoque par exemple Stella dans son *Salomon* –, mais de simples statues dorées anthropomorphes, plus proches en cela des représentations en usage parmi les chrétiens « idolâtres » : l'idole enfouie dans le second tableau de Saint-Petersbourg présente par exemple une figure féminine qui pourrait évoquer aussi bien une divinité gréco-romaine qu'une statue de la Vierge.

⁶² Pyramide et architecture antiquisante renvoyant aux idolâtries orientales, égyptienne et gréco-romaine.

⁶³ Le bassin également introduit, que l'on retrouve dans les nombreuses représentations de la *Sainte Famille* de Bourdon ou encore dans le *Paysage avec le retour de l'Arche*, est peut-être aussi une façon d'évoquer symboliquement l'advenue du Sauveur souvent associée à cet élément.

Des mêmes années parisiennes, et sous l'influence croissante de l'exemple que représentait Poussin, date encore l'important *Serpent d'airain* de Madrid (Musée du Prado), sur lequel nous allons revenir plus longuement du fait de son importance dans les controverses. Une autre version de ce même thème, attestée par une gravure, sera réalisée à Montpellier dans les années 1658-60 pour le baron de Vauvert⁶⁴ et relevait d'un cycle sur la vie de Moïse qui comprenait peut-être également une *Adoration du Veau d'or*. De cette dernière scène on connaît aussi un dessin, proche de la manière de Bourdon (Montpellier, Musée Atger), qui reprend ce qui est sans doute alors le thème idolâtre le plus fréquemment représenté par les peintres français du XVII^e siècle. Des années 60-70, alors que s'intensifiait la politique répressive de Louis XIV à l'encontre des protestants, datent encore *La Peste d'Azoth* peinte pour le curieux parisien Achille III de Harlay, et le superbe *Paysage avec le retour de l'Arche* (Londres, National Gallery) peint pour le collectionneur Guillaume Thomas, chanoine de l'église de Saint-Honoré à Paris⁶⁵. Ces deux derniers tableaux, adressés à des catholiques, démontrent les effets de la puissance surnaturelle de l'Arche d'alliance dont le couvercle était recouvert des deux Chérubins dorés ordonnés par Dieu à Moïse, images inaugurales pour la religion chrétienne auxquelles nous consacrerons là encore une analyse plus détaillée.

Le Nouveau Testament

À cet ensemble d'œuvres, on peut encore rattacher plusieurs scènes où la question de l'idolâtrie est également centrale. La première, fréquemment représentée au XVII^e siècle, est celle de *La chute des idoles* lors de la fuite en Égypte du Christ enfant, thème apocryphe du Pseudo-Matthieu inspiré d'une prophétie d'Isaïe (19, 1) et réitérant, sous la Nouvelle Alliance, l'épisode de l'idole détruite de Dagôn (les épisodes sont notamment rapprochés dans les gra-

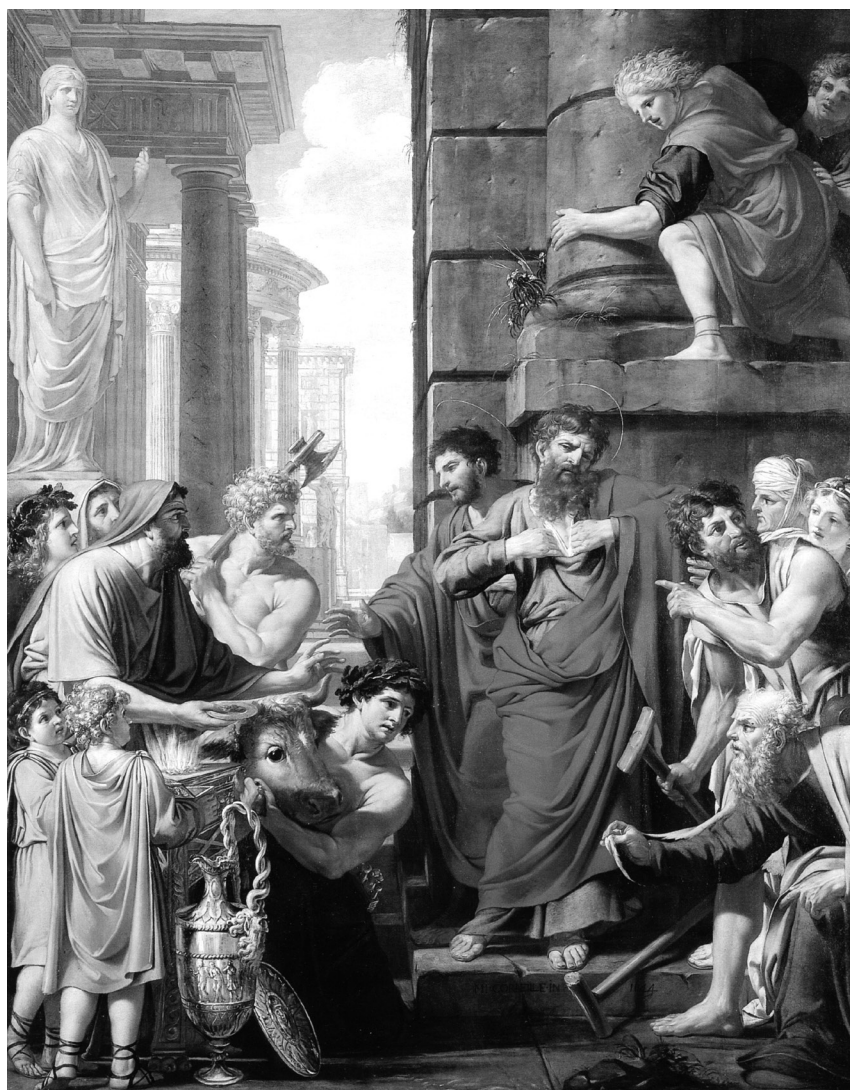
⁶⁴ C. Ponsonailhe, *op.cit.*, p.169-170.

⁶⁵ Voir Bénédicte Gady, Moana Weil-Curiel, « Un amateur méconnu, ami de Charles Le Brun : le chanoine Guillaume Thomas », *Revue de l'art*, n°153/2006-3, p. 31-39.

vures illustrant les différentes versions de la *Biblia Pauperum*). Ce thème, apprécié des paysagistes du XVII^e siècle comme Patel ou Le Lorrain, est repris par Bourdon au moins à trois reprises dans la suite gravée de la *Fuite en Égypte*, dans le tableau du musée de Brest et dans celui de Philadelphie. Une seconde catégorie est celle de l'ensemble des œuvres relatives aux actes des Apôtres. Aux côtés des nombreux et communs tableaux représentant les innombrables saints rejetant l'idolâtrie païenne et étant martyrisés aux pieds des faux dieux peints par Bourdon tout au long de sa carrière – c'est le cas des saints Pierre (1643), Barthélemy, Jean, André (vers 1650-51) ou Protas (1655-56) –, on peut insister sur le thème plus rare, représenté vers 1655-56 et qui avait déjà intéressé Raphaël ou Michel Corneille pour le May de Notre-Dame en 1644 (Arras, Musée des Beaux-Arts) [Fig. 9], de *Saint Paul et saint Barnabé refusant le sacrifice à Lystra* (Madrid, Musée du Prado) [Fig. 10]. Rapporté dans les Actes des Apôtres (14, 11-20), on sait que les deux saints, pris pour Zeus et Hermès après une guérison miraculeuse, refusent d'être assimilés à des dieux :

« La foule, à la vue de ce qu'avait fait Paul, a crié en lycorien : Les dieux ont pris forme d'homme et sont descendus parmi nous ! Ils appelaient Barnabé « Zeus » et Paul, parce qu'il était celui qui délivre le message, « Hermès ». Le prêtre du temple de Zeus, situé dans les faubourgs de la ville, a voulu alors, en accord avec la foule, faire un sacrifice. Il a fait venir des taureaux et mettre des guirlandes aux portes. Les apôtres Paul et Barnabé l'ont appris ; ils ont déchiré leurs manteaux et se sont rués vers la foule. Ils criaient : Hommes, pourquoi faites-vous cela ? Nous sommes comme vous, nous vivons les mêmes passions. Notre Évangile vous dit de vous éloigner de ces choses vaines pour vous tourner vers le Dieu vivant, qui a fait le ciel, la terre et la mer et tout ce qu'ils contiennent. »

L'interprétation de la scène est ambiguë. Les catholiques pouvaient y voir une démonstration de l'opposition irréductible entre idolâtres païens et chrétiens, mais également de la différence entre



9. MICHEL CORNEILLE, *Saint Paul et saint Barnabé à Lystra*, 1644, Arras, Musée des Beaux-Arts, (cliché auteur).



10. SÉBASTIEN BOURDON,
Saint Paul et saint Barnabé refusant le sacrifice à Lystra, v. 1655-56,
Madrid, Musée du Prado, (cliché auteur).

une adoration divine « absolue » et une adoration « relative » (secondaire, indirecte et donc autorisée) des saints. Les protestants y voyaient bien sûr un exemple d'idolâtrie semblable à celle dont étaient à leurs yeux coupables les catholiques⁶⁶. Plus encore, selon eux, l'épisode était la preuve textuelle d'un refus de l'adoration des saints ou de leurs reliques qui privait Dieu de l'adoration légitime et exclusive qui lui était réservée et, par un culte abusif, transformait en idoles les représentations des saints. Le tableau de Bourdon, à la différence de celui de Corneille, associe d'ailleurs la préparation du sacrifice à un personnage, à genoux et mains jointes devant les deux saints, dont l'attitude pouvait être rapprochée des propres manifestations d'adoration des catholiques qui rendaient « un honneur religieux » inconvenant :

« Faut-il s'écrier contre celui qui dit que les Lycaonites ont fait des idoles de Paul & Barnabas ? Il ne dit pas, que Paul & Barnabas soient *Idoles*, mais il blâme les Lycaonites qui en font des *idoles*. En ce sens, le plus saint des hommes, le plus saint des Anges, deviendra une *idole*, si on lui rend un honneur religieux, qui ne lui convient pas.⁶⁷ »

Cette figure de « l'idolâtre », celui qui fait les idoles par son comportement, réapparaîtra dans l'œuvre de Bourdon.

Les Visions

Une dernière catégorie peut, indirectement, être rapprochée de ce *corpus* : celle des nombreuses visions surnaturelles de l'Ancien ou du Nouveau Testament, systématiquement invoquées par les controversistes catholiques afin de justifier la création de certaines de leurs images. Bourdon, outre les apparitions traditionnelles du Nouveau Testament, s'attache notamment à quelques scènes de l'Ancien Testament : *Moïse devant le buisson ardent* (église de Crécy-la-Bataille, Somme), *Le Sacrifice de Manoé* (Easton Neston, coll.

⁶⁶ A. de Banastre, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 129

Hesketh), *Abraham et les trois anges* (Saint-Germain-en-Laye, Musée municipal), *Loth et sa femme donnant l'hospitalité aux anges* (Sarasota, Floride, The Ringling Museum of Art). Considérées, en tant qu'images dotées de formes humaines, comme des « armes de Dieu⁶⁸ » par les controversistes catholiques, ces apparitions, même si elles ne pouvaient prétendre représenter la nature véritable de la divinité, semblaient devoir autoriser les représentations anthropomorphes. Pour les protestants, sceptiques quant à l'authenticité des visions surnaturelles – comme en témoigne par exemple le *Discours sur les Songes divins* de Moÿse Mayraut (1659)⁶⁹ –, les visions bibliques ne sauraient être des exemples pour les peintres. Pour Eusèbe Philalthe ou François de Saillans notamment, ce n'est qu'à Dieu qu'appartient la liberté de se manifester « en telle forme & façon qu'il luy plaist », mais non aux hommes qui ne sauraient le « contrefaire, ni représenter sous telle forme », d'autant plus que ces images restent contraires à l'interdit du second commandement. Par ailleurs, ces visions étaient dans la Bible associées à un « tesmoignage de la presence & assistance particuliere de Dieu » qui justifiait par sa propre intervention ces visions, ce dont ne sauraient se prévaloir les tableaux catholiques. Enfin, elles étaient « provisoires et particulières, et non permanentes et destinées à tous » comme le sont les images chrétiennes. En aucun cas les prophètes n'avaient exigé qu'un service quelconque soit attaché à ces visions ou qu'un support écrit et une forme verbale métaphorique puissent servir de justifications à une représentation visuelle⁷⁰.

⁶⁸ N. Grenier, *op. cit.*, fol. 40r.

⁶⁹ Moÿse Amyraut, *Discours sur les Songes divins, dont il est parlé dans l'Es-criture. A Monsieur Gaches...*, Saumur, Isaac Desbordes, 1659. Les visions sont qualifiées de simples « hallucinations » par Thomas Hobbes, *op. cit.*, chap. 45, p. 900-901.

⁷⁰ [Eusèbe Philalthe], *Response a un livret nouvellement mis en lumiere, intitulé : Ma Response du P.J. Gontery, de la compagnie de Jesus à la demande d'un Gentil-homme touchant l'usage des Images*, Quevilly, Jean Petit & Robert Valentin, 1608, p. 49-53 ; François de Saillans (pseudo. De Bertrand de Loque), *Response aux trois discours du jésuite Loïs Richeome, Sur le sujet des [...] Images...*, La Rochelle, Hierosme Hautin, 1600, p. 499-505.

* * *

Ces différents sujets ne sauraient pour autant être ramenés au seul débat sur l'idolâtrie et la légitimité des images. L'obsession typologique débordante qui fait de l'Ancienne Loi la préfiguration de la Nouvelle, a en effet conduit les exégètes chrétiens à privilégier ce type de lecture des épisodes de l'Ancien Testament, indépendamment des controverses religieuses. L'Arche d'alliance est ainsi mise en relation par la tradition chrétienne avec la Vierge et les scènes de l'Annonciation, de la Présentation au Temple ou du Baptême du Christ, tandis que les Chérubins de l'Arche ou ceux du Temple sont, à la suite de la vision des « quatre vivants » d'Ézéchiël et du trône de Dieu par saint Jean (Apocalypse 4, 6-8), associés aux quatre évangélistes. La chute du dieu Dagôn, concurrent malheureux de Yhwh, évoquerait celle des dieux lors de la Fuite en Égypte, et le retour triomphal de l'Arche à Jérusalem précédée du roi David dansant est associé à un symbolisme triomphal marial ou christique. On sait par ailleurs que le Serpent d'airain est, dès saint Jean, rapproché de la figure du Christ en croix, que le Buisson ardent l'est quant à lui de la virginité de la Vierge et de divers thèmes de l'incarnation, tandis que l'apparition des trois anges à Abraham symboliserait la Trinité⁷¹.

Par ailleurs, on peut noter que si Sébastien Bourdon s'attache bien aux épisodes clés débattus par les polémistes catholiques et protestants, il représente, à deux reprises, la moins connue vision de Manoé, père de Samson, évocatrice de l'Annonciation mais guère commentée par les controversistes qui se contentent des plus célèbres visions d'Isaïe, de Daniel, d'Ézéchiël ou de saint Jean⁷². On a vu aussi que s'il évoque Jacob enfouissant les idoles auquel font aussi ponctuellement référence les controversistes, il traite également de

⁷¹ Voir par exemple F. P. de La Coste, *op. cit.*, fol. 81r.

⁷² Voir cependant N. Grenier, *op. cit.*, fol. 40 ; le thème a également été traité par Le Sueur dans son tableau du musée des Augustins de Toulouse et dans la version du musée Ingres de Montauban.

l'épisode antérieur de son beau-père Laban recherchant ses idoles domestiques, épisode généralement omis par les traités catholiques ou protestants mais en revanche traité par certains peintres contemporains. Il ignore en revanche plusieurs scènes également importantes dans les controverses, comme l'idolâtrie de Jeroboam, successeur de Salomon qui avait fait confectionner deux veaux d'or et auquel fait allusion un rare tableau de François De Nomé montrant le souverain entouré d'idoles païennes (Dijon, Musée des Beaux-Arts), celle de Mika qui avait fait fondre une statue de métal pour son usage privé, ou encore la scène de l'adoration par Jacob de la verge de Joseph, utilisée par les catholiques afin de justifier l'adoration de la croix⁷³. Enfin, comme ses nombreux contemporains, il préfère l'épisode, lié à la vie de Moïse, du Serpent d'airain dressé pour la guérison des Hébreux, et non celui, postérieur mais important pour les protestants, de sa destruction par Ézéchiass, l'un des souverains et héros réformateurs, avec notamment Asa (évoqué par François De Nomé), Jéhu (représenté par Vignon), Josias ou Judas Maccabée, tous destructeurs d'idoles prétendant revenir à la stricte observance de la Loi mosaïque et loués à ce titre par certains réformés⁷⁴.

⁷³ N. Grenier, *op. cit.*, fol. 11 ; René Benoist, *Traicté Catholique des Images, et du vray usage d'icelles ; Extraict de la Sainte escriture & anciens Docteurs de l'Eglise...*, Paris, Nicolas Chesneau, 1564, fol. 16v ; F. P. de La Coste, *op. cit.*, fol 11r et 74 ; qui se basent sur saint Paul, *Hébreux*, 11, 21.

⁷⁴ F. de Saillans, *op. cit.*, p. 440. Voir aussi Paul Perrot de La Sale, *Tableaux sacrés [...] qui sont toutes les histoires du vieil Testament representees & exposees selon leur sens en poesie françoise*, Francfort, Jean Feyrabendt, 1594, p. 165-166, avec une gravure d'Ezéchiass détruisant le Serpent et un commentaire approuvateur de l'auteur mettant en rapport l'actualité du XVI^e siècle (« que l'ignorance obscure /A si bien ofusqué... L'idole est eslevee, & le peuple esbeté.. ») et l'acte d'Ezéchiass pris en exemple : « Donne nous, donne nous, enfin quelque Ezechie,/ Qui brise ce serpent, & r'instale en son lieu/Ta verité... » D'autres scènes idolâtres sont aussi représentées dans cet ouvrage : l'idolâtrie de Jeroboam, p. 153 ou celle de « Sennacherib », p. 187. Le geste d'Ezéchiass est aussi illustré par le graveur Matthieu Mérian dans ses *Icones Bibliae* : voir les *Figures de la Bible. Demonstrant les Principales Histoires de la Sainte escriture*, Amsterdam, Cornelis Danckertz, 1648, p. 233, dont la gravure juxtapose la destruction du Serpent à celles d'idoles d'Apollon, de Diane et Mars, associant en une même idolâtrie juifs et « gentils ».

À ces réserves près – où interviennent à la fois le poids des traditions iconographiques, l'intérêt des commanditaires, la prosaïque destination spatiale de certains tableaux (le brûlant *Sacrifice de Salomon* peint pour La Vrillière se retrouvera par exemple en dessus de cheminée, tout comme le *Buisson ardent* de Poussin pour Richelieu), mais aussi des choix esthétiques ou commerciaux (le modèle de Castiglione ou la confrontation avec Poussin) –, l'exceptionnelle importance du *corpus* du peintre protestant portant sur ces thèmes rend donc pertinent un rapprochement avec le discours contemporain des controversistes. Dans cette littérature, dont j'ai pu montrer dans un travail antérieur la place toujours centrale qu'elle occupe au XVII^e siècle, trois images, évoquées dans l'Ancien Testament, sont essentielles et nécessitent un examen développé : les Chérubins de l'Arche d'alliance ordonnés par Dieu à Moïse puis sculptés à nouveau à l'initiative de Salomon dans le Temple au-dessus de l'Arche ; le Serpent d'airain également ordonné par Dieu et élevé par Moïse ; et bien sûr le Veau d'or fondu par Aaron à la demande des Hébreux.

3. L'ARCHE ET SES *KEROUVIM* : IMAGE OU HIÉROGLYPHE ?

Iconisme et aniconisme dans l'Ancien Testament

L'Arche est évoquée à de nombreuses reprises dans la Bible, essentiellement lors de sa construction, lors des divers transferts dont elle est l'objet avant l'établissement de la royauté davidienne, et lors de son installation dans le Temple construit par Salomon à Jérusalem. Dans l'Exode, l'interdit concernant les images, prononcé à plusieurs reprises (Exode 20, 4, 23, etc.), précède les quarante jours que Moïse passe sur le mont Sinäï où il reçoit l'ensemble des instructions concernant l'Arche, la tente, l'autel et ses accessoires, le parvis, les prêtres et leurs vêtements (Exode 25 à 30). Dieu est explicitement désigné comme l'auteur du « modèle de la demeure » et « de tous ses objets » (Ex. 25, 8-9), qui décrit précisément l'Arche et son couvercle :

« Tu feras un couvercle d'or pur, deux coudées et demie sa longueur, une coudée et demie sa largeur. Tu feras deux *kerouvim* d'or, d'or battu tu les feras, aux deux bouts du couvercle, un *kerouv* à un bout par ici et un *kerouv* à un bout par là, les *kerouvim* aux deux bouts. Et les *kerouvim* déploient leurs ailes vers le haut, protègent de leurs ailes le couvercle, et chacun tourne son visage vers celui de son frère et vers le couvercle. Tu placeras le couvercle sur le coffre au-dessus et dans le coffre tu placeras la charte que je te donnerai. Là je te convoquerai et je parlerai avec toi du haut de ce couvercle, entre les deux *kerouvim* sur le coffre de la charte, et te dirai tous mes commandements pour les fils d'Israël. » (Ex. 25, 17-22).

C'est encore Dieu qui fait appel aux deux artisans, Betsaleel et Oholiav, appelés à réaliser l'œuvre divine (Ex. 31), l'exécution étant suspendue par l'incident du Veau d'or qui est l'occasion d'un nouveau rappel de l'interdit relatif aux images. Dieu exige des juifs qu'ils détruisent les autels, stèles et poteaux sacrés des autres peuples, qu'ils ne se prosternent pas devant les dieux étrangers et qu'ils ne confectionnent pas pour eux-mêmes des divinités de métal : « Tu ne fabriqueras pas pour toi des dieux de fonte » (Ex. 34, 12-13, 14, 17). L'interdit étant rappelé, le projet divin est exécuté (Ex. 35 à 40) et l'Arche réalisée : c'est le fameux « coffre » d'acacia, plaqué d'or intérieurement et extérieurement, entouré d'une moulure d'or, équipé d'anneaux d'or au travers desquels passent les barres de bois destinées à son transport, et enfin recouvert d'un couvercle d'or surmonté des « *kerouvim* » (Ex. 37, 1-9), figures que l'on devait encore retrouver, tissées, sur le voile et les tentures.

On sait qu'au moins trois autres lieux importants du texte biblique évoquent à nouveau l'Arche⁷⁵. Une série de déplacements de

⁷⁵ Je laisse ici de côté l'épisode de la prise de Jéricho dans Josué, 6, témoignant de la puissance miraculeuse liée à l'Arche, thème représenté par exemple par Fouquet ou Ghiberti mais où l'arche est dépouillée de ses *kerouvim*.

l'Arche est d'abord rapportée dans le livre de Samuel, avant l'établissement de la royauté de Saul : transfert de l'Arche au sein du camp d'Israël lors des combats difficiles contre les Philistins rapportés dans le livre de Samuel (I, 4-6), second transfert dans le temple de Dagôn après la défaite des Hébreux qui correspond aux tableaux de Poussin et de Bourdon, ultime déplacement de l'Arche lors de son retour vers Israël qui est la scène choisie par Bourdon pour son paysage. Restée dans la maison d'Avinadav, à Qiryat-Yearim, l'Arche ne sera transférée à Jérusalem que sous le règne de David : la scène et les cérémonies qui l'accompagnent, représentées par un tableau anonyme du cercle de Laurent de La Hyre, sont décrites dans le second livre de Samuel et donnent lieu au fameux cortège au cours duquel David danse au-devant de l'Arche, suscitant le mépris de Mikal. Ayant trouvé une demeure fixe, l'Arche reste encore sous une construction provisoire.

Deux traditions différentes sont ensuite présentes dans la Bible, rapportant la construction du Temple : celle du premier Livre des Rois, fait de Salomon l'instigateur du Temple destiné à remplacer la tente de Moïse et les traditionnelles « butes » sur lesquelles se faisaient les sacrifices (I Rois 3, 2-3). C'est Salomon qui donne « l'ordre de construire un temple de Yhwh », mais conformément à une promesse de Dieu faite à David qui avait réservé au temps de paix de Salomon la construction (I Rois 5, 16-19). Là aussi soigneusement décrit, le projet de Salomon comprend la réalisation de nouveaux *kerouvim* monumentaux qui vont surplomber l'Arche mosaïque et qui seront associés à toute une série d'autres images : palmettes, fleurs, figures sculptées en bronze, autres *kerouvim* en relief sur les murs, les battants des portes de la chambre sacrée et ceux de la porte de la grande salle qui précède le Saint des Saints (I Rois 6-7). Une apparition de Dieu au souverain confirme son approbation du projet en cours (I Rois 6, 11-14), et la nuée qui vient remplir le sanctuaire après son achèvement et l'installation de l'Arche manifeste aux yeux de tous l'adoption par Dieu de sa nouvelle demeure (I Rois 9, 1-9). Une seconde tradition, présente dans le premier livre des Chroniques, insiste avant tout sur le rôle de David, fondateur de la dynastie destinée à régner sur Israël mais aussi protecteur de la caste sacerdotale lévitique chargée d'administrer le Temple. Elle ne fait de

Salomon qu'un exécutant de la volonté paternelle, elle-même directement inspirée par Dieu. Même s'il ne peut lui-même mener à bien son projet en raison du sang versé lors de ses trop nombreuses guerres, c'est à David que revient le souhait de construire « une maison de cèdre » à Dieu, de choisir le lieu de la construction suite à une vision surnaturelle (II Chroniques 3, 1), et de rassembler hommes et matériaux pour la construction. Il remet même à son fils les plans complets du sanctuaire et jusqu'aux modèles des objets du service divin et des *kerouvim*, l'ensemble du projet revenant en dernier lieu, comme dans le précédent de l'Exode, à Dieu :

« Alors David remit à Salomon, son fils, les plans du vestibule, ainsi que ceux des dépendances, des réserves, des hautes chambres, des pièces fermées et de la salle abritant la table d'or. [...] il lui remit les plans du char et des *kerouvim* en or aux ailes déployées, gardiens du coffre de l'alliance avec Yhwh. – Tout cela, je le tiens de Yhwh par écrit, qui m'a expliqué chaque plan des travaux. » (I Chroniques 28, 11 et 18-19).

L'Arche n'est ensuite mentionnée qu'à l'occasion des restaurations ou des modifications que lui apportent les rois Yoash, Josias et Achaz (II Rois 12, 5-17 ; 16, 10-18 ; 22, 3-9) avant l'incendie et la destruction du « premier temple » et de l'Arche sous Nabuchodonosor. Durant la captivité, l'Arche est le support de la célèbre vision d'Ézéchiel (Ézéchiel 10, 1-22) où les *kerouvim*, dotés de quatre paires d'ailes, sont évoqués avec leurs quatre visages qui formeront la base de leur identification aux Évangélistes par les chrétiens. Le Temple détruit donne lieu à une autre vision importante où le prophète détaille à nouveau longuement le Temple à venir, là encore orné des inévitables *kerouvim*, où le dieu rayonnant d'Ézéchiel promet de s'installer définitivement au sein de son peuple (Ézéchiel 40-44). Reconstitué au retour d'exil selon Flavius Josèphe⁷⁶, puis à nouveau sous Hérode au début de l'ère chrétienne⁷⁷, c'est dans ce

⁷⁶ Flavius Josèphe, *Antiquités...*, *op. cit.*, Livre XI, chap. IV.

⁷⁷ *Ibid.*, Livre XV, chap. XIV et *De la Guerre des Juifs*, Livre V, chap. XIV.

« second temple » qu'est circoncis le Christ et c'est son apparence, guère historique, qu'évoque par exemple le tableau de la *Circoncision* de Vignon.

Plusieurs tensions contradictoires, importantes jusqu'à l'époque moderne, traversent ces récits. Une première tension est relative aux rôles respectifs de Dieu et des hommes en matière de représentation. Dans l'Exode, c'est Dieu qui est donné comme « l'auteur » de l'Arche et de tous les éléments qui s'y rapportent : il en donne le modèle (« l'idée » en terme platonicien ou le « dessein » en terme esthétique), la description et les mesures, les matériaux, et il choisit jusqu'aux hommes qui vont la réaliser, donnant une légitimité divine à l'activité des « artisans » qui travaillent à sa gloire. C'est ce modèle divin qui inspire à nouveau la vision prophétique d'Ézéchiel et qui s'était déjà imposé à David selon le récit des Chroniques, le Livre des Rois insistant en revanche sur la part humaine du projet qui est cependant validé par la divinité. De l'Exode aux Rois, on passe ainsi d'un temple provisoire et mobile, correspondant au destin nomade des juifs, à une conception du pouvoir dominée par l'autorité de la classe sacerdotale. On passe également d'une conception de la nature divine jugée non assignable à un lieu terrestre, à celle d'un Temple fixe et monumental qui répond désormais à une société sédentaire, à la structure monarchique de l'autorité suprême fixée dans une cité-capitale mais aussi, même si plusieurs passages manifestent l'embarras des juifs, à une conception territorialisée de la nature divine.

Une seconde tension, qui structure comme l'on sait tout le récit biblique, est celle qui oppose l'exigence de fidélité et d'obéissance à la divinité, aux errements humains du peuple élu : le schème explicatif déterminant et quelque peu répétitif des aléas de l'histoire d'Israël est celui de l'observance ou de la non-observance des commandements divins et en particulier de ceux relatifs aux images des dieux, à leur confection et à leur adoration. L'Exode est sans cesse parcouru des mouvements contradictoires qui agitent le peuple « à la nuque raide », entre adhésion au Dieu de Moïse et périodes de doute et de perte de foi. Le processus de création de l'Arche et de ses ornements est lui-même brutalement interrompu

par l'épisode du Veau d'or qui, dans ce qui est la scène originaire de l'élaboration de l'image judéo-chrétienne, remet en cause l'alliance et ce qui doit en constituer le support matériel visible : le sanctuaire et les objets qui le constituent. Dans le livre de Samuel, c'est à nouveau l'infidélité de la caste sacerdotale au pouvoir – celle du sacrificateur Élie et de ses fils indignes – qui détourne le projet divin du peuple d'Israël, annule le pouvoir bienveillant de l'Arche au cœur de la guerre que gagnent les Philistins, et transfère le pouvoir d'Élie au nouvel élu de Dieu qu'est Samuel. Tombée en mains « privées » (« la maison d'Avinadav »), dotée de pouvoirs dangereux sinon partiellement maléfiques y compris à l'égard des juifs indignes, l'Arche n'est restituée à David qu'en tant que nouveau médiateur de l'alliance renouvelée avec les Hébreux. Observant fidèle des préceptes divins, il appartient ensuite à Salomon de construire le Temple, jusqu'à la nouvelle trahison que représente son adoration des dieux étrangers. Toute l'histoire des souverains successifs d'Israël sera ensuite marquée par cette alternance de fidélité à Dieu et d'oubli croissant de ses commandements qui culminera dans l'épreuve finale de la destruction du Temple et de la déportation à Babylone.

Un dernier mouvement contradictoire semble être le fait de la divinité elle-même dont les exigences ou les commandements paraissent contribuer à désorienter les Hébreux. Apparemment radicalement opposé aux représentations, niant même toute possibilité d'une figuration iconique de sa personne et tendant vers une forme abstraite de culte, Dieu ordonne pourtant la construction de l'Arche ornée des Chérubins et de son sanctuaire, il commande plus tard l'érection du Serpent d'airain salvateur dans le désert, et ordonne encore, ou pour le moins approuve, la construction du Temple de Salomon et des multiples ornements qui l'accompagnent. Il y a là incontestablement une tension entre abstraction et figuration, présence ou absence d'images, qui correspond bien à la situation historique du peuple Juif confronté à la concurrence de multiples croyances, longtemps partagé entre monothéisme et polythéisme, hésitant entre une religion fondée sur des supports matériels et iconiques et une religion s'acheminant progressivement, et au prix de multiples revirements, vers une spiritualité aniconique, plus abs-

traite et intérieure, mais qui ne pouvait que désorienter les juifs comme plus tard les chrétiens⁷⁸.

Catholiques et usage légitime des images

Ces différents enjeux, d'ordre politique, social et spirituel, sont ceux-là même que l'on retrouve, déplacés dans un tout autre contexte, dans les traités des controversistes catholiques et protestants de l'époque moderne qui tentent de fonder leur argumentaire sur les principaux « lieux » fondamentaux de la Bible concernant les images. Là encore, les croyants s'interrogent sur le rôle de Dieu et des hommes dans l'élaboration des premières images judaïques, sur la fidélité que doivent lui témoigner les chrétiens dont l'histoire est bouleversée par les luttes confessionnelles, sur la nature même de l'exigence divine interprétée en termes plus ou moins restrictifs par les uns ou les autres.

Deux questions sont alors déterminantes. L'une, sur laquelle je ne reviendrai pas ici sinon indirectement, porte sur la traduction et l'interprétation controversée des termes d'image, d'idole ou de simulacre dans la Bible ; l'argument principal des catholiques étant que si Dieu a effectivement interdit la réalisation et l'adoration des idoles, il a autorisé et lui-même ordonné la confection d'images dont l'adoration est légitime. La seconde, étroitement liée à la première, concerne le repérage et la discussion polémique des principaux « lieux » bibliques, patristiques et conciliaires, tendant à justifier ou condamner la réalisation et l'usage religieux des

⁷⁸ Sur la place des images dans l'Ancien Testament et l'histoire d'Israël voir en particulier : Joseph Gutmann (éd.), *No Graven Image. Studies in Art and the Hebrew Bible*, New York, Ktav Publ., 1971 ; Trygve N. D. Mettinger, *No graven image ? Isarelite aniconism in Its Ancient Near Eastern context*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1995 ; Anthony Julius, *Idolizing pictures : idolatry, iconoclasm and Jewish art*, New York, Thames & Hudson, 2001 ; Vivian B. Mann, *Jewish Texts on the Visual Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002 ; J. Schmidt (éd.), *Du sollst dir kein Bildnis machen. Von der Weisheit des Bilderverbotes*, Wuppertal, Foedus Verlag, 2002 et, plus récemment, *The Divine Image. Depicting God in Jewish and Israeli Art*, The Israel Museum, Jerusalem, 2006 ; Eliane Strosberg, *Humanisme et Expressionnisme. La représentation de la figure humaine et l'expérience juive*, Paris, Somogy, 2008.

représentations. Dès les principaux traités catholiques publiés au cœur même des violences iconoclastes du XVI^e siècle – ceux notamment de Nicole Grenier (1561), de René Benoist (1564), plus tard de Pierre de La Coste (1581) ou encore de Thomas Beauxamis (1596) – sont présents, aux côtés des premières images du Christ (la Véronique, l'image du roi Abagarus, de Nicodeme, de saint Luc, etc.) ou des « preuves » des Pères, les témoignages de l'Ancien Testament destinés à confirmer leur défense des images, que nous retrouvons ensuite dans tous les traités postérieurs. Les Chérubins jouent là encore un rôle déterminant. Ceux de l'Arche avant tout, mais aussi ceux du Temple de Salomon « aornée des images de bestes privees de raison⁷⁹ » ou ceux mentionnés par Ézéchiel dans sa vision du Temple, prouvent que « l'institution des images⁸⁰ » est d'origine divine, qu'elles ont bien été voulues et « commandées » « par exprés » par Dieu⁸¹, qu'elles ne sauraient donc être « mauvaises de soy, & partant qu'elles ne doivent pas estre abolies ». Pour René Benoist ou Pierre de La Coste, qui suivent saint Jean Damascène, Dieu, « à cause qu'il estoit sans corps & invisible » n'a pu se rendre visible aux hommes dans l'Ancien Testament mais « à fait former les images des Cherubins ». En revanche, lors de la Nouvelle Alliance, il a répondu « à la sainte affection des fideles, qui desiroient le voir », en se faisant cette fois « visible & corporel » par la personne de son Fils dont l'incarnation justifie les images modernes⁸².

