

## TRAJECTOIRE DES IMAGES



FRÉDÉRIC COUSINIÉ

## TRAJECTOIRE DES IMAGES

*Culte marial et intermédialité  
dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*

éditions 1 : 1 (*ars*)

© Frédéric Cousinié, 2017  
© éditions 1 : 1, 2017  
Maquette : Antoni Domènech  
Impression : Gráficas Marí Montañana, s.l.

Dépôt légal : janvier 2017  
ISBN: 979-10-97193-00-3

« D'autre part, qu'est-ce qui serait susceptible d'être mis en place, s'il ne se trouve rien qui soit dépourvu de place, dès lors que tout est localisé ? En outre, ce qui a été mis en place est placé par quelqu'un, étant auparavant dépourvu de place. Si donc Dieu est mis en place par les hommes, il était jusque-là dépourvu de place et n'avait même aucune existence du tout. Car cela seul serait dépourvu de place, qui n'existe pas ; c'est en effet toujours ce qui n'existe pas qui est mis en place. D'autre part, ce qui existe ne pourrait être mis en place par ce qui n'existe pas, ni non plus par un autre existant ; car il est lui-même existant. Il reste alors qu'il l'est par lui-même. Mais comment une chose s'engendre-t-elle elle-même ? [...] Ce peut être aussi le gnostique, cet être d'une haute dignité, d'un grand prix pour Dieu, dans lequel Dieu a pris place, ou, autrement dit, dans lequel la connaissance de Dieu se trouve consacrée. Là nous découvrirons la copie fidèle, la statue divine et sainte, dans l'âme juste, quand elle est devenue elle-même bienheureuse, elle qui aura été purifiée au préalable, et qui accomplit les œuvres bienheureuses. »

Clément d'Alexandrie, *Les Stromates*, A. Le Boulluc (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1997, VII, V : « Y a-t-il un temple ou une statue digne de dieu ? », 28, 5-7, 29, 1-6, p. 107-111.



DE LA DISSÉMINATION :  
STATUES MIRACULEUSES  
ET « DÉVOTS INDISCRETS » À PARIS

« Le passage de la technicité à la sacralité, sans aucune modification de l'objet, est rendu possible par le rejet dans le passé de l'origine de l'objet, non pas dans un passé historique, mais dans le passé absolu des sources originelles ancestrales et mythiques »

Gilbert Simondon, *Imagination et invention (1965-1966)*, Paris, PUF, 2014, p. 183.

I. ROME-PARIS / PEINTURE-SCULPTURE : CONSTRUCTION DE L'ORIGINE  
ET INTERMÉDIALITÉ

Aux tentations du fétichisme ou de l'idolâtrie, inhérentes à l'image, et à celle de la réification abusive, qui menace sans cesse notre rapport à l'art, nombre d'images ou d'objets anciens paraissent apporter sinon un démenti, du moins une réponse efficace : celle d'un *mouvement* incessant ou d'un *transfert* presque continu entre lieux, temps, *media*, formes, matières, signifiés et pratiques sociales associées. Mouvement d'une image, d'un projectile faudrait-il presque dire, dont on ne saurait dire s'il relativise ou, au contraire, s'il intensifie la suprématie de l'origine et de « l'original » en leurs multiples et quelque peu erratiques trajectoires. C'est au parcours renouvelé de quelques-unes de ces trajectoires – entendues comme « le lieu des positions successives d'un point en mouvement » – qu'est consacré ce livre.

Une première version de ce travail a été donnée à l'occasion du colloque organisé à Paris (INHA) en 2013 : *Le peintre et le sacré. L'art de la peinture dans les églises de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, dirigé par C. Gouzi et M. Szanto, et repris sur d'autres aspects à l'Université de Genève en novembre 2015 dans le cadre du séminaire de Dario Gamboni. Certains des éléments du second chapitre ont fait

Parmi ces images, celles de la Vierge, en ses innombrables occurrences aussi bien peintes que sculptées, occupent une place exemplaire. La dévotion mariale est alors un phénomène d'ampleur européenne que tentent de recenser plusieurs ouvrages à une échelle soit locale (Rome, pour les recueils de Concezio Carocci et de Pietro Bombelli au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>), soit nationale (la France du dominicain Vincent Laudun en 1665-1668 ; le duché de Brabant pour Augustinus Wichmans en 1632), soit même continentale. C'est, dans ce dernier cas, les traités bien connus de Felice Astolfi (*Historia universale delle imagini miracolose della Gran Madre di Dio...*, Venise, 1624) ou des jésuites Heinrich Scherer (*Atlas Marianus...*, Cologne, 1703) ou Wilhelm Gumpfenberg (*Atlas Marianus...*, Ingolstadt et Munich, 1657-1658), ce dernier rassemblant pas moins de 1200 exemples. Rome, capitale de la chrétienté, est bien sûr le lieu où cette dévotion est sans doute la plus spectaculaire, un Pietro Bombelli par exemple, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'attachant ainsi à près de 120 images mariales éminentes, toutes gravées dans son ouvrage. Cette dévotion se traduit par la démultiplication des images, des sanctuaires, des dévotions qui leur sont associées (celle par exemple, que nous évoquerons plus loin, du Rosaire), mais aussi par un phénomène qui, s'il n'est pas inédit, prend une nouvelle ampleur : le transfert d'icônes de la Vierge sur de nouveaux et somptueux retables spécialement aménagés pour l'occasion. Si toute une série d'exemples éminents sont attestés pour la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, ce mouvement va encore s'amplifier au siècle

l'objet d'une intervention lors du colloque dirigé par M. Lamy et S. Shimahara, *Le pouvoir au féminin. Modèles et anti-modèles bibliques de l'exégèse à la tragédie*, Actes de colloques (Paris, ENS, Paris Sorbonne IV, 4-5 novembre 2016). Je remercie les organisateurs pour leurs suggestions.

<sup>1</sup> Concezio Carocci, *Il Pellegrino guidato alla visita delle Immagini più insigni della B.V. Maria in Rome. Ovvero Discorsi familiari sopra le medesime, Detti i Sabati nella Chiesa del Gesù...*, Roma, per il Bernabo, 1729 ; Pietro Bombelli, *Raccolta Delle Immagini Della B.M.A Vergine. Ornate della Corona d'Oro dal Rmo. Capitolo di S. Pietro. Con una breve ed esatta notizia di ciascuna Immagine...*, Roma, Salomoni, 1792, 4 vol.

<sup>2</sup> Ce sont les exemples de la Madonna di Santa Maria del Pianto (1546), de la Madonna dell'Orto (1566), de la Madonna della Trinità dei Pellegrini (1562), de la Madonna dell'Orazione e Morte (1575), de celle de Santa Maria della

suisant : aux côtés de la célèbre Madonna Vallicella<sup>3</sup> (au maître-autel des Oratoriens de la Chiesa Nuova), ou de la non moins illustre icône médiévale, alors donnée à saint Luc<sup>4</sup>, de la chapelle Paolina à la basilique de Santa Maria Maggiore (1605-11), se pressent d'autres très nombreux exemples dont ceux de Santa Maria in Campitelli (v. 1667), de Santa Maria dei Miracoli (1677), de Santa Maria in Trivio (v. 1678), de Santa Maria dell'Orto (1699), ou de Santa Maria della Concezione in Campo Marzio (1703-08), tous désormais associés au nouveau motif monumental d'une gloire rayonnante, destinée à amplifier leur prestige et leur sacralité<sup>5</sup>.

Bien souvent, l'image qui bénéficie de ce processus d'ostentation s'assimile à ce que l'on pourrait désigner comme une « image-relique », à savoir une image miraculeuse, généralement quelconque d'un point de vue artistique, mais qui, suite à divers épisodes surnaturels, est transférée d'un cadre urbain (ou rural) commun vers un sanctuaire privilégié où le nouvel environnement créé, quant à lui très élaboré, la désigne explicitement comme « sacrée ». La caractéristique la plus singulière de la situation romaine est qu'à quelques rares exceptions près (SS. Domenico e Sisto, v. 1636-1640 ; San Salvatore in Lauro<sup>6</sup>, 1792), toutes ces images sont des représentations picturales plus ou moins anciennes que l'on tente d'attribuer aux premiers siècles de la chrétienté. Ce quasi monopole romain de

Consolazione, icône transférée sur l'autel majeur dessiné par Martino Longhi il Vecchio (1585), de la Madonna della Clemenza (chapelle Altemps de Santa Maria in Trastevere, 1584-89), de la Madonna della Strada au Gesù (1588) et de la Madonna della Scala (1592).

<sup>3</sup> On sait que l'image mariale miraculeuse, issue de l'ancien sanctuaire (1535), avait été réinsérée par Rubens dans un célèbre ensemble (1606-1608).

<sup>4</sup> Chapelle commanditée par Paul V Borghese, dont l'autel est édifié par Girolamo Rainaldi et G. B. Crescenzi (1613).

<sup>5</sup> Ou encore Santa Maria degli Angeli (1730-35), Santa Maria della Luce (image transférée en 1730, travaux d'aménagement vers 1750-68 ?), aux Santi Silvestro e Martino ai Monti (chapelle de la « Madonna del Carmine »), à San Nicola da Tolentino (chapelle de la « Madonna del Buon Consiglio », vers 1780-90, etc.

<sup>6</sup> Intégrant une statuette en argile du XV<sup>e</sup> siècle mais qui fait référence à la Vierge de Lorette, elle-même une sculpture mais issue cependant d'une icône originaire perdue.

la peinture ne tient sans doute pas à la survalorisation esthétique traditionnelle mais tardive de ce *medium* par rapport à la sculpture (qui plus est toujours suspectée de se prêter plus aisément à des pratiques idolâtres). Mais davantage à l'extrême abondance des panneaux ou des fresques anciennes présentes à Rome et, plus encore bien sûr, à la possibilité de rapporter aisément ces images vénérées, bien souvent liées à la *maniera graeca*, à une origine éminente qui est celle des portraits peints (ou plus rarement sculptés<sup>7</sup>), par saint Luc.

Tout ceci est bien connu. Si l'on se déplace de Rome à Paris, la situation, curieusement peu étudiée, est bien différente. Il ne semble pas que l'on ait été ici séduit par l'adoption des prototypes orientaux, comme cela a été le cas en Europe centrale, en partie dans les Flandres (la Vierge de Cambrai), ou dans l'Espagne des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle, où l'on assiste bien à une entreprise systématique d'importations de copies et de variantes « modernisées » des icônes orientales présentes à Rome<sup>8</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, à Paris, comme alors

<sup>7</sup> Telle est l'origine rapportée par exemple à propos de la Vierge noire de Guadalupe en Estrémadure ou à propos de la Vierge de la Almudena à Madrid : voir Françoise Crémoux, *Pèlerinages et miracles à Guadalupe au XVI<sup>e</sup> siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 10 et note 16.

<sup>8</sup> On connaît ici le rôle, au XV<sup>e</sup> siècle, d'Antoniazio Romano. Inversement, en France, outre le caractère forcément exceptionnel des images d'origine byzantine susceptibles d'être rapportées à une tradition ancienne (voir l'exception, mais concernant le Christ, que représente la *Sainte Face de Laon* du XIII<sup>e</sup> siècle, importée de Rome), peut-être faut-il imaginer – sur le modèle de l'architecture gothique qui reste encore à la Renaissance (Ecouen, Chenonceau, etc.), un signe renvoyant au passé chrétien et national –, une survalorisation de la sculpture médiévale également chargée, tout au moins dans un contexte dévotionnel, de valeurs positives. Une autre valorisation de la statuaire pourrait aussi tenir à la fonction de reliquaire qu'assumaient certaines statues médiévales (Chartres, Vezelay, etc.). On trouverait en Espagne une position plus équilibrée avec les stratégies d'importations de copies d'images romaines : voir Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons, 2007, chap. II : « La Bizantinización de las imágenes ». Sur les Flandres voir Maryan Ainsworth, « "A la façon grèce" : The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons », dans H. C. Evans (éd.), *Byzantium : Faith and Power (1261-1557)*, New York Metropolitan Museum, 2004, p. 545-555. Parmi de nombreuses études sur ce thème voir la synthèse d'André Chastel, *L'Italie et Byzance*, Paris, éd. de Fallois, 1999 ; sur les rapports Orient/Occident voir notamment Irmgard Hutter (éd.), *Byzanz und der Westen* :

dans le reste du royaume<sup>9</sup>, dominant de façon (quasi) exclusive des sculptures<sup>10</sup>, sans que le besoin ait été ressenti, sauf exceptions (Le Puy, Chartres), de s'appuyer sur un pédigree mythique. Le cas du monastère de Notre-Dame-des-Champs au faubourg Saint-Jacques, alors occupé par les Carmélites de l'Annonciation, est ici à la fois exemplaire et exceptionnel puisque le seul, à ma connaissance, à tenter d'inscrire dans une origine ancienne et prestigieuse une image mariale de référence, qui plus est une peinture [Fig. 1]. Jacques du

*Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Vienne, 1984 ; sur la situation romaine voir E. D. Howe, « The Miraculous Madonna in Fifteenth-century Roman Painting », dans *Explorations in Renaissance Culture*, VIII-IX, 1982-1983, p. 1-21 ; Anna Cavallaro, « Il rinnovato culto delle icône nella Roma del Quattrocento », dans A. Jacobini, M. della Valle (dir.), *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi (1261-1453)*, Rome, Argos, 1999, p. 285-299 ; et, plus généralement, Hans Belting, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998, chap. 3, 4, 15, 16 (sur les importations), 20 ; Gerhard Wolf, « Salus Populi Romani ». *Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, 1990 et, du même, « Icons and sites. Cult images of the Virgin in mediaeval Rome », dans M. Vassilaki (éd.), *Images of the Mother of God : Perceptions of the Theodokos in Byzantium*, Aldershot, 2005, p. 23-51 ; M. Bacci, « Byzantium and the West », dans R. Cormack, M. Vassilaki (dir.), *Byzantium 330-1453*, cat. expo. (Londres, 2008), London, Royal Academy of Arts, 2008 ; A. Eastmond, « The Limits of Byzantine Art », dans L. James, *A Companion to Byzantium*, Oxford, 2010, p. 313-322 ; H. C. Evans (dir.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, cat. expo. (New York, 2004), New York-New Haven-Londres, Yale University Press, 2004.