Au-delà de la légitimité de leur *création*, supposée d'origine divine, c'est leur *adoration* qui est également défendue. L'existence des deux « Cherubins de fin or » et des divers objets du Temple ou celle, également invoquée, des stèles de pierre dressées par Josué après son passage du Jourdain, montreraient que les images ont une valeur non seulement honorifique, symbolique, didactique ou « mémoriale » comme le rappellent presque tous les controversistes

⁷⁹ N. Grenier, *op. cit.*, fol. 29v.

⁸⁰ R. Benoist, *op. cit.*, fol. 8v.

⁸¹ F. P. de La Coste, *op. cit.*, fol. 60r.

⁸² R. Benoist, *op. cit.*, fol. 8v ; F. P. de La Coste, *op. cit.*, fol. 19r.

catholiques⁸³, mais également dévotionnelle et spirituelle. Dans les représentations sont adorées non les images elles-mêmes et leur matière, mais ce qu'elles représentent selon la doctrine « relationnelle » bien connue de la *translatio ad prototypum*, déjà esquissée par saint Paul dans sa Lettre aux Hébreux (Hébreux 8 et 9)⁸⁴, et théorisée par saint Jean Damascène auquel se réfèrent tous les controversistes modernes : « ceux qui reveroient telles images, ils reveroient Dieu en icelles. Comme elles estoient proposees pour admonester le peuple Israëlitique, non pour estre adores comme dieux, mais comme celles qui admonstoient ce peuple à penser diligemment aux actions divines, lesquelles Dieu faisoit par icelles⁸⁵ ». Enfin, l'exemple des Chérubins était également utilisé afin de justifier la représentation du Dieu trinitaire sous le prétexte que bien que tout aussi infigurables – « ils n'estoyent pas visibles, & pour mesme raison impigibles⁸⁶ » – ils ont donné lieu à des représentations autorisées.

Les ouvrages publiés au tournant des XVI^e et XVII^e siècles dans le sillage de l'Édit de Nantes – les traités plusieurs fois réédités de Louis Richeome (1597 et éditions successives augmentées), de Jacques Davy du Perron (Conférence de Fontainebleau en 1600), de Jean Gontery (1608), d'Antoine de Banastre (1609) ou de Charles Jouye (1611) – restent fidèles à cet argumentaire qu'ils précisent, développent ou nuancent. Du Perron, débattant contre « le sieur du Plessis », privilégie surtout l'inévitable débat terminologique sur la distinction entre image et idole. Il utilise cependant aussi l'Arche dans le cadre de sa défense de la prière des saints et de l'adoration de la croix, comme un exemple d'une adoration non pas « absolue » (due à Dieu seul) mais « relative » (une simple « vénération » opposée à l'adoration), celle-là même que les chrétiens sont censés

⁸³ F. P. de La Coste, *op. cit.*, fol. 62v évoque, à la suite de saint Paul, les objets du sanctuaire et leur valeur « pour memoire des choses passees » ainsi que les « pierres » de Josué évoquées en Josué 4, 5-7 ; voir aussi L. Richeome, *op. cit.*, p. 500.

⁸⁴ N. Grenier, *op. cit.*, fol. 29v ; L. Richeome, *op. cit.*, fol. 14r ; F. P. de La Coste, *op. cit.*, fol. 11v et 12r.

⁸⁵ F. P. de La Coste, *op. cit.*, fol. 62v-63r.

⁸⁶ *Ibid.*, fol. 43r.

rendre « devant » les images⁸⁷. On retrouve ici, résultat d'une longue et complexe élaboration, les subtiles distinctions d'adoration de latrerie, de latrie, d'adoration relative et absolue, termes absents bien entendu de la Bible mais que Du Perron et ses contemporains entendaient déduire des termes d'adoration « suprême » ou « subalterne » issus des Écritures.

Jean Gontery – tout comme Antoine de Banastre, Charles Jouye ou déjà Louis Richeome – revient sans surprise sur « l'ordre express » de Dieu ayant suscité les Chérubins de Moïse qu'en aucun cas on ne saurait confondre avec des « idoles », sur l'absence de leur condamnation par le Christ lorsqu'il a chassé les marchands du Temple⁸⁸, ou sur l'approbation divine de ceux exécutés par Salomon. L'initiative de Salomon représentait néanmoins une difficulté pour les catholiques que n'avaient pas manqué de souligner leurs opposants : faute d'un commandement « express », les catholiques arguèrent d'une relation privilégiée de Salomon et de Dieu qui s'était communiqué à lui à plusieurs reprises, d'un commandement explicite concernant l'ensemble du Temple mais intégrant aussi, de façon « tacite » et par voie de conséquence, ses éléments intérieurs, et ils insistèrent surtout sur l'approbation divine *a posteriori* de l'œuvre réalisée⁸⁹.

La possibilité d'un usage religieux des images et de leur adoration est également reprise et rediscutée. Pour Jean Gontery par exemple, l'adoration des images réalisées par les Hébreux n'est pas

⁸⁷ Jacques Davy du Perron, « Actes de la Conférence tenue entre le sieur évesque d'Evreux et le sieur du Plessis, en presence du Roy à Fontaine-bleau le 4. de May 1600 [...] Avec la refutation du faux discours de la mesme conference », dans *Les diverses œuvres de l'illustrissime cardinal du Perron...*, Paris, Antoine, Estienne, 1622, p. 173.

⁸⁸ Jean Gontery, *La response du P.I. Gontery, de la Compagnie de Jesus. A la demande d'un Gentil-gomme, de la religion pretendue reformée, touchant l'usage des Images...*, Paris, Pierre Courant, 1608, p. 10-12 ; C. Jouye, *op. cit.*, p. 114 ; voir également, du controversiste François Péan de La Croullardière, *Abrege des controverses, ou sommaire des erreurs de la Religion pretendue reformee...*, Paris, Louÿs Boullanger, 1655, art. XXXV, « Des Images », p. 591-615 sur les lieux bibliques justifiant les images.

⁸⁹ Voir par exemple A. de Banastre, *op. cit.*, p. 57.

explicitement déclarée mais c'est leur place, « dans le lieu le plus saint & sacré du Temple, & du tabernacle, où se faisait l'adoration souveraine, & le sacrifice, & où tout le monde se prosternait⁹⁰ », qui est donnée comme un prétexte décisif pour leur adoration. Ce dernier argument est développé par Antoine de Banastre, Louis Richeome ou Charles Jouye qui déduisent de la prosternation « devant » l'Arche et le trône de Dieu qu'elle constituait, l'attribution à cet objet et à ses images « de quelque forme de sainteté ». Cette sainteté acquise par co-présence justifiait une forme d'adoration non pas « civile » mais bien « religieuse », même si elle restait « relative », c'est-à-dire strictement soumise à la complexe hiérarchie des adorations élaborée par les catholiques⁹¹. C'est ici, s'appuyant sur David, Ézéchiël ou les écrits de Philon⁹², la conception du « couvercle » de l'Arche conçu comme une forme de « marchepied » du trône divin impliquant l'idée d'une *extension* de la sainteté de Dieu « aux choses consacrez à sa gloire, d'autant que cela est de son train, & qui luy appartient⁹³ ». Cette théorie élargie de la sainteté, qui faisait du Temple et à plus forte raison des églises et des cérémonies des chrétiens « une image du ciel » et une autre « Cour celeste⁹⁴ », se fondait pour les catholiques sur toute une série de précédents (la sanctification par Dieu des objets du sanctuaire, du lieu d'appari-

⁹⁰ J. Gontery, *op. cit.*, p. 10 ; A. de Banastre, *op. cit.*, p. 137-138 ; L. Richeome, *op. cit.*, p. 502 et suiv. ; voir également F. Péan de La Coullardière, *op. cit.*, art. XXXV, « Des Images », p. 588-591 sur la légitimité de la prosternation ou « genuflexion » devant les images, qui n'implique pourtant par l'adoration, justifiée par celle devant l'Arche d'alliance dont témoignent les Psaumes 5, v.8 ; 99, v. 1 et 5, 132, v. 7.

⁹¹ L. Richeome, *op. cit.*, p. 530, appuie sa démonstration sur une double définition de la sainteté : ce qui est pur et bon, sans imperfection, mais également, ce qui est « dédié & consacré à Dieu, ou qui a quelque rapport, respect & relation à luy, & le touche en quelque façon ».

⁹² Psaume 99 (98), 1 et 5 : « Il trône au-dessus des *kerouvim* », « Ils se prosternent devant les marches à ses pieds », traduit au XVII^e siècle par « Adorez l'esca-beau des pieds de Dieu » ; Ézéchiël 10, 1 : « Regardez, sur le ciel qui se trouve au-dessus de la tête des anges *kerouvim*, [...] on croirait voir un trône », cité par A. de Banastre, *op. cit.*, p. 137-138, p. 147 ; C. Jouye, *op. cit.*, p. 134, etc.

⁹³ A. de Banastre, *op. cit.*, p. 96 ; L. Richeome, *op. cit.*, p. 527-532.

⁹⁴ L. Richeome, *op. cit.*, p. 502-505.

tion de Dieu sous la forme du Buisson ardent à Moïse, de la pierre consacrée par Jacob après sa vision de l'échelle céleste, etc.), ou bien sur des exemples démontrant, *a contrario*, que certains actes pouvaient porter atteinte à la sainteté de l'Arche et provoquer le courroux divin (Ouzza frappé pour avoir touché l'Arche à son retour de la cité des Phariséens, les Bethsamites qui moururent pour avoir osé la regarder)⁹⁵. Pour Antoine de Banastre, la tente et l'Arche dressées par Moïse étaient, tout comme le Temple, des lieux où Dieu, quoique non assignable en un site spécifique, était « par quelque faveur speciale, *plus present* [...] qu'ailleurs », sans s'aviser que la reconnaissance de cette « présence » privilégiée de Dieu auprès de ses images ne pouvait que susciter un risque supplémentaire d'idolâtrie, c'est-à-dire, selon les propres arguments catholiques, de croyance d'une forme de divinité des images elles-mêmes.

Protestants et rejet des représentations

Du côté protestant, l'ensemble répétitif des arguments avancés par les catholiques donnait lieu à une réfutation systématique qui suscitait elle-même, en un jeu qui semblait alors sans fin et qui perdure jusqu'à la fin du siècle, les protestations et dénégations catholiques. Plusieurs traités s'imposent dans la première moitié du XVII^e siècle, rédigés par François de Saillans (pseudonyme de Bertrand de Loque ?), et publié en 1600 en réponse à l'important traité de Richeome ; par Eusèbe Philalethe, pseudonyme qui dissimule l'auteur d'un texte dirigé en 1608 contre un autre jésuite, Jean Gontery ; ou par le ministre Ian Fleury auquel s'en prendra le franciscain Charles Jouye en 1611. Après les années 1630, et alors que se multipliaient les dissuasives poursuites judiciaires à l'égard des textes des polémistes réformés, un texte d'Abraham Rambour, édité en 1635, s'attaque quant à lui aux écrits de Jean Roberti et tente de déplacer l'affrontement sur les Écritures et la Tradition vers un débat prenant en compte les « faits », c'est-à-dire les pratiques concrètes des catholiques. Un dernier texte important, de nature sensiblement différente puisque consacré presque exclusivement au problème controversé

⁹⁵ A. de Banastre, *op. cit.*, p. 106 ; L. Richeome, *op. cit.*, p. 525-526. Voir 1 Samuel 6, 19 et 2 Samuel 6, 7-8.

de l'existence et de l'usage des représentations par les premiers chrétiens, est dû à Jean Daillé, pasteur de Charenton, en 1641.

S'agissant des Chérubins de l'Arche et du Temple, plusieurs points sont contestés par les protestants. L'un, déjà évoqué, est celui de la légitimité des images de Salomon, réalisées sans cet « ordre express » de Dieu qui ne pourrait être invoqué que dans le cas des Chérubins de Moïse et du Serpent d'airain. L'initiative de Salomon résulterait, au mieux, de ce commandement « tacite » issu de la construction du Temple⁹⁶, ou bien, au pire, d'un abus imputable à un souverain déjà suspecté de se « départir de l'ordonnance des lois », ce que confirme l'idolâtrie de sa vieillesse sur laquelle insistent plusieurs tableaux de Bourdon⁹⁷. Les protestants font ensuite du commandement de Dieu, à la suite de Tertullien, une décision « extraordinaire » dont le caractère exceptionnel, qui n'a pas donné lieu chez les juifs à une démultiplication des exemplaires de l'Arche destinés à leur dévotion, interdit d'en faire un modèle pour les chrétiens. Par ailleurs, les images réalisées par les juifs n'étaient en aucun cas des objets d'adoration, de prosternation et de service religieux, ce qui est avéré pour le Serpent d'airain mais également pour les Chérubins de Moïse ou plus tard de Salomon, qui se situaient bien dans un sanctuaire où se pratiquaient ces actes religieux mais sans que ceux-ci concernent les images. À l'opposé des déductions abusives des catholiques et de leur conception extensive de la sainteté, les protestants défendaient une conception de l'adoration et du service divin *réduite* à la seule personne divine et non élargie aux images et aux accessoires qui lui sont attachés : faut-il, demandait de façon provocatrice Abraham Rambour en évoquant les tableaux des catholiques, « adorer l'image du pourceau, de mesme adoration que l'image de S. Anthoine »⁹⁸.

Plusieurs arguments, présents chez Philalethe, Saillans ou Bannastre qui s'inspirent de Calvin, justifiaient la position protes-

⁹⁶ [Eusèbe Philalethe], *Response a un livret nouvellement...*, *op. cit.*, p. 34 ; F. de Saillans, *op. cit.*, p. 467.

⁹⁷ A. Rambour, *op. cit.*, p. 147-148, qui se réfère ici aux critiques déjà émises à l'encontre de Salomon par Flavius Josèphe, Livre 8, chap. 2.

⁹⁸ A. Rambour, *op. cit.*, p. 147.

tante. Le premier était celui du caractère réservé de l'accès à ces images : les Chérubins de Moïse ou de Salomon étaient disposés dans l'endroit « le plus saint & sacré » accessible au seul souverain, et non « publiquement proposez là où se faisait l'adoration, & le sacrifice, & ou tout le monde se prosternoit⁹⁹ » ; les Chérubins étant eux-mêmes cachés sous leurs ailes et dissimulés par « la nuee & fumee de l'encens » au Sacrificateur qui pénétrait dans le sanctuaire¹⁰⁰. La question est importante et sensible au XVII^e siècle car si les images catholiques sont partout présentes, on sait que les chœurs des églises françaises restent encore, au moins jusqu'à la fin du siècle, inaccessibles aux fidèles et largement dissimulés par d'importants jubés qui ne disparaîtront qu'au cours du siècle suivant.

Un second argument était celui du changement radical de conception de la présence divine qu'imposait l'avènement du Christ. Les Chérubins de l'Arche qui couvraient le propitiatoire – entendus, tout comme le Serpent d'airain, comme figures du Christ à venir –, n'avaient de sens qu'en tant « qu'ombres de l'Ancien Testament qui ne doivent avoir lieu sous le Nouveau, en la claire & pleine manifestation de Jesus Christ, le vray propitiatoire¹⁰¹ ». L'avènement du Christ, seule image possible et légitime de Dieu, impliquait, comme l'indiquait saint Paul (Hebreux 9), une abolition de la « loy ceremoniale » et par là des Chérubins qui relevaient d'un commandement simplement « ceremonial », temporaire et exceptionnel, et non « moral, naturel, & perpetuel » comme l'affirmaient les catholiques¹⁰².

Un dernier argument fondamental, qui là aussi faisait écho à des questions centrales pour l'esthétique du XVII^e siècle, reposait sur la nature des images présentes sur les murs du Temple, ses portes ou les objets liés à la liturgie, c'est-à-dire les fleurs, palmes, chéru-

⁹⁹ J. Gontery, *op. cit.*, p. 33 ; A. Rambour, *op. cit.*, p. 145-146.

¹⁰⁰ A. Rambour, *op. cit.*, p. 145 qui se réfère au jésuite Cornelius, argument déjà présent chez J. Calvin, *L'institution chrétienne...*, *op. cit.*, Livre I, chap. XI, p. 63.

¹⁰¹ E. Philaëthe, *Response...*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰² *Ibid.*, p. 34-36.

bins à double face, bœufs et lions, etc. Pour les protestants, suivis d'ailleurs par certains catholiques sceptiques, elles ne servaient que « d'ornement & de parure à ces choses là », et non à l'adoration. Leur utilisation pour justifier les usages catholiques résultait là encore d'une extension abusive de la notion de sainteté à des images qui n'avaient qu'un caractère secondaire et adventice¹⁰³. Plus radical encore, Abraham Rambour allait jusqu'à intégrer dans cette catégorie subalterne les propres Chérubins de l'Arche¹⁰⁴, ou leur déniait même leur appartenance à la catégorie des « images » en faisant des Chérubins de simple « figures » symboliques : « ces Cherubins n'ont pas été proprement *images*, ains figures hieroglyphiques, emblemes, & caracteres de l'office des Anges, en mesme façon qu'on peint les vertus & les vices¹⁰⁵ ». Un même traitement était appliqué au fameux « marchepied » ou « escabeau » de l'Arche évoqué par David, qui est également détaché du domaine de la sainteté divine que lui attribuaient les catholiques et qui justifiait l'adoration des images. Cet « escabeau » redevient un simple *marqueur* de la localisation spatiale de l'acte de vénération de David (le Temple et le sanctuaire), mais non plus l'objet associé à une vénération due à Dieu seul : « adorer (*asçavoir Dieu*) au scabeau de ses pieds », traduit et interprète par exemple François de Saillans¹⁰⁶, faisant une fois de plus de la capacité linguistique un point déterminant de la résolution de la controverse. À l'extension catholique de la sainteté et de l'adoration qu'elle implique, s'oppose ainsi l'extension universelle de l'interdit du Décalogue qui englobe toutes les images susceptibles d'une adoration. Un partage radical est ainsi opéré entre images illégitimes (toutes les images qui font l'objet d'un service religieux) et les images légitimes qui sont ramenées soit à une fonction ornementale, soit à une fonction purement symbolique où elles perdent jusqu'à leur appartenance à la catégorie des images usuelles.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 39 ; F. de Saillans, *op. cit.*, p. 486 et p. 516 où sont résumés les trois principaux arguments.

¹⁰⁴ A. Rambour, *op. cit.*, p. 140-142, qui se réfère à Tertullien, Vasquez et plusieurs autres auteurs catholiques modernes.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 144.

¹⁰⁶ F. de Saillans, *op. cit.*, p. 601.

En dehors des temples, les images sont en revanche acceptées mais seulement pour « l'usage politique & historial, ou pour un honneste ornement¹⁰⁷ ».

Les peintres face à l'interdit biblique

Comment situer les représentations de l'Arche d'alliance que propose Sébastien Bourdon par rapport à cette importante littérature ? Le thème n'apparaît que tardivement dans l'œuvre du peintre, à la fin de sa carrière (vers 1665-70), soit bien après la publication des principaux traités évoqués [Fig. 11]. Bourdon se confrontait directement au modèle imposant que constituait alors, dans le contexte académique, l'œuvre sur le même thème de Nicolas Poussin, elle-même inspirée du précédent que représentait la *Peste de Phrygie* de Raphaël (issue d'une description de Virgile, *Énéide*, III, 190-9)¹⁰⁸. L'œuvre avait été désignée à l'origine par Poussin comme *Le Miracle de l'Arche* [Fig. 12]. Le peintre insistait ainsi sur ce qui est l'objet central du tableau que préféreront négliger les interprètes postérieurs qui s'attacheront avant tout, du fait de leur intérêt pour la théorie de l'expression, aux *effets* physiques et psychologiques de la peste¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 514.

¹⁰⁸ Voir en particulier sur le tableau de Poussin : Henry Keazor, « À propos des sources littéraires et picturales de *La Peste d'Asdod* (1630-31) par Nicolas Poussin », *Revue du Louvre*, février 1996, p. 62-69 ; Sheila Barker, « Poussin, Plague, and Early Modern Medicine », *The Art Bulletin*, 12, 1, 2004, p. 659-690 ; la somme d'Elisabeth Hipp, *Nicolas Poussin : Die Pest von Asdod*, Studien zur Kunstgeschichte, Band 165, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York, 2005 ; Jonathan Unglaub, *Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial narrative and the Legacy of Tasso*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 158-164 ; voir également et plus largement sur la place accordée à Moïse par Poussin, Todd P. Olson, *Poussin and France. Painting, Humanism, and the Politics of Style*, Yale, Yale University Press, 2002, chap. IV, « Antique Moses » ; Judith Bernstock, *Poussin and French Dynastic Ideology*, Bern-New York, Peter Lang, 2000, p. 208-219 sur *L'Adoration du Veau d'or* et *Le Passage de la mer rouge*.

¹⁰⁹ C'est par exemple le cas de la courte conférence sur ce tableau par Jean-Baptiste de Champaigne en 1670 initialement publiée dans André Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1903, p. 112-115 (et reprise dans la dernière édition des conférences dirigée par C. Michel et J. Lichtenstein).



11. SÉBASTIEN BOURDON,
La Peste d'Azoth, v. 1665-70,
 loc. inconnue, vente Christie's London, 8/7/2009, (cliché DR).

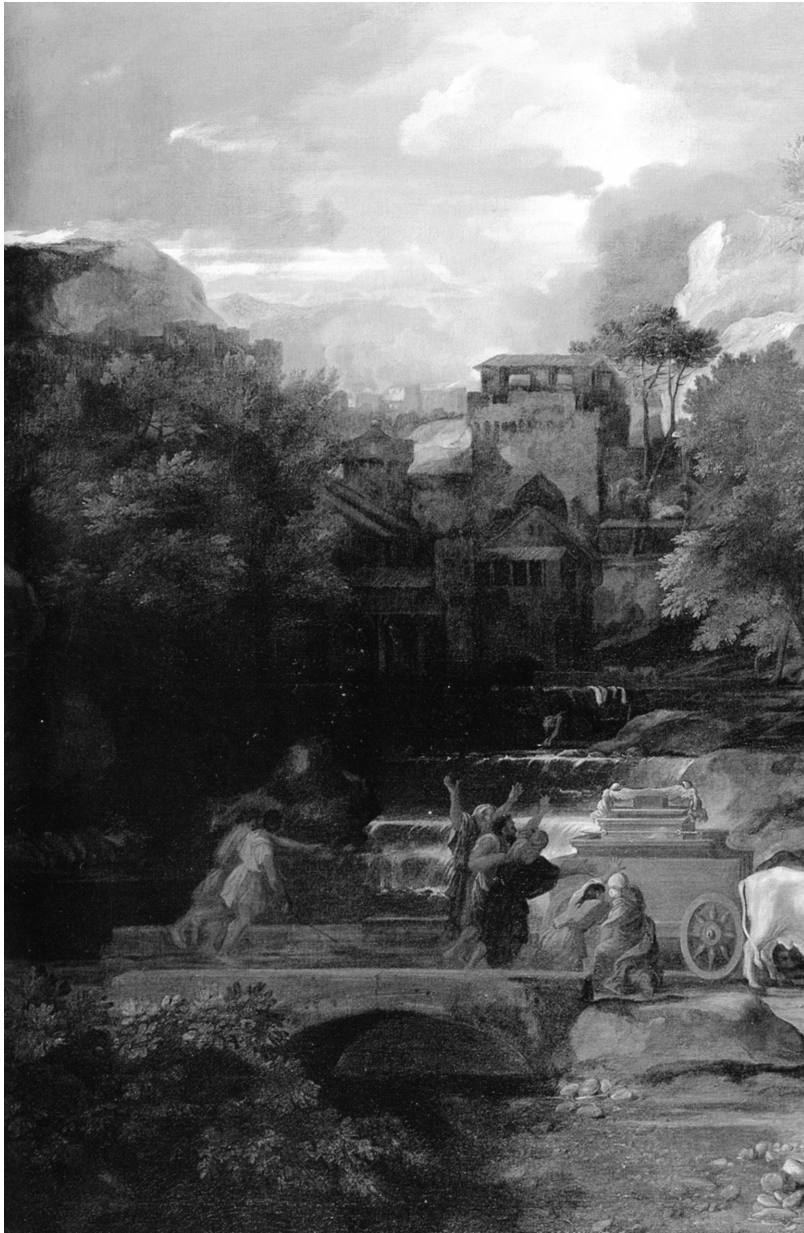
Le tableau, comme *L'Adoration du Veau d'or*, paraît pourtant bien témoigner de la propre et précoce attention de Poussin aux questions liées à l'iconoclasme : peint dans les années 1630-31, c'est-à-dire, comme cela est souvent signalé, peu après la peste de Milan mais aussi au cœur de l'actualité controversiste qui agitait encore la France de Louis XIII, il ne sera présent à Paris qu'au début des années 60 où il intégrera en 1665 les collections royales. *La Peste d'Azoth* de Bourdon, tout comme *La Peste d'Eaue* de Pierre Mignard, inspirée cette fois d'Ovide et connue par une gravure, répond directement à l'œuvre du peintre franco-romain dont elle reprend, au sein d'une composition cependant moins strictement ordonnée, de nombreux éléments : les colonnes du portique entre lesquelles se trouvent l'Arche et la statue brisée de Dagôn, les personnages du premier plan avec l'enfant au sein, le groupe de l'inhumation dans le fond du tableau, etc. Le *Paysage avec le retour de l'Arche* [Fig. 13], scène qui suit l'épisode de la peste dans la Bible, peut se lire également comme une forme de confrontation avec les grands paysages héroïques



12. NICOLAS POUSSIN, *Le Miracle de l'Arche*, v. 1630-31,
Paris, Musée du Louvre, (cliché auteur).

Pages suivantes :

13. SÉBASTIEN BOURDON, *Paysage avec le retour de l'Arche*, v. 1665-70,
Londres, The National Gallery, (cliché auteur).





que Poussin avait commencé à produire à partir des années 1640-1650, mais sans que celui-ci s'attache cependant à l'épisode, unique semble-t-il dans la peinture du XVII^e français, traité par Bourdon. D'autres tableaux contemporains figurent également l'Arche, qui est notamment présente dans une œuvre du cercle de Laurent de La Hyre (*David dansant devant l'Arche*, coll. part.)¹¹⁰, dans la vue intérieure du Temple représentée dans la *Circoncision* peinte par Claude Vignon (New York, coll. Frankel)¹¹¹ puis dans celle de Pierre Mignard (esquisse conservée au Musée Carnavalet pour la chapelle des fonts baptismaux de Saint-Eustache en 1666), dans un dessin attribué à Charles Mellin ou à Jean Lemaire évoquant également la *Peste d'Azoth* (vers 1640, Paris, Musée du Louvre), et peut-être aussi dans un autre dessin, perdu, donné à Le Sueur et illustrant à nouveau *David dansant devant l'Arche*¹¹². L'Arche d'alliance est aussi, et c'était là une œuvre exceptionnelle, la forme qu'avait pris le tabernacle du maître-autel du Grand Carmel de Paris, dessiné par Charles Le Brun en 1654 (Paris, Musée des arts décoratifs).

Au-delà des questions de filiations et de confrontations artistiques, mais au-delà aussi de ce qu'un sens trop obligé nous invite à comprendre trop vite – la gloire de Dieu présent au sein de son peuple, l'Arche de Moïse comme figure typologique renvoyant au Nouveau Testament, au Christ ou à Marie, la valeur symbolique des Chérubins interprétés par Philon ou les premiers Pères comme évocation du « circuit & tournoiement de tout le Ciel », etc.¹¹³ –,

¹¹⁰ Publié dans Pierre Rosenberg, Jacques Thuillier, *Laurent de La Hyre, 1606-1656. L'homme et l'œuvre*, cat. expo. (Grenoble-Rennes-Bordeaux, 1989-1990), Genève, Skira, 1988, p. 64 ; voir également la gravure de Pierre Lemaire, *David dansant devant l'Arche*, d'après Le Dominiquin, BN, Est., Bd 32, p. 4, reproduit dans Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français, Graveurs du XVII^e siècle, Leclercq-Lenfant*, t. 10, Paris, BNF, 1989, p. 69.

¹¹¹ Publié dans Paola Bacht Bassani, *Claude Vignon, 1593-1670*, Paris, Arthéna, 1992, n°483, p. 463.

¹¹² Publié dans Alain Mérot, *Eustache Le Sueur, 1616-1655*, Paris, Arthéna, 1987, DM.3, p. 383.

¹¹³ Voir le « Livre de Philon juif, touchant les Cherubins et le Glaive flamboyant... », dans Philon, *Œuvres*, t. II, trad. Federic et Nicolas Morel, Paris,

l'ensemble de ces représentations, on ne l'a guère souligné, a pour intérêt premier de livrer au regard ce qui est l'image fondatrice, l'Arche comme *archè* pourrait-on dire, de la peinture chrétienne. C'est l'image qui va ouvrir, ou refermer, un certain destin des images, la gloire et la puissance miraculeuse de l'Arche présentée dans ces divers tableaux étant aussi celles que prétendra s'attribuer l'art des images. Livrer au regard cet objet, c'est donc aussi rendre à sa visibilité cette image fondatrice mais perdue, précisément décrite dans la Bible, bien que de façon ambiguë, mais désormais invisible. Lui rendre sa visibilité peut passer, dans le contexte que nous avons évoqué, comme un acte, peu surprenant de la part de peintres, qui plus est catholiques, contribuant à la cause iconophile.

Tous les peintres, y compris Bourdon, évoquent de façon analogue les Chérubins sous la forme de jeunes hommes ailés inclinés, sans soupçonner apparemment que l'apparence des *kerouvim* de l'Exode était bien différente. Les conventions adoptées au XVII^e siècle ne sont pourtant en rien nouvelles : l'assimilation des Chérubins à des anges est réalisée au moins dès Denys l'Aréopagite qui en fait une des catégories de sa première triade angélique. L'Arche surmontée de Chérubins angéliques eux-mêmes encadrés de figures semblables de grande taille évoquant les *kerouvim* du Temple de Salomon, est même l'une des premières images monumentales que l'on trouve, au début du IX^e siècle, dans la célèbre mosaïque qui orne la chapelle carolingienne de Germigny-des-Prés¹¹⁴, et d'analogues représentations se retrouvent jusque dans les illustrations gra-

Jacques Bessin, 1619, p. 8-9. Ou encore comme attributs de la bonté et de la puissance divine, comme métaphores des quatre évangiles et des actes du Christ (Irénée de Lyon, *Contre les hérésies*, III, 11, 8, interprétation reprise par saint Jérôme dans ses commentaires sur Ézéchiël), comme symboles de la « plénitude de connaissance » (Origène, *Traité des principes*, 1, 5, 4 et I, 8, 3 ; idée là aussi présente chez saint Augustin puis saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, I^o, Qu. CVIII, art. 5), ou encore comme des figures allégoriques incitant à l'acquisition de la vérité et de la vérité (Didyme l'aveugle, *Sur la Genèse*, Paris, Cerf, 1976, vol. I, p. 273), etc.

¹¹⁴ Une autre tradition, présente dans les illustrations des manuscrits médiévaux, évoque des Chérubins à une ou quatre têtes et quatre ailes : voir par exemple Vatican, Biblioteca, Cod. Gr. 747, fol. 106r, 158v, ou Istanbul, Seraglio,

vées des Bibles illustrées des XVI^e et XVII^e siècles comme les *Figures de la Bible* de Giovanni Simeoni (1564) dont ont pu s'inspirer Poussin et ses admirateurs¹¹⁵. Mais ce qui est nouveau en revanche, et alors même que s'étaient multipliées les recherches érudites, historiques et philologiques sur la Bible et les reconstitutions du Temple de Jérusalem¹¹⁶, c'est leur adoption répétée et systématique par tous

Cod. 8, fol. 33r ; Vatican, Biblioteca, Cod. Gr. 333, fol. 8v, 9r et 9v, 10r, 45v, etc. Voir Kurt Weitzmann, Herbert L. Kessler, *The frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library, 1990.

¹¹⁵ Voir également la gravure d'Antonio Tempesta, signalée et reproduite dans l'article de Henry Keazor à propos du tableau de Poussin, qui dans le dessin préparatoire de son tableau (Louvre, Cabinet des dessins), place de simples têtes de chérubins aux extrémités de l'Arche. On retrouve une identique conception de l'Arche et des Chérubins dans les illustrations de l'ouvrage de François Vatable (Franciscus Vatablus), *Biblia his accesserunt schemata Tabernaculi Mosaici, & Templi Salomonis...*, Lutetiae, ex Officina Roberti Stephani, 1546, p. 21, p. 91 ; dans les gravures de Bernard Salomon pour les *Quadrins historiques de la Bible* de Claude Paradin (Lyon, Ian de Tournes, 1558, Exode XXXVI & XXV et Exode XL), dans Gabriel Chappuys, *Figures de la Bible declarees par Stances...*, Lyon, Estienne Michel, 1582, Exode, chap. XXV, Exode, chap. XL, III. Des Rois, chap. II ; dans Paul Perrot de La Sale, *Tableaux sacrés [...] qui sont toutes les histoires du vieil Testament representees & exposees selon leur sens en poesie françoise*, Francfort, Jean Feyrabendt, 1594, p. 84, p. 113, p. 133 (avec variante à nouveau des deux têtes ailées), dans les *Icones Biblicae* illustrées par Matthieu Mérian (*Figures de la Bible. Demonstrant les Principales Histoire de la Sainte escriture*, Amsterdam, Cornelis Danckertz, 1648, p. 9, p. 155, 157, 183, etc.) ; Flavius Josèphe, *Antiquités judaïques, op. cit.*, Livre III, chap. VI, p. 87, ou dans la traduction de ce même ouvrage donnée par Arnauld d'Andilly (Paris, Pierre Petit, 1667, p. 88) où des têtes de chérubins remplacent les anges dans la gravure de François Chauveau. Voir également la célèbre gravure représentant le Saint des Saint dans l'ouvrage de Villalpando, « Propectus testudinis mururm et pavimenti sancti sanctorum... », où les Chérubins du Temple de Salomon ont la forme d'êtres anthropomorphes à quatre ailes, deux ouvertes, deux repliées, le corps recouvert de poil et des pieds de bovins.

¹¹⁶ François Vatable (Franciscus Vatablus), *op. cit.* ; Benito Arias Montano, *Opera ad sacrorum Bibliorum apparatus*, 1571-1572 ; Matthias Hafenreffer, *Templum Ezechielis...*, Tubingae, Theodorici Werlini, 1613 ; Juan Bautista Villalpando, *In Ezechielem explanationes...*, 1596-1604 ; Jacob Juda Leon, *Retrato del Templo de Selemo...*, 1642 ; Johannes Coccejus, *Prophetia Ezechielis cum Commentario*, Leyden, 1669 ; ou encore Nikolaus Goldmann, Claude Perrault, Bernard Lamy, etc. Voir également, au début du XVIII^e siècle, l'ouvrage du protestant Pierre Jurieu, *Histoire critique des dogmes et des cultes [...] Ou l'on trouve l'origine de toutes*

les peintres contemporains, à la différence de représentations antérieures comme, par exemple, celle de Fouquet illustrant les *Antiquités Judaïques* de Flavius Josèphe qui, comme nombre de peintres du Moyen Âge semble-t-il, omettait de représenter les anges au-dessus de ce qui évoquait plus les châsses des saints que l'Arche de Moïse¹¹⁷. Si le texte de l'Exode n'évoque que les « ailes » des deux *kérouvim* d'or et leurs « visages », non nécessairement humains, tournés l'un vers l'autre, on sait que la vision d'Ézéchiël (Ézéchiël 10) évoque quatre *kerouvim*, dotés chacun de quatre paires d'ailes et de quatre visages – bœuf, homme, lion, aigle –, ce qui donne une toute autre apparence à ces créatures plus proches des figures monstrueuses et composites des religions orientales, tenues comme indiscutables idoles par les catholiques, que de nos modernes et chrétiens Chérubins¹¹⁸. Si les catholiques voulaient voir dans ces créatures, conformément au Pseudo Denys, l'image « d'un esprit Angelique des plus haultes Hierarchies » que Moïse aurait évoqué par « un jeune

les Idolatries de l'ancien Paganisme, expliquées par rapport à celles des juifs, Amsterdam, François L'Honoré, 1704, qui fait références aux études antérieures de Arias Montano, *Aaron, sive, vestimentorum ornamentorumque summa descriptio...*, Anvers, C. Plantin, 1569-1573 ; Henry Ainsworth, *Annotations upon the five books of Moses...*, London, 1627, etc. Voir : *De Tempel van Solomo*, cat. expo. (La Haye), S. Gravenhage, 1976 ; Helen Rosenau, *Vision of the Temple. The image of the Temple of Jerusalem in Judaism and Christianity*, Londres, 1979 ; J. A. Ramirez, A. Corboz, R. Taylor, R. Jan van Pelt, A. Martínez Ripoll (éd.), *Dios arquitecto. J. B. Villalpando y el templo de Salomón*, Madrid, ed. Siruela, 1991 ; Vanessa Selbach, « Représentations et interprétations des Antiquités hébraïques dans les Bibles du XVI^e au XVII^e siècle », dans J. M. Leniaud, B. Bouvier (dir.), *Le Livre d'architecture XV^e-XX^e siècle*, École nationale des Chartes, Paris, 2002, p. 125-138.

¹¹⁷ La représentation du Temple et de l'Arche est en particulier l'objet des illustrations des *Postillae* de Nicolas de Lyra dont plusieurs versions existent, voir *Le Temple. Représentations de l'architecture sacrée*, cat. expo. (Nice, 1982), Paris, RMN, 1982, p. 58 et cat. n°28 avec une version intégrant les Chérubins.

¹¹⁸ Les Chérubins sont aussi présents dans le jardin de l'Eden, mais non décrits, afin de « garder le chemin de l'arbre de la vie » (Genèse, 3, 24). Des « chérubins de feu » sont également évoqués dans le premier livre d'Enoch (I, 14 et 71, 7), ils sont décrits, dans le second livre, comme dotés de six ailes et d'un grand nombre d'yeux (II, 21), et donnés comme gardiens du trône et du palais divin.

homme ayant deux ailes¹¹⁹ », le protestant François de Saillans notait pourtant bien que ces figures n'étaient pas désignées comme des « idoles » par le jésuite Louis Richeome, mais qu'elles n'étaient pas non plus nommées « images » dans la Bible : « qui est bien pour signifier que c'estoient *autres representations que les idoles ou images* des Gentils, & de la Papauté¹²⁰ ». Calvin lui-même, se distinguant sur ce point du plus conciliant Luther¹²¹, notait que les Chérubins étaient désignés comme des anges mais seulement en raison de la « rudesse du peuple ancien » et par « une sorte d'indulgence », de la même façon que le pain de la Cène était désigné comme le corps du Christ¹²². Quelques années plus tard, en 1635, Abraham Rambour évoque à nouveau cette question en se référant à Ézéchiël ainsi qu'à Flavius Josèphe, bien connus par les peintres du XVII^e siècle, et notamment de Poussin et de Bourdon : « On est fort en peine sur la figure de ces Cherubins¹²³ », que les *Antiquités Judaïques* décrivent comme « des animaux volans, d'une nouvelle espece que personne n'avoit veü, lesquels Moÿse avoit veus figurez au throne de Dieu », et ayant, selon Ézéchiël « quelque chose de l'homme, du lion, de l'aigle, & du veau¹²⁴ ». Et d'en conclure étonnamment : « Si cela estoit, ils ne seroient pas images des Anges, mais plustost *monstres qui ne ressemblent à rien* ; & ainsi vrayes idoles, qu'on nous dit estre des ressemblances de choses qui ne sont point¹²⁵ ». Ces figures monstrueuses, Rambour les désigne plus loin, nous l'avons vu, non comme des « images » mais comme des « hiéroglyphes », qui ne feraient donc pas référence à des êtres réels et ne seraient dotés que d'une valeur symbolique.

¹¹⁹ J. Gontery, *op. cit.*, p. 10, qui donne une lecture symbolique de cette image, « la figure de l'homme représentant l'intellect, & les aïles la subtilité ».

¹²⁰ F. de Saillans, *op. cit.*, p. 467.

¹²¹ Martin Luther, « Commentaire du livre de la Genèse, chap. 1 à 11 », dans *Œuvres*, t. XVII, Genève, Labor et Fides, 1975, p. 196 et suiv.

¹²² J. Calvin, *Commentaires bibliques, Le livre de la Genèse, op. cit.*, chap. III, 23, p. 91-92.

¹²³ A. Rambour, *op. cit.*, p. 142.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 143. A. Rambour cite Flavius Josèphe, Livre III, chap. VI consacré à l'Arche, voir l'édition de G. Genebrard, 1609, p. 87-88.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 143.

L'interprétation protestante des *kerouvim* vient donc priver les catholiques de leur principale image de référence.

Ces « hiéroglyphes » devraient correspondre aux *kerouvim* des peintres protestants. Mais ce sont les Chérubins angéliques que choisissent de représenter les catholiques (seul Le Brun leur associe, mais à la base de l'Arche, quatre têtes ailées) et c'est aussi cette convention que reprend Bourdon, ne cherchant pas, comme le fait par exemple le graveur protestant Matthieu Mérian dans sa représentation de la vision d'Ézéchiel¹²⁶, à marquer une éventuelle spécificité, au moins sur un plan iconographique, sur ce point complexe et discuté. Ce qui est ainsi fondé dans la représentation de l'Arche et de ses « Chérubins », ce n'est donc pas seulement une certaine histoire des représentations, mais également, et de façon abusive, une tradition iconographique, partagée aussi bien par un peintre protestant comme Bourdon que par ses collègues catholiques, qui a pour effet *d'identifier* les modernes figures angéliques de la tradition chrétienne aux archaïques *kerouvim* bibliques. En réitérant le geste créateur de Dieu et de Moïse, les peintres, à leur insu ou de façon intentionnelle, contribuaient à conforter l'établissement d'une fiction qui faisait bien des chrétiens et de leurs images les héritiers des juifs et de leurs représentations.

Si une différence oppose sur ce point Bourdon aux peintres catholiques, elle tiendrait donc ici non pas à l'apparence visuelle des Chérubins et à un *écart iconographique*, mais à l'*interprétation* différente que catholiques et protestants pouvaient ainsi donner de la *même* image. Certains éléments paraissent effectivement attester une lecture opposée de ces représentations, les Chérubins assumant une valeur originaire et fondatrice pour les deux partis qui en faisaient cependant le point de départ de deux récits bien différents. Tel est par exemple le cas de la représentation de la procession organisée

¹²⁶ Voir les *Figures de la Bible. Démonstrant les Principales Histoires de la Sainte écriture*, Amsterdam, Cornelis Danckertz, 1648, p. 269 où le Chérubin évoqué présente ce « monstrueux » corps composite. Une analogue figure composite illustre son *Apocalypse de Jean*, p. 147. En revanche, dans les représentations de l'Arche, Mérian reste fidèle à l'iconographie usuelle.



14. LAURENT DE LA HYRE (cercle de, Nicolas de La Hyre ?),
David dansant devant l'Arche, av. 1650,
 coll. part., (cliché DR).

par David célébrant le retour de l'Arche à Jérusalem par des danses, par la musique ou les lectures que montre, par exemple, le tableau de La Hyre [Fig. 14]. Dans le contexte catholique du XVII^e siècle, la scène ne renvoyait pas seulement, entre autres correspondances possibles entre Ancien et Nouveau Testament, à l'Assomption et au Couronnement de la Vierge. Elle pouvait aussi contribuer à manifester publiquement l'importance, fondée sur ce prestigieux précédent, des cérémonies, des rituels et de l'ensemble des « actes extérieurs » de dévotion auxquels étaient profondément attachés les catholiques – milieu auquel appartenaient aussi bien La Hyre que Le Sueur –, mais qui suscitaient l'irritation des protestants. Ces derniers, adeptes comme l'on sait d'une spiritualité plus intériorisée, sans actions extérieures superficielles, centrée autour de la lecture des textes bibliques et des seuls sacrements fondamentaux du baptême et de la cène, ne pouvaient que réproucher l'apparat et les cérémonies catholiques tout comme ils réprouvaient généralement leurs représentations imagées. Celles-ci, si elles prétendaient fonder leur légitimité sur les images des juifs ordonnées par Dieu, n'étaient

aux yeux des protestants que le résultat non, je l'ai dit, d'un commandement « express », « moral, & naturel, & perpetuel », comme pouvait l'affirmer un Jean Gontery par exemple, mais celui d'un commandement circonstanciel et exceptionnel donné « *par forme de ceremonie* » et désormais « aboli à la venuë de Jesus-Christ¹²⁷ ». Le Serpent d'airain, mais aussi les Chérubins selon Philalethe par exemple, furent commandés « extraordinairement », ils ne sont que « des ombres [*des figures typologiques*] de l'ancien testament », qui n'ont de valeur que par « pedagogie », ou encore des « ceremonies » dont sont « affranchis » les chrétiens et dont on ne saurait « tirer cela en exemple, ou en regle¹²⁸ ».

Le ravalement des images au rang de « ceremonies » va bien sûr de pair avec la condamnation des cérémonies rituelles elles-mêmes et notamment de celles, scrutées et dénoncées dans les années 30 par le traité d'Abraham Rambour, qui impliquaient des images dont elles aggravaient aux yeux des protestants le caractère d'idole. Ainsi en était-il de l'encensement du Serpent d'airain qui, d'image bénéfique, en avait fait une idole détruite à juste titre pour les deux partis. Mais il en était encore de même, pour les protestants, de tous les actes extérieurs (visibles), dans lesquels se compromettaient selon eux les catholiques : signe de la croix, saluts, inclinaisons, prosternations devant les images, étaient compris comme autant d'expressions corporelles visibles de leur idolâtrie. Les catholiques René Benoist ou Louis Richeome rappelèrent en vain la différence existante entre « adoration » intérieure et « prosternation » extérieure, différence qui impliquait qu'une marque corporelle d'adoration délivrée *devant* une image n'impliquait pas nécessairement l'adoration de cette image, mais seulement celle, intérieure et légitime, de son prototype céleste. À la création d'une distance entre le prototype et sa représentation qui la délivrait du soupçon d'être une idole, correspondait ainsi, du côté du dévot, une opération analogue de distanciation entre ses actes visibles et sa croyance intérieure.

¹²⁷ J. Gontery, *op. cit.*, p. 21-22.

¹²⁸ E. Philalethe, cité dans A. de Banastre, *op. cit.*, p. 47-52 et Ian Fleury, cité dans C. Jouye et I. Fleury, *op. cit.*, p. 124.

Pour les protestants, la distinction, compliquée par les différents degrés d'adoration multipliés par les catholiques selon les diverses natures des prototypes divins, relevait de l'argutie. Elle n'était guère compréhensible et impossible à mettre en œuvre pour le commun des chrétiens qui adorait avec bonne foi aussi bien la divinité, ou ses succédanés (les saints, la vierge, les anges), que ses représentations ou ses reliques. Dès lors, les actes extérieurs des catholiques, et l'ensemble de leurs cérémonies, valaient bien comme autant de marques d'une incontestable idolâtrie : « se prosterner devant une image, sans doute c'est l'adorer », pouvait ainsi répondre François de Saillans à Richeome, assurant que « L'idolâtrie est bien cachée au-dedans de l'ame ; mais *elle fait sa montre au dehors, par les gestes extérieurs* ¹²⁹ ».

Ce sont à de telles cérémonies et à de semblables actes de vénération qu'est encore consacré le tableau, précieux et quelque peu archaïque, qu'est la *Circoncision* de Claude Vignon peinte vers 1650¹³⁰ [Fig. 15]. Là aussi sont associées illuminations, encensements, postures de vénération en présence de l'Arche devant laquelle est célébrée l'entrée dans la communauté juive du Christ. Or cette scène n'est pas seulement, comme pouvait l'être la procession de David, une exaltation somptueuse des rituels et des cérémonies religieuses, ni uniquement une incitation à admirer et vénérer les images saintes et les objets sacrés présents dans le sanctuaire (*Sanctum*) et ici plus précisément dans le Saint des Saints (*Sanctum Sanctorum*) où l'Arche est mentionnée dans les descriptions bibliques. En rendant à ce point visible et accessible le sanctuaire, ce qu'étaient loin de faire les autres peintres catholiques dans ce type de scènes où le Saint des Saints n'était qu'allusivement évoqué ou même restait prudemment dissimulé derrière le fameux « voile » du Temple (par exemple chez Champaigne, Stella ou Vouet)¹³¹, Vignon, comme

¹²⁹ F. de Saillans, *op. cit.*, p. 655 et p. 721.

¹³⁰ Vignon, bien que baptisé à la paroisse Saint-Saturnin de Tours en 1593, serait devenu catholique, d'après Guillet de Saint-Georges, *Mémoires inédits...*, *op. cit.*, I, « Claude Vignon », p. 269, après une conversion obtenue à Rome vers 15-16 ans.

¹³¹ L'accès au Saint des Saints est cependant réalisé dans la fameuse fresque



15. CLAUDE VIGNON,
Circumcision, détail, v. 1650,
 New York, coll. Frankel, (cliché DR).

plus tard Mignard de façon plus discrète, livrait délibérément et avec ostentation aux regards de tous les images et les objets les plus précieux d'Israël. Or une telle accessibilité visuelle de ces objets était, nous l'avons vu, un des points les plus discutés des controverses religieuses, les catholiques prétendant, contre l'évidence des

de Raphaël, *Héliodore chassé du Temple*, où Orias prie devant l'Arche, surmontée de deux têtes de Chérubins sur le modèle que reprendra Poussin pour son esquisse dessinée de *La Peste d'Azoth*. Elle est présentée cependant discrètement, à distance, dans un enfoncement architectural, et de profil.



16. FRANÇOIS DE NOMÉ,
Salomon en prière au Temple, s.d. (av. 1624),
 Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität, (cliché auteur).

textes, que ces images étaient largement accessibles, les protestants rappelant que leur accès était plus que réservé et leur apparence rien moins que clairement visible. Qui plus est, Vignon ne se contente pas de représenter avec plus ou moins de fantaisie l'intérieur et les objets depuis longtemps disparus du Temple de Salomon¹³². Il montre non seulement les Tables (alors détruites) au-dessus de l'Arche (elles étaient conservées sous Salomon à l'intérieur), mais il super-

¹³² Flavius Josèphe indiquait déjà que, suite à la destruction du premier Temple, dans « le Sanctuaire du saint » du second Temple « il n'y avait rien du tout mis ; & nul n'y entroit, & mesme on ne la voyoit point » (*De la Guerre des Juifs*, *op. cit.*, Livre V, chap. XIV, p. 256). Le protestant Pierre Jurieu rappelait également plus tard que le temple reconstruit par Hérode avait perdu l'Arche et les Chérubins de Salomon et que les nouveaux reliefs sculptés ne comprenaient plus les figures de Chérubins, voir Pierre Jurieu, *Histoire critique des dogmes et des cultes...*, *op. cit.*, Livre II, chap. V, p. 215 et p. 239-240.

pose encore à l'Arche de Moïse une partie de la vision d'Ézéchiël, ajoutant une image anthropomorphe de Dieu au-dessus de l'Arche, la transformant de fait en ce « trône de Dieu » et de la gloire divine qu'évoquaient Ézéchiël ou David. Par là, Claude Vignon réalise deux opérations : il manifeste visuellement, et sous une forme humaine que ne pouvaient que condamner les réformés, la gloire de Dieu ; et il associe visiblement l'Arche à la présence de Dieu sur son trône, juxtaposition sur laquelle s'appuyaient les controversistes catholiques pour revendiquer l'extension de la sainteté de l'être suprême à son « train et sa suite », c'est-à-dire ici aux images et aux objets du culte qui, à ce titre, pouvaient bien faire l'objet d'une adoration « relative ». Le tableau de Vignon, par son emphase, en rajoute indiscutablement sur les croyances catholiques, faisant bien des images cette dépendance ou même ce lieu sur lequel ou auprès duquel semble se tenir la divinité céleste, et ramenant qui plus est Dieu à l'une de ses formes iconiques les plus contestables. Service divin célébré en présence d'images, anthropomorphisme et proximité voire confusion de la divinité avec ses images, ce sont là autant d'éléments qui relevaient bien des attitudes idolâtres dénoncées par les protestants. Dans un tout autre contexte, on trouverait dans l'œuvre du napolitain d'origine lorraine François De Nomé, une analogue conception du Temple : les tableaux représentant Salomon ou David en prière au Temple (Hanovre et Würzburg) [Fig. 16], face à l'Arche, présentent un sanctuaire empli de représentations, y compris de celles d'un Dieu anthropomorphe, qui évoquent bien plus les églises catholiques que le Temple juif, contribuant là encore explicitement à fonder les usages modernes sur une tradition imaginaire¹³³.

La situation est bien différente chez Sébastien Bourdon. Le tableau du *Paysage avec le retour de l'Arche* [Fig. 13] ne présente pas une cérémonie, mais un *événement historique* déterminé qui est la

¹³³ Le tableau de Würzburg, donné comme une représentation de David, évoque plutôt Salomon sous le règne duquel le temple a été réalisé, voir *Monsù Desiderio. Un fantastique architectural au XVII^e siècle*, cat. expo. (Metz, 2004-2005), cat. de M. R. Nappi et M. Sary, Metz, Woippy, éd. Serpenoise, 2005, p. 138-139.

rencontre inopinée et temporaire des juifs avec l'Arche. On sait que désireux de se débarrasser de l'Arche maléfique, les Philistins avaient fabriqué un chariot attelé, précise le texte, « à deux vaches qui allaitent et n'ont jamais porté le joug », et qui d'elles-mêmes, suivies à distance par les princes Philistins, se dirigèrent vers le territoire des Hébreux, « d'un trait, en mugissant, s'en s'écarter à droite ni à gauche ». Le moment choisi par Bourdon est celui où « Occupés à moissonner le blé dans la plaine, les gens de Beth Shémesh levèrent les yeux, virent le coffre et s'en réjouirent. Parvenu dans le champ de Josué à Beth-Shémesh, le chariot s'arrêta. Une grande pierre se trouva là. » (I Samuel 6, 12-15). Après cet arrêt, suit la célébration d'un holocauste où sont sacrifiées les vaches, puis l'Arche est déchargée avec un coffre où se trouvaient les offrandes des Philistins. Ce n'est donc pas le sacrifice que montre le tableau, mais la rencontre et les réjouissances des juifs, Bourdon insistant sur certaines attitudes – inclinaison, prière, prosternation, attouchement de l'Arche –, dont on sait qu'elles valaient, aux yeux des réformés, comme preuves manifestes d'une adoration idolâtre : ce sont par exemple d'identiques attitudes sur lesquelles insiste lourdement Champaigne dans son grand tableau de *La Translation des corps des saints Gervais et Protais* (1661, Paris, Musée du Louvre) avec ses personnages implorants, prosternés jusqu'à terre ou touchant le cercueil des saints portés en procession, scènes qui ne pouvaient qu'horrifier des calvinistes convaincus et violemment opposés au culte des reliques. La prosternation du groupe des juifs placés *devant* les vaches du chariot, peut même se comprendre comme un rappel, potentiellement ironique, de l'adoration du Veau d'or, même si c'est l'Arche, et théoriquement Dieu à travers elle, qui est bien sûr, indirectement, concernée par cet acte. L'idée implicite est celle d'une forme d'idolâtrie qui serait attachée non plus seulement à d'incontestables idoles, comme le Veau d'or, ou à des images ambiguës, comme le Serpent d'airain, mais aussi à l'Arche elle-même, également susceptible de tomber dans la catégorie de l'idole : une telle idée était déjà bien présente dans la tradition juive et chrétienne et notamment chez Flavius Josèphe, guère iconophile, qui attribuait le châtimement des juifs à un détournement au profit de l'Arche d'une confiance que les juifs devaient mettre en Dieu seul¹³⁴. Par

ailleurs, en choisissant cette scène où Bourdon ne nous rend visible l'Arche *qu'à distance*, au cœur d'un vaste et somptueux paysage qui domine la composition, le peintre choisit l'un des épisodes où l'Arche, généralement dissimulée, est de façon exceptionnelle livrée à la vue de son peuple, cette accessibilité donnant lieu non seulement à des actes « idolâtres » aux yeux d'un protestant, mais également sacrilèges. Le *regard* importun porté sur cet objet sacré va d'ailleurs susciter la mort de plusieurs habitants, l'Arche étant ensuite transportée dans la maison d'Avinadav où elle reste, dissimulée, jusqu'à ce que David, devenu roi, la transfère avec pompe à Jérusalem. Lors de ce dernier transfert, l'attouchement de l'Arche par l'un des fils d'Avinadav, Ouzza – contact tactile qui est également suggéré dans la scène antérieure que représente le tableau de Bourdon par le geste manifeste et redoublé de deux des juifs placés sur les côtés de l'Arche –, provoque là encore la « colère » de Yhwh qui fait mourir à nouveau l'imprudent¹³⁵.

La question de la vision interdite, car sacrilège voire potentiellement idolâtre, est sans doute présente dès l'épisode de la Peste d'Asnod [Fig. 11 et 12], où c'est non seulement la *présence* concurrentielle de l'Arche avec « l'idole » de Dagôn qui déclenche sa violence destructrice à l'égard des Philistins, mais peut-être aussi, comme peut nous induire à penser la suite de l'histoire, sa *visibilité abusive* au sein du temple. Dans la représentation de Bourdon, comme déjà dans celle de Poussin, l'Arche est située dans le portique ouvert du

¹³⁴ Flavius Josèphe, Livre V, chap. XI, *op. cit.*, p. 183-184 : les juifs font venir l'Arche dans leur camp pour leur donner la victoire contre les Philistins « ne sachans point que celuy qui avoit une fois prononcé la sentence de mal-heur contr'eux, estoit plus grand que l'Arche, laquelle on devoit reverer seulement à cause de luy », leur défaite prouve « que la confiance qu'ils avoient mise en l'Arche estoit vaine & frustatoire ». Ailleurs, Flavius Josèphe, représentant du judaïsme tardif rejetant les représentations, condamne Salomon non seulement pour sa vieillesse idolâtre mais déjà pour avoir mis « des figures de bœufs au soubassement de ceste grande mer d'airain, comme aussi il avoit fait mettre des figures de lyons en son throsne Royal », *Ibid.*, Livre VIII, chap. II, p. 293.

¹³⁵ 2 Samuel 6, 7-8. Pour Flavius Josèphe, traduit par Genebrard, c'est déjà l'attouchement par des mains profanes qui provoque la mort des Bethsamites, *op. cit.*, Livre VI, chap. II, p. 187.

temple, entre intérieur et extérieur (le dessin préparatoire du tableau de Poussin disposait l'Arche plus vers l'intérieur), tandis que dans le tableau de Bourdon, mais non dans celui de Poussin, le temple est également ouvert et visible jusqu'au cœur du sanctuaire où l'on aperçoit une lampe qui brûle devant les idoles des Philistins : accessibilité et visibilité des images sont ainsi clairement associées au culte idolâtre dénoncé par les réformés. En revanche, dans le *Paysage avec le retour de l'Arche*, ce qui est proposé à la vision c'est finalement moins l'Arche elle-même, dont la présence à proximité immédiate des juifs suscite des actes susceptibles d'être interprétés comme idolâtres, qu'un *paysage*. La présence de la divinité qui est ainsi suggérée est peut-être non pas seulement celle qui est associée à l'Arche et à ses images – ce que réalisait par exemple sans scrupule le tableau de Vignon –, que celle, plus essentielle et soulignée par l'importance que Bourdon donne à ces éléments, qui paraît immanente au paysage : les nuées, les montagnes, le soleil, sont des éléments, non anthropomorphes et non issus de l'activité fabricatrice des hommes, qui sont des signes « naturels » (*signa naturalia*) communément associés dans l'Ancien Testament à une divinité dont l'« essence est incompréhensible » (Calvin) ; tout comme le berger et son troupeau (sur le bord gauche), l'eau courante, la femme lavant du linge ou la fontaine et le bassin semble-t-il présents à droite de l'Arche, sont, en particulier chez Bourdon, fréquemment associés à la personne du Christ. Ce à quoi inviterait ainsi ce tableau pourrait être, conformément aux croyances protestantes (comme à leur investissement spécifique dans le genre pictural du paysage), mais conformément aussi à la vieille tradition chrétienne du monde comme « miroir » divin, de rechercher la divinité infinie, innombrable, irréprésentable et incirconscribable, moins dans les œuvres humaines que dans la Nature, moins dans des images iconiques et artificielles que dans les signes naturels qui la manifestent.

La Peste d'Azoth, celle du catholique Poussin ou du protestant Bourdon, exprime autre chose encore. Non pas seulement l'existence de ces images primordiales que peuvent revendiquer les chrétiens iconophiles, mais également leur *pouvoir* surnaturel où vient se manifester le sens et la causalité d'une histoire orientée par Dieu. L'in-

fidélité du prêtre Éli, qui dirigeait Israël, et de ses deux fils indignes, suscite la réorientation du destin des Hébreux qui seront châtiés par leur défaite devant les Philistins (malgré, ou à cause, de la présence de l'Arche déplacée dans le camp des Hébreux), par la mort d'Éli et de ses fils que remplacera Samuel, élu par Dieu puis premier fondateur de la royauté d'Israël, et par la perte de l'Arche emportée par les Philistins. Le pouvoir devenu maléfique de l'Arche à l'égard des juifs infidèles, va ensuite se retourner contre les Philistins idolâtres : ce sont les chutes successives puis le brisement de la statue de Dagôn que ne peut supporter le dieu unique et jaloux d'Israël, ce sont ensuite les « tumeurs » (la peste) qui décime le peuple et la décision de renvoyer l'Arche à ses légitimes propriétaires où, là encore, l'Arche conserve son pouvoir ambivalent jusqu'à ce que Samuel ordonne aux Hébreux infidèles de se débarrasser « des dieux étrangers et des Astartés » présents parmi eux. Ces pouvoirs surnaturels de l'Arche sont bien évidemment compris par les catholiques comme analogues aux « miracles » que Dieu opère par ses images ou ses reliques, notamment par le biais de la prière des saints ou de la Vierge, miracles et prières dont se méfiaient ou dont niaient l'existence ou l'efficacité les protestants. « De vray, nous trouvons plusieurs grands miracles avoir esté faicts à l'endroit des images de nostre seigneur Jesus-Christ, de sa sainte mere, & de tous les saints » écrivait par exemple Pierre de La Coste¹³⁶ avec les autres controversistes catholiques, évoquant non seulement le Serpent d'airain mais aussi l'Arche qui donna à Josué sa victoire à Jéricho¹³⁷. S'ils niaient ou relativisaient les miracles, y compris ceux dont témoignent la Bible¹³⁸, les protestants refusaient surtout de déduire de cette efficacité des images un argument en faveur de leur nécessaire adoration qui restait, à leurs yeux, contraire à l'interdit du Décalogue. Une œuvre comme la *Peste d'Azoth* manifestait ainsi un événement historique exceptionnel, démontrant la puissance divine mais ne justifiant pas

¹³⁶ F. P. de La Coste, *op. cit.*, fol. 72v.

¹³⁷ A. de Banastre, *op. cit.*, p. 153.

¹³⁸ A. Rambour, *op. cit.*, p. 58, évoque par exemple le « prétendu miracle » du Serpent d'airain.

pour autant l'adoration des images. Le tableau rappelait davantage à leurs yeux la condamnation de l'idolâtrie dont les catholiques, bien que croyant au dieu légitime et bien qu'éventuellement capables de distinguer l'image de son prototype, se montraient malgré tout toujours coupables, s'assimilant bien malgré eux aux anciens idolâtres dont ils prétendaient se distinguer.

Plusieurs détails présents dans les tableaux de Poussin et de Bourdon vont peut-être dans le sens de cette assimilation : le bas-relief avec une scène de sacrifice situé sur la paroi du podium du temple vitruvien où paraît évoqué un dieu marin gréco-romain au corps couvert d'écailles sortant des flots¹³⁹, les statues également d'inspiration antiquisante disposées dans les niches derrière le temple, l'obélisque qui clôt la perspective ou encore, dans le tableau de Bourdon, le pilier hermaïque dressé sur la gauche, déjà présent dans l'œuvre de Raphaël (qui est une figure protectrice, ici privée d'efficacité, ou bien dionysiaque et faisant allusion à la corruption des Philistins), et la pyramide dans le paysage. Dans les deux cas, une forme de confusion est réalisée entre les diverses religions anciennes – gréco-romaine, égyptienne et orientale (le culte de Dagôn) –, toutes renvoyées au règne maudit de l'idolâtrie auquel s'opposent les juifs et surtout, bien entendu, les chrétiens. Or une telle opposition indifférenciée (j'y reviendrai plus en détail à propos du Veau d'or et du Serpent d'airain)¹⁴⁰, n'allait pas de soi pour les protestants. À l'af-

¹³⁹ Ce bas-relief a été rapproché d'une tradition faisant de Dagôn lui-même un dieu-poisson, ainsi que d'une gravure illustrant *l'Index Emblematicus* d'Alciat où la représentation d'hommes-serpents, dotés de science humaine mais non divine, sert à évoquer l'idolâtrie : voir Henry Keazor, « À propos des sources littéraires et picturales de *La Peste d'Asdod* (1630-31) par Nicolas Poussin », *op. cit.*, p. 62-69 et Alciat, *Toutes les Emblemes de M. Andre Alciat...*, Lyon, Guillaume Rouilles, 1558, p. 22. À une science humaine, s'opposerait la science divine évoquée par l'Arche et ses Chérubins dont Origène ou saint Augustin faisaient, nous l'avons vu, les symboles de la « plénitude de la connaissance » ; voir également l'important article de Christine M. Boeckl, « A New Reading of Nicolas Poussin's "The Miracle of the Ark in The Temple of Dagon" », *Artibus et historiae*, n°24 (1991), p. 118-145, même s'il est plus que difficile d'adhérer à son interprétation de l'histoire évoquée par Poussin.

¹⁴⁰ La même confusion entre idolâtries gréco-romaine et orientales est réali-

firmation catholique d'une différence radicale entre leurs pratiques légitimes de l'image et celles, idolâtres, de l'ensemble des religions anciennes, y compris juive, les réformés, nous l'avons vu déjà avec Calvin, opposaient l'identité partagée d'une même idolâtrie qui tenait non pas seulement à l'inexistence des dieux invoqués (Dagôn, Baal, Zeus, etc.), ou à l'impossibilité supposée des anciennes religions de distinguer l'image de la divinité représentée, mais à la faute commune et première de prétendre réaliser des images et de leur consacrer un service religieux. Lorsque, dans un contexte catholique, *La Peste d'Azoth* pouvait démontrer la radicale différence qui existait entre chrétiens et idolâtres anciens, entre images catholiques et idoles antiques, elle prouvait, aux yeux des protestants, la *communauté* d'une faute partagée qui était d'introduire dans les temples des images prétendant représenter la divinité afin de leur rendre un service dû à la seule personne divine. L'idolâtrie des Philistins, comme celle des « gentils » ou celle des juifs, était susceptible de devenir celle des chrétiens¹⁴¹.

4. VEAU D'OR ET SERPENT D'AIRAIN : IMAGES OU IDOLES ?

Si les Chérubins de l'Arche pouvaient passer pour des images légitimes ordonnées par Dieu, il ne pouvait en être de même des deux autres images centrales dans l'argumentaire des controversistes catholiques et protestants : le Veau d'or, contrevenant directement au commandement divin ; et le Serpent d'airain qui, bien qu'ini-

sée dans l'œuvre de François De Nomé où des sculptures d'inspiration antique servent à évoquer les dévotions orientales : voir par exemple les tableaux de la *Destruction du Caire* ou de la *Destruction des Idoles* conservés aux musées de Metz et Naples.