<sup>9</sup> On observe une situation analogue dans les Anciens Pays-Bas contemporains : voir Maarten Delbeke, « The Altar and the Idol. Housing Miracle Working Statues in the Southern Netherlands », dans B. D'Hainaut-Zveny, R. Dekoninck (dir.), *Machinae spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2014, p. 212-229, établissant un lien entre les statues de bois et leur site d'inscription originaire dans un cadre ici rural : des arbres, objets de culte archaïque païen, et donnés comme équivalents des retables et des églises chrétiennes, où l'image est à la fois exhibée et mise à distance des dévots dans de nouveaux dispositifs selon une « chaîne métonymique » explicite.

<sup>10</sup> Le dominicain Vincent Laudun indique de façon générale des « images », qui sont presque toujours des sculptures, sauf exceptions : par exemple « Nostre-Dame de Besançon », issue de Rome : voir Bruno Maes, *Pèlerinages et sanctuaires mariaux au XVII<sup>e</sup> siècle. Manuscrits du père Vincent Laudun, dominicain*, Paris, éd. du CTHS, 2008, p. 80.



1. « L'histoire de Notre Dame des Champs », BNF, Est., Va 258a, H 38673.

Breuil, dans son *Théâtre des antiquitez de Paris* (1639), puis Claude Malingre (1640) et bien d'autres historiens après eux, évoquent en effet le cas d'un « portrait de la Vierge Marie tenant son fils sur ces genoux » (une *Pietà*, thème né au XIV<sup>e</sup> siècle mais qui pourrait peut-être évoquer le thème byzantin de la Mère de douleur devant le fils mort ?), conservé « hors l'Eglise de nostre Dame des Champs au costé Septentrional aupres du petit cimetièr, & enchasse dans une autre pierre plus grande<sup>11</sup> ». Cette image était censée, selon « Maistre André Favyn [Favyn] en son Histoire de Navarre<sup>12</sup> », avoir été apportée par saint Denys – supposé présent lors de la mort

<sup>11</sup> Jacques Du Breuil, *Le Théâtre des antiquitez de Paris [...] Augmenté en cette édition d'un supplément contenant le nombre de monastères, églises, l'agrandissement de la ville et fauxbourgs qui s'est fait depuis l'année 1610 jusques à présent*, Paris, Société des imprimeurs, 1639, p. 195-196. Voir également Claude Malingre, *Les Antiquitez de la Ville de Paris...*, Paris, Pierre Rocolot, Cardin Besongne, Henry Le Gras, Veuve Nicolas Trabovilliet, 1640, p. 152-153 ; Henri Sauval, *Histoire et recherche des Antiquités de la Ville de Paris...*, Paris, Charles Moette et Jacques Chardon, 1724 (manuscrit vers 1655-1670), t. I, p. 451 ; Jean-Aymar Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris...*, Paris, G. Desprez, 1765, 10 vol., t. VI, p. 182-183 ; Bruno Maes, *Pèlerinages et sanctuaires mariaux au XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 80. Voir également André Jean Marie Hamon, *Notre-Dame de France, ou Histoire du culte de la sainte Vierge en France depuis l'origine du christianisme jusqu'à nos jours...*, Paris, H. Plon, 1861-66, 7 vol., t. I, p. 59-60 et surtout Jean-Baptiste Ériau, *L'Ancien Carmel du Faubourg Saint-Jacques (1604-1792)*, Paris, J. De Gigor-A. Picard, 1929, p. 90 et p. 100 qui se réfère aux *Chroniques de l'Ordre des Carmélites de la Réforme de sainte Thérèse depuis leur introduction en France*, Troyes, Anner-André, 1846, t. I, p. 29. Le texte de cette chronique adopte la tradition de la présence de saint Denys et donne une description de l'image : « L'image dont on vient de parler est peinte sur une pierre d'un pied de diamètre. La Vierge tient entre ses bras le divin Enfant dont les vêtements témoignent du respect des peintres primitifs pour le sujet qu'ils traitaient : les deux figures ne contiennent qu'une partie de la pierre, et la peinture en est fort grossière ; la robe du saint enfant Jésus et le manteau de la sainte Vierge sont d'une couleur bleue, la draperie est rouge ; chaque tête est cernée d'or sans rayons, au dessous se lisent ces paroles dans une sorte de cadre de peintures antiques : *Arreste-toi, passant, et honore révérement Marie !* Au bas de la pierre les mêmes paroles sont écrites en latin en lettres gothiques ». L'intégration dans la clôture de l'image semble être réalisée après 1635, et correspondrait au désir de la prieure Mère Madeleine de Jésus (p. 228-229).

<sup>12</sup> Voir André Favyn, *Histoire de Navarre, contenant l'origine, les vies et conquêtes de ses roys...*, Paris, L. Sonnius, 1612, p. 135-136.

de la Vierge – de même que toute une série de reliques destinées aux grands sanctuaires nationaux. Ici, le rôle de saint Luc pour les images romaines est rempli par saint Denys, premier évêque mythique de Paris et patron du royaume, dont la présence auprès de la Vierge garantit l'authenticité de sa « vraie » image.

Plus intéressante encore est la façon dont peinture et sculpture s'articulent l'une à l'autre dans cet exemple. L'image rapportée par le saint céphalophore n'est pas en effet celle qui était conservée à Paris. Du Breuil indique que « le portrait de la Vierge » est tel qu'elle était « depeinte en la primitive Eglise », supposant un premier portrait (peint), « *Sur lequel en fut fait un autre* dans une petite pierre quarrée d'une pied ou environ de diametre, esmaille & peinte de vives couleurs d'or & d'azur » (un relief émaillé ?) qui est l'œuvre conservée au monastère : « image de platte peinture » donc, qui « fut la *premiere pourtraicte à Paris, tiree sur l'original apporté en icelle par S. Denys* ». Mais le processus ne s'arrête pas là : « sur ledit portrait, *il en fut faite une en bosse & de relief*, laquelle fut depuis transportee en l'Eglise Cathedrale, & placee en la nef d'icelle, où elle est jusques à present honoree pour la patronne principale de nostre ville. » L'identité civique, nationale (et monarchique) se fonde sur la conformité de la représentation originiaire de la Vierge à son référent (ou archétype), et sur une succession continue de transferts et de transpositions entre lieux (l'Orient, Paris, Notre-Dame), temps (de la mort de la Vierge au temps présent) et, comme dans le cas de Lorette, *media-supports* de l'image permettant, en dernier lieu, le passage souhaité de la peinture à la sculpture. La « logique substitutive » – celle qui autorise, malgré les transferts et variations, une relation incontestable sinon une quasi identité avec un référent réel ou mythique donné à travers la suite de ses répliques bénéficiant d'un même pouvoir<sup>13</sup> –, opère ici pleinement : entre archétype (la Vierge historique puis céleste), peinture originiaire (*prototypus*, perdue), relief émaillé (conservé), ronde-bosse (statue conservée,

<sup>13</sup> Nous renvoyons ici aux analyses d'Alexander Nagel et Christopher Wood, *Renaissance anachroniste*, F. Jaouën (trad.), Dijon, Les Presses du Réel, 2015 (2010), chap. 2 : « L'image de l'image de Notre Dame » et chap. 3 : « Qu'est-ce que la substitution ? », ici p. 33-35, qui opposent « théorie substitutionnelle »

dupliquée), devenant elle-même le point de départ de toute une série d'autres sculptures, copies (*simillimum*) et variantes<sup>14</sup>. À la difficulté qui est celle de penser et de justifier la relation existante, et par là l'efficace, entre ces différentes images matérielles et, surtout, entre ces images et le prototype, c'est-à-dire entre unité/origine/universalité et multiplicité/diversité/singularité, on sait que la théorie catholique de l'image a convoqué au moins trois modèles : le contact (rapport indiciaire analogue à celui qui est en œuvre pour les reliques), la lumière (un rapport de projection iconique qui est aussi celui de la copie) mais aussi et plus curieusement, chez W. Gumpfenberg par exemple, le magnétisme<sup>15</sup>.

(souvent sans auteur attesté de l'œuvre) et « théorie créatrice » qui « attribue l'origine à un auteur », les deux modèles antagonistes de « théories des origines » pouvant coexister ; ou encore chap. 11 : « La substitution symbolisée ».

<sup>14</sup> Voir, avec désormais une abondante littérature – W. Benjamin, C. Wood, R. Krauss, R. Shiff, M. Tomasi, etc. – sur la question des copies, répliques, imitations, multiples, production de masse, etc., la mise au point et la bibliographie dans Walter Cupperi (éd.), *Multiplies in Pre-Moderne Art*, Zürich-Berlin, Diaphanes, 2014, Introduction, p. 7-28 ; ainsi que Michele Tomasi (éd.), *L'art multiplié : production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, Rome, 2011, Introduction, p. 7-23. Antérieurement voir V. Goudinous, M. Weemans (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001 ; pour la sculpture voir en particulier A. Hughes, E. Ranfft (éd.), *Sculpture and its Reproductions*, London, Reaktion books, 1997 et Rosalind Krauss, « Retaining the original ? The State of the Question », dans *Retaining the Original : Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, Hanover-Washington, National Gallery of Art, 1989, p. 7-12. Notons que ce qui vaut ici dans le champ de l'image religieuse chrétienne pourrait être comparé avec ce qui joue également alors dans le rapport aux antiques et à leurs copies/restitutions/recréations.

<sup>15</sup> W. Gumpfenberg, tout comme aussi Paul de Barry, François Poiré ou Maximilian van der Sandt, évoquait ainsi, dans l'édition de 1659 de son *Atlas Marianus*, un mécanisme analogue à celui de la puissance magnétique ; en revanche, dans la gravure du frontispice, c'est à la fois le *contact* (la Vierge est assise sur ses représentations, adoptant *plusieurs* iconographies, sur le toit de la *Santa Casa* de Lorette, mais qui sont aussi à nouveau présentes au-dessous et sous la voûte céleste), et la *lumière* (le mécanisme projectif), qui assurent cette relation : voir O. Christin, F. Flückiger, N. Ghermani (dir.), *Marie mondialisée. L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpfenberg et les topographies sacrées à l'époque moderne*, Neuchâtel, Alphil, 2014, Introduction, p. 19 et Olivier Christin, Estelle Leutrat, « Une théologie de l'image en images. Les frontispices de l'*Atlas Marianus* », *Ibid.*, p. 181-193 en particulier p. 191, ainsi que Marion Deschamp,



2. « Notre Dame de Pitié en raccourci »,  
*L'histoire de Notre-Dame-des-Champs*, BNF, Est., Va 258a, H 38673, détail.

La représentation conservée dans le cimetière parisien – œuvre donc à la fois issue et point de départ d'une série de variantes – sera plus tard, après 1635 semble-t-il, à nouveau déplacée. Non, comme on aurait pu s'y attendre par exemple dans un cas romain, sur le maître-autel (il sera occupé à Notre-Dame-des-Champs par l'*Annonciation* de Guido Reni, désormais au Louvre) ou dans une chapelle particulière de l'église, mais simplement « attachée dans le mur de la partie de leur cloître qui costoye l'Eglise, avec quelques ornemens de peintures ; où tant par Processions communes & ordinaires, que par frequentes visites particulieres, elles [les religieuses] taschent de conserver le respect qu'elles sçavent que ceux qui les ont precedé avoient coutume de leur rendre<sup>16</sup> ». Cette image « originaire » conservée à Notre-Dame-

« Von wunderthaetigen Mariaebilder. De la défense et de l'illustration des saintes images de Marie », p. 195-209.

<sup>16</sup> C. Malingre, *op. cit.*, Supplément, p. 503.

des-Champs comportait sur sa base une inscription latine, invitant les visiteurs à contempler la représentation (« Arrête-toi, passant, et honore révérentement Marie ») et à reconnaître la valeur fondatrice de l'image (désignée comme « première image ») : « Siste viator iter Mariam reverenter honora,/ Nam fuit haec saxo primum minori,/ Quod medium spectas. At sculptam primitus, aedes,/ Et basilica tenet, tanto de nomino dicta. » On retrouve cette inscription sur une gravure de « L'histoire de Notre-Dame des Champs » [Fig. 2], évoquant (en haut à gauche) le petit *tondo* représentant « Notre Dame de Pitié en raccourci », face à un « Soleil de justice », encadrant une autre statue dominant la façade et ici identifiée à une Cérés chrétienne (autre origine mythique), ou à « Notre Dame de Compassion » (en fait sans doute un saint Michel), au-dessus d'une série de statues. Parmi elles, au centre, apparaît saint Denys, apôtre des Gaules, premier évêque parisien, dont le siège épiscopal originaire est ici donné – et ce n'est bien sûr pas indifférent – comme étant, avant Notre-Dame de Paris, l'église de Notre-Dame-des-Champs elle-même.

## 2. ÉMULATION ET PROPAGATION

La dévotion mariale, et le privilège qu'elle accorde généralement à la sculpture, concernent l'ensemble de la France catholique. Les sanctuaires mariaux abondaient, encouragés par la volonté monarchique d'un enracinement local de la présence royale renforçant l'unité religieuse et nationale<sup>17</sup>. Là aussi, ils étaient généralement associés à des images miraculeuses de la Vierge : on connaît les exemples de Notre-Dame-de-Lumières (Goult, Vaucluse)<sup>18</sup>, celui,

<sup>17</sup> Voir, consacré à trois exemples majeurs (Liesse, Le Puy, les Ardilliers), Bruno Maes, *La Roi, la Vierge et la Nation. Pèlerinages et identité nationale entre guerre de Cent ans et Révolution*, Paris, Publisud, 2002.