¹⁴¹ Inversement, les catholiques pouvaient s'assimiler aux juifs persécutés par l'hérésie et la rébellion protestante et identifier les réformés aux égyptiens idolâtres : voir par exemple la lecture de Charles De Noailles, *L'Empire du Juste, selon l'institution de la vraie vertu*, Paris, 1632, Livre II, p. 165-166, cité par J. Bernstock, *op. cit.*, p. 211. Il y a là une sorte de jeu de rôle où, selon les partis, s'échangent les identités.

tialement ordonné par Dieu, sera déchu en idole condamnable par l'usage illégitime qu'en feront les juifs.

On sait que l'épisode du Veau d'or, précède le retour de Moïse du mont Sinäï d'où il redescend vers son peuple avec les Tables « écrites du doigt de Dieu » :

« Quand le peuple voit que Moïse tarde à descendre de la montagne, ils se rassemblent autour d'Aaron. Ils lui disent : Lève-toi ! Fais-nous des dieux qui iront devant nous, parce que ce Moïse, l'homme qui nous a fait monter du pays d'Égypte, nous ne savons pas ce qu'il lui est arrivé. Aaron leur dit : Arrachez les boucles d'or des oreilles de vos femmes, de vos fils et de vos filles, et apportez les-moi. Tout le peuple arrache les boucles d'or qui sont à leurs oreilles et ils les apportent à Aaron. Et il les prend de leurs mains, il les façonne au burin, il les fond en forme de veau, et ils disent : Voici tes dieux, Israël, qui t'ont fait monter du pays d'Égypte !

Quand Aaron voit cela, il bâtit un autel devant la forme, et Aaron crie : Fête pour Yhwh demain : Ils se lèvent à l'aube le lendemain, ils offrent des holocaustes, ils apportent des sacrifices de paix, le peuple s'assoit pour manger et boire, puis ils se lèvent pour l'amusement. » (Ex. 32, 1-6, et Dt. 9, 8-17).

Clairement dénoncée comme un acte idolâtre (mais le terme n'est pas employé) où les juifs pèchent ostensiblement contre l'interdit du second commandement divin concernant les images, la fabrication du Veau d'or devant lequel se sont prosternés les juifs, auquel ils ont sacrifié et qu'ils ont désigné comme leur dieu (Ex. 32, 8-9), impose sa destruction par Moïse et le châtiment violent des infidèles : « il tombe du peuple en ce jour environ trois mille hommes » (Ex. 32, 28).

Tandis que le Veau d'or est l'idole qui vient rappeler brutalement la propension idolâtre des juifs afin de les ramener avec plus de rigueur encore à l'obéissance divine, le Serpent d'airain est un

épisode postérieur qui paraît légitimer à nouveau, et de façon paradoxale, la fabrication d'images salvatrices. On sait que les juifs, après la mort d'Aaron, errent à nouveau dans le désert, privés de nourriture, et « parlent » à nouveau contre Dieu et Moïse. Dieu leur adresse, presque simultanément, une nouvelle épreuve afin de les châtier, et un remède au mal dont il les a affligés afin de raffermir son autorité :

« Yhwh lance contre eux les serpents qui brûlent. Ils les mordent. Beaucoup meurent. Le peuple vient à Moïse. Nous avons fauté en parlant contre Yhwh et contre toi. Parle pour nous à Yhwh. Qu'il retire les serpents. Moïse parle pour eux. Yhwh à Moïse : Fabrique un serpent brûlant mets-le sur une perche. Tous ceux qui ont été mordus seront sauvés en le regardant. Moïse fabriqua un serpent d'airain qu'il mit sur une perche. S'il regardait le serpent d'airain un homme mordu par un serpent guérissait. » (Nombre 21, 6-9)

Le même épisode, dont on sait qu'il témoigne historiquement de la persistance de croyances en l'efficace d'images apotropaïques voire d'un maintien de cultes polythéistes, est également rapporté plus longuement dans le Livre de la Sagesse :

« Et même lorsque s'abattit sur eux la fureur terrible de bêtes féroces et qu'ils subirent des morsures de serpents tortueux, ta colère ne dura pas jusqu'au bout. Ils ne furent troublés qu'un temps bref, en guise d'avertissement, recevant un signe qui leur annonçait le salut et leur rappelait le commandement de ta Loi. En effet, quiconque se retournait était sauvé, non par ce qu'il voyait mais par toi, le sauveur de tous. En cela tu prouvas à nos ennemis que c'est toi qui délivres de tout mal. Eux moururent des morsures des sauterelles et des mouches, sans qu'on trouvât de remède pour les sauver, car ils méritaient d'être punis de la sorte. Quant à tes fils, même la dent des serpents venimeux ne peut les anéantir, car ta miséricorde vint au-devant d'eux et les guérit. Ainsi, pour leur rappeler tes paroles, ils recevaient des coups d'aiguillon

et, vite, ils étaient sauvés de peur que, plongés dans un oubli sans fond, ils ne se trouvent ni herbe ni pommade qui les guérissent, mais ta parole, Seigneur, elle qui guérit tout. » (Livre de la Sagesse 16, 5-12)

La lecture qui est faite de l'événement est sensiblement différente dans ce dernier texte puisqu'elle tend à minorer la vengeance de Dieu (devenue simple avertissement ou « aiguillon » annonçant le salut à venir), qu'elle insiste davantage sur le pouvoir bénéfique de Dieu (« c'est toi qui délivres de tout mal »), et, sans doute afin de justifier cette nouvelle et surprenante image qui pourrait trop aisément s'assimiler à une idole, fait du Serpent un plus commun accessoire. Il devient un objet non d'adoration mais d'un simple « regard » (qui fonde cependant l'échange intersubjectif et permet l'attribution d'une forme d'intériorité et d'« agentivité » à l'image¹⁴²), qui s'efface devant la véritable origine du miracle, à savoir Dieu lui-même : « quiconque se retournait était sauvé, *non par ce qu'il voyait mais par toi, le sauveur de tous* ». Nous sommes ainsi au plus près de l'un des principaux arguments des catholiques qui rapportaient l'efficacité des images non à une vertu qui leur serait propre mais à celle de leur référent divin.

L'image salvatrice est pourtant détruite postérieurement par le roi Ézéchias suite à une longue et nouvelle période d'infidélité : « Ils avaient craint d'autres dieux, observant les règles des peuples que Yhwh avait dépossédés en faveur des Israélites [...] Ils s'étaient bâti des buttes dans toutes leurs villes, [...] Ils avaient dressé des stèles et des pieux sacrés sur tout colline élevée et sous tout arbre verdoyant ; ils avaient brûlé des sacrifices sur toutes les buttes, comme les peuples que Yhwh avait expulsé pour eux » (II Rois 17, 7-12),

¹⁴² Voir A. Gell, *op. cit.*, p. 143-148 sur l'importance du regard comme moyen d'animation de l'image : « Le contact oculaire est la composante fondamentale de « l'intentionnalité de second ordre », la conscience de l'autre (personne) comme sujet intentionnel. Ainsi, dans le culte des images, le fidèle non seulement voit l'idole mais se voit aussi (en tant qu'objet) être vu par l'idole (en tant que sujet). » Sur l'interprétation du Serpent d'airain voir Anne-Marie Pelletier, « Détruire ou regarder le serpent d'airain ? », dans *Iconoclisme et vandallisme...*, *op. cit.*, p. 39-57.

ayant même fabriqué à nouveau « deux veaux en métal coulé », « dressé un arbre sacré », « rendu un culte à Baal », etc. L'attitude des juifs leur vaut l'exil et l'installation « des gens de Babylone » dans les villes de Samarie où les nouveaux peuples, tout en craignant Yhwh, maintiennent leur culte particulier. C'est cette période qui prend fin avec le règne d'Ézéchias qui, tout comme plus tard Josias, supprime les buttes sacrées, brise les stèles, coupe l'arbre sacré et « broie le serpent de bronze appelé *Neboushtân* (celui qu'avait fabriqué Moïse) auquel les Israélites continuaient de brûler des sacrifices. Il est fidèle à Yhwh, Dieu d'Israël. » (II Rois 18, 4).

On peut comprendre la perplexité des juifs (dont témoigne la lecture faite par le Livre de la Sagesse), puis des chrétiens, face à de telles images : comment concilier en effet la condamnation brutale du Veau d'or, conséquence d'une stricte observance du second commandement, et l'ordre de dresser le Serpent d'airain, qui semble justifier une interprétation plus conciliante de l'interdit relatif aux images ? Catholiques et protestants, peintres et controversistes, proposent à l'époque moderne des solutions bien différentes pour lever cette apparente contradiction.

Au XVII^e siècle, le Serpent d'airain a inspiré plusieurs peintres français. On connaît sur ce thème un tableau de François (ou Guillaume) Perrier peint vers 1628-29 ou au début des années 1640 (Dijon, Musée Magnin)¹⁴³, un grand tableau peint par Aubin Vouet et achevé par Jean Sennelle (vers 1639-41) pour les pénitents noirs de Toulouse (Toulouse, Musée des Augustins) [Fig. 17], une autre œuvre attribuée à Nicolas Chaperon qui daterait des années 1640 (Nîmes, Musée des Beaux-Arts), le médaillon imitant un bas-relief de bronze peint par Michel Corneille pour l'ancienne chapelle du Sépulcre à Saint-Nicolas-des-Champs à Paris sans doute vers 1650,

¹⁴³ L'attribution à Guillaume Perrier a été faite par G. Chomer, se référant aux tableaux peints par l'artiste pour la sacristie des Minimes de Lyon vers 1642, voir Gilles Chomer, « Les Perrier à Lyon : nouvelles données », dans *Simon Vouet*, actes de colloque, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1991 (1992), p. 526-528.



17. AUBIN VOUET ET JEAN SENNELLE,
Le Serpent d'airain, v. 1639-41,
 Toulouse, Musée des Augustins, (cliché auteur).

puis *Le Serpent d'Airain* de Sébastien Bourdon, réalisé également dans les années 1650. Plus tardivement, signalons, outre un intéressant dessin de Raymond Lafage (Paris, Ensba), l'important tableau, qui sera traduit en tapisserie, peint par Charles Le Brun (vers 1648-1650, Bristol, City Museum and Art Gallery), ou celui attribué à un élève de Bourdon, Nicolas Noir (Budapest, Musée des Beaux-Arts¹⁴⁴). Le Veau d'or a été représenté plus fréquemment encore. Il est l'objet du célèbre tableau de Poussin (Londres, National Gallery) [Fig. 18] peint, avec *Le Passage de la mer rouge*, pour Amadeo Dal Pozzo vers 1633-37, de celui de François Perrier réalisé également à Rome vers 1642 probablement pour le cardinal Giulio Sacchetti (Rome, Musei Capitolini), du chef-d'œuvre du Lorrain daté de 1653

¹⁴⁴ Reproduit dans Antoine Schnapper, *Jean Jouvenet, 1644-1717, et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, L. Laquet, 1974, pl. 222, tableau attribué aussi à Verdier (non repris dans la rééd. de 2010 par C. Gouzi). Le tableau de Le Brun est évoqué par Guillet de Saint-Georges, *Mémoires inédits...*, *op. cit.*, I, p. 9 qui signale une première version pour « un de ses plus familiers amis, nommé M. Lenoir » puis une grande version en 1650 pour le réfectoire du couvent franciscain de Picpus. L'œuvre, gravée par Jean Audran d'après le tableau puis adaptée comme tapisserie, est décrite comme le « fondement de la fortune » du jeune peintre par Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, éd. L. Pericolo, Genève, Droz, 2004, p. 142-144.



18. NICOLAS POUSSIN,
L'Adoration du Veau d'or, v. 1633-37,
 Londres, National Gallery, (cliché auteur).

(Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) destiné au *conservatore* de Rome Carlo Cardelli et pendant d'un *Paysage avec Jacob, Laban et ses filles* (1654), ou encore d'une des toiles (perdue) du cycle sur l'histoire de Moïse de Gian Francesco Romanelli pour l'appartement d'été d'Anne d'Autriche au Louvre (vers 1655-57)¹⁴⁵. D'autres tableaux de moindre importance sont dus à Jean Le Clerc dans les années 1620 (Nancy, Musée des Beaux-Arts), à Lubin Baugin (une grisaille en main privée), Charles Poerson (modèle pour une tapisserie sur la vie de Moïse, vers 1651-52), Eustache Le Sueur (plusieurs œuvres mentionnées sur le sujet), ou plus tard Louis Boulogne le jeune (1696, Musée de Troyes) et Nicolas Bertin (Quimper, Musée de Silguy, vers 1710-20). Sébastien Bourdon semble lui aussi s'être intéressé au thème, peut-être pour une œuvre destinée au cycle sur la

¹⁴⁵ Voir Olivier Meslay, « À propos du cabinet au bord de l'eau d'Anne d'Autriche au Louvre et de quelques découvertes au palais du Luxembourg », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art Français*, 1994 (1995), p. 49-66.

vie de Moïse commandé par le baron de Vauvert. Aucun tableau cependant n'a pu être retrouvé même si un dessin, qui paraît proche de la manière de l'artiste (Montpellier, Musée Atger), ainsi qu'une gravure, postérieure à la mort de Bourdon (éditée par Malbouré et sans doute abusivement rapportée à une composition de Bourdon), semblent accrédi-ter à nouveau l'idée d'un possible tableau sur ce thème par l'artiste.

Pour les catholiques, le Serpent d'airain est, comme les Chérubins, une image indiscutablement ordonnée par Dieu pour un usage légitime (la guérison), démontrant la puissance ou la « miraculeuse vertu » de certaines représentations, et que seul l'abus idolâtre des juifs a conduit à la destruction, erreur dans laquelle ne sauraient tomber les chrétiens instruits par la Révélation¹⁴⁶. Pour René Benoist par exemple, le Serpent n'était pas une image destinée à être adorée comme Dieu, mais devait simplement servir à la « recordation de la guérison des serpens, receüe de la grace de Dieu ». S'appuyant sur saint Jean, cette même image valait comme « vray Image symbolique » (Du Perron) ou « figure de Jesus Christ, qui devoit estre exalté en croix pour donner salut & remission à tous qui le regarderoient par vive foy¹⁴⁷ », les serpents étant censés évoquer, par exemple pour saint Augustin (VI^e Sermon), les péchés des chrétiens. Là aussi, c'est sa dégradation en idole, que démontrent les encensements faits devant cette image, qui entraîna sa destruction par Ézéchias¹⁴⁸. Une telle image autorisait ainsi les propres représentations des chrétiens, témoignait de l'existence ancienne d'images miraculeuses, justifiait même pour certains catholiques l'usage, contesté par les réformés, de la prière des saints¹⁴⁹, et devait encore inciter les chrétiens à regarder « avec pieté & devotion » leurs images comme les juifs l'avaient fait de « ceste image serpentine¹⁵⁰ ».

¹⁴⁶ N. Grenier, *op. cit.*, fol. 43v ; R. Benoist, *op. cit.*, fol. 6r et 8r ; F. P. de La Coste, *op. cit.*, 72v-73r, 81v, 92r ; J. Gontery, *op. cit.*, p. 11 ; A. de Banastre, *op. cit.*, p. 20 ; C. Jouye, *op. cit.*, p. 124, etc.

¹⁴⁷ *Ibid.*, ou encore J. du Perron, *op. cit.*, p. 226.

¹⁴⁸ R. Benoist, *op. cit.*, fol. 6r.

¹⁴⁹ Voir F. P. de La Coste, *op. cit.*, fol. 72v.

¹⁵⁰ J. Gontery, *op. cit.*, p. 11.

Toutes les représentations existantes, y compris celle de Bourdon, peuvent faire l'objet de cette lecture catholique. Le médaillon de Michel Corneille pour Saint-Nicolas-des-Champs est par exemple associé à trois autres scènes de l'Ancien Testament, dont celle du péché originel qui met ainsi en scène et insiste sur la double nature, salvatrice et/ou peccamineuse, du Serpent¹⁵¹. Cette même représentation, qui est située sous un Christ ressuscité en ascension (corps divin), fait face au Suaire tenu par des anges où se devinent les traces du corps du Christ (corps terrestre et humain), ce qui en fait une nouvelle relique, une image salvatrice à vénérer et un nouveau fondement légitime pour les modernes représentations catholiques. Le dessin de Raymond Lafage [Fig. 19], en ajoutant l'exceptionnelle présence d'un Dieu le Père au-dessus du Serpent, insiste sur l'origine divine aussi bien de l'image salvatrice que des serpents maléfiques qui paraissent tomber des nuées sur les juifs. Le geste de Dieu indiquant le serpent redouble le propre geste de Moïse, présent dans tous les tableaux et qui fait écho au geste analogue d'Aaron devant le Veau d'or, et indique la modalité effective de la guérison : le *regard* porté sur l'image fabriquée par Moïse ; regard et présence divine dont sont privés les juifs tourmentés du premier plan, éloignés de Dieu. En ajoutant la présence de Dieu au-dessus du Serpent, Lafage écarte toute accusation d'idolâtrie : il rapporte sans ambiguïté le miracle non à l'image elle-même mais à son ori-

¹⁵¹ Voir sur cette œuvre importante, qu'il faudrait analyser en détail, Emmanuel Coquery, *Michel Corneille (v. 1603-1664), un peintre du roi au temps de Mazarin*, Paris-Orléans, Somogy/Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 2006, p. 64. Les faux-bas reliefs imitant le bronze représentent le Péché originel, Adam et Eve chassés du Paradis, Jonas rejeté par la baleine. Ces scènes encadrent une représentation du tombeau vide du Christ, celle du saint Suaire, et au-dessus l'Ascension du Christ. Je remercie Bénédicte Trémolière pour m'avoir permis d'accéder à ces œuvres à l'occasion de leur analyse en vue de leur restauration. Sur le statut complexe du serpent, voir en particulier l'analyse donnée par Roberto Calasso, *Rose Tiepolo*, Paris, Gallimard, 2009, p. 184 et suiv. : le serpent est lié au caducée d'Hermès, au bâton d'Esculape, à certains épiphanies de Zeus, au savoir orphique où il est associé à la Sagesse ou au Salut, au péché originel, au miracle du bâton jeté à terre par Moïse et qui se transforme en serpent devant le Pharaon, etc.



19. RAYMOND LAFAGE, *Moïse et le Serpent d'airain*, s.d., Paris, Ens-b-a, coll. M. Polakovits, (cliché DR).

gine divine, et démontre que les actes de dévotion et d'imploration dirigés vers l'image s'adressent en dernier lieu à Dieu. Enfin, la forme cruciforme du mat sur lequel est élevé le serpent, reprise dans tous les autres tableaux, ne peut qu'évoquer la croix du Christ conformément à la lecture typologique de cette scène en usage chez les chrétiens.

Sébastien Bourdon s'écarte pourtant sur plusieurs points des autres représentations du thème [Fig. 20]. Il ne reprend pas, comme le font Lafage ou Aubin Vouet, l'opposition entre un premier plan où sont disposées les victimes du châtement divin assaillies par les serpents, et un second plan où sont présentés les juifs sauvés par la statue miraculeuse. À la juxtaposition du châtement et de la salvation, Bourdon préfère le *seul salut* apporté par le Serpent dressé par Moïse. Ce choix, plus conforme aux exigences « classiques » de l'unité de temps, d'action et de lieu, donne une grande cohérence à son œuvre et permet, tout en écartant les manifestations extrêmes de la douleur ou de l'affliction, de présenter un large éventail des « passions » chères à Poussin et aux académiciens¹⁵². En insistant sur le seul moment du salut miraculeux, Sébastien Bourdon recentre aussi son œuvre sur l'aspect le plus polémique de la scène : ce qui est en effet en jeu entre catholiques et protestants ce n'est pas le châtement des juifs, mérité et indiscuté, mais le rôle de la représentation du Serpent dans le salut. Le tableau de Bourdon, qui se garde bien d'évoquer une quelconque présence divine, insiste avant tout sur deux aspects de cette image : sa fonction *typologique* (à nouveau la forme cruciforme), son *utilité* pour la guérison obtenue par le regard qui est porté sur elle. Ces deux caractéristiques sont celles que retiennent les protestants. Le Serpent d'airain n'aurait été qu'une image « typique », annonciatrice du Sauveur dont l'advenue rend désormais sans objet ce type de représentations¹⁵³, et « utile » – mais seulement durant une période limitée – du fait de

¹⁵² Rappelons que le resserrement sur l'action principale et un plus petit nombre de figures est un des points contesté lors de la conférence de Bourdon sur *Les Aveugles de Jéricho* de Poussin en 1667.

¹⁵³ Voir Charles Jouye, Ian Fleury, *op. cit.*, p. 124.



20. SÉBASTIEN BOURDON, *Le Serpent d'airain*, v. 1650-55,
Madrid, Musée du Prado, (cliché auteur).

la guérison miraculeuse obtenue par un simple rapport visuel¹⁵⁴. En aucun cas cependant, il n'était une image instituée par Dieu soit pour le *représenter*, soit pour être destinée à un *service religieux* ou à une forme d'adoration supposant, notamment, encensements et « témoignage de reverence¹⁵⁵ ». De façon étonnante, Bourdon est cependant le peintre qui, à nouveau, et tout comme dans le *Paysage avec le retour de l'Arche*, insiste le plus sur de tels comportements : alors que les autres versions montrent avant tout les regards dirigés vers la statue ou des personnages implorants aux bras tendus vers elle, Bourdon représente pas moins de cinq ou six personnes mains jointes, dont quatre sont également agenouillées, insistant ainsi sur des attitudes renvoyant à la vénération ou à la prière. Pour un spectateur catholique, de tels actes extérieurs, nous l'avons déjà vu dans le cas des Chérubins, n'impliquent pas une adoration des images mais celle de la *divinité* qui agit par leur médiation. En revanche, pour un protestant comme Bourdon, de telles attitudes ne peuvent que signifier, de la part de ce qu'il désignait dans l'une de ses conférences comme le « peuple incrédule » désireux « de voir des miracles¹⁵⁶ », une attitude idolâtre. Comme dans le cas de *La Chute de Simon le magicien* la présence, sur le bord droit de la composition, d'une tête de femme âgée et traitée de façon quel-

¹⁵⁴ Voir par exemple A. Rambour, *op. cit.*, p. 157. Le Serpent d'airain occupe une place importante pour les réformés : il est présent par exemple sur le frontispice de l'ouvrage de Jean Crespin, *Histoire des Martyrs persecutez et mis à mort pour la verité de l'Evangile...*, Genève, Pierre Aubert, 1619 (1^{re} éd. 1554), sous la double forme (symbolique) d'une « Anchre sacree » évoquant le Christ et du baton en « T », comme dans le tableau de Bourdon, sur lequel est accroché le Serpent. Le Serpent d'airain est aussi présent, avec le serpent tentateur d'Eve et le Christ en croix, dans le frontispice du Nouveau Testament extrait de la *Sainte Bible* de Lefebvre d'Étapes, Anvers, 1530, évoquant le passage de l'Ancienne à la Nouvelle Alliance et de la Loi à la Grâce. Cette même association était déjà l'objet des tableaux de Lucas Cranach, *La Loi et la Grâce*, vers 1535, et de la gravure sur le même sujet vers 1530.

¹⁵⁵ A. Rambour, *op. cit.*, p. 158, se référant à la lecture catholique de Vasquez.

¹⁵⁶ S. Bourdon, « Sur *Les Aveugles de Jéricho de Poussin* » (1667), dans *Les Conférences...*, *op. cit.*, p. 119 à propos du vieillard, face au spectateur, regardant le miracle de la vue retrouvée dans le tableau de Poussin, motif aussi présent dans la composition sur le même thème de *Le Sueur* conservée à Potsdam et

que peu caricaturale et dépréciative, pourrait aller dans le sens de cette lecture potentiellement idolâtre ou en tout cas partiellement irrévérencieuse et ironique de cette scène. Une telle scène n'était, en effet, pas seulement un exemple d'expression de l'incrédulité attachée à la vieillesse, sur le modèle du vieillard des *Aveugles de Jéricho* de Poussin loué par Bourdon¹⁵⁷, mais peut-être une allusion au *topos* de la « vieille » portraiturée par Zeuxis, et à l'origine de la mort du peintre causée par le fou rire provoqué par cette œuvre...¹⁵⁸ Il en est sans doute de même dans le cas du personnage à demi couvert d'un vêtement bleu sur la droite, implorant le Serpent dans une attitude emphatique, qui rappelle les deux autres figures, également habillées de bleu, barbues, à demi dénudées et reprenant des gestuelles analogues, que l'on trouve aussi bien dans le *Paysage avec le retour de l'Arche* que dans le *Saint Paul et saint Barnabé refusant le sacrifice à Lystra*. Cette idolâtrie, que catholiques et protestants s'accordent à reconnaître *postérieurement* à l'élévation du Serpent et qui justifia le geste iconoclaste d'Ézéchias, Sébastien Bourdon, qui ignore comme ses contemporains la représentation d'Ézéchias qui rappelait peut-être trop les violences iconoclastes du XVI^e siècle, semble donc l'attribuer aux juifs, ou au moins à une partie des juifs, dès l'épisode de la guérison miraculeuse.

L'idolâtrie, si telle peut être l'une des interprétations possibles de ce tableau, aurait ainsi été *originellement* liée à cette image et non le fait d'une dérive postérieure. Or une telle lecture du tableau correspond aux interprétations particulièrement rigoureuses des controversistes calvinistes qui tendaient à transformer les images en idoles dès qu'une forme visible d'adoration ou de service religieux leur

peinte vers 1646-47 et qui évoque encore les attitudes des dévots représentés dans *La Translation des corps des saints Gervais et Protas* de Champagne : autant d'exemples témoignant d'une réflexion spécifique sur la justesse des expressions « extérieures » de l'adoration.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 128 ; le même type de figure apparaît encore sur la droite de la composition de *l'Adoration du Veau d'or* de Poussin.

¹⁵⁸ C'est l'anecdote rapportée par Festus : voir Adolphe Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet*, Paris, Macula, 1985, p. 193, n°211 : « Le peintre Zeuxis mourut du fou rire que lui donna son tableau *La vieille*. »

était rendue. L'idole apparaît liée moins à un statut ontologique défaillant de l'image qu'à un mode relationnel impropre :

« Quant au Serpent d'airain, ce fut une image typique & utile, tant qu'on se contenta de la rapporter aux fins de son Institution, *sans luy attribuer aucun service religieux, mais seulement le regard*, pour estre gueri de la morsure du Serpens ; & se représenter Christ crucifié. Mais depuis que la superstition y entrevenant, on commença d'en faire un objet de la Religion, en luy faisant des encensemens, que la loi ne commandoit estre faitz, sinon à l'Eternel, il devint une image illicite & execrable, une idole en fin, & en ceste qualité fut a bon droit brisé par Ezechias. Vous dites que les Juifs luy offroient de l'encens comme à une Deité ; mais l'Escriture ne dit point cela, ains seulement qu'ils luy faisoient des encensemens¹⁵⁹ ».

Dans le tableau de Bourdon, la « superstition » des juifs semble déjà partiellement à l'œuvre lors de la guérison miraculeuse. Avant même de l'encenser, certains juifs paraissaient bien outrepasser l'usage « typique & utile » du Serpent pour en faire « un objet de religion » devant lequel ils se prosternent ou prient¹⁶⁰. De plus – et c'est là un argument de Calvin que nous retrouvons à nouveau à propos de cette image sous la plume des protestants du XVII^e siècle – la statue aurait été détruite à juste titre non pas en raison du fait qu'elle aurait été prise, comme le prétendaient les catholiques, pour une divinité (« comme à une Deité »), mais parce qu'un service religieux destiné à Dieu (l'encensement, l'adoration), lui avait été déféré en contradiction avec les commandements divins. Le geste iconoclaste d'Ézéchias était donc justifié en ce sens qu'il « restablis-

¹⁵⁹ E. Philaëthe, *Response...*, *op. cit.*, p. 23-24.

¹⁶⁰ Pour les protestants, il n'est pas possible d'encenser une image sans tomber dans l'idolâtrie car Ezéchias n'aurait pas détruit le Serpent mais seulement montré « comme on le pouvoit encenser sans idolatrie » et cela d'autant plus qu'en tant qu'image du Christ, l'honneur fait à l'image serait revenu à son prototype selon la théorie catholique.

soit la Religion enseignée par Moïse, en brisant ce serpent¹⁶¹ », et il devrait inspirer, soutiennent par exemple imprudemment François de Saillans comme plus tard Thomas Hobbes que ne pouvait suivre ici sans doute Bourdon, les souverains chrétiens :

« le Roy Ézéchiass a eu occasion de briser & rompre ce serpent d'airain, à cause de l'abus & de l'idolâtrie qui s'y commettoit, ce serpent (dis-je) fait & erigé par le commandement de Dieu ; Les Rois & les Princes Chrestiens ont aujourd'hui autant d'occasion de briser & rompre les images de la Papauté, erigées contre le commandement de Dieu, & à cause d'un tel abus. Et en cela ils ne feroient rien que le Decret ne leur accorde¹⁶² ».

Par rapport au Serpent d'airain que seul un abus tardif avait transformé en une idole condamnable, le Veau d'or sert sans ambiguïté de figure répulsive pour les catholiques : à l'opposé des « bonnes » images catholiques, il est l'exemple même d'une représentation qui non seulement n'a pas été ordonnée par Dieu mais qui, surtout, et en raison d'une influence attribuée au démon, est instantanément devenue une idole par « la consecration qui l'erigea en Dieu » et en fit « une fausse semblance de la Divinité¹⁶³ ». Toutes les versions

¹⁶¹ A. Rambour, *op. cit.*, p. 160.

¹⁶² F. de Saillans, *op. cit.*, p. 656-657. Voir également T. Hobbes, *Léviathan...*, *op. cit.*, chap. 45, p. 899 : l'auteur nie la valeur exemplaire du Serpent d'airain et des Chérubins – représentations ordonnées par Dieu, ce qui n'est pas le cas des images modernes « que nous faisons pour nous-mêmes », et destinées à rendre non à elles-mêmes mais devant elles un culte au seul Dieu. D'où sa conclusion : « Donc, des chérubins ou du serpent de bronze aux images conçues par les humains, et du culte ordonné par Dieu au culte volontaire humain, la conséquence n'est pas bonne. Il faut aussi considérer ceci : de même qu'Ezékias (*sic*) mit en pièces le serpent de bronze, parce que les juifs lui rendaient un culte, dans le but qu'ils ne le fassent plus, de même aussi les souverains chrétiens doivent détruire les images auxquelles leurs sujets ont pris l'habitude de rendre un culte, afin qu'il n'y ait plus d'occasion d'idolâtrie. »

¹⁶³ J. Gontery, *op. cit.*, p. 15 ; A. de Banastre, *op. cit.*, p. 126 ; L. Richeome, *op. cit.*, p. 510 et 558-559, etc.

picturales du thème insistent sur l'idolâtrie incontestable des juifs : exhibé sur un socle ou une colonne, le Veau d'or est l'objet de prières, prosternations, danses, encensements et sacrifices (chez Perrier par exemple ou Le Lorrain), qui s'opposent généralement à la figure du juste et fidèle Moïse brisant les tables de la Loi.

Pour les protestants une lecture bien différente s'imposait à nouveau. À la suite de Calvin, Eusèbe Philalethe, François de Saillans ou Abraham Rambour remettent en cause un des arguments les mieux assurés des catholiques : l'affirmation d'une *différence* incontestable entre les chrétiens et les supposés idolâtres juifs et païens, différence qui fondait la propre opposition entre idole et image. Alors que ces derniers étaient censés croire en une forme de présence du dieu au sein même des représentations matérielles qui en faisait, aux yeux des catholiques, des *idoles* condamnables, les chrétiens auraient radicalement distingué la représentation, simple et légitime *image*, de ce qu'elle représente. En réfutant cette différence, en assurant que juifs et païens ne confondaient, pas plus que les catholiques, le signe visible et son référent invisible, les protestants rapprochaient les catholiques de ceux dont ils prétendaient se distinguer : ce sera aussi, avant les théories critiques des historiens des religions du XVIII^e siècle¹⁶⁴, la stratégie du protestant Pierre Mussard, réfugié à Londres et ami de Pierre Bayle, dans son pamphlet de 1667 intitulé *Les Conformitez des Ceremonies modernes avec les anciennes. Où il est prouvé [...] que les Ceremonies de l'Eglise Romaine sont empruntées des Payens*¹⁶⁵. Si cet argument est parfois évoqué par Calvin à propos des idoles de Laban, ce sont surtout les exemples du Serpent d'airain, dont

¹⁶⁴ Voir Pascal Griener, *La République de l'œil. L'Expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 158-178, à propos de Nicolas-Antoine Boulanger, de Jean-Frédéric Bernard et de Charles-François Dupuis.

¹⁶⁵ Imprimé à Leyde, Jean Sambix le Jeune (1667), voir en particulier le chap. X sur les Images, p. 233-277. Voir aussi, antérieurement, T. Hobbes, *op. cit.*, chap. 45, p. 902 sur la continuité entre idolâtrie païenne et chrétienne, qui ne reprend pas cependant le même argument : c'est « l'estime et le prix démesurés accordés à l'art qui les avaient produites » chez les païens qui explique l'attachement aux images des premiers chrétiens convertis. La même continuité explique la reprise et adaptation de la plupart des cérémonies superstitieuses catholiques.

nous avons vu que les réformés niaient que les juifs lui offraient des encensements « comme à une Dêité », et plus encore du Veau d'or, idole indiscutable aux yeux des catholiques, qui sont pris pour cibles principales des attaques protestantes :

« Plusieurs Idolatres ont pensé par leur simulacres représenter & adorer le vray Dieu (point qui manque encor en vostre description) & partant ne le tenoient pas pour iceluy mesme. Ainsi les Juifs ayant dressé leur Veau d'or, disoient, *Demain il y aura feste solemnelle à Iehova* (Exo. 32.5) ; qui est le propre nom du vray Dieu ; Et quand ils appelloient ce Veau d'or, *Leur Dieu qui les avoit fait monter hors du pays d'Egypte* (Exo. 32.4. Nehé. 9.18) ; Ils ne pouvoient pas entendre qu'il le fust proprement, attendu que lors qu'ils monterent d'Egypte, ce Veau n'avoit encor esté fondu ; mais ils l'appelloient ainsi par une metonymie fort usitée, qui donne au signe le nom de la chose signifiée ; Comme quand les images des Cherubins, de beufs, & des lions (Exo. 25.10.I. Rois. 6.23. et 7.25 Et 10.19). Et quand vous appelez vos images de la Trinité & des personnes d'icelle, de la Vierge Marie, de S. Pierre, & la Trinité, Dieu le Pere, le Fils, le S. Esprit le Crucifix, l'Agnus Dei, Nostre Dame, S. Pierre, &c.¹⁶⁶ »

Dès lors, dans les représentations proposées par les peintres du XVII^e siècle du Serpent d'airain ou du Veau d'or, les chrétiens étaient invités à voir non des exemples *négatifs* d'idolâtrie qui, par opposition, confirmaient la légitimité de leurs propres images, mais de fâcheux *précédents* où les catholiques étaient non plus distingués mais *assimilés* aux juifs infidèles. Ce qui est ainsi réalisé et confirmé, notamment avec l'exemple du Veau d'or, est un déplacement et un

¹⁶⁶ E. Philalethe, *Response...*, *op. cit.*, p. 14-15 ; voir aussi F. de Saillans, *op. cit.*, p. 576-577 ; A. Rambour, *op. cit.*, p. 95-97. Un autre exemple mineur de non confusion entre représentation et dieu représenté est évoqué, celui de Mika, décrit dans *Juges* 17, 3, voir E. Philalethe, *Ibid.*, p. 15 et A. Rambour, *op. cit.*, p. 98 qui évoque également les veaux de Dan et de Bethel fondus par Jeroboam.

élargissement du concept d'idole : l'idole n'est plus liée à la seule confusion du signe et de son référent, mais au fait même d'avoir mis les figures « en la place de Dieu en leur deferant l'adoration, & service religieux deu à Dieu seul, comme il est vray – ajoute Philalethe à l'attention des catholiques – que par la mesme raison vous y mettez les vostres¹⁶⁷ ». De façon particulièrement provocante, les protestants nient l'incapacité prétendue des juifs et des païens à distinguer le signe de son référent et, en revanche, ironisent sur des catholiques incapables d'identifier une banale figure de rhétorique (la métonymie), retournant contre eux leur prétention à une supériorité de leurs capacités logiques et spirituelles. Là où les catholiques pensaient pouvoir conserver une catégorie légitime de représentation (l'image), grâce à une juste opération intellectuelle (la distinction signe/référent), la conception intransigeante des protestants fait de toute représentation une idole – le Serpent d'airain, le Veau d'or et aussi bien les images catholiques – *dès lors* qu'elle devient l'objet d'une adoration religieuse qui contrevient à la lecture stricte que font les protestants du Décalogue, interdisant aussi bien la réalisation d'images prétendant représenter Dieu que leur adoration : « C'est l'une de nos maximes, rappelle par exemple François de Saillans dès l'avant-propos de son traité, que Dieu ne veut point estre représenté ni servi par aucune image¹⁶⁸ ». L'idole, catégorie sous laquelle tombent les images des catholiques, devient ainsi toute figure faite « pour représenter & servir, soit le vray Dieu, soit un faux Dieu ». Elle n'est « rien », selon le mot de saint Paul, aussi bien à l'égard de la *représentation* – car soit elle représente un Dieu qui n'est point (les divinités païennes), soit elle prétend représenter Dieu qui ne saurait être représenté comme « visible, corporel, & fini » (le dieu judéo-chrétien) –, qu'à l'égard du *service* rendu, aussi bien au vrai ou au faux Dieu qu'à elle-même, « qui est deffendu, illegitime, faux & nul¹⁶⁹ ».

¹⁶⁷ E. Philalethe, *Response...*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶⁸ F. de Saillans, *op. cit.*, p. 440 ; E. Philalethe, *Response...*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁹ F. de Saillans, *op. cit.*, p. 17 et p. 22 : « Ce qui rendit la statue du Veau d'or, une vraie idole, ne fut pas comme vous dites, la consecration qui l'erigea en Dieu, mais bien, comme il a esté veu, la consecration qui l'erigea en image de Dieu, & en objet du service divin ».

Nous retrouvons ainsi, avec ces derniers exemples, la reconstruction de l'histoire de l'idolâtrie qu'opéraient déjà les protestants dans le cas de l'Arche d'alliance où les catholiques étaient assimilés aux anciens idolâtres aussi bien juifs que païens. La véritable différence entre les religions semble désormais passer non plus dans l'opposition des chrétiens aux juifs et aux « gentils » (gréco-romains), mais dans celle qui distingue chrétiens, juifs et « gentils » des religions anciennes du Moyen-Orient qui, selon les protestants mais aussi selon Bellarmin qu'ils invoquent, étaient censées prendre effectivement pour dieux leurs idoles de Baal, Moloch, Astarté ou Dagôn. Dans tous les cas cependant, que l'image soit ou non prise pour une divinité et que cette divinité existe ou non, l'ensemble des comportements visant à lui assurer un service religieux tombe dans l'idolâtrie et fait des images des idoles¹⁷⁰.

5. IMAGES TACTIQUES

À travers ces divers exemples, tous ambigus, la position confessionnelle de Bourdon paraît s'exprimer moins dans les scènes emblématiques du conflit sur les images, que dans certaines réserves ou certains évitements à l'égard de scènes « obligées » pour les catholiques, mais très problématiques pour les protestants : la représentation de la Trinité avant tout, des saints et des miracles controversés, des scènes ou figures trop explicitement livrées à la vénération des fidèles¹⁷¹. À ces thèmes, Bourdon préfère des situations historiques, narratives voire « mystiques » (*L'Extase de la Madeleine*, Dunkerque, Musée des Beaux-Arts), renvoyant soit à l'histoire, soit à une médi-

¹⁷⁰ Voir sur ce partage, F. de Saillans, *op. cit.*, p. 582 ; A. Rambour, *op. cit.*, p. 101. La reprise érudite de cette question est l'objet du monumental ouvrage déjà évoqué du protestant Pierre Jurieu, *Histoire critique des dogmes et des cultes [...] Ou l'on trouve l'origine de toutes les Idolâtries de l'ancien Paganisme, expliquées par rapport à celles des juifs*, Amsterdam, François L'Honoré, 1704.

¹⁷¹ C'est par exemple le cas des saints isolés, évoquant des statues, de Philippe de Champagne pour le retable de la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris (Bruxelles, Musée royal).

tation sur le sens, et n'impliquant pas nécessairement un acte d'adoration, de prière et d'imploration. En revanche, dans les scènes de l'Ancien Testament concernant les images, on ne saurait attester une position clairement protestante, son œuvre pouvant, presque tout aussi légitimement, être aussi bien reçue et acceptée dans un contexte catholique. L'œuvre de Bourdon ne saurait notamment, même si une mise en relation est pertinente, être la simple illustration des positions des controversistes dont la pensée souvent tranchée voire brutale est dirigée vers un public et vers des effets de sens spécifiques (s'opposer, convertir, conforter) qui ne sont pas ceux du peintre. De même, l'interprétation de ce pan de l'œuvre de Bourdon, je l'ai rappelé, ne saurait être réduite à ce seul enjeu controversiste et polémique. D'autres sens induits sont virtuellement impliqués dans ces œuvres et devraient, théoriquement, pouvoir être distingués. Ceux liés notamment aux différents commanditaires, aux différents lieux d'exposition, comme aux diverses composantes de l'identité de Bourdon (peintre protestant mais aussi, et plus largement, chrétien, issu de Montpellier mais ayant fait carrière à Paris, passé par Rome, académicien, etc.), et à leur évolution dans le contexte politique, spirituel et artistique du siècle (de Rome à Paris et Stockholm, de l'Inquisition romaine à la « tolérance » française puis au « loyalisme » exigé, etc.).

Plutôt que d'un « engagement » démonstratif, celui dont témoignent incontestablement les textes des controversistes, je dirais que les œuvres de Bourdon *exposent* et *mettent en scène* une question ou un événement controversé, et le livrent aux regards comme aux réflexions des spectateurs dans ce que l'on pourrait désigner comme un champ de significations ouvert au conflit des intentionnalités et des projections interprétatives. Le véritable « art » étant peut-être ici moins de dénoncer et de « prendre position », que de *pointer* et *d'entretenir* avec une insistance continue questions et problèmes relatifs aux images, ce dont témoigne l'abondance des tableaux du *corpus* controversé des images bibliques dans l'œuvre proprement « métapicturale » du peintre. C'est là, dans cette *insistance*, plus peut-être que dans des *traits iconographiques* distinctifs, que pourrait se trouver l'indice de l'implication confessionnelle de Bourdon. Sans doute est-il bien possible de relever un certain nombre d'éléments – mar-

ques d'ironie, insistance sur les attitudes idolâtres, allusion aux signes d'une présence de Dieu liée plus à des signes naturels qu'à des représentations iconiques, etc. –, attestant une position non catholique de la part de Bourdon sur la question des images. Mais on peut surtout constater qu'il ne s'agit de sa part que de simples et discrètes *indications* visuelles dont l'interprétation reste ambiguë, la décision interprétative appartenant avant tout au spectateur. Le sens de l'œuvre, cela est vrai pour toute représentation mais cela l'est particulièrement pour ce *corpus* de Bourdon, n'est véritablement déterminé que par son *exposition* dans une situation de réception déterminée, cette « forme de vie » où peuvent opérer des « jeux de langage » (Wittgenstein) socialement déterminés : le catholicisme par exemple des deux destinataires de ses représentations de l'Arche, ou le protestantisme d'un commanditaire comme le baron de Vauvert, ou tout aussi bien leur indifférence sur ces questions qui les conduit à privilégier de tout autres éléments, et par exemple les questions esthétiques qui prédominent dans les conférences académiques, y compris dans celles de Bourdon. C'est dans le cadre de cette situation réceptive qu'est soit *anticipée* (ou recrée) la signification par la prise en compte du seul contexte de production de l'œuvre (c'est la reconstruction abusive opérée par Dezallier d'Argenville), soit *construite* la signification par articulation des « intentions » plus ou moins fondées rapportées à l'artiste, des attentes supposées des commanditaires, et bien sûr des éléments apportés par l'image (c'est par exemple la lecture, quelque peu forcée à nouveau, de Samuel Boissière).

S'il y a bien une « stratégie » de la part de Sébastien Bourdon ou, plus modestement une « tactique », au sens de Michel de Certeau, qui réglerait son œuvre religieuse – tactique éventuellement élaborée en accord avec l'autorité pastorale comme le suggère J. Thuillier –, elle ne correspond pas nécessairement à celle d'une forme de critique dissimulée et de « duplicité » sur le mode imaginé par ses détracteurs. Elle relève davantage d'une forme discrète fondée sur l'indétermination, l'ambiguïté ou la suspension assumée du sens, et liée à des images peut-être assimilables à des « *adiaphora* » (Luther), c'est-à-dire « indifférentes », ni bonnes ni mauvaises en soi mais dont l'inscription dans le champ de la signification et des usages vient

susciter le déploiement contradictoire de la signification. Ce n'est que ce type de tactique, « stratégie du *minimax*¹⁷²» (Bruno Latour), non nécessairement et systématiquement programmée, évolutive, partiellement contradictoire, ponctuellement négociée, qui permettait, tout en étant relativement compatible avec les croyances fondamentales de la communauté protestante, de garantir (provisoirement) à Bourdon et à ses coreligionnaires leurs privilèges et leurs places au sein de l'Académie et du système implicite et explicite des fortes contraintes idéologiques qui lui est attaché, où ne pouvait qu'être immédiatement repéré et condamné tout trait « hérétique » trop prononcé.

¹⁷² B. Latour, *op. cit.*, *Iconoclash*, p. 173 à propos des différents types de gestes iconoclastes : nous situerions Bourdon plutôt dans la troisième catégorie de Latour, celle de ceux qui poursuivent le travail de démythification et de destruction des idoles mais sans être opposés aux images en général sinon à celles de leurs adversaires qu'ils mettent en cause par « un minimum d'investissement pour un maximum de dégâts ».



21. LOUIS RICHEOME, *L'idolatrie Huguenote*. *Figurée au patron de la vieille payenne*, Lyon, Pierre Rigaud, 1608, gravure du frontispice par Jacques Fornazeris, (cliché auteur).

L'IDOLE INTÉRIEURE

RELIGION, PHILOSOPHIE ET THÉORIE DE L'ART AU XVII^e SIÈCLE

L'idole de Dagôn, représentée dans les tableaux de *La Peste d'Azoth* de Nicolas Poussin et de Sébastien Bourdon, est également présente en 1608 dans le frontispice¹⁷³ évoquant le « triomphe de l'Église sur l'Idolatrie & sur l'Herésie », qui ouvre le monumental ouvrage du controversiste jésuite Louis Richeome (1544-1625) : *L'idolatrie Huguenote. Figurée au patron de la vieille payenne* [Fig. 21]. *L'idolatrie Huguenote*, comme plusieurs des ouvrages de l'éminent jésuite, est « dédiée au Roy tres chrestien », et se place sans scrupules excessifs sous la protection de monarques donnés comme « vives images de Dieu » et « terrestres Divinitez¹⁷⁴ ». En plein règne d'Henri IV, dont la conversion laissait espérer une reprise en main catholique qui suscita au tournant du siècle une intense activité controversiste dirigée contre les protestants, la gravure « mystique » (allégorique)¹⁷⁵, présente une

¹⁷³ Gravé par Jacques Fornazeris, graveur franco-piémontais, actif entre 1594 et 1619, en particulier à Lyon où il travailla pour les jésuites, également auteur de plusieurs portraits d'Henri IV, Louis XIII, Marie de Médicis et Anne d'Autriche.

¹⁷⁴ Louis Richeome, *L'idolatrie Huguenote. Figurée au patron de la vieille payenne*, Lyon, Pierre Rigaud, 1608, Epitre, n.p. Sur le contexte politico-artistique voir *Henri IV et la reconstruction du royaume*, cat. expo. (Pau-Paris, 1989-1990), Paris, RMN, 1989 ; *Avènement d'Henri IV. Quatrième centenaire. Les Arts au temps d'Henri IV*, actes de colloque (Fontainebleau, 1989), Pau, J & D Editions-Association Henri IV, 1992 ; Yvonne Jestaz, *Henri IV à Fontainebleau. Un grand bâtisseur*, Versailles, Artlys, 2002.

¹⁷⁵ Sur ce terme chez Richeome voir, dédié à Henri IV, son « Discours des Images », dans *Trois discours pour la religion catholique*, Paris, 1604, p. 411-412 : la figure mystique « sagement controuvees » est là pour signifier quelques qualitez de la chose bien que telles figures ne se trouvent en elle réellement, mais seulement par analogie & semblance ».

statue de l'Église encadrée par deux anges portant les armes royales et dominant deux trophées évoquant l'Idolâtrie et l'Hérésie (que l'on retrouve aussi aux pieds de l'Église, attachés aux côtés d'un autel). Ces deux allégories surmontent deux bas-reliefs placés sur le soubassement de la composition. Sous l'Hérésie « subjuguée » est disposée « l'histoire des renards de Samson, attachez à leurs queues chargées de falots, vrai hieroglif des Heretiques, qui portent le feu & le degast de la foy, & des mœurs, en leurs queües, & à la fin de leurs doctrines & menees » (Judic. 55. I). Sous l'Idolâtrie « vaincue » se place « l'histoire de l'Idole Dagon, brisée devant l'arche de Dieu ». L'image légitime de l'Arche ne saurait bien sûr être confondue avec l'Idole et leur impossible co-présence en un même lieu rend inévitable la destruction de la fausse divinité. Deux inscriptions, présentes sous les anges au sommet de la composition, viennent préciser le sens de l'ensemble : « Les Idoles des Gentils sont argent, & or œuvres des mains des hommes » ; « leurs soyent faicts semblables ceux qui les font, & qui se confient en icelles¹⁷⁶ ». C'est à la fois l'idole, Dagôn, dans sa matérialité et son origine humaine, qui est condamnée, mais aussi le comportement, l'idolâtrie, de ses producteurs et usagers, eux-mêmes semble-t-il destinés à se métamorphoser en de nouvelles idoles : le « devenir-idole » des idolâtres, idolâtrant des idoles matérielles, idoles humaines s'adorant elles-mêmes en adorant leurs propres œuvres.

La distinction Image/Idole, sur laquelle revient Richeome dans ses premiers chapitres, est alors et depuis longtemps un vieux sujet d'affrontement, sans cesse et en vain relancé, sur lequel l'auteur ne va d'ailleurs guère s'appesantir en reprenant des arguments depuis longtemps établis (Livre I, chap. II à IV). L'originalité que l'on dira à nouveau « tactique » de son traité est ailleurs : dans le renversement radical des termes usuels de la controverse entre catholiques et réformés, controverse à laquelle il avait lui-même largement contribué avec son *Discours sur les Images* (1597). Aux dénonciations protestantes de l'idolâtrie des catholiques, suspectés de poursuivre sous de nouvelles formes l'idolâtrie païenne ou juive par la création et adoration de leurs images matérielles, répond l'accusation de Richeome prétendant débusquer une forme bien plus grave de per-

¹⁷⁶ Reprise du Psaume 115 (114), 7-8.

version qui serait non l'idolâtrie des Anciens et, potentiellement, de chrétiens dévoyés, mais celle « secrète » et « intérieure », d'une « idolâtrie spirituelle » qui reste cependant calquée – « Figurée au patron » –, sur un modèle païen¹⁷⁷. L'idole spirituelle, qui apparaît ici dans un contexte religieux plus que jamais soucieux d'une interiorité où prennent place les représentations mentales associées aux exercices spirituels¹⁷⁸, est aussi, nous le verrons, une catégorie centrale de la philosophie de la connaissance ancienne et moderne. Elle va également apparaître dans la littérature artistique du XVII^e siècle, dont Sébastien Bourdon, en tant qu'académicien, est l'un des protagonistes important, contribuant à déplacer radicalement le débat sur la légitimité des images vers un nouveau champ théorique où s'articulent, dans un parcours que je voudrais retracer, religion, philosophie et théorie de l'art.

¹⁷⁷ L'entreprise de Richeome s'inscrit cependant dans un mouvement plus général de dénonciation de l'idolâtrie calviniste par les jésuites à la fin du siècle, voir François Lecercle, « *Des yeux pour ne point voir. Avatars de l'idolâtrie chez les théologiens catholiques, au XVI^e siècle* », dans *L'idolâtrie, op. cit.*, p. 36 et note 3. Sur la question d'une idolâtrie intérieure ou spirituelle voir Agnès Guiderdoni-Bruslé, « De l'idole sensible à l'idole herméneutique : figures du discours et idolâtrie verbale », dans R. Dekoninck, M. Watthee-Delmotte, *L'idole dans l'imaginaire occidental, op. cit.*, p. 217-229 et R. Dekoninck, « Des idoles de bois aux idoles de l'esprit. Les métamorphoses de l'idolâtrie dans l'imaginaire moderne », *Revue théologique de Louvain*, 35, 2004, p. 203-216. Une autre stratégie catholique, qui semble apparaître également à la fin du XVI^e siècle et que l'on retrouve chez Molanus par exemple, est celle de la dénonciation des *propres images* des Réformés et avant tout des portraits de leurs nouveaux héros : voir O. Christin, *op. cit.*, chap. X : « Mort et mémoire : les portraits des réformateurs protestants au XVI^e siècle ».

¹⁷⁸ Voir F. Cousinié, *Images et méditation au XVII^e siècle*, Rennes, PUR, 2007, chap. V : « L'image intérieure », p. 145-186. « L'idole spirituelle » condamnable des réformés pourrait apparaître comme l'antithèse non seulement des images légitimes matérielles mais encore de « l'image intérieure » valorisée aussi bien dans les arts de la mémoire (Lambert Schenkel par exemple) que dans les expériences méditatives contemporaines des catholiques : Richeome, dans ses *Tableaux sacrez* (1601) ou *La Peinture spirituelle* (1611) est justement l'un des protagonistes important de cette orientation introvertie de la spiritualité contemporaine. Sur les développements contemporains de l'image mentale voir Alexandre Castant (dir.), *Imago Drome. Des images mentales dans l'art contemporain*, Paris, monografik, 2010.

6. LE PANTHÉON HUGUENOT

Dès 1604, Richeome avait esquissé ce parallèle dans son *Pèlerin de Lorete* (Bordeaux, S. Millangres), également dédié à Henri IV. Les idoles des « faux Dieux » de l'Antiquité étaient déjà assimilées aux idoles « que la vanité & perversité forge (sic) en l'ame de ceux qui à fausses enseignes portent le nom Chrétien, qui sont la propre volonté, l'orgueil, l'avarice, la luxure, l'envie, la rancune, la gourmandise, la paresse & semblables abominations de vices, et sur tous les plus abominables, l'erreur obstiné (sic) et l'hérésie¹⁷⁹ ». Cette comparaison, encore marginale, donne lieu en 1608 à la volumineuse et systématique démonstration de *L'Idolâtrie Huguenote*. Aux dieux anciens, d'« argent et or », les protestants auraient donc substitué de nouvelles idoles immatérielles composées de « traicts non corporels, & grossiers, mais spirituels, & subtils », adorés dans le « temple » de leur esprit et devant autant d'autels « de vostre ame¹⁸⁰ ». Et Richeome d'établir un parallèle systématique, quelque peu spécieux, entre le panthéon des Anciens, où il emprunte vraisemblablement à l'érudition des mythographes contemporains (Conti, Cartari, Blaise de Vigenère, etc.), et les nouvelles idoles. Aux « trois Jupiters anciens » traditionnellement distingués, est ainsi associée la fausse conception de la Trinité de Calvin qui tendrait, contre

¹⁷⁹ L. Richeome, *Le Pèlerin de Lorete. Vœu à la glorieuse Vierge Marie Mere de Dieu. Pour Monseigneur le Dauphin...*, Bordeaux, S. Millangres, 1604, p. 208-209 : « Gardez moy de la vanité des faux Dieux et de leurs idoles, non des Payens desquels nous sommes pieça (sic) affranchis par l'esclairante lumiere de vostre foy, ô doux Redempteur Jesus, mais des Dieux & des idoles que la vanité & perversité forge en l'ame de ceux qui à fausses enseignes portent le nom Chrétien, qui sont la propre volonté, l'orgueil, l'avarice, la luxure, l'envie, la rancune, la gourmandise, la paresse & semblables abominations de vices, et sur tous les plus abominables, l'erreur obstiné (sic) et l'hérésie, que ce malin, abuseur des hommes et artisan infernal taille & fournit au monde, pour remplacer les vieilles idoles du paganisme parmi les Chrétiens, entre lesquels il voit celles-là avoir perdu tout honneur & crédit ». Le texte fait suite à la méditation proposée durant la quatrième journée sur « le premier commandement. Tu n'auras point d'autres Dieux devant moy, / Tu ne te feras idole taillée ».

¹⁸⁰ L. Richeome, *L'idolâtrie Huguenote...*, *op. cit.*, Epître.

l'unité sans cesse réaffirmée de Dieu, à distinguer les personnes trinitaires devenues autant de divinités autonomes où serait ressuscité le polythéisme (chap. XII). La conception calviniste d'un Dieu « Auteur du péché » dont le diable et les hommes ne seraient que les « instruments » dans le monde, ainsi que le supposé « libertinage » protestant, sont également rapprochés – thèse banale des contempteurs modernes de l'Antiquité – de la moralité douteuse d'un Jupiter multipliant « paillardises, ravissements, adulteres, & toutes sortes d'ordures¹⁸¹ ». Semblablement, la monstruosité d'un Saturne dévorant ses enfants serait renouvelée par la fausse doctrine protestante privant de baptême les nouveaux nés et leur interdisant ainsi l'accès à « la vie éternelle¹⁸² ». De même, la vocation guerrière de Mars est mise en parallèle avec la propre nature « factieuse et mutine » des protestants se révoltant contre les Princes légitimes, imposant par « armées et factions iniques » leurs croyances, et refusant en revanche de s'engager dans la guerre juste que serait la lutte contre les infidèles turcs (chap. XXVIII et XXIX). Apollon, dieu des arts, lié selon Richeome à la « vaine science, & curiosité¹⁸³ », est une autre divinité ressuscitée par les protestants prétendant à un savoir universel, autorisant à tous, par « présomption », la lecture de la Bible, usant encore, comme l'oracle d'Apollon à Delphes, d'une pensée « ambiguë » caractérisée par le « mélange du bien, & du mal, de la Vérité, et des Hérésies¹⁸⁴ », etc. Richeome étend ce parallèle à Vénus (la paillardise des protestants autorisant la mariage des pasteurs) ; à Mercure (identifié aux prétendus réformés s'imaginant, comme le messenger de Jupiter, envoyés de Dieu pour « réformer le monde et guider les errants¹⁸⁵ ») ; à Bacchus (le refus de jeuner), à Cères (le pain « profane » de leur Cène), ou encore à Diane, au « Dieu Incogneu », aux faux Dieu *Terminus* (l'obstination des protestants), et jusqu'aux Dieux domestiques des Anciens identifiés aux « Erreurs & Idoles jettez en fonte dans vostre cerveau » :

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 257-258.

¹⁸² *Ibid.*, p. 327-328.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 366.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 395.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 519.

« N'est-ce pas un Dieu de fantaisie, & un Dieu privé, que le Dieu sans bonté, la Trinité sans personnes, l'Homme sans Franc-arbitre ; la justice Chrestienne sans remission de peché, le Baptesme administré avec de l'urine, ou autre plus sale liqueur ; l'Eucharistie, non seulement sans le corps & sang du Sauveur, mais encor sans pain & sans vin, selon Beze, & autres Idoles Lutines que ces Artisans de mensonge ont fondues¹⁸⁶ ».

À ces divinités antiques, Richeome ajoute encore généreusement quelques autres dieux, inconnus des Anciens, qui lui permettent de personnifier certains points erronés des doctrines des réformés relatives aux Sacrements : l'idole « tenant en sa main droite une banderolle à un croissant de Lune & un Soleil éclipsé, & portant au tour cet escrit. *Le Sacremens de la Loy de grace ne sont, ni plus nobles, ni meilleurs, que ceux de la Loy de Moyse*¹⁸⁷ » ; puis celle qui « porte en sa main un livre ouvert, ayant en la premiere page ces paroles, tirees des Livres de Luther : *Le Sacrement n'est autre chose qu'un divin tesmoignage, parce qu'il confirme en façon de miracle, & marque comme un cachet la promesse de grace.* En la seconde sont celles de l'Institution de Calvin : *Le Sacrement est un signe exterieur, par lequel Dieu scelle en nos consciences les promesses de sa bonne volonté envers nous, pour confirmer l'imbecillité de nostre Foy, tant devant luy, & les Anges, que devant les Hommes, que nous le tenons pour nostre Dieu*¹⁸⁸ » ; et une troisième idole « de forme humaine, ayant en la poitrine deux Tables de pierre, à guise d'un Livre ouvert, comme on peint quelquefois Moyse, avec les Tables de la Loy : En l'une de ces Tables est gravee la figure d'une fontaine, en l'autre un morceau de pain, & une coupe, & un rouleau autour du col de l'Idole, qui dit : *Il n'y en que deux.* C'est la These que vous tenez, disans, qu'il n'y a que deux Sacrements, le Baptesme, l'Eucharistie¹⁸⁹ ». Trois autres idoles, auxquelles font allusion les deux trophées qui bordent le cadre central du frontispice,

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 709.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 432.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 436.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 443.

sont encore imaginées, cette fois de forme animale (avec une tête de lion, en forme de loup) ou monstrueusement anthropomorphe (une figure humaine dotée de quatre oreilles et de quatre mains), afin d'évoquer certains des vices des réformés (l'esprit altier, la vaine science, etc.).

Les idoles intérieures protestantes ainsi identifiées par Richeome, relèvent d'au moins deux champs distincts. L'un qui est celui des fausses conceptions de la Religion, à ce titre « hérétiques » (les interprétations erronées de la Trinité, des Sacrements, du libre arbitre, etc.). L'autre qui est celui des principes moraux dépravés – ceux-là mêmes que les catholiques pensaient reconnaître par exemple dans la duplicité de Sébastien Bourdon – où se retrouvent la plupart des vices et péchés capitaux (appétits charnels, curiosité, présomption, orgueil, vanité, mensonge, etc.). Vices et hérésies sont ainsi nécessairement renvoyés vers des formes esthétiques déjà rencontrées pour les idoles de Salomon représentées notamment par Bourdon ou Stella, et ici reprises dans le frontispice de Richeome, qui sont celles de la difformité, de la monstruosité et de l'animalité¹⁹⁰ : hiboux et chauves-souris effrayés par la lumière (Dédicace au Roy), renards, mais aussi corbeaux, butor, loup, bouc figurant l'ensemble des « marques » vicieuses de l'hérésie (Livre II), singe (faux imitateur et corrupteur des vraies doctrines), ou encore serpents de Mercure et de la secte des Ophites et autres « Payens serpenticoles¹⁹¹ » : êtres sans mains et sans pieds, incapables de « s'appliquer aux bonnes œuvres », êtres charnels toujours attachés à la terre. De tels traits

¹⁹⁰ Mais également dans le champ de la gravure satirique où l'assimilation animalité/protestantisme (ou catholicisme) est courante. Voir notamment Robert W. Scribner, *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981 ; Annie Duprat, *Les rois de papier. La caricature de Henri III à Louis XVI*, Paris, Belin, 2002, chap. III : « Les monstres » ; ainsi que André Blum, *L'estampe satirique en France pendant les guerres de religion. Essai sur les Origines de la Caricature Politique*, Paris, M. Giard & E. Briere, 1916, chap. VI, p. 211-212 (à propos des ouvrages de Gabriel de Saconay, *La Généalogie et la fin des huguenots...*, Lyon, 1572 et d'Artus Désiré, *La singerie des Huguenots...*, Paris, 1574) et p. suiv. sur d'autres cas analogues.

¹⁹¹ L. Richeome, *L'idolatrie Huguenote...*, *op. cit.*, p. 534-535.

caractérisent l'empire d'une puissance qui est bien sûr, en dernier lieu, celle du démon :

« Je dis donc que comme le Diable a estably les vieilles idoles, & idolatries par les heresies, qu'il a suscitees au Christianisme, ainsi il a reedifié spirituellement le vieil Pantheon, par l'Hughenostisme, contenant à la semblance du Payen, toutes les heresies & Idolatries spirituelles, forgees en tous les Siecles, depuis les premier, jusques à celui de Luther, contre toutes les veritez de la foy orthodoxe ; contre Dieu, contre la sainte Trinité, contre les personnes Divines, contre les Anges, contre les Saints, contre les Sacremens, contre les vertus Chrestiennes, la foy, l'esperance, la charité, contres les bonnes œuvres ; en somme, contre tout l'ordre, contre toute l'œconomie, & Majesté de la Loy de Dieu & de son Eglise¹⁹². »

Incapable, comme presque tous ses contemporains, de penser l'origine des multiples religions indépendamment du cadre monothéiste judéo-chrétien, c'est le diable, ange déchu par Dieu et chassé par le Christ¹⁹³, qui inspire à nouveau les protestants après avoir né-

¹⁹² L. Richeome, *Le Pantheon Huguenot decouvert et ruiné contre l'Auteur de l'Idolatrie papistique, Ministre de Vauvert, cy devant d'Aigues mortes, Dedié au Roy Tres Chrestien de France et de Navarre Henri III*, Lyon, Pierre Rigaud, 1610, p. 3.

¹⁹³ L. Richeome, *L'idolatrie Huguenote....*, *op. cit.*, Livre III, p. 220 et suiv. Sur les théories relatives à l'origine de l'idolâtrie au XVII^e siècle voir Francis Schmidt, « La discussion sur l'origine de l'idolâtrie aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *L'idolâtrie*, *op. cit.*, p. 53-67, à propos de Cornelius a Lapide, Gérard Jean Vossius, Edward Herbert, John Toland, R.-J. Tournemine, P. Jurieu, etc. L'idée d'un polythéisme originel, qui s'oppose au monothéisme primitif, est défendue par David Hume dans son *Histoire naturelle de la Religion* (1757). Sur la fortune et l'extension du concept d'idole en Grande Bretagne voir David Hawkes, *Idols of the Marketplace. Idolatry and Commodity Fetishism in England Literature, 1580-1680*, New York, Palgrave, 2001 ; Simon Schaffer, « The Devices of Iconoclasm », dans B. Latour, P. Weibel (dir.), *Iconoclasm....*, *op. cit.*, p. 498-515 (à propos de Bacon, Hobbes, Newton, etc.) et, central sur l'idole intérieure dans la philosophie de Bacon à Marx, W. J. T. Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, trad. M. Boidy et S. Roth, Paris, Les prairies ordinaires, 2009 (1986), chap. VI : « La rhétorique de l'iconoclasm. Marxisme, idéologie et fétichisme. », en particulier p. 252-257.

cessairement suscité l'idolâtrie de toutes les religions des Anciens. Car même si Richeome prend avant tout ses divinités dans la religion gréco-romaine, il ne distingue pas, comme le faisaient certains protestants, juifs et « gentils » des idolâtres orientaux, mais revient à une conception indifférenciée et générique de l'idolâtrie ancienne dont les réformés seraient les héritiers.

Cette idolâtrie universelle dont procèderaient les nouveaux hérétiques prend une forme concrète dans l'ouvrage que publiera Richeome deux ans plus tard, en réplique à la réponse éditoriale protestante (*L'Idolatrie papistique*, publié par Jean Bansilion à Genève en 1608¹⁹⁴) qu'avait suscité son livre : *Le Pantheon Huguenot decouvert et ruiné* (1610). Rédigé à Rome, où l'auteur avait été missionné comme Assistant de France, directement confronté aux innombrables vestiges matériels de l'idolâtrie païenne et plus seulement aux seuls dangers des « livres Payens » et « volumes profanes » dont il dénonçait déjà, dans son précédent ouvrage, les dangers pour « la jeunesse catholique » dans nos « Siecles [...] plus enclins & adonnez à la curiosité des sciences vaines, & fabuleuses du Paganisme », c'est l'édifice du Panthéon romain qui devient la *matrice* originnaire de l'idolâtrie huguenote. Alors que l'idolâtrie intérieure restait une évocation abstraite dans le texte de 1608, et cela malgré les tentatives rhétoriques de personnification de certaines des idoles intérieures ou les allusions graphiques encore discrètes du frontispice, le *Panthéon Huguenot* donne au parallèle entre paganisme et protestantisme un espace et une forme objective, frappante et d'autant plus efficace, avec ce qui était l'édifice le plus emblématique de l'Antiquité :

« en icelle je monstre, que selon la totale doctrine des Ministres, [...] la Pretenduë Religion est un Temple general, & un Pantheon à tous Dieux, auquel toutes sortes d'heresies & Idoles spirituelles, sont nichees & adorees en titre de Religion

¹⁹⁴ Jean Bansilion, *L'Idolatrie papistique opposée en Response à l'Idolatrie huguenote de Louys Richeome...*, Genève, Paul Marceau, 1608 : l'auteur renverse à nouveau l'argumentaire de Richeome contre les catholiques à leur tour accusés d'idolatrie matérielle et spirituelle et de s'en « remettre » sur l'Idolatrie des Payens.