<sup>18</sup> Voir Bernard Cousin, *Notre-Dame de Lumières. Trois siècles de dévotion populaire en Lubéron*, Desclée de Brouwer, s.l., 1981 : le sanctuaire, ici associé plus à un lieu qu'à une image, est l'objet d'une dévotion à partir de 1661 et lié à une vision et à une guérison miraculeuse ; l'image vénérée était probablement une *Pietà* (p. 128 et suiv.), la dévotion s'étant ensuite déplacée vers une Vierge à l'Enfant.

exceptionnel, de Notre-Dame-des-Ardilliers (Saumur)<sup>19</sup>, de Notre-Dame du Puy-en-Velay, de Notre-Dame-de-Liesse en Picardie (dont l'autel est gravé par Grégoire Huret en 1655), de Notre-Dame-des-Grâces à Cotignac, de Notre-Dame-du-Calvaire à Bétharram (Lescar), etc.<sup>20</sup> Près de Paris, il faudrait évoquer les sanctuaires de Notre-Dame-des-Miracles à Saint-Maur-des-Fossés (culte censé remonter au XI<sup>e</sup> siècle et à une statue « faite par la grace divine », associée au XVII<sup>e</sup> siècle à une confrérie spécifique<sup>21</sup>), de Notre-Dame-des-Anges à Livry, et de Notre-Dame-des-Vertus [Fig. 3] à Aubervilliers (une statue miraculeuse couverte « de sueur » en 1338, liée à d'autres miracles au moins jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, et objet des dévotions de la famille royale)<sup>22</sup>. Parallèlement, dans la France des années

<sup>19</sup> Voir Jean de Viguierie, *Notre-Dame des Ardilliers. Le pèlerinage de Loire*, Paris, Œil, 1986 ; Éric Cron, *Notre-Dame des Ardilliers et la Visitation*, Paris, éd. du Patrimoine, 2001 ; et plus récemment B. Maes, *op. cit.*, 2002 ; Éric Cron, Arnaud Bureau, *Saumur. Urbanisme, architecture et société*, « Cahiers du Patrimoine 93 », Nantes, 303 arts-recherches-créations, 2010, p. 152-164 et p. 177-185. Le sanctuaire, géré par les Oratoriens, est réédifié à partir de 1628 ; Richelieu fera construire la chapelle nord, et son retable (remonté dans la rotonde), par Jean Barbet (1634-1636), pendant de la chapelle sud construite pour Abel Servien (1652-56), la rotonde étant édifiée à partir de 1655 par le supérieur et architecte amateur Abel-Louis de Sainte-Marthe, Pierre Biardeau et Florent Gondouin, et achevée à la fin du siècle. Le maître-autel et son retable, prévus depuis 1654, ont été reconstruits grâce au soutien de la reine Marie-Thérèse. La statue miraculeuse, destinée au maître-autel sous la couronne de fleurs tenue par deux anges (en place, élaboré en 1665 par Pierre Biardeau, qui comprenait une *Pietà* associée à la Trinité sculptées par Antoine Charpentier en 1676, et remplacées par une Crucifixion au XIX<sup>e</sup>), a été détruite à la Révolution : une variante se trouve désormais sur le retable de la chapelle Richelieu.

<sup>20</sup> Ou encore de Sainte-Anne d'Auray, de Notre-Dame-de-Verdelais en Guyenne, de Notre-Dame-de-Bonnes-Nouvelles à Lyon, de Notre-Dame de Cléry, de Notre-Dame-de-Tudet en Gascogne, de Notre-Dame-de-Bon-Secours à Nancy, etc. Pour un inventaire plus large, plus de 300 notices, voir l'entreprise (illustrée), restée alors inédite, du dominiquin Vindent Laudun, publié par Bruno Maes, *Pèlerinages et sanctuaires mariaux au XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*

<sup>21</sup> Voir José Lothe et Agnès Virole, *Catalogue des images de confréries (Paris et Ile-de-France) de la collection de M. Louis Ferrand acquise par la Bibliothèque historique de la Ville de Paris*, Paris, BHVP, 1992, n<sup>o</sup> 146 et 147, p. 214-215.

<sup>22</sup> Voir sur ce sanctuaire important pour Paris, J. du Breuil, *op. cit.*, p. 1042-48 (avec récit des miracles) et Supplément, p. 85 ; *Miracles de Nostre Dame de Vertus, Pres S. Denys en France. Avec les Litanies de Jesus & de la sainte Mere Vierge*,



1620-1640, une considérable production éditoriale encourageait sans complexe le culte marial et confortait ces multiples dévotions locales. Les traités des jésuites Étienne Binet (*De la Dévotion à la glorieuse vierge Marie*, 1624 ; *Le chef-d'œuvre de Dieu ou les Souveraines perfections de la Sainte Vierge*, 1634), François Poiré (*La triple couronne de la bien-heureuse Vierge Marie*, 1630) et Paul de Barry (*Le Paradis ouvert à Philagie*, 1636) ; ceux de l'oratorien Guillaume Gibieuf (*La vie et les grandeurs de la tres-sainte Vierge Marie*, 1637) ou du dominicain Nicolas Coeffeteau (*Tableau de l'innocence et des grâces de la Vierge Marie*, 1621) ; plus tard ceux de Louis Abelly (1653), Honorat Nicquet (1660), ou Jean Crasset (1679), sont quelques exemples de cette littérature dédiée à la Vierge et à ses innombrables représentations : portée sur soi, « en main », objet de « saluts », de prières et de « visites » aussi bien dans l'espace domestique, qu'urbain ou sacré<sup>23</sup>.

Paris, Sebastien Chappelet, 1617 ; et les gravures conservées à la BNF, Est., Va 93, t. 1 : Israel Silvestre, *Nostre Dame des Vertus proche de Paris* (B 11927) ; *Image de Nostre Dame des Vertus* (B 11928) ; *L'origine et progres de la devotion a nostre Dame des Vertus* (B 11929). Voir également Laurent Amodru, *Notre-Dame des Vertus. Ancien pèlerinage du diocèse de Paris*, Paris, Casterman, 1875. La statue originelle a été détruite pendant la Révolution.

<sup>23</sup> Voir sur le culte marial en France et les images miraculeuses André Jean Marie Hamon, *Notre-Dame de France, ou Histoire du culte de la sainte Vierge en France depuis l'origine du christianisme jusqu'à nos jours...*, Paris, H. Plon, 1861-66, 7 vol. ; Charles Flachaire, *La dévotion à la Vierge dans la littérature catholique au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Apostolat de Presse. Société Saint-Paul, 1957 (1916) ; Paul Hoffer, *La dévotion à Marie au déclin du XVII<sup>e</sup> siècle. Autour du jansénisme et des « Avis Salutaires de la B.V. Marie et ses Dévots indiscrets »*, Paris, Cerf, 1938 ; Joachim Boufflet, Philippe Boutry, *Un signe dans le ciel. Les apparitions de la Vierge*, Paris, Grasset, 1997 ; Sylvie Barnay, *Les apparitions de la Vierge*, Paris, Cerf-fides, 1992 ; Yves Chiron, *Enquête sur les apparitions mariales*, Paris, Perrin, 2007 (1995) ; D. Iogna-Prat, E. Palazzo, D. Russo (dir.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996 ; B. Béthouart, A. Lottin (dir.), *La dévotion mariale de l'an Mil à nos jours*, Arras, Artois Presse Université, 2005. Voir également, entre autres références, William A. Christian, *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV-XVI)*, Madrid, Nerea, 1990 (1981) ; du même, « De los santos a María : panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días », dans C. Lisón Tolosana (éd.), *Temas de antropología española*, Madrid, Akal, 1976, p. 49-105 ; Javier Portús, *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000 ; Françoise Crémoux, *Pèlerinages et miracles à Guadalupe*

Or Paris, loin du seul modeste exemple de Notre-Dame-des-Champs, pouvait également prétendre s'illustrer dans cette géographie mariale nationale. De fait, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'un des défenseurs et propagandistes tardifs du culte marial, l'abbé Sébastien Briguet, auteur des *Elevations et prières à la Sainte Vierge, pour tous les jours du mois* (Paris, 1717), retenait, outre le cas éminent de la cathédrale Notre-Dame, une demi-douzaine d'images dont, à nouveau, celles de Notre-Dame-des-Champs. Le monastère carmélite était associé à plusieurs images distinctes et pas seulement à la prétendue première « platte peinture » de la Vierge rapportée par saint Denys. Au-dessous du nouveau maître-autel, se trouvait en effet une chapelle en l'honneur de la Vierge, surmontant elle-même une crypte où était censé s'être retiré saint Denys, chapelle réaménagée en 1627 afin de « renouveler en quelque sorte l'ancienne forte devotion de ceste Chapelle ». Son autel accueillait deux représentations mariales, liées au Rosaire. L'une, en pierre, de la Vierge « dicte du Chapelet, tenant son fils entre ses bras » ; l'autre, en bois, « de ceste

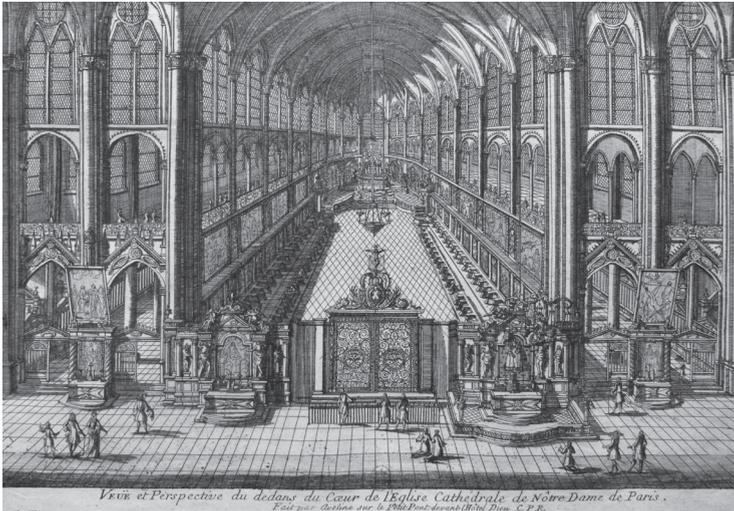
*au XV<sup>e</sup> siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001 ; Marlène Albert-Llorca, *Les vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2002 ; B. Maes, *op. cit.*, 2002 ; J.-P. Delville, J. Famerée, M.-E. Henneau (dir.), *Marie : figures et réceptions*, Paris-Louvain, Mame-Desclée-Université catholique de Louvain, 2012 ; Megan Holmes, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2013, en particulier I, 3 : « The Topography of the Sacred in the City » et I, 4 « The Florentine *Contado* and Subject Territories » ; Lise Constant, « Cette vénérable et charmante petite statue ». Les statues miraculeuses de la Vierge dans les anciens Pays-Bas », *Histoire de l'art*, 77/2, 2015, p. 101-114 ; E. Leutrat, N. Balzamo, A. Boltanski (dir.), *L'image miraculeuse : théories, pratiques et représentations dans le monde chrétien (XIV-XVII<sup>e</sup> siècle)*, colloque organisé à l'Université de Rennes (novembre 2016, à paraître). Sur le miracle voir également Hervé Barbin, Jean-Pierre Duteil, « Miracle et pèlerinage au XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, n° 167, 1975, p. 246-256 ; Jean de Viguierie, « Le miracle dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, n° 140, Juillet-Septembre 1983, p. 313-331 ; ainsi que Robert Sauzet, « Miracles et Contre-Réforme en France au XVII<sup>e</sup> siècle », dans M.-L. Demonet (dir.), *Hasard et Providence XIV-XVII<sup>e</sup> siècles*, actes de colloque (Tours, 2006), 2007-2008, p. 1-10 (texte en ligne). Antérieurement, pour le XVI<sup>e</sup> et le début du siècle suivant, voir Nicolas Balzamo, *Les miracles dans la France du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2014 et les analyses de Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York, Zone Books, 2011, chap. IV : « Matter and Miracles », p. 217-266.

mesme Vierge tenant son fils mort sur ses genoux », désignée comme « Notre-Dame du Psautier », et reprenant donc l'iconographie de la représentation apportée par saint Denys : « Là se sont faits autrefois *plusieurs grands miracles*, mesmes en ces derniers temps, ainsi que les anciens du fauxbourg l'ont attesté, tant pour en avoir esté les tesmoins oculaires, que pour l'avoir receu par tradition de leurs peres<sup>24</sup>. » L'image de « platte peinture » de saint Denys est donc « originaire » mais – distinction importante – non miraculeuse, et exposée à distance du sanctuaire bien qu'intégrée dans la clôture du monastère. Ces deux nouvelles images, en ronde-bosse cette fois, sont des représentations nécessairement « dérivées » (notamment celle de Notre-Dame du Psautier), mais en revanche (modestement) miraculeuses, et à ce titre livrées aux dévotions des fidèles dans une chapelle située à proximité immédiate du principal autel de l'église.

À Notre-Dame, c'est la chapelle de la Vierge et sa « grande figure de la vierge Marie », statue en bois du début du XIV<sup>e</sup> siècle placée originellement à l'entrée du chœur, qui concentre bien sûr tous les suffrages [Fig. 4]. Cette « figure », en ronde-bosse, « ornée d'une robe<sup>25</sup> », représentait une Vierge à l'Enfant et elle n'est donc pas l'image « en bosse & de relief [...] transportée en l'Eglise Cathédrale, & placée en la nef d'icelle », que signalent Du Breuil ou Malingre. Mais son iconographie, qui était celle des importants sanctuaires mariaux des Ardilliers ou, semble-t-il aussi, de Notre-

<sup>24</sup> C. Malingre, *op. cit.*, (supplément, 1649), p. 503. Voir également les *Chroniques de l'ordre...*, *op. cit.*, p. 198-200 à propos des travaux de 1627 financés par la Reine : c'est l'image de « Nostre-Dame-du-Psautier » qui est l'image miraculeuse.

<sup>25</sup> J. du Breuil, *op. cit.*, p. 10 ; voir également C. Malingre, *op. cit.*, p. 7, 16, p. 24-26 (Addition nouvelle) sur l'autel de Mansart et l'autel suivant ; Charles Le Maire, *Paris ancien et nouveau...*, Paris, Théodore Girard, 1685, t. I, p. 59-60 ; Germain Brice, *Description de la Ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Paris, Chez les Libraires Associés, 1752 (9<sup>e</sup> éd.), éd. de Pierre Codet, Genève-Paris, Droz-Minard, 1971, t. IV, p. 208 (sur l'autel reconstruit au XVIII<sup>e</sup>) ; Piganiol de La Force, *op. cit.*, t. I, p. 352-354, etc. Sur les représentations des différents autels voir, outre les gravures, le tableau anonyme du XVII<sup>e</sup> siècle conservé au musée de Notre-Dame (avec le second autel du XVII<sup>e</sup> siècle visible au fond de la nef), et celui de Jean-François Deplechin (1789) conservé au Musée Carnavalet qui permet d'apercevoir l'autel de Vassé et le maître-autel.