Reformee, comme jadis au Pantheon Payen estoient receuës & consacrees toutes les Idoles materielles des faux Dieux de la Gentilité, & par telles descouvertes principalement je les destruits¹⁹⁵. »

Dans le frontispice [Fig. 22] du nouvel *opus* de l'opiniâtre jésuite, s'accomplit la parfaite matérialisation de sa démonstration : du Panthéon ruiné, où se devinent les figures monstrueuses non des anciennes divinités antiques anthropomorphes mais celles des nouvelles idoles spirituelles des réformés devenues créatures animales, s'échappent à nouveau les renards de Samson allant porter l'hérésie dans le monde. Sur ce qui apparaît comme une nouvelle et légitime façade moderne se superposant au corps ruiné du temple païen, se dressent en amortissement les figures des héros chrétiens victorieux du paganisme – saint Paul et saint Pierre devant des monarques, papes, etc., armés de pioches et destructeurs (iconoclastes) du paganisme et des idoles intérieures – où il faut reconnaître les « Gédéon, Baraq, Samson, Jephté, David, ainsi que Samuel et les prophètes » qu'évoque saint Paul dans le passage « eux tous qui, par cette même foi, soumirent des royaumes » (Hebreux 11, 33) inscrit sous la figure de la Foi faisant face à la Religion (ou à l'Église ?) terrassant, à nouveau, les monstres issus de l'Hérésie. L'inscription sur la base inférieure droite est quant à elle tirée de la Genèse : « Je vous ferai ennemis toi [le Serpent tentateur d'Eve] et la femme, tes enfants et ses enfants, ils viseront ta tête tu viseras leur talon » (Genèse 3, 15), assimilant le règne du mal et du péché aux positions réformistes.

Ce n'est plus seulement Rome et la religion des Anciens, mais Babylone (son nom est inscrit sur le ruban qui surmonte le Panthéon : « *Cecidit cecidit Babylon magna*. Ap. 18. 2 »), la *nouvelle* Babylone qu'était devenue Rome où avaient été recueillie la totalité des croyances erronées de l'Antiquité, qui est l'origine et le modèle de l'idolâtrie moderne dont la filiation directe est ainsi visualisée et explicitée. La dénonciation protestante d'une « idolâtrie papistique » issue de la Rome antique est ainsi retournée contre les réformés. Le Panthéon est ce lieu où :

¹⁹⁵ L. Richeome, *Le Pantheon Huguenot...*, *op. cit.*, « Au Roy », n.p.



22. LOUIS RICHOME, *Le Pantheon Huguenot decouvert et ruiné contre l'Aucteur de l'Idolatrie papistique, Ministre de Vauvert, cy deuant d'Aigues mortes, Dedié au Roy Tres Chrestien de France et de Navarre Henri III*, Lyon, Pierre Rigaud, 1610, frontispice (non signé), (cliché auteur).

« tous les Dieux de la gentilité estoient receus, & adorez en leurs propres idoles ; les Dieux des Babyloniens, des Chaldeans, des Ægyptiens, des Sidoniens, des Grecs ; en somme de tout le monde ; De maniere, que comme Rome commandoit corporellement par tout l'Univers, aussi spirituellement elle estoit commandee de tous les faux Dieux & Diabes, & ne pouvait aller plus avant aux tenebres de la superstition.¹⁹⁶ »

Et Richeome d'opposer deux formes architecturales, qui correspondent effectivement à deux types de plans emblématiques – le plan centré et le plan longitudinal – qui tendent à s'exclure l'un l'autre avec les succès de la Réforme catholique, venant qualifier spatialement la vraie et la fausse religion, l'une diabolique et instable ; l'autre, éternelle et fixe, fondée sur le corps du Christ et le plan de la Jérusalem céleste :

« Ce temple estoit fait en figure ronde, n'ayant qu'une fenestre ronde aussi, vers le ciel ; possible ainsi desseigné par le Diable en contrequarre du temple de Dieu, qui fut basti en figure contraire, representant Jesus-Christ homme, longue & quarree, & ayant sa plus noble partie appelle Saint des Saints, formee en cube de pareille hauteur, largeur, & longueur, comme un dé, figure que saint Jean a donné à la Hierusalem celeste, contenant en cela le hieroglife de la stabilité du Paradis, demeure permanente & eternelle, & non de ce monde muable, gouverné par le mouvement des rondeurs celestes. En la vouste de ce temple y avoit plusieurs rangs, & en iceux les Idoles dedans leurs niches, comme elles se voyent encore audict temple Pantheon à Rome ; où par Divine vertu il a esté converty en maison de Dieu¹⁹⁷ ».

L'entreprise de Louis Richeome, si elle a pris une ampleur monumentale justifiée par le contexte des luttes confessionnelles du début du siècle, est cependant loin d'être inédite. Toute une tradition,

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 1-2.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 3.

à laquelle Richeome se réfère explicitement et que n'ignoraient pas non plus les protestants depuis Luther ou Zwingli¹⁹⁸, avait déjà établi les bases du système comparatif qu'exploite l'auteur. Saint Paul en premier lieu, avait comparé certains vices à autant d'idoles analogues : « Faites mourir les membres qui vous retiennent à la terre : débauche, impureté, passion, mauvais désirs, et la cupidité, idolâtrie » (Colossiens 3, 5 et Éphésiens 5, 5)¹⁹⁹. Tertullien, saint Cyprien, saint Basile ou saint Jérôme feront de même. Les idoles corporelles des Gentils sont pour saint Jérôme, que cite Richeome, les idoles que les juifs « se forgent en leur ame » et qui sont assimilées à « des pensees de Dieu erronees & aliennees de Dieu » ou « les perverses opinions adorees par ceux, qui les fantasient²⁰⁰ ». Les « fausses opinions », ou encore les « meschancetez », « sales affections », « or des passions », « le courroux, l'envie, la gourmandise, la paillardise, le meurtre », et « autres excez d'abomination²⁰¹ », fondent de même pour saint Basile l'« Idolâtrie spirituelle » dans laquelle tombent ceux qui s'éloignent de Dieu. Saint Augustin surtout, est une référence centrale pour Richeome comme pour tout le XVII^e siècle. Dans *De Vera Religione* (« La Foi chrétienne »), il revient à son tour avec hauteur sur ce parallèle, proposant toute une généalogie de l'impiété et du développement de l'idolâtrie où les hommes, pris

¹⁹⁸ La notion d'idole intérieure comme « structure mentale » (Jérôme Cottin) est par exemple présente chez Martin Luther, *Le Grand Catéchisme*, dans *Œuvres* VII, Genève, Labor et Fides, 1962, p. 33-35 : « Les païens, à vrai dire, érigent en idole leur propre fiction et rêverie de Dieu, et se confient en un pur néant. Il en est de même de toute idolâtrie, car elle ne réside pas seulement en ce qu'on élève et adore une statue, mais bien, et avant tout, dans le cœur qui regarde ailleurs, cherche son secours et sa consolation auprès des créatures », voir Jérôme Cottin, « L'iconoclasme des réformateurs », dans *Les Protestants et la création artistique et littéraire...*, *op. cit.*, p. 14-15 à propos de Luther ou de Zwingli (l'idole mentale comme *abgötter* en tant que fausse idée de Dieu).

¹⁹⁹ Sur l'extension du champ sémantique de l'idole dès l'Ancien puis le Nouveau Testament voir François Boespflug, « Faut-il bannir l'usage de la notion d'idole ? », dans R. Dekoninck, M. Watthee-Delmotte, *L'idole dans l'imagerie occidentale*, *op. cit.*, p. 23-34.

²⁰⁰ L. Richeome, *Le Pantheon Huguenot...*, *op. cit.*, p. 22 ou encore dans le chap. VIII.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 25.

dans une déchéance progressive vers la matérialité et une « méconnaissance » continue qui les éloigne toujours plus de la vérité de Dieu, adoreraient en dernier lieu « leurs propres œuvres » :

« Certains se bornent, au lieu du Dieu souverain, à adorer l'âme, première créature douée d'intelligence que le Père a faite par sa Vérité pour la contemplation perpétuelle et de la vérité et, par elle, de lui-même, car elle lui est de tout point semblable. De là ils passent à la vie féconde, créature par laquelle le Dieu éternel et immuable réalise les êtres visibles qui se reproduisent dans le temps. Puis ils descendent jusqu'aux animaux, puis jusqu'aux corps eux-mêmes, parmi lesquels ils choisissent d'abord les plus beaux et, en première place, les corps célestes. [...] Mais, entre tous, ceux-là se croient les plus religieux qui prennent toute la création à la fois, le monde entier avec tout ce qu'il contient et la vie qui lui donne l'animation du souffle et que les uns estiment corporelle, les autres incorporelle. Prenant donc ce tout, ils le regardent comme le seul grand Dieu, dont tous les autres êtres seraient les parties. Méconnaissant l'auteur et le créateur de l'univers, ils se précipitent jusqu'aux idoles et, après les œuvres de Dieu, s'enfoncent dans leurs œuvres propres, qui toutefois sont encore visibles.²⁰² »

L'ultime dégradation, que ne rachètent pas l'immatérialité et l'intériorité de ces nouveaux objets, est celle qui passe des idoles encore visibles des hommes – les fausses images de dieux inexistants adorés par le paganisme –, vers les créatures de l'Imagination et les séductions des Passions terrestres, celles-là mêmes que Richeome attribue désormais aux réformés, celles-là mêmes par lesquelles les créateurs d'images deviennent leurs propres idoles :

« Car il est une autre idolâtrie, plus vile, plus basse, qui leur fait adorer leurs imaginations. Tout ce que, dans le désarroi

²⁰² Saint Augustin, *Œuvres*, 8, *La Foi chrétienne*, éd. J. Pegon, Paris, Desclée de Brouwer, 1982, « La vraie religion » (*De Vera Religione*) : XXXVII, 68, p. 123-124.

de leur conscience, leur pensée enflée d'orgueil a pu leur faire imaginer, ils l'entourent de pratiques qu'ils disent religieuses, jusqu'à ce que leur vienne l'idée que rien absolument ne mérite un culte, et que ceux qui s'embarrassent de scrupules religieux se trompent et s'astreignent à un déplorable esclavage. Mais c'est en vain : ils n'arrivent pas, eux non plus, à sortir d'esclavage. Restent en effet leurs passions, qui les entraînent à penser que les passions mêmes sont adorables. Et ils subissent la servitude d'une triple convoitise : celle du plaisir, celle de l'ambition, celle de la curiosité. [...] Ainsi, sans le savoir, ils aiment des objets temporels avec espoir d'y trouver le bonheur. [...] Aussi, puisque tous les objets temporels sont enclos dans notre monde, ceux qui, pour ne pas être esclaves, estiment qu'il ne faut rien adorer, sont esclaves de tous les éléments du monde²⁰³ ».

Si hérétiques et iconoclastes étaient aux yeux des catholiques les principales victimes de cette forme d'idolâtrie mentale, tout chrétien était susceptible de céder à l'adoration de ses propres passions et imaginations. Au sein de la Cour d'Henri IV, fascinée par le faste et l'anticomanie des Valois qui avaient su articuler foi chrétienne et culture antique, de telles idées ne pouvaient rester sans échos. Et tel était en effet le double adversaire qui était vraisemblablement visé par Richeome : non seulement les protestants honnis, adversaires déclarés de ses ouvrages, mais également, et cela apparaît aussi dans ses *Tableaux sacrez des figures mystiques [...] de l'Eucharistie*²⁰⁴ dédiés à la Reine, l'engouement impie pour les fables et la mythologie de

²⁰³ *Ibid.*, XXXVIII, 69, p. 125-126.

²⁰⁴ L. Richeome, *Tableaux sacrez des figures mystiques [...] de l'Eucharistie* Paris, Laurent Sonnius, 1609, p. 8-9 : « C'est une grande honte au nom Chrestien de voir un Pindare Payen, un Euripide, un Virgile, un Apelle, un Philostrate & semblables Autheurs prophanes, travailler si soigneusement à descrire, chanter, peindre et representer leurs Capitaines, leurs gestes, leurs Dieux, leurs vices & leurs vanitez, pour la gloire de leur superstition, & plusieurs Chrestiens ne sçavoir choisir ny une matiere ny une façon propre du nom Chrestien, pour escrire Chrestienement à la louange du vray Dieu, à l'honneur & lustre de leur religion. ». Voir également la condamnation de ceux qui représentent « aux

nombre de ses contemporains qui menaçait selon lui tout autant le christianisme. Ce dernier travers était on le sait partagé par le Roi, féru comme ses prédécesseurs des grands cycles picturaux mythologiques et romanesques ornant les résidences royales et qui n'hésitait pas à se faire représenter et vénérer, dans un usage jusque là inédit par son ampleur du portrait royal, sous les traits de Mars, Hercule ou Jupiter²⁰⁵. À cet égard, si Richeome est bien, comme on a pu le proposer, l'inspirateur direct ou indirect du programme iconographique de la chapelle de la Trinité à Fontainebleau peinte par Martin Fréminet à partir de 1608²⁰⁶, ce cycle exceptionnel [Fig. 23], peut-être dérivé d'un ensemble de thèmes destinés aux méditations du chrétien, représente moins « le juste contrepoint » ou « le nécessaire

Theatres les folles amours, comme les Peintres aux tableaux ; des Amadis et des Romans », dans le *Pèlerin de Lorete*, *op. cit.*, p. 257.

²⁰⁵ Reprenant une tradition issue des Valois, on connaît les statues, par Barthélémy Prieur, d'Henri IV (nu !) en Jupiter (Paris, Musée du Louvre ou dans les peintures de la Petite Galerie du Louvre, où étaient semble-t-il associés programmes mythologique, religieux et historique), ou celui de Jacob Bunel d'Henri IV en Mars (Pau, Musée national du Château), etc., ainsi que la persistance du goût pour la peinture mythologique dans la seconde École de Fontainebleau.

²⁰⁶ Proposition séduisante, mais reprise ensuite curieusement sans discussions, de Colombe Samoyault-Verlet, « Précisions iconographiques sur trois décors de la seconde Ecole de Fontainebleau », dans André Chastel (dir.), *L'art de Fontainebleau*, acte de colloque, Paris, éditions du CNRS, 1975, p. 244-247 : Fréminet se serait inspiré du *Pèlerin de Lorete* (1604) de notre jésuite présent à la Cour en 1605 avec le Père Coton : certaines des méditations proposées par Richeome, précédées d'un petit traité pratique sur la méditation (*op. cit.*, p. 114-125 où l'auteur recommande la présence d'images matérielles p. 123), pourraient correspondre aux scènes de la chapelle : Dieu ordonnant à Noé de dresser l'Arche ; la Chute des Anges Rebelles (Richeome, p. 328) ; le Christ glorieux (ou Dieu selon le Père Dan) entouré des premières Intelligences (évoqué par Richeome, p. 77-78) ; Dieu sur un trône envoyant Gabriel « pour la réparation du Genre Humain » ; « les Anciens Peres retenus au Limbe, reçoivent avec d'extremes allegresses les nouvelles du Mystere de l'Incarnation du Fils de Dieu » (Pierre Dan) (évoqué par Richeome, p. 477-480) ; et enfin l'Annonciation derrière le maître-autel (évoqué par Richeome p. 480 et suiv. à la suite de l'épisode des Limbes) ; l'ensemble étant associé aux représentations des quatre éléments, des Rois, Patriarches, Prophètes et Vertus, des mystères de la Vie du Christ (également sujets des méditations de Richeome). Le nombre extrêmement important et la variété quasi encyclopédique des méditations proposées



23. MARTIN FRÉMINET, *Voûte de la chapelle de la Trinité*, v. 1608, château de Fontainebleau, (cliché auteur).

complément²⁰⁷ » des grands programmes décoratifs bellifontains de Toussaint Dubreuil et d'Ambroise Dubois qui ornaient le reste du château du roi « très chrestien » que, tant du point de vue formel qu'iconographique et spirituel, une option radicalement autre. Aux yeux rigoristes d'un Richeome peu épris de syncrétisme religieux, les images matérielles de la chapelle, susceptibles de susciter les méditations et les représentations intérieures de dévots familiaux des exercices spirituels jésuites, ne pouvaient en tout cas que s'opposer aux vaines images profanes des appartements issus de l'Imagination idolâtre de ses contemporains²⁰⁸ : l'image mentale légitime est à

sur 40 journées et près de 1000 pages, rend cependant hypothétique, à notre sens, un rapprochement direct avec le cycle de Fontainebleau. Sur l'histoire de la chapelle et l'intervention de Fréminet voir : Pierre Dan, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1642, p. 62-72 ; Pierre Guilbert, *Description historique des Châteaux, Bourg et Forêt de Fontainebleau*, Paris, André Cailleau, 1731, p. 57-71 ; et les études de Dominique Cordellier, « Martin Fréminet, aussi sçavant que judicieux. A propos des *modelli* retrouvés pour la chapelle de la Trinité à Fontainebleau », *Revue de l'art*, n°81, 1988, p. 57-72 ; du même, les notices et la mise au point consacrée à Fréminet dans *De Nicolo dell'Abate à Nicolas Poussin : aux sources du Classicisme (1550-1650)*, cat. expo. (Meaux, 1988-89), Meaux, Musée Bossuet, 1988, p. 74-81 et la synthèse « Le décor religieux. La chapelle de la Trinité », dans *Henri IV à Fontainebleau. Un temps de splendeur*, cat. expo. (Fontainebleau, 2010-2011), Paris, RMN, 2010, p. 131-141 ; Mickaël Szanto, « Martin Fréminet et la chapelle de la Trinité à Fontainebleau. Deux documents inédits de 1611 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2003 (2004), p. 33-38 ; voir également Anatole de Montaignon (éd.), pour la publication du premier marché de l'autel et du projet initial de Fréminet pour les peintures de la voûte dans *Archives de l'art français*, XII^e année, 2^e série, t. II, 1862, p. 349-366 (publication du marché, suivi de la lettre de Fréminet relative à son projet initial pour les peintures de la voûte : l'Eglise, la Foi, l'Espérance, la Charité, la Gloire du Paradis, associés aux Docteurs, Evangélistes, Patriarches et Prophètes, cf. p. 362 et suiv.).

²⁰⁷ Paola Bassani Pacht, Nicolas Sainte Fare Garnot, « La peinture parisienne de 1600 à 1630 », dans *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, cat. expo. (Blois, 2003-2004), Paris, Château de Blois-Somogy, 2003, p. 82. Les aventures de Clorinde et de Tancrede peintes par Dubois n'ont, malgré le cadre de la *Jérusalem délivrée* du Tasse qui sert de prétexte au cycle, qu'un rapport bien tenu avec la spiritualité.

²⁰⁸ De Fontainebleau à Versailles en passant par le Louvre ou le Luxembourg, on sait que l'établissement d'un juste rapport entre Histoire, Mytholo-

l'idole intérieure ce que la juste figuration des divinités chrétiennes est à l'égard des représentations des dieux païens.

7. IDOLE ET *EIDÔLA*

Le terme d'imagination (*phantasmatis*) chez saint Augustin, ceux de « pensée aliénée », de « perverses » ou « fausses » opinions, ceux de « fantaisie » ou de « simulacre » et celui-là même d'idole, renvoient encore à une autre tradition qu'exclusivement biblique, une tradition, centrale pour les Pères et que ne pouvait ignorer Richeome évoquant explicitement le sens « grec » originel de l'Idole : « lequel prins au pied de la lettre, vaut en tant que « petite forme, ou figure, formette ou figurette », devenu « en terme d'escole Chrestienne », une « representation d'un faux Dieu ; & fausse Divinité, ou une Creature prinse, & honoree comme Dieu²⁰⁹ ». Cette autre tradition, d'ordre philosophique, est celle initiée par les penseurs de l'Antiquité et reprise à l'époque moderne jusque dans la théorie de l'art.

L'articulation entre croyances religieuses et enjeux philosophiques est précisément localisée dans une affirmation d'origine épiciurienne : les conceptions humaines des dieux procèdent des images

gie, Allégorie et Religion ne cessera par la suite d'être l'enjeu central et disputé des grands programmes décoratifs de la monarchie. Voir, à propos du Louvre d'Henri IV, le texte bien connu d'Antoine de Laval, *Des peintures convenables aux Basiliques et Palais du Roy...* Paris, 1610 (éd. consultée dans les *Desseins de professions nobles et publiques ; Contenant plusieurs Traités divers & rares...*, Paris, Vve Abel L'Angelier, 1613, p. 445-454), où l'auteur désapprouve l'usage des fables, celles de Primatice à Fontainebleau et celles alors prévues par Toussaint Dubreuil pour la Petite Galerie du Louvre, dans des termes proches de ceux de Richeome, au profit des scènes de l'Histoire de France et des portraits des souverains. Voir également, à propos des Tuileries de Rubens et de l'association de l'histoire, des fables et de la religion chrétienne, l'opposition de Félibien et de Roger de Piles que j'ai rappelée dans F. Cousinié, *Le peintre chrétien...*, *op. cit.*, p. 116-122. Sur les aspects politiques liés à ces grands décors et aux choix figuratifs, voir en dernier lieu Thomas Kirchner, *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, Paris, édition de la Maison des Sciences de l'homme, 2009.

²⁰⁹ L. Richeome, *L'idolatrie Hughenote...*, *op. cit.*, « Epître, Au Roy », n.p.

(*eidōla*/idoles) de formes humaines reçues dans les rêves²¹⁰. Pour les chrétiens, une telle affirmation impliquait que si les idoles spirituelles s'étaient substituées, par l'entremise démoniaque, aux idoles païennes détruites par la venue du Christ²¹¹, ces idoles matérielles procédaient elles-mêmes de l'imagination, de la fantaisie et des vaines conceptions des Anciens : l'idole spirituelle *précède* et *procède* de l'idole matérielle, qui en aucun cas ne peut prétendre représenter le Dieu légitime. Chez Épicure puis Lucrèce, qui aspirent à se délivrer des vaines conceptions des dieux et des craintes qui leur sont liées afin d'atteindre une bienheureuse ataraxie²¹², la pensée religieuse est intimement liée non à une démonologie mais à une théorie de la perception et de la connaissance. On sait que dans sa *Lettre à Hérodote*²¹³ Épicure expose sa théorie d'un écoulement continu (*rheuma*), à partir de la surface des objets, de « répliques » (*tupos*) ou effluves et « corpuscules » d'une « finesse incomparable²¹⁴ », qu'il désigne comme « simulacres » (*eidōla*). Ce sont ces simulacres, de même forme que les solides dont ils procèdent, qui s'introduisent dans l'organe de la vision et restituent en nous l'image (*phantasia*) du corps perçu. De l'objet, aux *tupos/ eidōla* (« fines » *répliques*), jusqu'à l'image (*tupos/phantasia* : *répliques denses*), il n'y a pas de place a priori pour une altération de la vérité des choses dont les caractéristiques es-

²¹⁰ Sextus Empiricus, *Adv. Math.*, IX, 25 ; on retrouve la même idée chez Cicéron, *De natura deorum*, I, voir par ex. *De la nature des dieux*, trad. Pierre Du Ryer, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1666, p. 63-67 : « Car tous les hommes sont naturellement persuadez que les Dieux n'ont point d'autre forme que la forme humaine ; & apres tout, soit que l'on dorme, ou que l'on veille, les voit-on jamais sous une autre forme ? » ; voir aussi p. 57 à propos des différentes opinions des philosophes sur les dieux : « Ainsi je vous ay exposé non pas des sentimens de Philosophes, mais des songes de malades & de personnes qui révent ».

²¹¹ L. Richeome, *Le Pantheon Hughuenot...*, *op. cit.*, Dédicace Au Roy.

²¹² Épicure, *Lettres, maximes, sentences*, trad. J.-F. Balaudé, Paris, Librairie Générale Française-Le Livre de Poche, 1994, *Lettre à Hérodote*, 81, p. 172. Sur le sens antique de la notion d'idole voir Suzanne Saïd, « Du simulacre à l'idole. Histoire d'un mot », dans *L'Idolâtrie*, *op. cit.*, p. 11-21 où la double nature de l'idole, à la fois ressemblance et leurre, est présente dès Homère et la tragédie antique.

²¹³ *Ibid.*, 46-81.

²¹⁴ *Ibid.*, 47, p. 157.

sentielles (positions, formes, couleurs), sont exactement transmises. Ce n'est que dans un second temps que peut naître un jugement inadéquat, lié non à la sensation – valorisée par la philosophie matérialiste d'Épicure –, mais à la pensée qui associe à posteriori une prénotion inadéquate à l'image perçue.

Lucrèce, bien que toujours confiant dans la valeur des données transmises par les sens, associe bien plus explicitement le simulacre à l'illusion, contribuant à la connotation négative de l'*eidôlon* que retiendra la tradition chrétienne. Les simulacres, « membranes ou écorces » émises par les objets, non seulement peuvent être altérés par la distance et l'air intermédiaire entre objet et organes des sens, suscitant des erreurs dans la perception²¹⁵, mais sont également à l'origine de tout un ensemble d'images plus suspectes encore. Ce sont celles qui viennent hanter et *nos esprits* – les apparitions et les rêves « des figures étranges ou les ombres des mortels ravis à la lumière²¹⁶ », les corps imaginaires « formés de la réunion des diverses images » comme Centaures, Scyllas et Cerbères²¹⁷ –, et *le monde même* où « d'autres images, engendrées spontanément [...] se constituent d'elles-mêmes dans cette région du ciel qu'on nomme l'atmosphère » : « géants », « hautes montagnes » et « autre figure bizarre qui attire à elles d'autres nuages pour s'en affubler²¹⁸ ». L'idole épicurienne (*eidôlon*) peut certes susciter une image intérieure (*phantasia*) adéquate, fondement d'une connaissance vraie, mais aussi, en l'absence de l'objet qui a suscité originellement la perception, le phantasme (*phantasmos*, *phantasma*) qui peut aisément, notamment dans les rêves, glisser dans l'illusion, l'erreur, la confusion. L'*eidôlon*, source possible d'une perception illusoire voire fantasmatique, peut ainsi devenir *l'idole intérieure*, croyance erronée en la réalité d'un être fictif, y compris d'une divinité, suscitant éventuellement en retour la production d'un objet matériel qui devient *l'idole matérielle* des païens²¹⁹.

²¹⁵ Lucrèce, *De la nature*, trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1984, IV, p. 157.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 146.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 170-171.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 149-150.

²¹⁹ Alfred Gell, *op. cit.*, p. 129-131 commente cette théorie en montrant comment la théorie des simulacres renforce potentiellement l'idée d'une iden-

La dévaluation radicale de l'idole pour la pensée antique est réalisée par Platon. Dans le *Cratyle*, le *Sophiste* et la *République* – et je n'insisterai pas sur ces idées bien connues, sans cesse ressassées par la tradition philosophique – la conception de l'idole, si elle reste fondamentalement associée à une philosophie de la connaissance, est moins attachée à une théorie de la perception, qui reste implicite dans ces textes (et développée dans le *Timée*), qu'à une théorie de la *mimésis*. Si Platon reconduit en effet la hiérarchie ontologique entre l'*eidôlon* et le *phantasma*, les concepts épicuriens sont transférés dans le champ de la production humaine : l'*eidôlon* platonicien n'est plus la réplique que forme l'émanation corpusculaire des corps mais le double (illusoire) créé par les arts de l'imitation ; le *phantasma* n'est pas l'image formée dans l'esprit en l'absence de l'objet mais la production d'une copie matérielle non de l'objet, mais de ses apparences. Dans les deux cas, et là aussi à la différence de la tradition matérialiste, *eidôlon* et *phantasma* sont privés de toute valeur cognitive et épistémologique.

Les deux « genres d'imitation » distingués dans le *Cratyle*, imitation « par les peintures et les noms », sont en effet jugés inadéquats pour atteindre la vérité des choses. Nomination ou dépicition, qui ne sauraient et n'ont pas à reproduire la totalité des traits caractéristiques des objets représentés pour atteindre une ressemblance satisfaisante, se révèlent en dernier lieu impropres pour une véritable connaissance. Celle-ci doit partir des « choses mêmes », des « choses en soi » (ce qui sera désigné dans *La République* comme les Formes intelligibles éternelles et immuables), et non de leurs représentations sensibles. Ce vain attachement aux apparences du monde matériel caractérise également le savoir fictif du Sophiste, fabricant « des imitations et des homonymes des choses réelles », semblable en cela au Peintre, dans un parallèle célèbre entre les deux activités qui va pour longtemps contribuer à discréditer les arts de l'imitation (*Sophiste*, 234 b-d). Même si Platon introduit une nouvelle hiérarchie, interne cette fois à la peinture, entre deux types d'images – d'une part l'*eikon* (image, copie) ou, à nouveau, l'*eidôlon*

tité physique entre la divinité et ses représentations, celles-ci relevant d'une « dissémination » du prototype dans le milieu ambiant.

(donnée dans le texte comme synonyme), « copie » respectant les « proportions du modèle en longueur, largeur et profondeur » (235 b-236b) ; d'autre part le *phantasma* (illusion), « apparence d'une copie » altérant, dans le cas des œuvres monumentales prises comme exemple, les véritables dimensions du modèle pour s'adapter aux conditions concrètes de la perception –, l'image (*eikon/eidôlon*) reste malgré tout liée à un « manque d'être » constitutif, et elle est elle-même assimilée à un fantôme (*phantasma*) de l'être (*Timée*, 52c-d). Éloignée des objets sensibles dont elle ne reproduit, imparfaitement et incomplètement, que les apparences phénoménales (*toû phainoménoû*) comme le font les ombres (*skiai*), les reflets (*phantasmata*) dans la nature ou les miroirs, à distance de l'*eidô* (l'Idée, l'*Idea* latine, liée au sens de la vue, à la forme, qui présente le véritable aspect des choses), séparée plus encore de la Forme idéale du monde intelligible (l'ensemble des *eide* éternelles séparées du sensible), l'*eidôlon* est distincte de la vérité (*alethes*) et de l'être (*toû ontos*) et ne peut s'assimiler qu'au « non-être » : car « ce qui est semblable est le contraire de ce qui existe réellement » (240a-b). Contraire à l'être, l'*eidôlon* (l'image) n'est pas juste un être moindre qui pourrait malgré tout constituer une voie d'accès à la vérité comme voudront le croire les chrétiens, mais elle n'est *rien* ; Platon rejoignant ici exactement, dans le champ de la théorie de la connaissance, l'affirmation religieuse paulinienne : « L'idole n'est rien » (1 Cor. 8, 4). Le Sage se détournera donc du monde et de ses images et sera invité à cette « ascension de l'âme vers le lieu intelligible » (*République*, VIII) qui sera également, opposée à cette dégradation dans le sensible et ses idoles que retraçait saint Augustin, la visée du chrétien vers Dieu.

8. L'IDOLE DES PHILOSOPHES MODERNES

Si Platon rejetait l'inanité ontologique de l'*eidôlon*, il dénonçait également, du fait de ses rapports immédiats avec la partie inférieure de l'âme (irascible, sensuelle, passionnelle), ses dangers pour l'éducation morale des futurs citoyens de la République. Objet indigne de la philosophie, l'image l'était également pour la politique et la morale publique, justifiant l'exclusion du Poète de la Cité. Pour la

philosophie moderne du XVII^e siècle, qui aspire à repenser radicalement la théorie de la connaissance, le terme d'idole paraît, en France tout au moins, presque exclusivement attaché à la seule philosophie morale dont s'emparent, sous de nouvelles formes, les grands moralistes du siècle. Ce qui domine, c'est l'inspiration chrétienne et plus précisément augustinienne, qui est celle d'une idolâtrie intérieure attachée aux passions et aux convoitises. On retrouve la trilogie du plaisir, de l'ambition et de la curiosité, étendue, comme déjà chez Richeome et les Pères grecs et latins, à l'ensemble des vices – ce que réalise tout particulièrement La Bruyère – mais plus particulièrement à « l'amour propre » d'un La Rochefoucauld. Si le danger augustinien d'une adoration panthéiste de « l'âme du monde » ou de ses créatures paraît écarté, l'amour-propre est désormais la nouvelle idole, plus dangereuse encore, qui menace l'homme chrétien. Sans cesse dénoncé par La Rochefoucauld, il est « l'amour de soi-même, et de toutes choses pour soi » ; en ce sens « *il rend les hommes idolâtres d'eux-mêmes*, et les rendrait les tyrans des autres si la fortune leur en donnait les moyens²²⁰ ». D'ordre apparemment psychologique et social, l'observation de La Rochefoucauld, dont on connaît par ailleurs la sensibilité janséniste, semble rejoindre directement la pensée de Saint-Cyran. L'une de ses maximes morales, restée inédite au XVII^e siècle, réinscrit en effet dans un contexte spirituel la question de l'amour-propre. L'amour de soi n'est légitime que pour Dieu et non pour une créature imparfaite et corrompue par le péché qui, en retournant l'amour sur elle-même, détourne l'amour dû à la divinité : l'amour-propre « est comme un anti-Dieu », qui rend les hommes pires encore que les païens puisque « en faisant un Dieu de nous par notre amour-propre, nous nous adorons nous-mêmes²²¹ ». Une identique assimilation de l'amour-propre et de

²²⁰ La Rochefoucauld, *Maximes*, Maximes supprimées, 1, dans J. Lafond (éd.), *Moralistes du XVII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 179.

²²¹ « L'amour-propre est le plus grand de tous les maux, puisqu'il est comme un anti-Dieu, car il n'appartient qu'à Dieu de s'aimer soi-même, et par notre amour-propre nous devenons pires que les païens qui, adorant leurs idoles, adorant le démon qui les animait, lequel étant un ange, quoique réprouvé, était d'un ordre supérieure aux hommes, au lieu qu'en faisant un Dieu de nous par

l'idole intérieure se retrouve plus tard aussi bien chez Bossuet que chez Fénelon. Ce dernier en fait un thème récurrent de sa pensée : la « complaisance » et « confiance en soi-même », l'esprit et les « pensées brillantes », mais aussi, comme chez La Bruyère²²², la richesse, l'avarice ou les « amitiés particulières », sont à nouveau dénoncés comme « idolâtrie intérieure », « idole de son esprit », « idole de son cœur », quand le christianisme vise au « renversement de l'idolâtrie de l'amour propre, et [à] l'établissement du vrai culte de Dieu par un amour suprême²²³ ».

De façon plus incisive, Pascal, qui ne cesse comme ses contemporains de traquer toutes les faiblesses et vanités de l'homme (dont celle de la Peinture comme l'on sait), radicalise le thème du détournement de Dieu. Il identifie l'idole non, comme il était d'usage, aux vices intérieurs, mais à la recherche même de la Vérité : « *On se fait une idole de la vérité même*, car la vérité hors de la charité n'est pas Dieu, et est son image et une idole qu'il ne faut point aimer ni adorer, et encore moins faut-il aimer ou adorer son contraire, qui est le mensonge²²⁴ ». La pensée doit vraisemblablement se comprendre dans le cadre de la théorie pascalienne des trois Ordres : ordre de la chair et du monde ; ordre de l'esprit ; ordre de la charité, du cœur et de la sagesse²²⁵. La recherche de la Vérité qui reste attachée à l'ordre inférieur de l'esprit, c'est-à-dire vraisemblablement pour

notre amour-propre, nous nous adorons nous-mêmes. », Saint-Cyran, *Manuscrit 31*, Bibliothèque de Port-Royal, 3, dans J. Lafond (éd.), *op. cit.*, p. 73.

²²² Voir La Bruyère, *Caractères*, chap. IX, Des Grands, 1 ; chap. XI, De l'homme, 84 ; chap. XII, Des Jugements, 58.

²²³ Voir Fénelon, *Œuvres*, éd. J. Le Brun, Paris, Gallimard-Pléiades, 1983, t. I, I, Lettres et opuscules spirituels, XXXIV, « Avec quels yeux ont doit regarder ses propres défauts et ceux du prochain », p. 719 ; XXXVII, p. 731 ; Fragments spirituels, VII, p. 782 ; t. II, Lettres sur divers sujets, 1, p. 709 ; 2, p. 736 ; 5, p. 801, etc.

²²⁴ Blaise Pascal, *Œuvres complètes*, II, éd. M. Le Guern, II, Paris, Gallimard, 2000, II, *Pensées*, 721, p. 861 : « Je puis bien aimer l'obscurité totale, mais si Dieu m'engage dans un état à demi obscur, ce peu d'obscurité qui y est me déplaît, et parce que je n'y vois pas le mérite d'une entière obscurité, il ne me plaît pas. C'est un défaut et une marque que je me fais une idole de l'obscurité séparée de l'ordre de Dieu. Or il ne faut adorer qu'en son ordre. »

²²⁵ Voir *Ibid.*, 280, p. 646-647 ; 290, p. 648-650.

Pascal à une philosophie exclusivement profane animée par la vaine « curiosité » augustinienne, reste en dehors de l'ordre de Dieu et retombe dans le monde des vaines apparences.

La difficile quête d'une Vérité qui, au plus près de la nouvelle philosophie, resterait malgré tout inscrite dans « l'ordre de Dieu », était justement celle de *La Logique* (1662, 1683) d'Antoine Arnauld et Pierre Nicole, entreprise à laquelle Pascal avait d'ailleurs été associé. Le projet, inspiré de Descartes et de la philosophie moderne du XVII^e siècle, est celui d'une nouvelle théorie de la connaissance mise au service de l'« art de penser ». Descartes, sans exclure de sa pensée les finalités religieuses, tenait cependant à distance les questions théologiques et dirigeait essentiellement vers la connaissance approfondie de la nature les acquis de sa réforme intellectuelle. Chez le philosophe, comme chez son opposant Gassendi, le terme d'idole n'apparaît pas, car peut-être excessivement lié au souvenir encore vif de l'iconoclasme et aux controverses religieuses dont tenaient à se protéger prudemment les deux philosophes. Gassendi, pourtant défenseur d'Épicure, préfère évoquer l'idée « illegitime » ou « fausse », les « Idées selon sa Passion », ou déformées par la coutume et les préjugés²²⁶. Il évite le terme d'idole qu'un Pierre Charron, autre modèle pour les libertins du XVII^e siècle poursuivant, quelques décennies auparavant, une recherche plus traditionnelle de la Sagesse, n'hésitait pas quant à lui à utiliser pour d'identiques catégories : « deux maux et deux empeschemens formels » s'opposent à la perfection du Sage, l'un interne, « ce sont les passions nostres » (le versant moral déjà rencontré) ; l'autre externe, qui sont « les erreurs populaires », « les humeurs étranges du monde et du vulgaire », un peuple « *idolatre* de vanité, envieux, malicieux, injuste, sans jugement, discrétion, médiocrité²²⁷ ».

²²⁶ Voir l'*Abrégé de la philosophie de Gassendi en VII. tomes*, Par F. Bernier..., Lyon, Anisson, Posuel, Rigaud, 1684, t. I, Livre I, règles I, XII, XIII, XIV, etc.

²²⁷ Pierre Charron, *De la Sagesse*, Paris, David Douceur, 1604 (2^e éd.), rééd. Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1986, Livre II, chap. I, 2, p. 377 et Livre I, chap. LII, p. 335-338. Voir également p. 869-870, où le rapport entre « passions et affections propres » et « ravalement » de Dieu à des formes humaines est établi.

Aussi éloigné de Gassendi que de Charron, Descartes, à propos cette fois des mécanismes physiologiques et cognitifs de la perception des objets extérieurs, préfère à nouveau utiliser le terme d'Idée, « l'idée qui s'en forme en notre imagination par l'entremise des yeux », qu'il refuse d'assimiler à « quelques images » ou « petits tableaux intérieurs²²⁸ ». On sait qu'il distingue également la « perception claire et distincte » de la pensée « confuse » ou « obscure », ou encore du « préjugé » et de « l'opinion » liés en particulier à l'éducation, à la difficulté d'attacher la pensée au « pur intelligible », ou encore, sujet récurrent de la philosophie, aux rapports inadéquats entre mots, pensées et choses²²⁹. Toutes ces notions sont bien dérivées, même si Descartes n'y fait pas allusion, de la terminologie philosophique antique qui tentait également de penser les modalités de la perception et de la conception intérieure : l'idée cartésienne « claire et distincte » est plus proche de l'*eikon/eidōlon* platonicien que du *phantasma* ou *phantasmos* auxquels pourraient s'apparenter les idées « obscures et confuses » issues des sens.

Arnauld et Nicole reprennent bien les théories et le vocabulaire cartésien mais, contrairement à leur modèle, articulent à nouveau étroitement enjeu philosophique (la connaissance de la Vérité), enjeu éthique (la dénonciation des vices et passions), et enjeu religieux (le Salut), l'idole se trouvant précisément à l'intersection de ces différentes quêtes. On sait qu'il s'agit dans cet ouvrage, pour une part (chap. I à VIII), d'établir le fondement et la nature de nos idées ou conceptions intérieures²³⁰. Comme chez Descartes, il s'agit également d'éliminer autant que possible les idées « obscures » et

²²⁸ René Descartes, *Œuvres philosophiques*, Paris, Classiques Garnier, 1988, *Le Monde ou Traité de la Lumière*, chap. I, p. 315 ou *Discours de la méthode, La Dioptrique*, 112-113, p. 684-685.

²²⁹ *Ibid.*, t. III, *Les Principes de la Philosophie*, 45-47, p. 117-118 ; 71-74, p. 139-143 ou encore t. II, *Méditations*, 1^{ère} méditation, 13, p. 404-405 sur les « fausses opinions » qu'il se propose de « détruire ».

²³⁰ Arnauld et Nicole distinguent Idée – image ou conception – des *choses* (la « simple vûe que nous avons des choses qui se présentent à notre esprit ») ; ou idée des *signes* (« quand on ne regarde un certain objet que comme en représentant un autre »).

« confuses » de la conception, tout comme, à nouveau, les vices et erreurs du jugement et du raisonnement. Mais avec les penseurs jansénistes, la philosophie de la connaissance reste inséparable d'une dimension spirituelle : les « idées obscures & confuses que nous avons des qualités sensibles » (chap. IX) ont leur strict pendant dans le domaine moral et religieux qui leur est directement associé (chap. X), et c'est là que font précisément retour « l'idole » ou le « fantôme ». Ces nouvelles idées « fausses & obscures » sont les illusions, les fausses valeurs et les « faux jugements », auxquels adhèrent les hommes corrompus par le péché : « l'illusion de soi », « se cacher ses misères & sa pauvreté », se représenter « tous les objets de son amour, comme étant capable de le rendre heureux, & ceux qui l'en privent, comme le rendant misérable », désirer par la suite « certains objets extérieurs » supposés apporter le plaisir, admirer les riches et les grands qui disposent de ces biens, se précipiter « sans crainte à la mort », etc. Tout ceci n'est que « vains phantômes », « *idole* des ambitieux », « images vuides & creuses²³¹ », ou encore et à propos des « mauvais raisonnements », « sophismes d'amour-propre, d'intérêt, & de passion²³² » qui entraînent les hommes dans le péché, l'oubli de Dieu et finalement leur perte. Conclusion qui était déjà celle, nous l'avons vu, de saint Augustin, de Saint-Cyran ou de Pascal. Retrouver, dans le domaine de la conception, du jugement et du raisonnement, des idées « claires et distinctes » agencées avec une juste pensée, va de pair avec ce rejet des « idoles » de la vie morale qui permet d'espérer le Salut :

« Ainsi l'esprit de ceux qui n'aiment que le monde, n'a pour objet en effet que de vains phantômes qui l'amuse et l'occupent misérablement ; & ceux qui passent pour les plus sages [on retrouve ici directement la pensée de Pascal] ne se repaissent aussi-bien que les autres que d'illusions & de songes. Il n'y a que ceux qui rapportent leur vie & leurs

²³¹ Voir Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, éd. P. Clair et F. Girbal, Paris, Vrin, 1993 (1683, 1^{ère} éd. 1662), chap. X, p. 78-83.

²³² *Ibid.*, p. 261.

actions aux choses éternelles, que l'on puisse dire avoir un objet solide, réel & subsistant ; étant vrai à l'égard de tous les autres qu'ils aiment la vanité & le néant, & qu'ils courent après la fausseté & le mensonge²³³. »

9. *PARS DESTRUENS* : L'IDOLE DES PHILOSOPHES RÉFORMÉS

Thomas Hobbes est étroitement lié à la philosophie française du XVII^e siècle. Proche de Mersenne, de Gassendi, correspondant de Descartes, traduit par Samuel Sorbière, présent en France à plusieurs reprises (vers 1608-1610, en 1629-31, en 1634-36, et à nouveau, en tant que royaliste réfugié, entre 1640 et 1651 où il rédigera notamment *Le Léviathan*), il est cependant d'une confession, l'Anglicanisme, en rupture avec le catholicisme. Dès 1640, dans la première partie des *Éléments de la loi naturelle et politique* (*De la nature humaine*), Hobbes expose, de façon systématique mais avec un certain flottement terminologique, la théorie d'inspiration matérialiste et mécaniste de la perception qu'il reprendra dans *Le Léviathan*. Nous retrouvons à nouveau des idées proches de celles de Descartes : par le biais de nos différents organes perceptifs (vue, ouïe, etc.), l'homme se forme des « images et [...] représentations des qualités des choses à l'extérieur de nous²³⁴ », que Hobbes désigne comme « cognition », « imagination », « idée », « notion » ou « conception ». Ce n'est pas la théorie de l'émanation épicurienne qui est retenue, mais « des actions de la chose elle-même²³⁵ » qui exerce une forme de pression et de mouvement sur nos sens. Comme Descartes refusant les « petits tableaux » intérieurs, Hobbes distingue les « qualités » (couleurs et figures) que nous percevons, de la réalité même de l'objet perçu qui n'est que « ces mouvements par lesquels ces semblances sont causées²³⁶ ». L'objet suscite donc, en présence du sujet percevant, des

²³³ *Ibid.*, chap. X, p. 82-83.

²³⁴ Thomas Hobbes, *Éléments de la loi naturelle et politique*, trad. D. Weber, Paris, Librairie Générale Française, 2003 (1640), chap. I, 8, p. 82.

²³⁵ *Ibid.*, chap. II, 2, p. 83.

²³⁶ *Ibid.*, chap. II, 10, p. 90.

« semblances », « simulacres » (*seemings*), idées, conceptions, images. Elles sont décrites encore comme illusions (*fancy*) dans *Le Léviathan*²³⁷ indiquant que pour Hobbes ces représentations, bien que directement associées à l'objet, s'en distinguent et sont déjà dans un ordre secondaire de réalité, dérivées voire donc déjà illusoire. Une seconde étape, est celle où la représentation subsiste dans l'esprit *en l'absence* de l'objet dont le mouvement et la pression exercée tendent à s'affaiblir progressivement. Cette nouvelle représentation est désignée comme « conception obscure », « sensation dégradée » ou encore « Fantaisie » (*Phantasy*), « Imagination » ou à nouveau illusion (*fancy*)²³⁸, Hobbes se référant cette fois dans le *Léviathan*, à la différence de Descartes, aussi bien aux termes latins que grecs : l'*imaginatio* ou la *phantasia* des latins, le « phantazein » grec²³⁹. Ces conceptions peuvent ensuite tendre à s'associer les unes aux autres produisant des « Fictions » ou « Imaginations composées » (« châteaux dans les airs », « chimères » et « autres monstres »), dont les *rêves* sont les variantes nocturnes²⁴⁰. Enfin, « par amour de la distinction », Hobbes évoque encore, dans le texte de 1640, les « *Phantasmes* » qui correspondent à des formes d'hallucinations visuelles qui se réalisent lorsqu'un objet a suscité une sensation « longue ou véhémence²⁴¹ ».

Seemings, Phantasy ou fancy (phantasia), Fictions, Phantasmes : tel est l'ensemble des différentes représentations que se forme l'esprit, en une chaîne continue où c'est la même apparition qui se déplace, se transforme et tend toujours plus à s'éloigner de la sensation originelle liée aux objets. Nous sommes cette fois au plus près, mais avec une série de décalages et de superpositions, des vieilles théories antiques de la perception et de la conscience : à l'*eidôlon* corpusculaire des épicuriens correspond la seule « pression » d'Hobbes, à la *phantasia* (l'image perçue) correspondent la semblance ou appari-

²³⁷ T. Hobbes, *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'Etat chrétien et civil*, trad. G. Mairet, Paris, Gallimard-foi essais, 2000 (1651), chap. I, 1, p. 72.

²³⁸ T. Hobbes, *Éléments...*, *op. cit.*, chap. III, p. 91.

²³⁹ T. Hobbes, *Léviathan...*, *op. cit.*, 2, p. 76.

²⁴⁰ T. Hobbes, *Éléments...*, *op. cit.*, chap. III, 4, p. 93-94 ou *Léviathan*, *op. cit.*, 2, p. 78-82.

²⁴¹ *Ibid.*, 5, p. 94.

tion (*Seemings*), au *phantasmos* correspondent enfin les Fictions ou l'hallucination (Phantasme).

Enfin, comme les épicuriens, Hobbes établit également une relation étroite entre ces représentations intérieures et la production d'idoles matérielles :

« Mais la déduction erronée des païens à ce sujet peut provenir comme je l'ai dit auparavant, de l'ignorance des causes qui produisent des *fantômes*, des *phantasmes* et d'autres *apparitions* de cette sorte. Et c'est de là que les Grecs eurent leur quantité de dieux, leur quantité de démons, bons et mauvais, et pour chaque homme son génie²⁴² ».

Agençant une fois de plus, selon une nouvelle combinaison, les champs philosophiques, moraux et religieux, le terme même d'idole, absent dans les philosophies de la connaissance de Descartes, de Gassendi ou d'Arnauld et Nicole, réapparaît ainsi dans un contexte religieux – mais indépendamment cette fois de toute considération morale –, à propos des formes superstitieuses de la croyance. Il est directement et explicitement lié à la théorie de la représentation d'Hobbes : l'idole est le dieu produit à partir de ces « chimères fantastiques et extravagantes » qui apparaissent intérieurement dans le sommeil (Fiction, Imagination composée, chimères, etc.), et qui sont désignées, dans le *Léviathan*, comme « Idoles du cerveau », « Idole, ou une simple fiction du cerveau », « idoles ou [...] fantaisies du cerveau²⁴³ ». Elle est, en tant que figure rhétorique, une « personnification » qui peut donner lieu à une coupable matérialisation : l'idole spirituelle redevient idole matérielle, objet d'idolâtrie. Elle apparaît donc ici tardivement, liée au second et troisième niveau des représentations de Hobbes, entre *Phantasy*, *Fancy* et Fiction. Elle n'est pas l'*eidôlon* épicurienne qui procède directement et dans un rapport de stricte adéquation de l'objet ; ni la *phantasia* d'Épicure (juste représentation intérieure) ou encore

²⁴² *Ibid.*, chap. XI, 6, p. 158 ; même idée dans *Léviathan*, *op. cit.*, 2, p. 82.

²⁴³ T. Hobbes, *Léviathan*, *op. cit.*, chap. 16, « Des Personnes, Auteurs, et des choses personnifiées », p. 275 et chap. 34, p. 567-568.

l'*eikon/eidolon* platonicienne qui est la « copie » d'un réel dont sont respectées les dimensions essentielles, mais elle est davantage son *phantasma*, copie dégradée ou infidèle d'une copie selon Platon, ou bien à nouveau création illusoire ou fantasmatique des épicuriens qui se crée en l'absence du référent initial.

Par une seconde extension, l'idole, d'abord fantaisie du cerveau sans lien avec la réalité perçue et prototype intérieur des idoles matérielles, tend à désigner plus largement *l'ensemble* des « erreurs spirituelles », « sombres et fausses doctrines » de ceux qui s'efforcent « d'étouffer en eux la lumière à la fois de la nature et de l'Évangile²⁴⁴ ». Nous retrouvons, dans un autre contexte, les « vains phanômes » d'Arnauld et Nicole, les « fausses opinions » de Descartes, ou les propres idoles de Charron liées aux erreurs de jugements, faux raisonnements et opinions populaires. Hobbes identifie plus précisément quatre formes d'erreurs spirituelles : le fait de fausser les Écritures et d'en dissimuler la clarté ; l'introduction des fables païennes « au sujet des démons qui ne sont que des idoles ou des fantaisies du cerveau » ; le mélange de l'Écriture et des « restes divers de la religion et plus encore de la vaine et fausse philosophie des Grecs » ; l'association avec « les traditions fausses et douteuses ainsi que de l'histoire frelatée et incertaine²⁴⁵ ».

Cette nouvelle occurrence de l'idole intérieure, qui s'apparente à des erreurs épistémologiques et méthodologiques qui entravent la démarche scientifique (et dont on retrouvera l'héritage jusque dans le marxisme comme l'a démontré W. J. T. Mitchell : *L'idéologie allemande* de K. Marx et F. Engels²⁴⁶), reste ici dans un contexte religieux où il ne s'agit pas seulement de dénoncer l'idolâtrie in-

²⁴⁴ *Ibid.*, chap. 44, « Des ténèbres de l'esprit résultant d'une mauvaise interprétation de la nature », p. 836.

²⁴⁵ *Ibid.*, chap. 44, p. 837.

²⁴⁶ W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, p. 263 et suiv. et p. 281 et suiv. sur la notion marxiste de « fétiche de la marchandise » dans le *Capital* : à une idolâtrie mentale (l'idéologie), répond l'idolâtrie matérielle (la marchandise) (p. 283). Il y a ici un rapport évident entre pensée réformée et marxisme en tant que deux entreprises de dévoilement des fausses croyances aliénées. Voir aussi B. Latour, *op. cit.* sur les questions épistémologiques contemporaines et le rapport religion, science, art.

contestée du paganisme, mais aussi, cette fois, celle de l'Église catholique. Le chapitre consacré aux « ténèbres de l'esprit résultant d'une mauvaise interprétation de l'Écriture » est en effet suivi d'une dénonciation systématique des principales croyances et prétentions abusives de l'Église romaine : l'identification du royaume de Dieu et de l'Église catholique, le statut du pape qui en serait le « vicaire général », celui des pasteurs qui en seraient le clergé, les positions à l'égard du baptême, du purgatoire, de l'eucharistie, etc., mais aussi, et de façon décisive pour nous, la conception catholique des images :

« en ce qui concerne le culte des saints, des images et des reliques et d'autres choses encore tel qu'il est aujourd'hui pratiqué par l'église de Rome, je dis qu'il n'est pas autorisé par la parole de Dieu, et qu'il n'est pas non plus importé dans l'église de Rome à partir de la doctrine enseignée par cette parole, mais qu'il provient pour une part de la première conversion des païens et que, par la suite, il a été maintenu, confirmé et amplifié par les évêques de Rome²⁴⁷ ».

Hobbes condamne à la fois le culte des images matérielles catholiques – même s'il admet des circonstances atténuantes liées au contexte politique –, et les « erreurs spirituelles », assimilées à des idoles intérieures, qui résultent d'« un art de penser » fautif et corrompu relevant d'un satanique « royaume des ténèbres » qui est moins l'œuvre du Diable catholique « qu'une association de falsificateurs²⁴⁸ ». Placé du côté réformé (anglican), en délicatesse avec une France catholique qu'il va quitter, Hobbes, d'une certaine façon, *retourne* une nouvelle fois contre l'Église catholique, c'est-à-dire contre le type de théories issues de Richeome, l'accusation d'idolâtrie intérieure. Satan, esprit du mal selon Richeome qui inspire aux protestants leurs vices intérieurs, devient pour Hobbes le nom même de l'esprit déréglé et corrompu des faussaires catholiques.

²⁴⁷ T. Hobbes, *Léviathan*, *op. cit.*, chap. 45, « De la démonologie. Culte scandaleux des images », p. 898.

²⁴⁸ *Ibid.*, chap. 44, p. 835.

Les fautes et erreurs épistémologiques qu'identifiait Hobbes en 1651, résultent en droite ligne de la pensée, fondamentale sur ce point et non à nouveau sans rapport avec la philosophie française²⁴⁹, d'un autre éminent réformé : Francis Bacon. Le concept d'idole intérieure, appliqué au domaine de la recherche philosophique, et en particulier de la philosophie naturelle, est en effet longuement développé par Bacon dans les mêmes années où Richeome, que l'on ne saurait bien sûr comparer ni à Hobbes ni à Bacon, rédige son quelque peu artificieux *Panthéon Huguenot*. Si la théorie célèbre des quatre idoles intérieures est avant tout développée dans le *Novum organum* publié en 1620, elle est en effet largement mise au point dès les premières années du XVII^e siècle. Dans le traité *Du progrès et de la promotion des savoirs* (*Advancement of Learning*, 1605), les termes de *fallacies* (distorsions), « d'errances et vanités », ou « d'humeur peccantes » sont privilégiés pour décrire les multiples obstacles au progrès du savoir et de l'étude. Mais les « idoles de l'esprit humain (*de idolis animi humani*), innées ou adventices », « fausses apparen-

²⁴⁹ L'opuscule de la *Récusation des doctrines philosophiques*, où Bacon évoque à nouveau son projet d'une « Restauration de la Philosophie », fait état, sous la forme d'une entrée en matière fictive, de l'arrivée d'un ami venant de France et lui rapportant les propos d'une assemblée parisienne critique à l'égard « des fables et des songes » de la philosophie ancienne et aspirant à considérer non plus les « signes », mais, formule platonicienne à nouveau, les « choses mêmes », interrogées par les moyens conjoints de l'expérience et de la réflexion, ou des doubles facultés empirique et rationnelle (F. Bacon, *Récusation des doctrines philosophiques et autres opuscules*, trad. G. Rombi et D. Deleule, Paris, PUF, 1987, *Réfutation...*, p. 93 et p. 107). Même imaginaire, la scène est significative des allers-retours constants entre Grande-Bretagne et Continent dont résultent la nouvelle philosophie et peut-être aussi la notion contemporaine d'idole intérieure. La notion est également reprise en Angleterre, dans le cadre d'une dénonciation des principes « innés », des préjugés, de la coutume, etc., par John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, trad. J.-M. Vienne, Paris, Vrin, 2001 (1690), Livre I, chap. 3, 26, p. 117 : « Il est facile d'imaginer comment les *gens* en viennent ainsi à adorer les idoles installées dans leur esprit, tombent amoureux des notions longuement fréquentées, *qualifient de divines des absurdités et des erreurs*, deviennent adorateurs consacrés de taureaux et de singes, se battent, luttent et meurent pour défendre leurs opinions ». Locke reprend par ailleurs les catégories d'idées claires ou obscures, distinctes ou confuses, réelles et chimériques, adéquates ou inadéquates, etc.

ces qui nous sont en outre imposées par la nature individuelle et les habitudes propres à chacun », sont également évoquées en référence explicite au mythe de la caverne de Platon. Ce même mythe, et d'analogues obstacles à la connaissance que Bacon tente dans ses différents ouvrages d'ordonner, sont à nouveau présents dans l'opuscule intitulé « Production virile du siècle (ou trois livres sur l'interprétation de la nature) » (*Temporis partus masculus*, après 1605). La distinction entre les différents types d'idoles dont furent victimes aussi bien Aristote et Platon que Galien, Thomas d'Aquin, Pierre Ramus, Paracelse ou Cardan, est ici désormais établie, et apparaît encore dans le traité intitulé *Le "Valerius Terminus" ou de l'interprétation de la nature*, daté des années 1605-1609. Si l'origine platonicienne du terme d'idole est assurée – Bacon use également et à plusieurs reprises des comparaisons de l'ombre, du reflet ou du miroir (irrégulier ou « enchanté »), également employées par Platon –, la référence épicurienne est aussi probante, comme en témoigne, là aussi à plusieurs reprises, l'évocation de « l'opinion d'Épicure selon laquelle les dieux avaient forme humaine²⁵⁰ ». L'anecdote, qui réinscrit, exceptionnellement chez Bacon, son projet philosophique dans une perspective également religieuse (« l'hérésie des Anthropomorphites [...] idée grossière engendrée dans les cellules de moines solitaires qui jamais ne regardaient au-dehors »), lui sert surtout à démontrer la tendance naturelle de l'esprit à projeter sur les objets sa propre nature – « les idoles de l'esprit humain » – plutôt qu'à reconnaître la vérité propre des choses qu'il identifie ailleurs aux « idées de l'esprit divin », « vraies marques empreintes dans les créatures²⁵¹ » que l'investigation scientifique aspire à retrouver.

Préoccupé essentiellement par les progrès d'un savoir mis au service d'une plus grande maîtrise de la Nature et de l'amélioration

²⁵⁰ Francis Bacon, *Le "Valerius Terminus" ou de l'interprétation de la nature*, trad. F. Vert, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986 (vers 1605-1609), chap. 16, p. 54-55. La médiation d'Averroès, son commentaire sur *La République*, et celle de Roger Bacon (*Opus Majus*, I), sur également quatre types d'obstacles au savoir, ont pu être également convoquées.

²⁵¹ F. Bacon, *Novum Organum*, trad. M. Malherbe, J.-M. Pousseur, Paris, PUF, 2004 (1620), I, 23, p. 106.

du sort des humains, Bacon ne s'attarde cependant guère sur les considérations religieuses ou morales : ici nul souci de controverser, comme Hobbes, avec les catholiques, ni, comme les moralistes ou les philosophes chrétiens, de convertir la nature humaine aux fins du Salut. De même, à la différence de toute la tradition antique et moderne de la philosophie de la connaissance, et même si la métaphore du miroir réfléchissant est centrale chez Francis Bacon, le philosophe n'enracine pas sa théorie de l'idole dans une théorie physique ou physiologique de la perception et de la représentation intérieure. Nous restons dans un cadre philosophique à visée pragmatique et les idoles identifiées, qui relèvent des tendances générales de la pensée, devront être détruites – c'est la « partie destructrice » (*pars destruens*) du projet qui s'identifie à une forme *d'iconoclasme spirituel*²⁵² –, au nom de la seule connaissance. Je ne présenterai pas dans le détail la catégorisation de Bacon dont on sait qu'il distingue les idoles dites « de la race », de « la caverne », « de la place publique » et celles « du théâtre ». Les Idoles de la race, ou de « l'entendement », auraient leur fondement inné dans la nature humaine, miroir irrégulier et « déformant » projetant sa propre nature sur les choses, ayant tendance « à supposer dans les choses plus d'ordre et d'égalité qu'il n'en découvre²⁵³ », sous-évaluant « les instances contraires » à ses attentes²⁵⁴, surévaluant les phénomènes les plus frappants et négligeant les choses lointaines ou invisibles²⁵⁵, recherchant sans cesse des causes ultimes²⁵⁶, excessivement porté aux « abstractions²⁵⁷ », etc. Les Idoles de la caverne, et nous retrouvons ici la force des opinions et des préjugés dénoncés par Gassendi ou Descartes, sont liées avant tout à « l'éducation, l'habitude, les circonstances ». Elles portent les humains à privilégier « telles sciences ou spéculations particulières », celle d'Aristote en particulier²⁵⁸, à valoriser de façon démesurée soit

²⁵² *Ibid.*, 115, p. 169.

²⁵³ *Ibid.*, 45, p. 113.

²⁵⁴ *Ibid.*, 46, p. 113.

²⁵⁵ *Ibid.*, 47, p. 114 et 50, p. 116.

²⁵⁶ *Ibid.*, 58, p. 114.

²⁵⁷ *Ibid.*, 51, p. 116.

²⁵⁸ *Ibid.*, 54, p. 117.

« la recherche des différences », soit celle « des similitudes²⁵⁹ », soit excessivement l'Antiquité ou la « nouveauté²⁶⁰ », ou bien elles inclinent à s'attacher à l'examen des seules parties des corps (Leucippe) au détriment de leur configuration générale (Démocrite), et réciproquement. Les Idoles de la place publique concernent avant tout, et c'est un point que l'on trouve aussi bien chez Descartes, Hobbes ou Arnauld et Nicole, le rapport ambigu des noms et des choses. Elles suscitent des « noms de choses qui n'existent pas » ou « des noms de choses qui existent » mais « confus, mal déterminés, abstraits des choses à la légère ou irrégulièrement²⁶¹ ». Enfin, les Idoles du théâtre, extérieures, nous sont imposées par « les affabulations des théories et [des] règles défectueuses des démonstrations²⁶² » : ce sont les méthodes impropres du genre *rationnel* (la dialectique d'Aristote ayant imposé à la nature des choses ses catégories arbitraires²⁶³) ; celle du genre *empirique* qui s'appuie « sur la base restreinte et obscure d'expériences peu nombreuses²⁶⁴ » (les chimistes) ; celle du genre *superstitieux*, sur lequel insistera plus tard Hobbes, mêlant à la philosophie, la théologie ou la tradition²⁶⁵.

Si la *pars destruens* du maître ouvrage de Bacon est centrale pour la fortune de l'idolâtrie intérieure au XVII^e siècle, les pages consacrées à la nouvelle méthode, autre « art de penser » proposé par l'auteur, sont me semble-t-il tout aussi décisives, quoique indirectement, pour l'histoire de l'art. Le projet de Bacon est celui d'un retour aux « choses mêmes », de « pénétrer et comme *disséquer* la nature²⁶⁶ ». Il repose sur une méthode fondée non sur le syllogisme de la scolastique mais sur une *induction* et sur une *expérience* étroitement articulées l'une à l'autre. L'induction « procède à la solution et à la *séparation* de l'expérience » et sa « conclusion nécessaire s'ap-

²⁵⁹ *Ibid.*, 55, p. 118.

²⁶⁰ *Ibid.*, 56, p. 118.

²⁶¹ *Ibid.*, 60, p. 120.

²⁶² *Ibid.*, 61, p. 121.

²⁶³ *Ibid.*, 63, p. 123-124.

²⁶⁴ *Ibid.*, 64, p. 124.

²⁶⁵ *Ibid.*, 65, p. 125.

²⁶⁶ *Ibid.*, « Distribution de l'œuvre », p. 82.

puie sur *les exclusions et les rejets obligés*²⁶⁷ ». L'expérience va des sens et du particulier vers les principes mais « par une marche tellement graduée qu'on ne parvient qu'en dernier lieu aux plus généraux : et ces axiomes les plus généraux deviennent non pas des généralités purement notionnelles, mais des principes bien déterminés, tels que la nature les reconnaisse pleinement pour siens et qu'ils adhèrent à la moelle des choses²⁶⁸ ». Elle est encore définie comme « commençant par une expérience ordonnée et classée », puis « tirant d'elle ensuite des axiomes, et, *reciproquement*, en tirant des axiomes ainsi établis de nouvelles expériences ». Or une telle méthode, par sa concrétude, ses visées pratiques et immédiatement productrices, ne peut qu'évoquer des notions familières pour le lecteur de la théorie de l'art du XVII^e siècle et en particulier des conférences de l'Académie. Là aussi, et même si le modèle académique emprunte sans doute à d'autres voies, à d'autres auteurs et à d'autres médiations pour produire des objets bien différents, un modèle analogue tend à guider les investigations des académiciens. Là aussi, il s'agit non de produire une « philosophie de l'art » ou une esthétique générale à priori (ce que Bacon nommait « une anticipation de la nature », ici de l'art, opposée à une véritable « interprétation »²⁶⁹), mais à partir de l'examen (l'*experimentum*, ou « l'expérience guidée » baconienne) précis, systématique, décomposé en parties, d'un ensemble d'œuvres singulières choisies pour leur représentativité et excellence, de dégager, là encore par induction, un certain nombre de principes destinés à recueillir un assentiment général. Ces principes qui vont eux-mêmes permettre de préciser et d'enrichir l'analyse réglée des œuvres examinées par la suite, vont également générer de nouvelles productions établies selon les « règles de l'art » ainsi dégagées. Il n'est jusqu'à la mise en forme ultime des conclusions de l'Académie sous la forme des « tables de préceptes » (1680, 1696), établie par le peintre protestant Henri Testelin juste avant son exclusion de l'Académie, qui ne puisse évoquer – même si le modèle est différent chez Bacon et, là encore, partagé par nombre d'autres philosophes –, de

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 79.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 78.

²⁶⁹ *Ibid.*, I, 26, p. 107.

l'organisation tabulaire systématique et synthétique qu'ambitionnait Bacon pour son œuvre : ces tables (*tabulae*) « où devait être répartie, ordonnée et élaborée » la matière première de la recherche, « tables de comparution et d'exclusion », ou « tables d'invention, ou formules de légitime recherche²⁷⁰ ».

10. L'IDÉE DE LA PEINTURE ET L'IDOLE DES « CACOPEINTRES »

Présente dans la littérature religieuse de controverse, dans la philosophie et la morale de l'époque moderne, l'idole intérieure apparaîtra à plusieurs reprises au sein de la littérature artistique française du XVII^e siècle. De façon sans doute anecdotique, le terme est par exemple utilisé par Nicolas Poussin pour évoquer son rapport à son commanditaire et ami Chantelou (« comme je vieilliss, je me sens au contraire des autres, enflammé d'un grand désir de bien faire, et particulièrement pour vous, *qui êtes mon idole*²⁷¹ ») ; ou, dans un tout autre contexte, par Georges de Scudéry à propos de son amour excessif soit des peintres (« C'est un hommage que j'ai cru devoir à ces grands hommes, dont *j'idolâtre* les doctes labeurs²⁷² »), soit des vestiges antiques (« Ô que mon âme est *idolâtre*/D'un objet qui me rend confus !²⁷³ »). Ce sont là deux vaines et profanes passions qui suscitaient déjà l'ire d'un Richeome et qui témoignent de ce type d'investissement excessif dans les fables et l'Antiquité qu'un Bacon intégrait dans les « Idoles de la caverne ». On sait que Charles Perrault, à propos du rapport aux Anciens de ses contemporains, dénoncera à nouveau ce culte comme une forme d'« Idolâtrie » et une « espece de Religion parmy quelques Sçavans²⁷⁴ ».