4. PIERRE AVELINE,  
*Vue intérieure du jubé et du chœur de Notre-Dame de Paris,*  
 BNF, Est., Va 254, H 34133.

Dame-de-Lumière en Provence, est aussi – nouvelle transposition ? – celle qu’adopteront Champagne<sup>26</sup> pour l’*ex-voto* de 1638 (placé alors « vis-à-vis » la chapelle de la Vierge), et Nicolas Coustou pour la grande sculpture de la *Pietà* qui ornera le nouveau maître-autel du sanctuaire au début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>.

La sculpture de la chapelle de la Vierge, statue donc ni originale, ni même dérivée d’un prototype fondateur, avait été, comme pour les cas de Saint-Martin-des-Champs ou de Saint-Gervais que nous évoquerons plus loin, l’objet de plusieurs actes sacrilèges au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Actes l’un de « mécréance », l’autre d’hérésie :

<sup>26</sup> Qui devait bien connaître la légende attachée à l’image du couvent des carmélites pour lesquelles il avait longuement travaillé après 1628 pour la voûte de l’église et pour une importante série de tableaux sur la vie de la Vierge.

<sup>27</sup> Voir François Souchal, *Les frères Coustou, Nicolas (1658-1733) - Guillaume (1677-1646) et l’évolution de la sculpture française du Dôme des Invalides aux Chevaux de Marly*, Paris, E. De Boccard, 1980, chap. VIII, p. 83-87 et n° 61, p. 253.

« Le Samedi 4 d'aouët 1548 un nommé Jacques le Blond crieur & chercheur de vieils fers & drapeaux, natif du pays de Gatinois ; fut bruslé vif au parvis de nostre-Dame de Paris ; pour avoir irreveremment abbatu l'Image de la vierge sacrée, qui est eslevee aupres la porte du cœur, & en la nef de l'Eglise nostre-Dame. Le dimanche 7 de Decembre 1550 ainsi que les chanoines de nostre-Dame chantoient devant ladite Image de la vierge, un heretique natif de Lorraine passa de furie au travers d'eux l'espee au poing ; & se mit en effort d'abattre ladite Image : mais estant saisi par les assistans & mené prisonnier, le Jeudy ensuivant il eut la langue couppee, & fut bruslé devant la grande porte de la mesme Eglise<sup>28</sup>. »

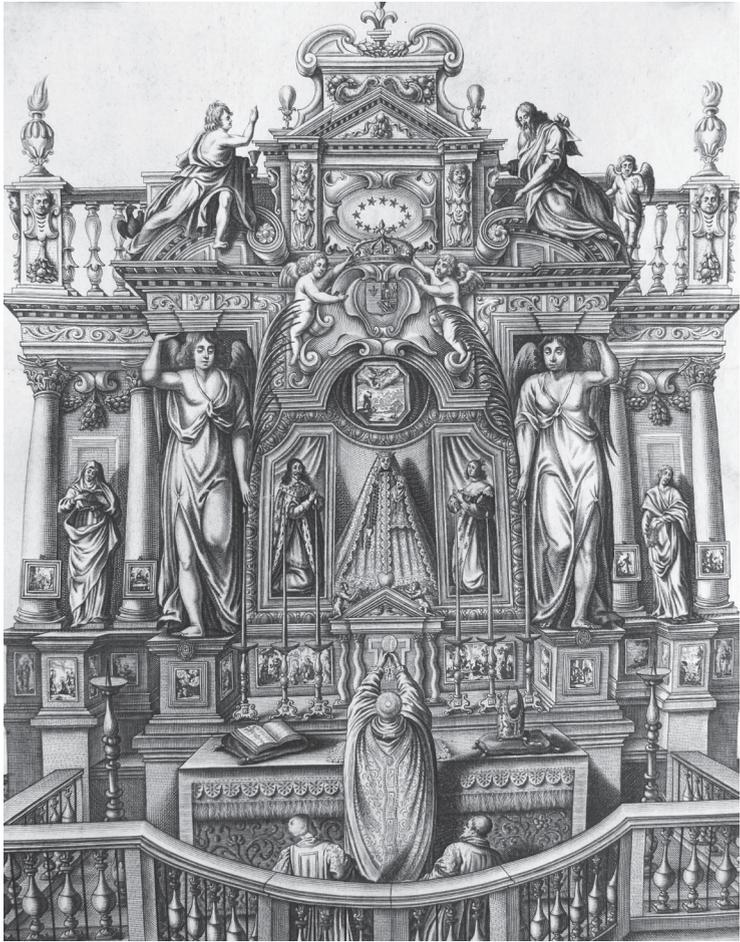
Ces actes, apparemment non suivis de miracles, avaient donc suscité une forme de « réparation » qui contribuait à resacraliser la représentation. En revanche, c'est une série de miracles advenus devant cette image entre 1626 et 1631 qui suscita la reconstruction de l'autel de la chapelle comme sans doute, indirectement, les propres réaménagements opérés pour la chapelle de la Vierge des Carmélites ainsi soumise à cette concurrence imprévue. Remplaçant le dispositif élémentaire – sans clôture devant l'autel et la statue entourée d'autres représentations<sup>29</sup> –, on sait que deux autels se succédèrent à Notre-Dame au XVII<sup>e</sup> siècle. Le premier dû à François Mansart (1628) associé à Jacques Sarazin pour les sculptures<sup>30</sup> [Fig. 5] ; le second [Fig. 6] à peine quelques années plus

<sup>28</sup> J. du Breuil, *op. cit.*, p. 22.

<sup>29</sup> Dont pourrait témoigner une gravure évoquant le miracle de 1626 (Mussée de Notre-Dame de Paris) ; reproduit dans Mathieu Lours, *L'autre temps des cathédrales. Du concile de Trente à la Révolution française*, Paris, Picard, 2010, p. 46.

<sup>30</sup> Voir C. Malingre, *op. cit.*, p. 25 ; ainsi que Édouard-Jacques Ciprut, « Œuvres inconnues de François Mansart », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1965, p. 39-50 (ici p. 43-44), avec publication (p. 48) du marché du 4 avril 1628 (MC, XIX, 397) signé au nom de la reine par « monseigneur de Marillac », (Michel de Marillac, garde des sceaux ?), avec le menuisier Étienne Le Hongre et le maçon Robert Fastière, les statues de sainte Anne et saint Louis étant dues à Jacques Sarazin ; Jean-Pierre Babelon et Claude Mignot, *François Mansart. Le génie de l'architecture*, Paris, Gallimard, 1998, p. 110-111. L'autel de Mansart sera détruit « peu avant 1640 », mais ses statues réutilisées dans le nouvel autel. L'autel de





6. *Autel et retable de la Vierge de la cathédrale Notre-Dame de Paris, vers 1640, BNF, Est., Va 254a, « chez Balthazar Moncornet », H 34229, détail.*

tard en raison de l'afflux des pèlerins et des dons qui permirent, mais ce n'était pas sans doute la seule raison comme nous le verrons, de reconstruire « tous les Autels regardant la nef aux deux croisées<sup>31</sup> ». Ce second autel sera lui-même détruit et reconstruit une dernière fois au début du XVIII<sup>e</sup> siècle par Robert de Cotte et François-Antoine Vassé (1718-1719), « aux dépens de M. le cardinal de Noailles ». On sait que ces travaux furent exécutés à l'occasion de la campagne concernant l'ensemble du sanctuaire engagée par de Cotte à partir de 1708, en exécution (tardive) du Vœu de Louis XIII (1638) et (entre autres raisons) de la naissance « miraculeuse », mais cette fois non spécifiquement liée à l'image de la chapelle de la Vierge, de son successeur<sup>32</sup>. La chapelle de la Vierge répondait,

Mansart a été gravé par Jean Couvay, *Le portrait de la chapelle de Notre Dame de Paris*. Sur les sculptures de Sarazin, reprises dans le second autel et finalement perdues, elles ont été gravées par Michel Dorigny : voir Jacques Sarazin, *sculpteur du roi (1592-1660)*, cat. expo. (Noyon, musée du Noyonnais, 1992), RMN, 1992, p. 86-88. Sur Notre-Dame voir, en dernier lieu, la somme d'André Vingt-trois (dir.), *La grâce d'une cathédrale. Notre Dame de Paris*, Paris, La Nuée Bleue, 2012, en particulier les contributions de A. Gady, J.-P. Cartier et M. Vincent-Cassy. La chapelle de Notre-Dame aurait été fondée en 1303 par le chanoine Jean le Moine : voir Abbé de Montjoye, *Description historique des curiosités de l'Eglise de Paris...*, Paris, C. P. Gueffier, 1763, p. 122.

<sup>31</sup> C. Malingre, *op. cit.*, p. 25.

<sup>32</sup> Voir les différents projets conservés à la BNF, Est., Ha 18a, t. 1, n° 677, 677a, 679, etc. et Va 254. Sur l'artiste et l'œuvre, on verra François Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV*, Oxford, Cassirer, 1987, t. 3, n° 40, p. 430-432 ; ainsi que les contrats et mémoires dans les Papiers de Cotte (BNF, Est., Hd 135a, pièce 684 : « Devis des ouvrages de marbre pour la chapelle » du 20 mars 1718) et les Archives de l'Assistance publique, 1154 (8) : « Memoire des ouvrages de sculpture faite par augmentation par l'ordre de Monseigneur le Cardinal au sujet de la Chapelle de la vierge [...] pendant les années 1720-1721 et 1722 ». Sur le rôle important des chanoines dans le projet voir Pierre-Marie Auzas, « Antoine de La Porte, chanoine jubilé de Notre-Dame de Paris », *Mémoires de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île de France*, t. I, 1949, p. 247-277 (sur le projet de Vœu de Louis XIII et le rôle du chanoine de La Porte en 1708 pour la reprise des travaux et le cycle de tableaux sur la vie de la Vierge) ; sur l'historique voir Pierre Marcel, *Inventaire des papiers manuscrits du Cabinet de R. de Cotte...*, Paris, 1906, n° 176-186 ; François Fossier, *Les dessins du fonds Robert de Cotte...*, Paris, BNF-École Française de Rome, 1997, p. 203-214, n° 47 (Notre-Dame) ; l'étude de référence de Katharina Krause, *Der Vœu de Louis XIII. Die Chorausstattung*

de l'autre côté de l'entrée du chœur, à une chapelle dédiée à saint Denys, qui réapparaît ici en substitution d'une dévotion plus ancienne à saint Sébastien. Lors de cette ultime campagne, la statue pourtant « miraculeuse » sera, après hésitation<sup>33</sup>, reléguée au profit d'une nouvelle statue de marbre également due à Vassé (1722) : c'est cette statue, ni originaire, ni dérivée, ni miraculeuse mais superbe, qui est désormais conservée dans le transept gauche de la cathédrale.

Sébastien Briguët, outre Notre-Dame de Paris et Notre-Dame-des-Champs, évoquait encore plusieurs cas dont ceux de la Sainte-Chapelle Basse, de Notre-Dame-de-Souffrance à Saint-Gervais, de Notre-Dame-de-la-Paix chez les Capucins de la rue Saint-Honoré, de Notre-Dame-de-la-Conception des Grands-Augustins et de Notre-Dame-de-Bonne-Délivrance « dans l'Eglise de S. Estienne d'Egrès »<sup>34</sup>. Le cas de Saint-Gervais peut être rapproché de celui, bien connu mais non évoqué par Briguët, de Saint-Martin-des-Champs. Dans les deux situations il s'agissait de statues, initialement disposées dans un espace urbain, transférées non pour leur valeur de prototype et pour le « respect » qui leur était dû (Notre-Dame-des-Champs) mais, comme dans le cas des nombreuses *madonnelle* romaines, en raison d'un acte de profanation suivi, au moins dans un cas, de miracles. Pour Saint-Martin-des-Champs,

*von Notre-Dame in Paris unter Ludwig XIV*, Munich, Tuduv Studie, 1989, p. 145 et suiv., avec publication des différents projets pour le chœur et l'autel de la Vierge et références aux archives ; A. Notter, G. Ambroise, *La Vierge, le roi et le ministre. Le décor du chœur de Notre-Dame de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, cat. expo. (Musée des Beaux-Arts d'Arras, 1996), Arras, 1996 et l'excellente synthèse de Mathieu Lours, *L'autre temps des cathédrales...*, *op. cit.*, p. 153-163. Voir également la description précise de l'Abbé de Montjoye, *Description historique des curiosités de l'Eglise de Paris...*, Paris, C. P. Gueffier, 1763, p. 121-126.

<sup>33</sup> L'autel à baldaquin de Jules-Hardouin Mansart à la croisée du transept, projeté vers 1699-1700, conserve l'image miraculeuse, tout comme le projet « d'un particulier » (Gilles-Marie Oppenort ?) avec baldaquin au centre (Va 254a, H 34241) ou l'un des projets de Vassé (Ha 18a, t. 1, n° 677) qui conserve également la Vierge d'Anne d'Autriche vêtue « à l'espagnole » et se détachant sur une grande Gloire qui disparaîtra également de la réalisation définitive.

<sup>34</sup> Voir également l'inventaire plus riche encore de Vincent Laudun dans Bruno Maes, *Pèlerinages et sanctuaires mariaux au XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 80-89.

c'est un « soldat ou goujat<sup>35</sup> » qui, le 3 juillet 1418, sortant d'une taverne où il avait perdu au jeu, frappa d'un couteau une statue de la Vierge qui se mit à verser du sang. La statue située à l'angle de la rue aux Ours aurait été ensuite transportée dans la chapelle axiale de l'église du prieuré : la scène est réactualisée au XVII<sup>e</sup> siècle dans une gravure de 1661 due à Jean Lepautre<sup>36</sup> montrant l'acte du désespéré [Fig. 7], tandis qu'une autre gravure de la même année, consacrée à la « Confrérie Royale de Nostre Dame de la Carole » [Fig. 8], évoque la profanation, trois autres miracles liés à cette image et les deux principales fêtes associées<sup>37</sup>.

Pour Saint-Gervais, un siècle plus tard, c'est moins la mécréance que « l'hérésie » qui aurait cette fois motivé les violences exercées à l'encontre de l'image vénérée. La tête de la statue située sur « le coin d'une ruë, nommée des Roziers » (ou selon d'autres sources, entre la rue du Roi de Sicile et le « coin de la rue des Juifs »), est brisée par « quelque heretique » en mai 1528 (et à nouveau profanée en avril 1545 et décembre 1551), justifiant une procession générale à laquelle assista François I<sup>er</sup>, ainsi que le déplacement de l'image mutilée à Saint-Gervais dans la chapelle dite d'abord de « Notre Dame de Souffrance » puis, invoquée lors de grossesses,

<sup>35</sup> J. du Breuil, *op. cit.*, p. 794. Voir également C. Malingre, *op. cit.*, p. 796 ; Piganiol de La Force, *op. cit.*, t. III, p. 372-373 et t. IV, p. 22-24. Voir également les *Règlements de l'ancienne Confrérie des Bourgeois de Paris fondée dès l'année 1302, en l'église et monastère de Saint-Martin-des-Champs, en la Chapelle de Notre Dame de la Carole ou de Toute Joie*, Paris, L. Barbote, 1646. L'image a été notamment étudiée par Vanessa Selbach, « *La vierge aux yeux crevés*. Une image miraculeuse ou superstitieuse ? Du bon usage de l'estampe dans la lutte contre l'iconoclasme protestant au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *L'estampe au Grand Siècle. Études offertes à Maxime Préaud*, Paris, École nationale des Chartes-Bibliothèque nationale de France, p. 157-172 ; voir également J. Lothe et A. Virole, *Catalogue des images de confréries...*, *op. cit.*, n° 143, p. 209-211 et n° 144, p. 211-212 (à propos d'une autre représentation liée à l'église Saint-Leu-Saint-Gilles) et p. 231-235 (publication des comptes de la confrérie en 1647-48) et p. 298 pour la reproduction du tableau du Miracle de la rue aux Ours (1722), conservé à Saint-Leu-Saint-Gilles.

<sup>36</sup> BNF, Est., Ed. 42a, p. 74, voir également la gravure, avec jet de sang, de Le Roux, BNF, Est., Rc 36(a), fol., microfilm M 62714.

<sup>37</sup> BNF, Est., Ed. 44 Rés, t. I, p. 25. Voir également BNF, Est., Ed. 44, p. 225, « La confrerie royalle de Nostre Dame de Toutte joye dite vulgairement de la Carole ».



7. JEAN LEPAUTRE,  
 « Miracle arrivé l'an 1418, rue aux ours, en une image de la Vierge », 1661,  
 BNF, Est., Ed 42a, p. 74.

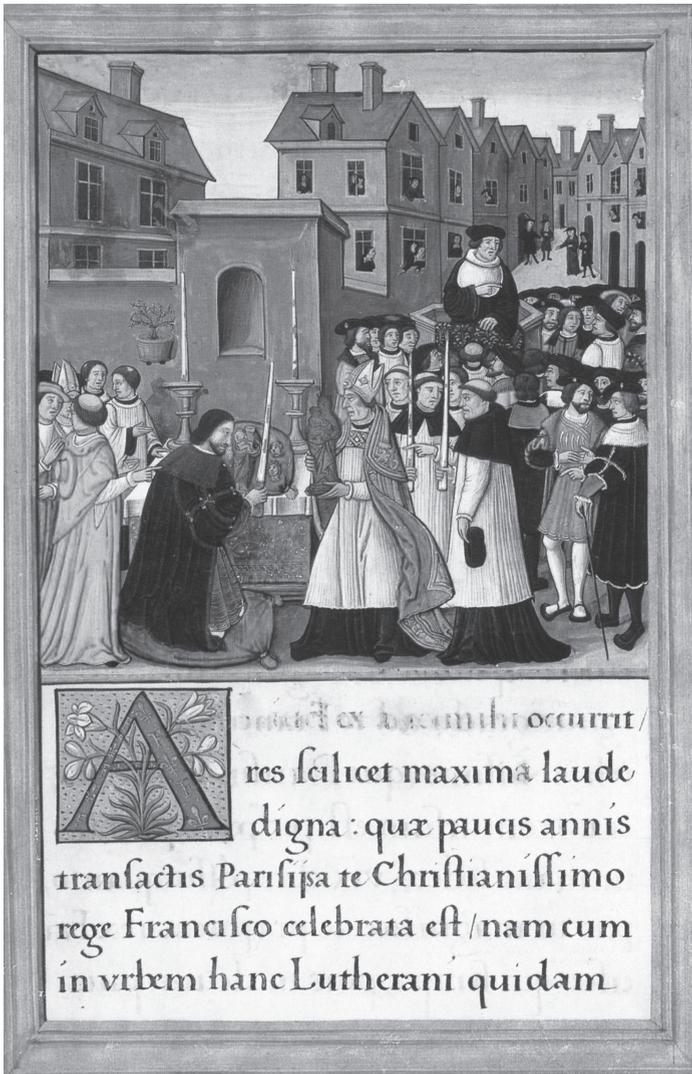


8. « La confrerie royale de Nostre Dame de Toutte joye dite vulgairement de la Carole », 1661, BNF, Est., Ed 44, p. 225.

de « Bonne-Délivrance »<sup>38</sup>. Une exceptionnelle miniature d'Étienne Collault [Fig. 9], contemporaine des événements, illustre le *Panegyricus christianissimo Francisco Francorum regi dictus* (1531) rédigé par René Bombelles à l'encontre des luthériens. C'est l'opération même de la substitution réparatrice qui est évoquée : alors qu'un ecclésiastique en chaire s'adresse à la foule, le roi, tenant un cierge, est agenouillé devant un autel portatif placé devant la niche vide ; la statue brisée, avec les têtes détachées du Christ et de la Vierge, repose sur un coussin posé sur l'autel, tandis qu'un évêque apporte la nouvelle statue<sup>39</sup>. Dans tous ces cas, la destruction de l'image

<sup>38</sup> Voir, sur Saint-Gervais, J. du Breuil, *op. cit.*, p. 794-795 ; C. Malingre, *op. cit.*, p. 606-608 ; H. Sauval, *op. cit.*, t. II, p. 537 (« Herétiques. Leurs attentats ») ; voir également Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales, ou Recueil de monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire françois...*, Paris, Drouhin, 1790, t. I, VI « Hôtel Barbette », p. 3-4 et illustration Pl. 1, p. 3 : « L'image Notre-Dame subsiste encore, quoiqu'on ait déjà bâti plusieurs fois sur le terrain où étoit la maison à laquelle elle étoit attachée [...]. Elle étoit placée dans une niche en saillie. La maison a encore été reconstruite depuis, et l'image a seulement été appliquée sur la muraille » : l'auteur lie cette image à l'assassinat de Louis d'Orléans en 1407 mais n'évoque pas image de Notre-Dame-de-la-Souffrance : est-ce encore une autre image ? Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on sait que le sculpteur Robert Le Lorrain avait encore réalisé « une petite Vierge en marbre qui est environnée d'une grille de fer, ouvrage qu'il a fait dans sa jeunesse », située « à l'encoignure de la rue du Roi de Sicile et de celle des Rosiers », d'après Louis Gougenot, « Vie de Robert Le Lorrain », dans J. Lichtenstein, C. Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. VI, vol. 2 (1752-1792), Paris, Éditions de l'ENSBA, s.d., p. 697 (œuvre perdue). Sur l'église l'étude de référence est celle de Louis Brochard, *Saint-Gervais. Histoire du monument d'après de nombreux documents inédits*, Paris, Desclée de Brouwer, 1938, p. 120-122 ; la statue, de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, existe toujours, conservée sur l'un des piliers gauche de la croisée du transept. L'épisode de la procession réparatrice en présence de François I<sup>er</sup> avait fait l'objet d'une représentation dans les vitraux de la chapelle Sainte-Barbe (H. Sauval, *op. cit.*, t. I, p. 453).

<sup>39</sup> René Bombelles, *Panegyricus christianissimo Francisco Francorum regi dictus*, Paris, 1531 (Ms. 892, fol. 20). Voir Guy-Michel Leproux, « Une représentation inconnue de la Notre-Dame d'Argent placée en 1528 par François I<sup>er</sup>, rue du Roi de Sicile », *Commission du Vieux Paris : procès verbal du 5 décembre 1994*. Supplément au *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, n° 12, 10 février 1995, p. 8-19 (non consulté) et *L'art du manuscrit de la Renaissance française en France*, cat. expo. (Chantilly, Musée Condé, 2001-2002), Paris, Somogy, 2001, p. 34-36 (notice de Marie-Madeleine Fontaine).



9. ÉTIENNE COLLAULT,  
*Réparation de la profanation de la statue de la Vierge, rue du Roi de Sicile,  
en présence de François I<sup>r</sup>, dans René Bombelles, Panegyricus christianissimo  
Francisco Francorum regi dictus, Paris, 1531,  
BNF, Ms. 892, fol. 20.*

originelle donne lieu à une double voire triple recréation : celle d'une nouvelle image « intacte » (qui prend la place de l'ancienne dans le lieu originel) ; celle qui résulte de l'atteinte faite à l'intégrité de l'image première qui, « défigurée », devient une nouvelle représentation investie d'un surcroît de sacralité qui justifie son transfert ; celle enfin, une forme de « métapiction », qui évoque l'acte même de l'iconoclasme ou de la réparation et participe à entretenir indignations victimaires et dévotions<sup>40</sup>.

Plusieurs images, plus ou moins réputées, étaient encore l'objet de dévotions particulières sans que des miracles, anciens ou contemporains, aient été retenus ou enregistrés. Tel était déjà le cas, nous l'avons vu, de la représentation « originaire » de Notre-Dame-des-Champs, mais qui paraît s'être prêtée à un culte très localisé et juste assuré par les religieuses carmélites. Tel était aussi l'exemple, signalé par Sébastien Briguet, de la Sainte-Chapelle Basse, placée sous l'invocation de la Vierge au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, et devenue paroisse « des domestiques des Chanoines, des Chapelains & des Officiers de la sainte Chapelle, & de quelques autres qui demeurent dans la Cour du Palais<sup>41</sup> ». Elle voit se créer au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, à l'initiative d'un particulier, le médecin Charles de Saint-Germain, une congrégation de l'Immaculée Conception qui ne semble cependant pas s'être particulièrement intéressée à l'image mariale conservée dans la chapelle qu'ignorent aussi quasiment tous les guides parisiens<sup>42</sup>. Également signalé par Briguet, est le cas de Notre-Dame-de-la-Conception aux Grands-Augustins<sup>43</sup>. La statue était associée à une chapelle fondée en 1440 par Robert

<sup>40</sup> L'acte iconoclaste même devient, en soi, une nouvelle image, comme en témoignent les nombreuses représentations gravées. Sur cette démultiplication d'images et cette opération de destruction/création « d'images secondes », voir W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, p. 39-41 : « une “destruction créatrice” qui engendre une image seconde de dégradation et d'anéantissement au moment où l'image “cible” est attaquée ».

<sup>41</sup> Piganiol de La Force, *op. cit.*, t. II, p. 10.

<sup>42</sup> Charles de Saint-Germain, *L'Abrégé des Exercices Spirituels de la Congrégation de l'immaculée Conception de la tres-sainte Vierge Marie Mere de Dieu ; Et de saint Louis de France Roy de France, érigée en la basse-sainte Chapelle du Palais de Paris*, Paris, Chez l'Auteur, 1661.

<sup>43</sup> Voir J. du Breuil, *op. cit.*, p. 425, etc.

de la Porte, « religieux du couvent », et abritait depuis 1443 une confrérie également consacrée à la Conception virginale : une gravure de Louis Cordier évoque peut-être l'autel de cette chapelle, ici dédié à Notre-Dame-de-la-Consolation [Fig. 10]. Une autre confrérie analogue, dite de Notre-Dame-de-Bonne-Délivrance, avait été érigée à Saint-Étienne-des-Grès en 1533, sanctuaire historiquement associé, comme l'église des Carmélites, à saint Denys<sup>44</sup>. Son existence est néanmoins juste rapidement signalée par les différents guides parisiens qui se contentent de rappeler la dévotion particulière qu'aurait eue saint François de Sales à l'égard de ce sanctuaire mais sans évoquer son image. Celle-ci (désormais conservée par la congrégation des sœurs de Saint-Thomas de Villeneuve à Neuilly), apparaît cependant dans une belle gravure de 1703 consacrée à « La grande confrairie royale de la Charité de nostre Dame de bonne Delivrance » [Fig. 11], entourée des principales scènes mariales (Annonciation/Conception, Visitation/Nativité, Purification/Présentation, Assomption au centre) dont les fêtes, associées à autant d'indulgences plénières, donnaient lieu à des sermons spécifiques comme ceux, publiés en 1626, d'André Valladier. De part et d'autre de l'autel les effigies du roi et du pape Clément XI (1700-1721) (ses armes sont présentes sur le prie-Dieu), confortent le prestige du sanctuaire et l'inscrivent dans une dimension quasi universelle. Une autre gravure, datée de 1708, reprend le même dispositif mais remplace le retable et sa statue par une évocation de l'Immaculée

<sup>44</sup> Voir, entre autres, Piganiole de La Force, *op. cit.*, t. VI, p. 1-5 et Christophe Savion, *Règlement pour les porteurs des reliques en la procession de la confrérie Notre-Dame de bonne Délivrance, érigée en sa chapele en l'église Saint-Estienne des grecs*, Paris, 1627 ; André Valladier, *Parallèles et célébrités parthéniennes pour toutes les festes de la glorieuse mère de Dieu, sermons preschez à Paris à S.-Estienne des Grecs...*, Paris, Pierre Chevalier, 1626 : dédiés à la Reine et aux membres de la confrérie, les sermons – de la « Praedestination éternelle » à « L'Assomption » et au « Coronement » –, sont consacrés aux principales fêtes de la Vierge que les gravures existantes associent à l'image centrale : l'ouvrage s'ouvre par un frontispice où sont également représentées neuf scènes de la vie de la Vierge ; Jacques Doublet, *Histoire sacrée du glorieux protomartyr S. Estienne [...] [et] de la très-ancienne Eglise de S. Estienne des Grecs...*, Paris, Pierre de Bresche, 1648. Voir également Dom Jacques de Bascher, *La Vierge Noire de Paris. « Notre-Dame de Bonne Délivrance »*, Paris, Téqui, 1980.



10. LOUIS CORDIER,  
 Chapelle de Notre-Dame-de-la-Consolation, église des Grands-Augustins de Paris,  
 BNF, Est., Re, t. 4, n° 212.