²⁷⁰ F. Bacon, *Pensées et vues sur l'interprétation de la nature*, dans *Récusation...*, *op. cit.*, p. 210-213 et *Novum Organum, op. cit.*, II, 11-14 et 15-19.

²⁷¹ Lettre du 30 octobre 1644, publiée dans Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, éd. A. Blunt, Paris, Hermann, 1989 (1964), p. 109.

²⁷² Georges de Scudery, *Le Cabinet*, éd. C. Biet et D. Moncond'huy, Paris, Klincksieck, 1991 (1646), « Au Lecteur », p. 75.

²⁷³ *Ibid.*, XXVIII, « Rome, en taille douce. De la main d'Intlaer », p. 128.

²⁷⁴ Charles Perrault, *Parallele des anciens et des modernes...*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1693, Préface, n.p.

Dans un contexte plus théorique, le thème de l'idolâtrie intérieure est aussi présent dans le traité du peintre toulousain Hilaire Pader : *Le Songe énigmatique sur la peinture universelle* (1657). Le rêve, lieu privilégié on l'a vu pour les philosophes de la formation des fictions, illusions et autres fantaisies et fantasmes, est ici pour le peintre l'occasion d'une forme de parcours initiatique qui le conduit à la reconnaissance des formes authentiques, des justes « Idées » de la Peinture, ou, au contraire, de celles désignées comme des « Idoles ». Si l'allégorie de la véritable Peinture est d'une « beauté naïve, exempte de fard, de mouches & assassins », et ne se donne qu'aux yeux spirituels (« je suis invisible aux yeux corporels²⁷⁵ »), celle de la fausse Peinture emprunte comme il se doit aux artifices de l'ornement, de la couleur (« D'autres pour les couleurs devenus Idolâtres²⁷⁶ »), du « faux éclat », des apparences superficielles, et elle relève de l'empire de l'habitude et de l'opinion :

« observe le procédé de cette troupe de Damoiseaux parfumés & de leurs *Idoles plastrées* (c'estoient une troupe de jeunes frisés qui conduisoient des Demoiselles, pour leur faire voir le premier arbre que nous avons rencontré [celui de *l'Habitude*, nourrie par la fontaine de *l'Opinion*], qu'ils admiroient comme si c'eut esté la plus grande merveille de cét enclos) ; cette troupe eut la curiosité de passer jusqu'au second arbre [celui du *Coloris*], où elle fut ravie de voir tant de fleurs & de Fruits ; mais ayant rencontré la troisieme allée dont la muraille estoit couverte du Lierre à moitié sec, elle retourna ses pas. Je fus bien surpris de les voir passer & repasser sans rien dire à cette belle [la *Peinture invisible*] qui estoit aupres de moy...²⁷⁷ »

La Vérité, « la chose même », l'*eidós* (*Idéa*) de la Peinture qui se révèle à son admirateur authentique (le Peintre-Philosophe, Peintre-

²⁷⁵ Hilaire Pader, *La peinture parlante [...], suivi du Songe énigmatique sur la peinture universelle*, Toulouse, Arnaud Colomiez, 1657, « Songe Enigmatique », p. 3 et 14.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 8.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

savant), ne relève pas du monde sensible. Elle s'oppose au non-être matériel et superficiel, faux-savoir vain mais séducteur qui est, à nouveau, celui du Peintre-Sophiste : l'Idée contre l'Idole de la Peinture, toutes deux intérieures, dans le *Songe*.

Le récit de Pader, s'il n'était nourri de lieux communs sans cesse rappelés par la tradition philosophique mais aussi artistique la plus banale, pourrait être de claire obédience platonicienne, assimilant la peinture à l'ombre, aux reflets, ou à la superficialité des couleurs. Mais le récit est *déplacé* des *productions concrètes* du peintre dont parlait Platon (les tableaux, que n'évoque pas le théoricien mais qu'il ne pouvait que défendre, sont contraires à la Vérité selon Platon, quel que soit leur statut), à l'Idée même *de la Peinture*, c'est-à-dire ce que l'on désignera comme sa Théorie, ordonnée par de justes principes. Ce déplacement était une façon de réassumer positivement, de la part d'un peintre, la valeur ontologique non de toutes les images mais de celles produites par les justes conceptions de la Peinture, recréant ainsi, d'une certaine façon, la hiérarchie *eidôlon/phantasma* de Platon avant que le philosophe ne cède à une dégradation de la totalité des représentations. Sans qu'il y ait nécessairement une relation d'un domaine à l'autre ce transfert, opéré dans la théorie, des tableaux à l'Idée ou à l'Idole intérieure de la Peinture qui s'y oppose, est analogue, dans le domaine de la théorie de l'art, à celui que réalisait Richeome pour la littérature de controverse en passant des images matérielles critiquées par les protestants aux idoles intérieures, fausses conceptions et vices, qu'il repérait chez ses adversaires.

La même recherche d'une juste « Idée » de la Peinture, est la préoccupation centrale de *L'Idée de la perfection de la peinture* (1662) de Roland Fréart de Chambray, déjà auteur en 1650 du *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* où une identique investigation portait sur l'Architecture. À nouveau, il ne s'agit plus de la légitimité ou illégitimité des images matérielles produites par les artistes, mais de la définition d'une juste et véritable conception de l'art de la peinture. C'est dans ce texte – auquel répondront à la fin du siècle, de façon critique, Roger de Piles (*L'Idée du peintre parfait*, 1699), et, de façon laudative, Jacques Restout (*La Réforme de la Peinture*, 1681), ou bien encore Noël Coypel qui lui emprunte nombre de

ses idées (sa conférence *Sur le rang que le dessin et le coloris doivent tenir entre les parties de la peinture*, 1697) –, que le terme d'idole intérieure vient occuper une place plus décisive encore. Le système d'opposition mis en place par Hilaire Pader prend une tournure radicale et quelque peu obsessionnelle dans les deux ouvrages de Chambray. D'un côté se dressent « les idées toutes pures », la « chose même », la « vérité », les « règles de l'art », les « vrais principes », un art « tout spirituel » et « l'œil de l'entendement ». De l'autre, la « fantaisie », la « marotte » (qui désigne l'invention singulière et arbitraire par opposition à une invention issue de règles universelles et partagées), les « modes bizarres et capricieuses », la « chimère », « l'apparence », les « beautés superficielles, ou plutôt imaginaires », le « libertinage », la « cabale », la « pratique », « les yeux du corps », le « sophiste » et, bien sûr, l'Idole. Les peintres « se sont fait une nouvelle maîtresse, coquette et badine, qui ne leur demande que du fard et des couleurs, pour agréer à la première rencontre, sans se soucier si elle plaira longtemps. Voilà l'idole du temps présent, à qui le vulgaire de nos peintres sacrifie tout son travail²⁷⁸ » ; c'est encore l'« idole fantastique » qui s'est substituée à la Peinture, « une idole fort matérielle, au lieu qu'autrefois elle était considérée comme une déesse toute spirituelle²⁷⁹ ».

Par rapport à Pader, Fréart de Chambray se distingue par son insistance sur ces « principes », « règles » ou encore « parties » d'un art qu'il veut moins philosophique que – influencé par la pensée rationnelle et pragmatique de ses contemporains –, « scientifique », principes que Fréart de Chambray s'emploie à dégager par l'examen critique d'un certain nombre d'œuvres étudiées. Rien cependant de radicalement nouveau chez l'auteur par rapport au plus laconique Pader qui lui-même, traducteur de Lomazzo, s'inspirait des théoriciens italiens du XVI^e siècle. C'est une même empreinte platonicienne qui marque ce texte (Fréart de Chambray cite et fait l'éloge de Platon et rejette Aristote dans sa lecture de *L'École d'Athènes* de Raphaël), modèle repris aussi par Noël Coypel mais alors plus étroit-

²⁷⁸ Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, éd. M. Stanic, Paris, ensb-a, 2005 (1662), p. 192.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 251.

tement associé au débat académique entre dessin et couleur (l'opposition entre l'Idée légitime de la peinture et les « fantômes chimériques » de peintres assimilés à des « philosophes sophistes²⁸⁰ »). On trouve également une même condamnation d'ordre *moral* : le libertinage, qui est intellectuel, est aussi corporel, lié ici à une forme de prostitution de la peinture. Il peut être aussi religieux : Roger de Piles, traduisant et commentant en 1668 *L'art de peinture* de Charles-Alphonse Dufresnoy, et évoquant les peintres dits « de Pratique », les désignera comme « des Libertins de Peinture, comme il y en a de Religion²⁸¹ ». Mais rien cependant, dans les textes de Pader ou de Fréart de Chambray, n'indique encore un quelconque intérêt pour les questions religieuses, pourtant implicites sur un tel sujet.

C'est avec Jacques Restout, qui reprend à la fois le vieux modèle littéraire du songe utilisé par Pader et l'essentiel des idées de Chambray (l'ouvrage de son mentor accompagne la méditation onirique du héros²⁸²), que la question religieuse – nous sommes en 1681, à la veille de la révocation de l'édit de Nantes (1685) –, se réintroduit plus explicitement dans la théorie des idoles intérieures de la Peinture. La « décadence de la peinture », « le desordre & les abus qui se sont glissés dans l'Etat de la Peinture », la déchéance de l'art « de son ancienne splendeur²⁸³ », est le constat catastrophique que réitère à nouveau Restout, vingt ans après Fréart de Chambray, s'en prenant quelque peu tardivement aux corrupteurs anciens de la peinture (de Michel-Ange à Rubens, en passant par la quasi-totalité des grands maîtres vénitiens), et à leurs épigones modernes indirectement visés (vraisemblablement Roger de Piles, non cité, et les défenseurs de la couleur et d'une certaine liberté picturale). Toute la terminologie quelque peu usée de Fréart de Chambray est

²⁸⁰ Voir Noël Coypel, *Sur le rang que le dessin et le coloris doivent tenir entres les parties de la peinture* (26 avril 1697), dans *Les Conférences...*, *op. cit.*, p. 374.

²⁸¹ Roger de Piles, *Remarques sur l'art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, Paris, Nicolas L'Anglois, 1668, p. 100.

²⁸² Jacques Restout, *La Reforme de la Peinture*, Caen, Jean Briard, 1681, p. 18.

²⁸³ *Ibid.*, p. 7.

reprise avec d'identiques oppositions : libertinage, ignorance, mensonge, fard et couleurs, caprice, pratique (« l'œil et la main »), imagination, séduction des yeux, marotte ; *versus* Vérité, Science, règles et préceptes, etc. D'un côté la vraie et seule Peinture ; de l'autre et à nouveau soit l'« Idole malotruë » et la « monstrueuse Divinité » des « *Cacopeintres* » qui suivent chacun leur passion et « caprice »²⁸⁴, soit « l'Idole des *Cabalistes* » qui sont les peintres des différentes nations « coëffés de leur Marotte » qui « travailloient avec beaucoup de peine à se faire *une Idole de leurs propres mains*, qu'ils tâchoient de faire adorer à tous ceux qui les abordoient²⁸⁵ ».

La connotation religieuse, au-delà de l'emploi du terme d'idole, est introduite dès le début du texte. Dans la discussion collective alors engagée sur la situation de la Peinture contemporaine, « un de la compagnie dît en riant, *Qu'une belle Réforme* seroit bien souhaitable dans l'Etat de la Peinture pour réprimer l'audace de ces insolens. Cette proposition faite en riant, donna divers sentimens à un chacun, pour moy je le resolut *d'en venir à l'effect*²⁸⁶ » : c'est-à-dire d'écrire le traité qui prit effectivement le titre de *Réforme de la Peinture*. En usant d'un tel terme, qui n'est bien sûr pas propre aux seules questions religieuses mais qui est prononcé « en riant », comme si une gêne ou un malaise était lié à ce mot qui suscitait l'obligation d'une forme de distanciation à son égard, Restout ne pouvait ignorer quel champ sémantique il ouvrait : celui, qu'il semble possible d'avancer, de la Réforme religieuse, qui désigne peut-être aussi bien la « Prétendue Religion Réformée » des protestants, que les tentatives réformistes catholiques qui se sont succédées. Restout, théoricien, peintre, architecte mais aussi prêtre de l'ordre des Prémontrés, n'était pas protestant et il fait même de « l'Heresie Hughenote », une « Furie infernale²⁸⁷ » qui est une des causes de la décadence de la peinture au siècle précédent. Il est cependant également critique et ironique à l'égard de ses coreligionnaires ecclésiastiques, guère éclairés en matière de peinture (et déjà critiqués aussi bien par Fréart

²⁸⁴ *Ibid.*, Première partie.

²⁸⁵ *Ibid.*, Deuxième partie, p. 66.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 8 (c'est moi qui souligne).

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 92.

de Chambray que par Félibien), et ainsi, à leur façon, tout aussi idolâtres. Parmi les « *Cacopeintres* » idolâtres, se trouvent « une assés grande quantité de Religieux de différentes couleurs, des Ecclesiastiques, des femmes & des personnes de la premiere qualité²⁸⁸ » ; plus loin, entourant l'idole que chacun voulait vêtir à sa manière, apparaît encore « Un moine de la couleur de son froc, un Curé comme le Saint de son village²⁸⁹ » ; puis une « escoüade de Moines & d'Ecclesiastiques, qui me parurent plus insupportables que les autres, pour l'emportement surprenant, avec lequel ils blâmoient les ouvrages²⁹⁰ ». Enfin, calquant bien sa Réforme de la peinture sur le modèle d'une Réforme religieuse impitoyable, il va jusqu'à instaurer, dans chaque Province, un « *Inquisiteur* de la Peinture » (!), chargé d'examiner les capacités des futurs peintres et de brûler « tous les méchans » tableaux trouvés dans « les Palais, Eglises, Maisons, & autres lieux que particuliers » visités par les Inquisiteurs²⁹¹.

Plusieurs questions, inconcevables antérieurement, peuvent désormais être formulées. La réforme de la peinture, qui va de pair avec une réforme de l'entendement, serait-elle ainsi également liée, d'une façon ou d'une autre, à une réforme religieuse ? L'obligation qu'ont selon Restout les ecclésiastiques de renoncer à leur idolâtrie à l'égard des fausses idées de la Peinture, vaut-elle aussi pour les images matérielles ou pour certaines d'entre-elles qui deviendraient ainsi, par dérivation, des formes d'idoles ? Les images défectueuses produites par ceux qui idolâtrent une fausse idée de la Peinture sont-elles plus, moins, ou tout autant condamnables que les véritables idoles (fausses divinités) ou que les images suscitant des comportements idolâtres ? Inversement, peut-on adorer une image légitime du point de vue de son contenu représentatif mais « idolâtre » du point de vue de sa conception artistique ? Une image théologiquement inadéquate mais parfaitement réussie d'un point de vue artistique peut-elle être malgré tout légitime ?

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 21-22.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 33.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 135-144.

Dans le cas de Jacques Restout, peintre et théoricien guère étudié²⁹², il est difficile d'en savoir plus. Un élément cependant vient préciser la nature possible des relations entre peinture et religion, qui est l'ouvrage antérieur et bien mieux connu d'Abraham Bosse où le graveur protestant use, là aussi délibérément, du double sens de la Réforme : *Le peintre converty aux précises et universelles règles de son art* (1667). Bosse était en partie lié à Fréart de Chambray²⁹³. Il partageait avec lui ce même goût austère pour une peinture toute « scientifique », fondée sur « un raisonnement droit et réglé, qui est à dire géométrique, et par conséquent démonstratif²⁹⁴ », et sur la stricte observation des « règles précises et universelles » de la perspective²⁹⁵, opposée aux « erreurs vulgaires », à la peinture « à vue » (c'est la « pratique », « l'œil et la main » de Fréart de Chambray et de Restout), et délivrée ainsi de la fantaisie ou manière de chacun (la Marotte et le caprice individuel de Restout). Dans la peinture « Réformée » de Restout, comme dans le peintre « converty » de Bosse, il faut entendre une Réforme de la peinture et une conversion du peintre à la bonne Idée de la Peinture, le terme d'idole étant en revanche absent des textes de Bosse. Le graveur protestant, comme plus tard le catholique Restout, joue avec l'ambiguïté de sa « conversion » : l'arrivée chez le graveur d'un jeune homme se destinant à la peinture suscite chez Abraham Bosse le projet de « *sauver une âme* qui est très belle » ; « Comment, Monsieur, me confier des âmes pour les convertir ?²⁹⁶ ». Enfin, le frontispice de l'ouvrage [Fig. 24], dédié aux « curieux » de l'Architecture, Peinture et Sculp-

²⁹² Voir Christine Gouzi, *Jean Restout, 1692-1768, peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthéna, 2000, p. 13 sur Jacques Restout et la dynastie normande des Restout (avec bibliographie) ; et Edouard Pommier, « Jacques Restout et la théorie de la peinture », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1997 (1998), p. 167-178.

²⁹³ Il lui consacre notamment un passage bienveillant dans son *Peintre converty* en 1667.

²⁹⁴ Abraham Bosse, *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture...*, éd. R.-A. Weigert, Paris, Hermann, 1964 (1649), p. 115.

²⁹⁵ A. Bosse, *Le peintre converty aux précises et universelles règles de son art*, éd. R.-A. Weigert, Paris, Hermann, 1964 (1667), p. 39.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 94.



24. ABRAHAM BOSSE,
Le peintre converty aux précises et universelles règles de son art,
 Paris, 1667, frontispice, (cliché auteur).

ture (les principes « universels » de Bosse s'appliquent à la totalité des arts de la représentation), porte à son sommet un cartel où est inscrit le terme de « Vérité ». C'est bien sûr la vérité de la peinture, sa véritable Idée, opposée aux « erreurs vulgaires », et donnée comme but ultime des futurs peintres. Mais cette Vérité est située au-dessus d'un triangle, inscrit dans un cercle : la Vérité de l'art, s'identifie bien ici explicitement à une vérité d'ordre théologique qui est celle de la Trinité divine, ici représentée par le protestant de façon non anthropomorphe. Réforme de la peinture et Réforme

religieuse, quoique sous une forme discrète, ironique, ambiguë, tendent bien à s'identifier l'une à l'autre ; tout comme elles supposent aussi une identique conversion intellectuelle au « raisonnement droit et réglé », également débarrassé de ses propres idoles intérieures, qu'exigeait alors également toute la philosophie moderne. Philosophie, Morale, Religion et Art s'articulent à nouveau ensemble au service d'une exclusion de leurs multiples et respectives Idoles intérieures.

* * *

Le rapport entre ces différentes idoles, matérielles ou spirituelles ; philosophiques, morales, religieuses ou picturales ; reste ambiguë, jamais explicité par les différents auteurs évoqués, à peine pointé ou indiqué par des stratégies discrètes – le double sens des termes de conversion et de réforme, l'ironie de Bosse ou Restout, le rôle allusif de l'illustration du frontispice de l'ouvrage de Bosse. Et l'on ne sait si ces différentes entités doivent juste être comparées dans un strict parallélisme où elles resteraient plus ou moins indépendantes, si elles doivent s'articuler plus étroitement l'une à l'autre, l'une impliquant l'autre, si elles doivent être superposées, juxtaposées, ou si l'une ne tend pas éventuellement à se substituer à l'autre.

Ce type de stratégies, nous l'avons déjà vu à l'œuvre, dans un champ strictement pictural et à propos des idoles matérielles de l'Ancien Testament, au sein de l'œuvre de Sébastien Bourdon. Le peintre qui revendiquait dans ses conférences l'association des « yeux du peintre » et « d'un esprit philosophique²⁹⁷ », manifeste le même esprit de système que Bosse (qu'il défendra en 1657-1660 lors de ses démêlés avec l'institution académique), ou Fréart de Chambray : les deux conférences prononcées devaient en effet s'inscrire dans un ensemble ordonné, interrompu par la mort de l'artiste, de six discours sur l'art de la peinture où l'on retrouve certaines

²⁹⁷ S. Bourdon, « Sur la lumière » (9 février 1669), dans *Les Conférences...*, *op. cit.*, p. 171.

des « parties » de Fréart de Chambray (lumière, composition, trait, expression, couleur, harmonie). Plus encore, et malgré ses précautions et la « politesse » quasi mondaine de ses discours, Bourdon se signale dans sa conférence sur les proportions par un ton extrêmement rigoureux voire intransigeant, qui le rapproche des ouvrages de ses contemporains, catholiques (de Fréart de Chambray à Le Brun par exemple), mais peut-être plus spécifiquement protestants (de Bosse aux « tables » de Testelin). Souhaitant en effet éviter que la pratique proposée ne « dégénérât en manière », manière alors dénoncée aussi bien par Champaigne que plus tard et à nouveau par Restout, il propose à titre de « préservatif », un ensemble de figures aux proportions différentes selon les modèles, mais « *toujours fixes* », permettant à l'étudiant d'exprimer avec « la plus *scrupuleuse exactitude* ce qu'il aurait sous les yeux », n'autorisant « de s'éloigner *en rien* des formes nouvelles » et de tomber, à nouveau, dans les écarts, licences et libertinage²⁹⁸. Enfin, comme Bosse et plus tard Restout, il appelle à son tour discrètement à cette même et nécessaire « *Réforme* » de la Peinture, appliquée d'abord et modestement à sa *propre école* (ses élèves au sein de l'Académie) :

« Il ne redoutait plus après cela aucun écart. Il sentait bien qu'il y avait dans cet assujettissement quelque chose de mécanique ; mais il devenait nécessaire pour contenir une jeunesse, toujours prête à s'échapper et à prendre des licences, et il en pouvait parler plus sagement que personne. De toutes les écoles, la sienne était peut-être celle qui, plus libérale, demandait une plus *prompte réforme*²⁹⁹ ».

Le terme là aussi sonne de façon ambiguë dans le texte de Bourdon, mais à aucun moment, comme Abraham Bosse, il n'utilise des termes d'idole ou d'idolâtrie – peut-être d'un usage trop délicat du

²⁹⁸ S. Bourdon, *Sur les proportions de la figure humaine expliquées sur l'antique* (5 juillet 1670), *Ibid.*, p. 250.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 250. Il y a peut-être ici aussi une allusion tardive aux événements de 1661 avec la démission de Bosse et le départ des élèves insatisfaits de l'Académie, parmi lesquels deux élèves de Bourdon, Friquet et Monier.

fait de sa confession – et se garde bien, je l’ai dit, d’afficher ses positions sur la question de la légitimité des images religieuses. Réserve, retrait, discrétion caractérisent ses conférences, comme l’indétermination, l’ambiguïté, une stratégie indirecte et « indicative » caractérisaient ses productions picturales relatives aux idoles de l’Ancien Testament, sans que l’on puisse, nous l’avons vu, déterminer clairement sa ou ses conceptions personnelles.

L’ambiguïté sur ces questions est loin d’être propre à la littérature artistique, soit en raison d’une nécessaire prudence, soit en raison de la relative et croissante indépendance des différentes disciplines les unes à l’égard des autres. Avec Richeome par exemple, l’idole intérieure des protestants s’identifie aux vices d’ordre moral et aux fausses opinions, et elle est le substitut de l’idole matérielle des païens, mais elle ne s’identifie pas, sinon implicitement, par l’usage d’un vocabulaire partiellement commun, à l’idole des erreurs et conceptions fictives des philosophes de la conscience et notamment des philosophes païens nécessairement suspects. Chez les philosophes modernes, l’articulation entre idolâtrie philosophique (dégradation ou perversion de l’Idée dans la perception et la conscience ; opinions et préjugés), idolâtrie morale (vices), et idolâtrie religieuse (spirituelle et matérielle) n’est réalisée que chez certains philosophes ou moralistes chrétiens, comme Arnauld et Nicole. L’Idée fautive ou le raisonnement erroné sont donnés comme le pendant, voire l’origine nous l’avons vu, d’une perversion morale qui est un investissement illusoire dans des valeurs mondaines qui détournent de Dieu, et s’assimile ainsi à une forme d’idolâtrie indépendante des images (que l’on sait cependant considérées avec suspicion par les jansénistes). Hobbes ou Bacon font directement le lien, en reprenant la relation déjà établie par Épicure, entre Idoles intérieures de la connaissance et Idoles matérielles qui en sont les personnifications concrètes. Bosse et Restout, mais aussi et plus discrètement Bourdon qui évoquait la « prompte réforme » de son école, établissent enfin ces relations entre *l’ensemble* des champs : perversion de la réception et de la traduction des impressions visuelles de ceux qui ne maîtrisent pas la perspective, perversion des Idées non réglées par le « raisonnement droit et réglé » et les principes rationnels de l’art, perversion morale dans l’identifica-



25. ABRAHAM BOSSE,
Sentimens sur la distinction des diverses manières de Peinture, Dessin & Graveure,
 Paris, « Chez l'Authneur », 1649, frontispice gravé par A. Bosse d'après un dessin
 de Sébastien Bourdon (attr.), (cliché auteur).

26. BERNARD DUPUY DU GREZ,
Traité sur la Peinture pour en apprendre la teorie (sic)...,
 Toulouse, Vve de J. Pech et A. Pech, 1699, p. 177 : La Peinture imitant les couleurs
 de la nature, gravure d'après un dessin d'Antoine Rivalz, (cliché auteur).

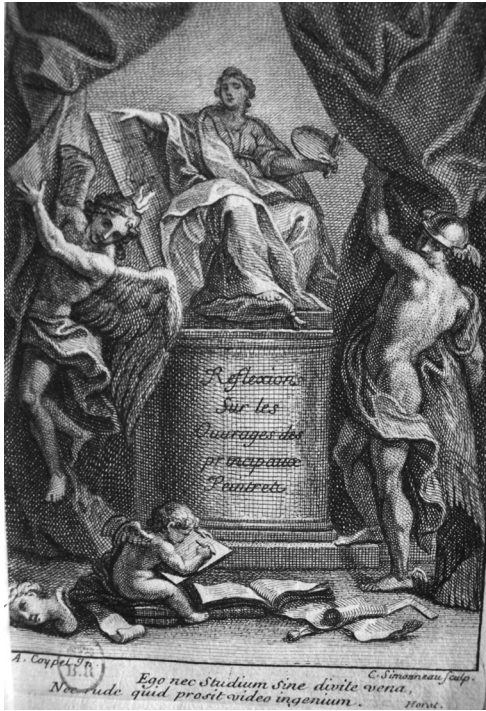
tion de l'Idole de la Peinture à une forme de tentation sensuelle, et enfin probable perversion spirituelle qui exige une Réforme et une Conversion analogues à celles en œuvre dans le domaine religieux.

Aucun de ces derniers auteurs ne va cependant jusqu'à évoquer la question de la légitimité des images matérielles susceptibles de tomber dans la catégorie religieuse des Idoles (faux dieux, non-être) et de se prêter à l'idolâtrie. Aller jusque là était-il alors possible et nécessaire pour des artistes et théoriciens de l'art ? On peut tenter de répondre de trois façons.

En premier lieu, la question de la légitimité des images, aussi bien d'un point de vue cognitif (philosophique), que religieux, était, pour tous les théoriciens et praticiens de l'art, et même si certaines réserves et critiques pouvaient se manifester, nécessairement et à priori admise. Bosse ou Bourdon représentent, comme les peintres catholiques, des scènes religieuses, y compris certaines des plus contestées par les plus intransigeants théologiens protestants : nul besoin donc pour des artistes de revenir sur cet acquis dont la remise en cause était laissée aux controversistes.

En second lieu, la véritable Idée de la Peinture recherchée par tous les théoriciens français du XVII^e siècle, Idée « invisible » aux yeux du corps et Idée « toute spirituelle » selon Pader ou Fréart de Chambray, cette idée intérieure a pu elle-même, comme l'Idole matérielle des mauvais peintres, accéder à une forme de visibilité et de matérialité. D'abord sous la forme, chez Pader et Restout, d'une personification littéraire ; ensuite sous les apparences des figurations matérielles d'une *Musa pictrix*, muse alors inédite de la Peinture qui apparaît en France peut-être déjà au château d'Oiron (Cabinet des Muses, vers 1630-40), puis sous les pinceaux de Le Brun à Vaux-Le-Vicomte, de Nicolas Mignard aux Tuileries, ou encore de Jacques Stella pour son tableau du Parnasse (Paris, Musée du Louvre). L'Idée de la Peinture apparaît encore dans de nombreux exemples, sous une forme allégorique, dans le frontispice des *Sentimens sur la distinction des diverses manières de Peinture, Dessin & Graveure* d'Abraham Bosse (1649), d'après un dessin donné par Mariette à Sébastien Bourdon lui-même [Fig. 25] ; dans la gravure du *Temps dévoilant la Vérité de la Peinture* destinée au frontispice des *Tables de préceptes* d'Henri Testelin en 1696³⁰⁰ ; puis dans les traités sur la peinture de

³⁰⁰ Henri Testelin, *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en tables de preceptes...*, Paris, Vve Mabre-Cramoisy, 1696 : « Le temps aydé par l'amour de la vertu, desbrouille des nuages de l'ignorance, la verité de la Peinture. Pour servir de frontispice aux tables des preceptes de la peinture », gravé par Audran d'après Louis Testelin. Le tableau était destiné à l'Académie : le peintre, mort en 1655, n'eut pas le temps de l'offrir. Voir *Mémoires inédits...*, *op. cit.*, « Louis Testelin », p. 224.



27. ROGER DE PILES, *L'abrégé de la Vie des Peintres*,

Paris, François Muguet, 1699, frontispice, gravure de C. Simonneau, d'après un dessin d'Antoine Coyvel (d'après l'édition de Paris, J. Estienne, 1715), (cliché auteur).

Bernard Dupuy du Grez (signée d'Antoine Rivalz, 1699³⁰¹) [Fig. 26], ou, la même année, dans celui de Roger de Piles, *L'abrégé de la Vie des Peintres* (d'après un dessin d'Antoine Coyvel). Dans ce dernier exemple, l'Idée de la Peinture, idée intérieure devenue expression verbale dans le traité, devient désormais Image matérielle [Fig. 27],

³⁰¹ Voir Jean Penent, *Antoine Rivalz, 1667-1735. Le Romain de Toulouse*, Paris-Toulouse, Somogy-Musée Paul-Dupuy, 2004, cat. n° 20-27 pour l'ensemble des gravures de Rivalz : Pallas accueillant la Peinture dans l'Olympe, Pallas accueillant la Peinture dans son temple, La peinture imitant les couleurs de la nature, Pallas inspirant la Peinture.

posée comme une statue sur un piédestal, dévoilée par Mercure et un Génie, et destinée à ses légitimes et nouveaux adorateurs prêts à vouer un culte inédit à l'art³⁰² : les peintres et curieux de peinture. L'Idée de la Peinture est ainsi l'équivalente des productions – les tableaux – qu'elle est censée inspirer, partageant un même statut iconique. On pouvait donc légitimement « adorer » l'Image devenue matérielle de l'Idée de la peinture, comme l'on pouvait adorer les légitimes *images religieuses de l'art* ; inversement, son Idole monstrueuse devait être détruite comme devaient être détruites les idoles matérielles de la peinture. Cette ultime extension, qui va de l'Idole de l'art de la Peinture aux Idoles religieuses des productions matérielles de l'art, ou de l'Idée de la Peinture aux images qui en résultent, est donc ici virtuellement ouverte par ces traductions visuelles de l'Idée.

Enfin, et c'est là notre ultime hypothèse sur ce point, on peut prétendre qu'au déplacement opéré par Richeome des Idoles matérielles des païens vers les Idoles intérieures des protestants découvertes par le polémiste jésuite, correspondrait, du côté de la théorie de l'art, un déplacement de la question de l'Idolâtrie du domaine religieux vers le domaine désormais dominant de la théorie artistique. En d'autres termes, le véritable danger, une fois admise la légitimité à priori d'un certain type d'images et d'usages de ces images, n'est plus l'Idole matérielle, question en passe d'être réglée, mais les mauvaises images produites par des peintres ignorant la véritable Idée de la Peinture.

Reste que les deux domaines sont dans un étroit et constant rapport de dépendance l'un de l'autre. L'Idée réformée de la Peinture –

³⁰² Voir Nicole Garnier, *Antoine Coypel (1661-1722)*, Paris, Arthéna, 1989, fig. 130 à 133, cat. n° 266 à 268. Rappelons aussi le beau tableau d'Ambroise Dubois (1543 ?-1614), peintre de la dite « seconde école de Fontainebleau » et contemporain de Richeome : *L'Art de peinture et de sculpture* (Musée national du château de Fontainebleau), peint pour le Cabinet de la Volière et associant à la Sculpture (évoquée par une statue de Vénus sur un socle), une allégorie féminine évoquant la Peinture assise également sur un socle : nouvelle idole des amateurs d'art épris d'Antiquité et de nudités que ne pouvait que rejeter un Richeome : voir Sylvie Béguin, « *L'art de peinture et de sculpture* d'Ambroise Dubois », *Revue du Louvre*, 1979, n°3, p. 229-233.

celle-là même selon laquelle doit être jugée et appréciée la peinture de Bourdon – produira des images justes et adéquates du point de vue des « principes » de l'Art, mais est censée par là-même produire également des images légitimes du point de vue de la Religion. L'Idée de la Peinture *ne saurait*, à priori, produire les Idoles de la Religion. C'est cette légitimité et conformité qu'invitait à interroger de façon critique, *tactique*, le *corpus* biblique « idolâtre » de Sébastien Bourdon. L'Académicien, et c'est aussi une partie du pouvoir exorbitant du peintre et de ses représentations qui disparaît ainsi, ne produit plus que des images, quand bien même parfaites.

Paris-Urbino, 2008-2010

TABLE DES MATIÈRES

L'IDOLE MATÉRIELLE – SÉBASTIEN BOURDON (1616-1671), PEINTRE PROTESTANT POUR L'ÉGLISE CATHOLIQUE	7
1. « Fourbe achevé » ou « honnête homme du monde » ?	7
2. Un peintre iconoclaste ?	21
3. L'Arche et ses <i>Kerouvim</i> : image ou hiéroglyphe ?	46
4. Veau d'or et Serpent d'airain : images ou idoles ?	83
5. Images tactiques	102
L'IDOLE INTÉRIEURE – RELIGION, PHILOSOPHIE ET THÉORIE DE L'ART AU XVII ^e SIÈCLE	107
6. Le Panthéon Huguenot	110
7. Idole et <i>Eidôla</i>	125
8. L'idole des philosophes modernes	129
9. <i>Pars destruens</i> : l'idole des philosophes réformés	135
10. L'Idée de la Peinture et l'Idole des « cacopeintres »	145