Conception<sup>45</sup>. À nouveau, c'est un culte spécifique attaché non à une image miraculeuse – même si des effets bénéfiques en sont attendus (des indulgences) – mais à une dévotion mariale particulière (l'Immaculée Conception en premier lieu), qui prime dans ces différents cas.

Au milieu du siècle, après les brefs et circonscrits épisodes miraculeux liés à Notre-Dame de Paris ou à ceux, guère probants ni très célèbres, associés à Notre-Dame-des-Champs, deux images tendent à attirer les dévotions, articulant à nouveau culte marial et célébration monarchique<sup>46</sup>. La première est celle de Notre-Dame-de-la-Paix chez les Capucins de la rue Saint-Honoré. Alors que les Capucines, dans le couvent qui se trouvait presque en face avant sa reconstruction, mettaient l'accent sur le culte traditionnel des reliques avec l'importante et populaire relique du prétendu saint Ovide<sup>47</sup>, les Capucins, de façon complémentaire, mettaient à nouveau au centre des dévotions du couvent une statue miraculeuse. L'histoire, comme pour celle de la relique de saint Ovide, en est rapportée par le Père Médard de Compiègne en 1660<sup>48</sup>. La statue en bois, du début du XVI<sup>e</sup> siècle

<sup>45</sup> BNF, Est., Re, t. 4, n° 278.

<sup>46</sup> Alors que se multiplient les royaumes mis sous la protection de la Vierge (la France en 1638, la Bavière la même année, le Portugal en 1646, la Basse-Autriche en 1647, l'Espagne en 1679). Sur le rapport entre dévotion mariale et légitimation monarchique, aussi bien espagnole que française (Français et Espagnols se disputant en même temps les faveurs de la Vierge dans le domaine militaire), voir notamment Annick Delfosse, « Quand Marie entre en politique. La Vierge et l'État moderne », dans *Marie : figures et réceptions*, *op. cit.*, p. 59-70, et, du même auteur, *La « Protectrice du Païs-Bas », Stratégies politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnols*, Église, liturgie et société dans l'Europe moderne, 2, Turnhout, Brepols, 2009. Voir également, fondamental, Bruno Maes, *Le Roi, la Vierge et la nation...*, *op. cit.*, en particulier chap. VIII.

<sup>47</sup> Voir l'étude de Christine Gouzi, « Peinture et culte des reliques à Paris à la fin du règne de Louis XIV : le cas de l'église des Capucines de Paris », dans C. Gouzi, M. Szanto (dir.), *Le peintre et le sacré*, *op. cit.* (inédit) : l'auteur évoque un nouveau regain du culte des reliques dans les années 60 – avec les transferts des reliques de saint Jean de Dieu, saint Zénon, saint Roch –, alors même que ce culte était mis en cause par les travaux de Mabillon : les travaux engagés à la fin du siècle dans l'église du couvent, quasi nécropole des grands serviteurs de la monarchie, seraient une façon de relégitimer un culte menacé.

<sup>48</sup> R. P. Médard de Compiègne, *Histoire de Nostre Dame de Paix, avec le recit véritable des merveilles arrivées devant cette sainte Image, qui est en l'Eglise des RR.*

semble-t-il, était à l'origine conservée dans une chapelle de l'hôtel d'Henri de Joyeuse (hôtel du Bouchage), futur capucin Ange de Joyeuse, et se retrouva à l'extérieur après que l'hôtel et sa chapelle eussent été cédés pour augmenter l'enclos des Pères. Avant même la notification des miracles, plusieurs événements paraissaient annoncer les vertus surnaturelles de la représentation : vision de « lumieres, qui faisoient une couronne à l'entour de cette venerable Image<sup>49</sup> », jeune homme – de nature angélique ? – qui offrait un bouquet de fleurs tous les samedis avant de disparaître, etc. Toute une série de miracles se succèdent ensuite : guérison d'une femme percluse en juillet 1651, autres guérisons en septembre de la même année, les épisodes miraculeux se poursuivant au moins jusqu'en 1658 avec la

*PP. Capucins de S. Honoré...*, Paris, Gilles André, 1660, p. 11-15 et p. 28 et suiv. Sur l'autel voir Georges Guillet de Saint Georges, *Mémoires inédits sur les artistes français...*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, t. I, p. 322-326 qui donne 1653 comme la date de réalisation de ce second autel dont la duchesse de Guise, Marie de Lorraine, était la fondatrice ; la statue a été placée dans le nouvel autel lors d'une cérémonie en 1657 (la famille de Guise est aussi associée au sanctuaire marial de Liesse). Pour l'autel de 1653, voir également les Vies de Girardon et Thibault Poissant par Caylus dans J. Lichtenstein, C. Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, Éditions de l'ENSBA, t. V, vol. 2 (1747-1752), 2012, p. 494 (sur « deux statues, grandes comme nature » de Girardon à son arrivée à Paris en 1653) et p. 550-551 (« une petite gloire céleste qui se trouve placée dans le centre de la voûte vis-à-vis de l'autel » par Corneille ; « deux petits anges » et des cartouches par le père Marcellin, « les principales figures qui sont aux côtés de l'autel » par Girardon, la conduite de tous les travaux et « tout ce qui a rapport à l'architecture », dont le retable de l'autel, étant donnée à Poissant, en particulier « une gloire de huit anges de stuc qui soutiennent l'image miraculeuse », l'ensemble étant « découvert » en 1653 (p. 550). Pour la contribution de Girardon voir également François Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries*, op. cit., t. II. p. 16. Voir sur le couvent et les capucins, Jean Mauzaize, *Le rôle et l'action des capucins de la province de Paris dans la France religieuse du XVII<sup>e</sup> siècle*, Thèse Université Paris IV, 1977, Atelier reproduction des thèses Lille III, 1978 ; Jean Mauzaize, « Une fondation royale de l'ancien Paris : le couvent des capucins de la rue Saint-Honoré », *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 1985 (1987), p. 49-96. Selon André Jean Marie Hamon, op. cit., t. I, p. 80-81 : la statue des capucins aurait été recueillie par la congrégation de Picpus (rue de Picpus, n° 33-35), où elle se trouve toujours dans le transept gauche.

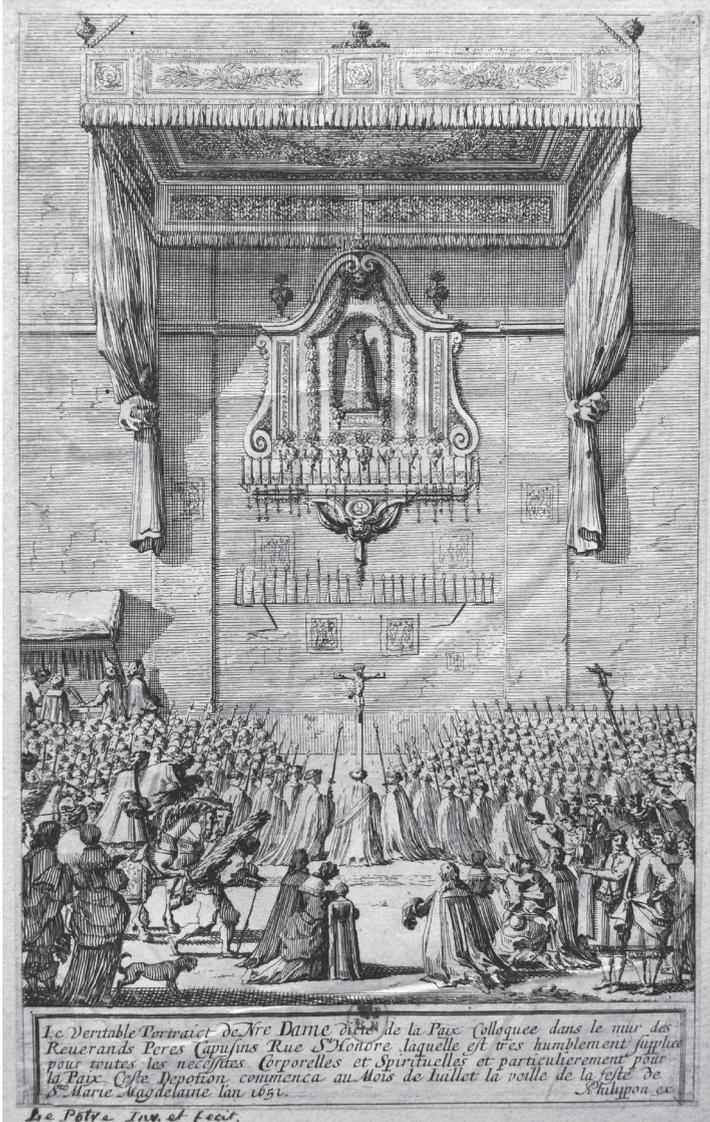
<sup>49</sup> R. P. Médard de Compiègne, op. cit., p. 28.

guérison du roi (Louis XIV) malade à Calais « obtenue par nostre Dame de Paix ».

Par « un ordre du ciel publié par la voix des petits enfants », toute une foule s'était rassemblée devant cette image en septembre 1651, imposant sa translation à l'intérieur de l'église. Deux autels se succédèrent : l'un dès 1652 semble-t-il, l'autre juste l'année suivante, dessiné par Thibaut Poissant et financé par la duchesse de Guise, fille du duc de Joyeuse<sup>50</sup>. Plusieurs gravures témoignent de ces événements et de ces réalisations : une estampe de Lepautre montre la statuette sous un dais dans l'espace urbain en présence des dévots [Fig. 12] ; une autre gravure représente un autel surmonté d'un petit retable, avec la statue et une scène de l'*Annonciation*, évoquant un autel provisoire (le sol est pavé) ou peut-être le premier autel de l'église [Fig. 13]<sup>51</sup>. Avec ce dernier exemple, nous retrouvons des éléments désormais familiers : statue miraculeuse (comme à Notre-Dame par exemple), transferts successifs (comme à Saint-Gervais ou Saint-Martin-des-Champs : ici de la chapelle de l'hôtel particulier vers l'espace urbain, puis à nouveau vers une chapelle

<sup>50</sup> Sur le tableau de Michel Corneille, conservé à Versailles, voir Emmanuel Coquery, *Michel Corneille (Orléans, v. 1603-Paris, 1664). Un peintre au temps de Mazarin*, cat. expo. (Orléans, 2006), Paris-Orléans, Somogy-Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 2006, cat. n° P23, p. 84-85 et p. 20-23, ainsi que l'analyse de Stanis Perez, *La santé de Louis XIV. Une biobistoire du Roi-Soleil*, Paris, Perrin, 2010 (Champs-Vallon, 2007), p. 65-77 et p. 383-397.

<sup>51</sup> Une autre grande gravure d'Edme Moreau que nous reproduisons plus loin (BNF, Est., Va 235d, A 28293), présente enfin non, comme je le pensais (induit par le classement du Département des estampes), le second autel de la chapelle de la Vierge, mais, comme l'indique l'exemplaire de la collection Lallemand de Betz comportant le titre complet, « Le portrait du grand autel de l'Eglise de Nostre Dame de Liesse », offert par Marie de Médicis vers 1603 et, malgré quelques différences ou transformations peut-être liées aux travaux réalisés après 1772 (le Dieu le Père de la gravure est notamment remplacé par une *Assomption* de la Vierge en Gloire, le tableau de l'*Adoration* placé derrière le tabernacle dans la gravure est remplacé par celui d'une *Pentecôte*), toujours en place : voir Bruno Maes, *Notre-Dame de Liesse. Une Vierge noire en Picardie*, Langres, Dominique Guéniot, 2009, chap. V et sa thèse publiée en 2002 (un jubé, également gravé par Edme Moreau, accompagnait l'ensemble, voir BNF, Est., Coll. Fleury, où une autre représentation de l'autel, gravée par Morret au XVIII<sup>e</sup> siècle, est présente).



12. JEAN LEPAUTRE,  
*Le Veritable Portraict de Nre Dame dicté de la Paix...*,  
 BNF, Est., Va 235d, fol.



13. *Le Veritable dessin du tabernacle préparé pour l'ornement de Nostre Dame de la Paix dans la Closture du Couvent...,*  
BNF, Est., Va 235d, fol.

de l'église), célébration du fondateur et de la monarchie (comme, à nouveau, à Notre-Dame ou dans les différentes confréries royales associées au culte marial) qui légitime en retour et l'image et l'Ordre qui l'accueille, inscription dans un nouveau contexte dévotionnel (la statue associée dans la chapelle de la Vierge aux Évangélistes, aux saints patrons de l'Ordre, au Père dans sa Gloire, etc.).

La seconde image concerne l'église des Augustins déchaussés de Notre-Dame-des-Victoires, redevenue depuis le XIX<sup>e</sup> siècle un important sanctuaire marial<sup>52</sup>. L'implication monarchique est ici encore décisive, l'église ayant été fondée par Louis XIII (il pose la première pierre en 1629), et dédiée à la Vierge en reconnaissance des victoires obtenues contre les dits « hérétiques », notamment lors du siège de la Rochelle (1628)<sup>53</sup>. La Vierge y était omniprésente. Une représentation, « miraculeuse », de Notre-Dame de Montaigu, célèbre sanctuaire marial situé près de Louvain, était à l'origine (« environ l'an 1628 ») placée sur le maître-autel avant d'être déplacée dans la sacristie<sup>54</sup>. Le maître-autel de Gabriel Le Duc (vers 1663-

<sup>52</sup> Voir, sur l'église, C. Le Maire, *op. cit.*, t. I, p. 349-355 ; G. Brice, *op. cit.*, t. I, p. 459-460 ; Piganiol de La Force, *op. cit.*, t. III, p. 97-101 et suiv., Claude-François Lambert, *Histoire littéraire du règne de Louis XIV*, Paris, 1751, cité dans M. Petzet, *op. cit.*, p. 446 (sur la chapelle de Notre-Dame de Savonne). L'étude de référence reste celle de Edmond Lambert et Aimé Buirette, *Histoire de l'église de Notre-Dame-des-Victoires depuis sa fondation jusqu'à nos jours...*, Paris, F. Curot, 1872, qui se fonde sur les archives du couvent et en particulier sur le manuscrit du P. Isidore de la Madeleine, *Mémoires historiques de Notre-Dame-des-Victoires* (première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle) dont une copie, par le Père Lambert au XIX<sup>e</sup> siècle, est conservée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (CP 3548 et 3549, ce second volume constitué d'un ensemble de notes historiques recueillies par le P. Lambert).

<sup>53</sup> Isidore de Sainte-Madeleine, *Mémoires historiques...*, *op. cit.*, t. I, fol. 7 (traduction de l'acte de fondation du 9 décembre 1629) : « en action de grâces de tant de glorieuses victoires que le ciel nous a favorablement départies par l'entremise de la Vierge ».

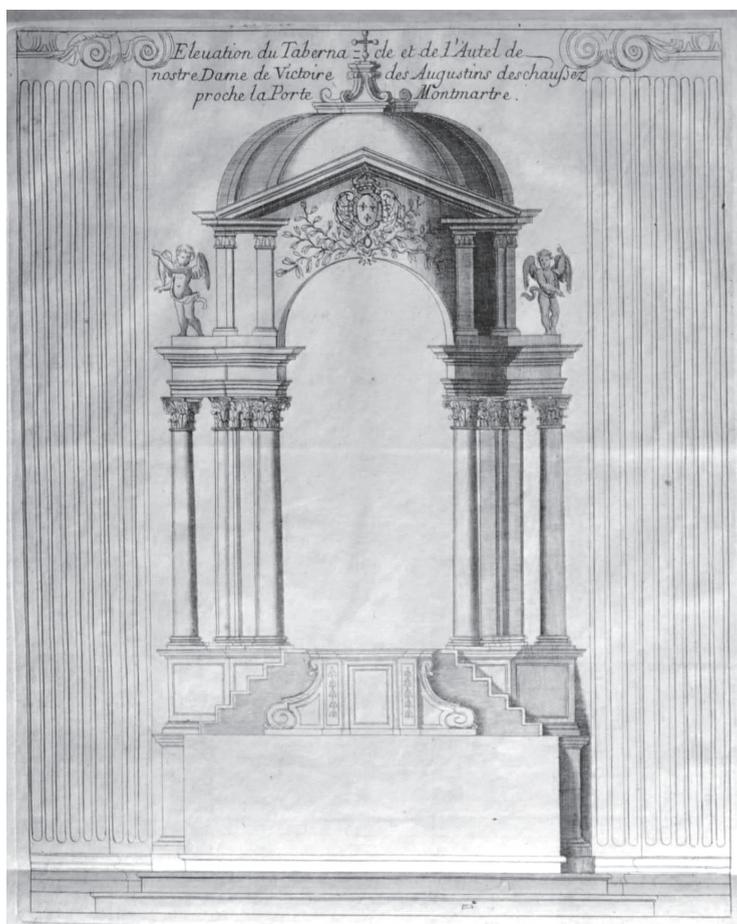
<sup>54</sup> D'autres images analogues se trouvaient à Paris : Marie de Médicis, favorable aux Habsbourg et soutenant Gaston d'Orléans contre son frère Louis XIII, avait par exemple offert aux Filles du Calvaire du Luxembourg, depuis son exil en Flandres, « un tabernacle d'ébène noir émaillée [...] où il avoit une Vierge de bois miraculeux » qui devait être également issue de Montaigu : voir le petit cahier concernant l'histoire du couvent conservé aux Archives Nationales,

66, détruit en 1739, exceptionnel autel à baldaquin, gravé par Jean II Le Blond<sup>55</sup>) [Fig. 14], accueillait également une statue de Notre-Dame-des-Victoires<sup>56</sup> [Fig. 15]. L'autel de la chapelle de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs abritait encore une représentation de la

L 1053, n° 62, fol. 22. Même chose à Port-Royal des Champs où la Mère Agnès fait référence à une : « sainte Vierge que feu madame de Gif lui donna. Elle est de deux bois saints ; le corps est du bois de Montagu, et la tête et le petit Jésus de Sainte-Lucie » d'après les *Lettres de la mère Agnès Arnauld abbesse de Port-Royal*, M. P. Faugère (éd.), Paris, Benjamin Duprat, 1858, t. I, p. 419 (16 juillet 1656). Isidore de la Madeleine, *Mémoires historiques...*, *op. cit.*, t. I, fol. 279-282 évoque non pas une sculpture mais un tableau (anonyme) de douze pieds de long sur huit de large qui se trouvait initialement sur le grand autel de l'ancienne église : représentant la fondation de l'église avec Louis XIII à genoux devant la Vierge à l'Enfant tenant une palme et tendant une couronne au roi (la Vierge de Montaigne ?), en présence d'un « st Augustin en pied » et d'un ange « tenant d'une main allongée devant le roi une épée nue et droite présentant ce prince de l'autre main à la Ste Vierge », « peint en 1632 ». C'est devant ce tableau, dans ce qui était devenu la sacristie, que le frère Fiacre bénéficia de visions en 1657, 1658, 1662 ; le tableau s'est retrouvé ensuite « dans le cancel (sic) du côté de l'évangile dans la largeur du grand pilier (il est depuis 1738 dans le chapitre) » (fol. 279). Sur la dévotion mariale de Marie de Médicis, qui anticipe sans doute en partie celle de Louis XIII/Anne d'Autriche, voir Yann Rodier, « Marie de Médicis et le culte marial : langage et langue de l'immaculisme politique et tridentin d'une reine de France (1605-1617) », dans P. Ventrone, L. Gaffuri (dir.), *Images, cultes, liturgies. Les connotations politiques du message religieux*, Paris-Rome, Publications de la Sorbonne-École française de Rome, 2014, p. 185-202 avec fine analyse de tout un corpus de gravures.

<sup>55</sup> La gravure est reprise dans le recueil publié à Rome par Giacomo de Rossi, *Libro de catafalchi, tabernacoli, con vaij disegni di Porte...*, Roma, s.d. (exemplaires conservés à la Biblioteca Palatina de Parme et à la bibliothèque Braidense de Milan : je remercie Domenica Sutura pour ces informations). Six colonnes supportaient une coupole, remplaçant l'autel précédent (vers 1632) qui accueillait le tableau évoquant Marie entourée d'anges présentant (?) une couronne à Louis XIII, en présence de saint Augustin. Le Duc, après un séjour romain, a un rôle essentiel à Paris dans l'introduction des baldaquins avec celui du Val-de-Grâce (1663) et celui, également gravé, du maître-autel de Saint-Denis-de-la-Chartre (1665).

<sup>56</sup> Une Vierge portant l'Enfant sur ses genoux, tenant un sceptre, avec deux anges à ses pieds soutenant une couronne de France, « posée sur un nuage élevé en arc et entourée de palmes et de trophées d'armes, œuvre de Jacquin, le meilleur sculpteur de l'époque » (E. Lambert, A. Buiette, *op. cit.*, p. 32-33 et p. 45 qui évoquent également l'exécution du maître-autel par le P. Pacôme de Sainte-Luce, « religieux convers et menuisier fort habile »). Voir également Isidore de Sainte-Madeleine, *Mémoires historiques...*, *op. cit.*, t. I, fol. 11-13 et 162-163, sur



14. GABRIEL LE DUC,  
*Maître-autel et baldaquin de l'église de Notre-Dame-de-la-Victoire à Paris,*  
 vers 1663-66, gravure de JEAN II LE BLOND, reprise dans Giacomo de Ros-  
 si, *Libro de catafalchi, tabernacoli, con vaji disegni di Porte...*, Roma, s.d.,  
 Parme, Biblioteca Palatina.



**IMAGE MIRACULEUSE DE NOSTRE DAME**  
*honorée dans l'Eglise des Réverends Peres Augustins deschauffes.*  
*Sub tuum præsidium confugimus Sancta Dei genitrix nostras deprecations ne despicias in necessitatibus sed a periculis cunctis libera nos semper. Virgo gloriosa et benedicta.*

15. GRÉGOIRE HURET,  
*Statue de Notre-Dame-des-Victoires,*  
BNF, Est., Va 239f, fol., H 24836.

Vierge liée à une confrérie<sup>57</sup>, placée sous le patronage de la reine en 1657, et située dans le transept gauche<sup>58</sup>. Enfin, sur l'autel du transept droit, une autre statue de la Vierge était livrée aux dévotions des fidèles. Les différents guides portant sur la capitale évoquent à son sujet une chapelle « fort superbe » et un « magnifique autel », édifié en 1674, et tombé dans l'oubli malgré l'importance de ses commanditaires (Anne d'Autriche dès 1661, Louis XIV, Colbert) et de son architecte (Claude Perrault<sup>59</sup>). Réalisé par le marbrier Hubert

l'image « de bois, faite en relief », de « cinq pieds de hauteur », avec sceptre d'une main, l'Enfant de l'autre debout sur ses genoux, assise sur un trophée, sur « une petite rotonde » évoquant un « petit temple de la victoire » : une mention entre parenthèses indique que le groupe a été retiré en 1739, un nouvel autel « à la romaine » et sans retable l'ayant remplacé. La gravure de Grégoire Huret que nous reproduisons, évoque une iconographie proche mais qui ne correspond cependant pas aux descriptions de l'autel de Le Duc.

<sup>57</sup> BNF, Est., Va 239f, fol., *Image de Ntre. Dame des Sept Douleurs...*, chez P. Giffart, H 24826.

<sup>58</sup> L'autel avait été édifié vers 1652 à l'initiative du Père Eustache de Sainte-Agnès, sacristain de l'église. La statue, placée en 1682 en substitution d'un tableau de Notre-Dame-de-la-Pitié (une copie d'après le Guerchin), sera elle-même remplacée par une peinture sur le même thème en 1729. Voir P. Isidore de la Madeleine, *Mémoires historiques...*, *op. cit.*, t. I, fol. 253 évoquant sa transformation en chapelle du Saint-Esprit en 1740 et accueillant un tableau avec la *Descente du Saint-Esprit*, ainsi que fol. 257-258 sur le retable avec bas-relief de la Vierge (par « le Sr François sculpteur »), remplacé en 1729 par le tableau évoqué plus haut, et fol. 297 sur la copie d'après le Guerchin.

<sup>59</sup> Cas, non étudié par Antoine Picon, *Claude Perrault, 1613-1688, ou la curiosité d'un classique*, Paris, 1988, et juste signalé par Michael Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, 2000, p. 446-447. Perrault, dans le domaine religieux, est cependant associé à la rénovation du chœur gothique de Saint-Benoît et au projet de reconstruction de Sainte-Genève. On trouve des mentions qui paraissent concerner cet autel dans les *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, J. Guiffrey (éd.), Paris, Imprimerie Nationale, 1881, t. I, p. 678, Dépenses diverses, 1673 : « Pour l'autel de marbre que S.M. fait faire au Petits Pères, 6600 livres » ; p. 734 : « 8 may-21 septembre, à [Hubert] Misson, compte de l'autel de marbre qu'il fait dans l'église des Petits-Pères, à Paris, 3000 livres » ; p. 802, Dépenses diverses, 1674 : « 19 may 1674-7 février 1675 : à Misson, pour parfait paiement de 7600 livres pour la façon du retable d'autel donné par S. M. aux Petits-Pères, 4600 livres ». Voir également P. Isidore de la Madeleine, *Mémoires historiques...*, *op. cit.*, t. I, fol. 247 évoquant la chapelle « embellie d'un architecture ionique dans le gout de Scamozzi du dessin du sieur Claude Perraut ».

Misson, le retable comportait deux colonnes ioniques en marbre de Languedoc qui soutenaient un fronton et encadraient, sur un fond de « petite breche », la statue en marbre de Carrare de la Vierge « revêtue d'un manteau » et portant une couronne dorée.

À l'église de Notre-Dame-des-Victoires, et comme à Notre-Dame ou aux Capucins, l'intercession miraculeuse de la Vierge concerne à la fois les victoires et la paix du royaume, la santé du souverain, la garantie de la succession dynastique de la monarchie. À l'exception de la copie (dans le bois même de l'arbre où était apparue la Vierge) de la statue miraculeuse dite de Montaigu placée à l'origine sur le maître-autel, les images mariales de l'église ne sont pas des représentations directement miraculeuses, mais soit de simples *images dévotionnelles* (la statue de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs), soit des *ex-voto* offerts en action de grâces pour des miracles advenus *antérieurement* (le cas de la statue ornant le nouveau maître-autel de l'église et celui de la statue de la chapelle de la Vierge). Dans ce dernier cas, un rôle déterminant est attribué à un religieux bien connu du couvent, le frère Fiacre<sup>60</sup>. Entré en religion en 1631, dévot de la Vierge (et en particulier de la copie de la Vierge de Montaigu dont il aurait obtenu plusieurs miracles entre 1647 et 1651), actif promoteur du culte des images<sup>61</sup>, bénéficiaire en 1637, « à son oratoire »,

<sup>60</sup> Voir sur le personnage, ses visions et l'importance des images pour lui, P. Gabriel de Sainte-Claire (attr.), *Le dévot frère Fiacre Augustin déchaussé*, Avignon, Société des Librairies du Saint Office, de la Cité, & de l'Université, 1711 ; voir également Gabriel de Sainte Claire (attr.), *La vie du venerable frere Fiacre, Augustin déchaussé...*, Paris, Denis Hortemels, 1722 ; P. Isidore de la Madeleine, *Mémoires historiques...*, *op. cit.*, t. I, p. 285-288 et suiv. sur les quatre visions successives de 1637 et leurs conséquences ; p. 291-296 sur la vision de 1660 et la naissance du Dauphin ; ou encore P. Hilarion de Sainte Ursule, *Relation [...] au sujet du P. Fiacre* (1638), transcrit d'après le manuscrit conservé à la BNF (Recueil de Leonard de Sainte-Catherine, « Personnages illustres », 23 968), dans P. Isidore de la Madeleine, *Mémoires historiques...*, *op. cit.*, t. II, fol. 179-189 et suiv.

<sup>61</sup> Il est chargé en 1644 d'apporter au sanctuaire de Notre-Dame-des-Grâces à Cotillac, en guise d'*ex-voto*, un grand tableau représentant le roi à genoux présentant sa couronne et son sceptre à la Vierge ; il commandera en 1683, à Noël Coypel, suite à plusieurs visions, un tableau de Dieu le Père en présence de saint Grégoire et de saint Nicola da Tolentino intercédant pour les âmes du Purgatoire qui sera également exposé dans l'église du couvent, P. G. de Sainte-Claire (attr.), *op. cit.*, 1711, p. 9, p. 39-40. Voir aussi sa défense de l'utilité des

de plusieurs visions successives annonçant une naissance miraculeuse, il aurait obtenu de la reine Anne d'Autriche qu'elle exécute trois neuvaines dans plusieurs sanctuaires dédiés à la Vierge (Notre-Dame-des-Grâces en Provence, Notre-Dame de Paris, Notre-Dame-des-Victoires), afin d'obtenir le successeur attendu qui naîtra en septembre 1638. Il réitérera son exploit en 1660 à propos du Dauphin (vision, « devant son image »<sup>62</sup>, de la Vierge, en présence de sainte Thérèse, suivie de la naissance du Dauphin en novembre 1661), et sera sollicité par la reine, entre 1647 et 1658, pour se rendre dans plusieurs sanctuaires mariaux (Chartres, Notre-Dame-des-Vertus, Notre-Dame-des-Grâces, Lorette), afin d'intercéder pour sauvegarder la santé du souverain et/ou garantir la paix du royaume. L'autel de la chapelle de la Vierge du couvent parisien n'est pas lié à la succession dynastique ou à la santé du monarque mais, indirectement, à l'exécution d'un vœu fait en 1658 pour la paix du royaume, vœu qui aboutira à la Paix des Pyrénées en 1661. En remerciement du bienfait obtenu, le frère Fiacre avait été envoyé à Lorette, *via*

images contre les « prétendus réformateurs » dans G. de Sainte Claire (attr.), *Ibid.*, 1722, p. 93, p. 160 : « Il aimoit aussi à prier devant les saintes Images de la Vierge, de S. François de Paule, de S. Nicolas de Tolentin ; & son bon sens naturel lui faisoit dire sur les saintes Images ; ce que les controversistes ont dit tant de fois aux prétendus réformateurs ; qu'ils s'instruisoient de nos mystères en les voyant, que ces peintures toutes muettes qu'elles sont lui donnoient des leçons sensibles sur les particularités des Vies des Saints, l'animoient à la piété, & remuoient son cœur d'une façon très-tendre & très-vive ; qu'enfin il est bon de dire aux oreilles par la parole que Jesus Christ est mort pour nous, il n'est pas moins bon de le dire aux yeux par la peinture ; aussi pour recompenser sa piété ; lorsqu'il prioit devant ces saintes Images, Dieu l'honoroit de ses consolations les plus douces & de ses lumieres les plus vives ». Voir aussi P. Isidore de la Madeleine, *Mémoires historiques...*, *op. cit.*, t. I, fol. 279-284 rapportant les visions du frère devant le tableau qui semblait se trouver initialement sur le grand autel de l'ancienne église.

<sup>62</sup> P. Isidore de la Madeleine, *Mémoires historiques...*, *op. cit.*, t. I, p. 290-291 et suiv. : prière devant la Vierge, suivie à nouveau de trois neuvaines à l'abbaye Saint-Victor de Paris (en l'honneur de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle), à Notre-Dame-des-Victoires (c'est là que la Vierge et sainte Thérèse apparaissent le 13 décembre 1660) et Notre-Dame de Paris ; puis promesse d'action de grâces à Notre-Dame-des-Vertus et à trois autres églises après la naissance, et don en 1664 par la reine d'une « figure de Ste Thérèse de vermeil doré tenant entre les bras l'enfant qu'il espérait que Dieu donnerait à la France » (fol. 295-296).

Notre-Dame-des-Grâces en Provence, avec plusieurs présents destinés au fameux sanctuaire italien. Obligé de faire escale à Savonne, en Ligurie, il sera séduit par une dévotion locale (apparition de la Vierge à un paysan en 1536 et miracles suscitant l'édification d'une chapelle et la création d'une statue de la Vierge<sup>63</sup>), qu'il décidera, semble-t-il de sa propre initiative, d'importer en France *via* la réalisation d'une statue. L'œuvre, commandée à Gênes, sera achevée en 1663 et reçue à Paris en avril 1664<sup>64</sup>, soit dans les années où, à Rome, Pietro da Cortona avait réalisé l'autel de la chapelle Gavotti à San Nicola da Tolentino, également consacrée à la « Madonna della Misericordia di Savona » que représente un relief de Cosimo Fancelli (vers 1674-1679). Initialement destinée au nouveau couvent des Augustins de Montmartre par le frère Fiacre (qui n'hésitait pas à menacer le souverain d'être dépourvu d'héritier mâle en cas de non établissement de cette dévotion), la statue, suite à l'opposition de l'abbesse de Montmartre « qui craignait que la nouvelle dévotion n'effaçât celle de son abbaye », sera finalement placée au couvent de Notre-Dame-des-Victoires avec le soutien de la reine mère, puis, à sa mort en 1666, de Louis XIV qui aurait ordonné à Colbert de se charger en 1674 de l'édification de l'autel.

<sup>63</sup> Voir S. Riolfo Marengo, M. Sabatelli (dir.), *La Madonna di Savonna*, Savonna, Marco Sabatelli, 1986. Le Sanctuaire de Nostra Signora di Misericordia accueillera le groupe sculpté dit de la *Madonna di Savonna* (1560), par Pietro Orsolino, qui fixera le modèle iconographique des nombreuses variantes ultérieures : voir Elena Parma Armani, « Diffusione dei santuari nel territorio della Repubblica e rinnovamento dell'iconografia mariana », dans *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, Genova, Fratelli Pagano Editori, 1988, II, p. 10-14.

<sup>64</sup> P. Isidore de la Madeleine, *Mémoires historiques...*, *op. cit.*, t. I, p. 202-208, p. 221-222 et p. 312-318 sur Notre-Dame de Savonne et la chapelle parisienne. La statue, « déplacée » sous la Révolution et transportée au Musée des monuments français, a ensuite disparue.

### 3. DISPOSITIFS SYSTÉMIQUES

Tous ces exemples, et quelques autres plus modestes dont témoignent parfois les archives parisiennes<sup>65</sup>, associent de façon concertée, mais non parfois sans concurrences<sup>66</sup>, toute une série d'acteurs. Aux interventions de l'archevêché, s'associent celles des Ordres religieux (Capucins, Carmélites, Oratoriens, etc.), de certaines paroisses (Saint-Gervais par exemple), de particuliers (les Guise, impliqués aussi bien à Paris aux Capucins qu'à Liesse, Mme Acarie que l'on retrouve à Saint-Gervais, aux Carmélites ou à Notre-Dame-des-Vertus, Michel de Marillac pour Notre-Dame ou les Carmélites, etc.) et, presque systématiquement, celles de la monarchie. Il s'agissait ainsi de conforter la vocation mariale de la capitale du royaume, *Civitas Virginis*, en multipliant des sanctuaires associés, de préférence, à des images miraculeuses ou exécutées en retour de miracles liés à l'actualité historique (lutte contre l'hérésie, victoire militaire, succession dynastique, guérisons).

Cette stratégie, nous l'avons vu, est mise en œuvre de façon discontinuée et éphémère, et concerne une série de lieux déterminés

<sup>65</sup> Voir par exemple le cas de « l'image de la Vierge de Nostre-Dame-de-Grace » au couvent capucin du Marais : AN, S 3706, 1651, p. 28 : cette image correspondait à une dévotion particulière du capucin Paschal d'Abbeville (mort en odeur de sainteté en 1651), elle « estoit a l'entrée du dortoir du R.P. Gardien », puis elle « a esté depuis sa mort transportée a la chapelle de l'église, qui porte le nom qu'elle avoit au dortoir de Nostre dame de grace ; elle y est renfermée dans un petit tabernacle au pied de la grande figure de la Vierge, qu'on y a mis depuis, et qui est une copie dont Mons. Buret a fait l'original. On en fait la feste le 2 juillet Jour de la Visitation, on y dit une Messe a l'Encens sur les 9 heures, et a sept du soir on y fait un salut ». Voir aussi le cas de Notre-Dame-de-Toute-Aide, issue des Filles-Dieu et passée à l'Abbaye-aux-Bois selon Hamon, *op. cit.*, t. I, p. 72-73 ; voir également, mais guère documenté, le cas de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle à l'abbaye de Saint-Victor, où l'on sait que Charles Le Brun donna vers 1663-64 le dessin du nouveau retable de la chapelle de la Vierge selon Philippe Gourreau de la Proustière, *Mémoires*, B. de Buffévent (éd.), *Paris et Ile-de-France, Études et documents I*, Paris, 1990, p. 326. Ce dernier sanctuaire est l'un des trois où furent célébrées des neuvaines pour la naissance du Dauphin, fils de Louis XIV, suite aux prières et vision du P. Fiacre.

<sup>66</sup> L'exemple de l'abbesse de Montmartre opposée au frère Fiacre, l'exemple de la statue de Notre-Dame-de-la-Paix dont la translation est disputée entre Capucins, Jacobins et Feuillants, etc. : voir G. Guillet de Saint Georges, *op. cit.*, t. I, p. 322.

entre lesquels les dévotions les plus populaires paraissent se déplacer assez rapidement. Certains cultes sont d'origine médiévale et se poursuivent à l'époque moderne, y compris avec des manifestations miraculeuses (Notre-Dame-des-Vertus à Aubervilliers). Une période importante, en raison du conflit avec le protestantisme<sup>67</sup>, est ensuite le XVI<sup>e</sup> siècle où se succèdent plusieurs actes « sacrilèges » mais, à la différence du cas de Notre-Dame-de-la-Carole à Saint-Martin-des-Champs (XV<sup>e</sup> siècle), non suivis de miracles (Notre-Dame de Paris, Saint-Gervais). Essentielles sont les années du règne de Louis XIII et d'Anne d'Autriche avec les cas, miraculeux (et populaires), liés à la chapelle de la Vierge de la cathédrale (1626-1631), suivis de miracles concernant directement la monarchie (santé du souverain, naissance d'un descendant, paix du royaume) advenus entre 1638 et 1661. Ces derniers épisodes sont en partie liés à l'action du frère Fiacre et à la médiation de la Vierge associée non plus à un mais, désormais, à plusieurs sanctuaires mariaux parisiens (Notre-Dame de Paris, Notre-Dame-des-Victoires), provinciaux (Chartres, Notre-Dame-des-Grâces) et étrangers (Lorette), impliquant une forme d'universalisation du culte marial par mise en réseau de différents sites simultanément activés. Les années 1651-1655, avec le cas de Notre-Dame-de-la-Paix aux Capucins, s'inscrivent dans ce contexte mais en recentrant de façon sans doute plus traditionnelle la dévotion sur une image miraculeuse spécifique dont les bienfaits sont socialement partagés entre milieux populaires, aristocratiques et royaux. Louis XIV, s'il est bien à la tête d'une « monarchie ecclésiastique » restaurée<sup>68</sup>, paraît être ensuite davantage l'héritier et l'exécutant zélé des décisions engagées par ses parents – le Vœu de Louis XIII et le renouvellement du maître-autel et de la chapelle de la Vierge de Notre-Dame, l'autel de la Vierge à Notre-Dame-des-Victoires, l'achèvement du Val-de-Grâce, la poursuite de l'implication

<sup>67</sup> Voir par exemple la mise au point de Ralph Dekoninck, « Beauté et dévotion. Culte de l'image et de l'art marial entre Réforme et Contre-Réforme », dans *Marie : figures et réceptions...*, *op. cit.*, p. 71-81.

<sup>68</sup> Benoist Pierre, *La monarchie ecclésiastique. Le clergé de cour en France à l'époque moderne*, Paris, Champ Vallon, 2013, chap. 14, présentant Louis XIV à la tête d'un « clergé de cour ».

monarchique dans les cultes et confréries mariales de la capitale – qu'un protagoniste véritable nouveau<sup>69</sup>.

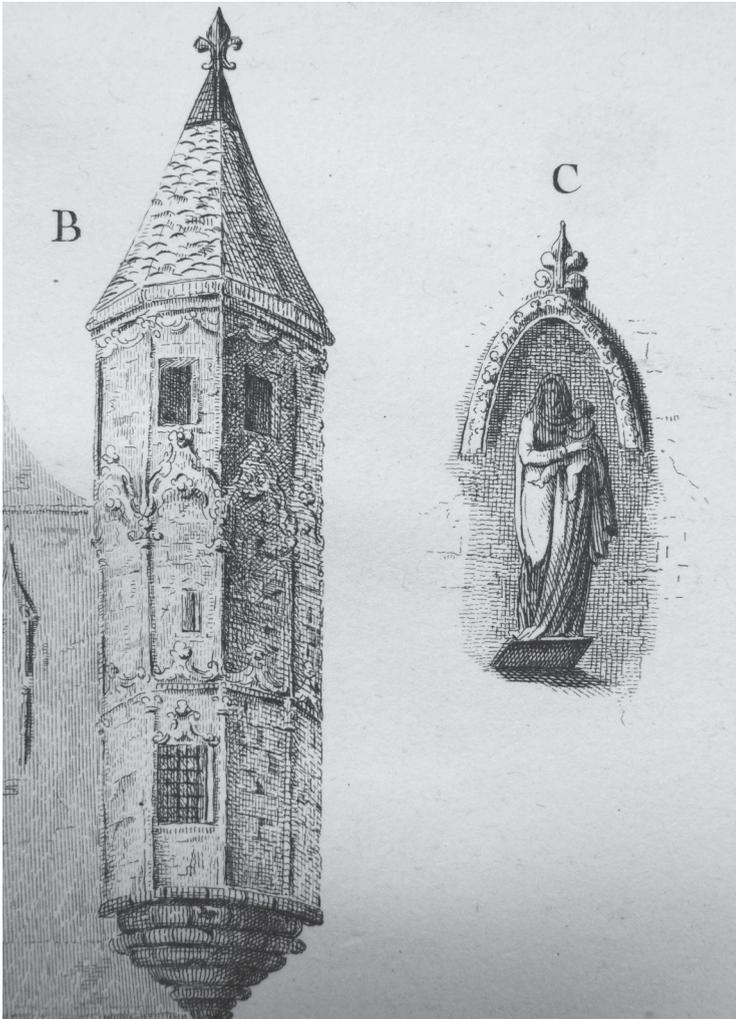
Au déplacement des dévotions entre sanctuaires variés et périodes temporelles distinctes correspond encore toute une série de *transferts* et de *substitutions*, de différentes natures et ayant des effets de sens distincts, concernant les images elles-mêmes. Au moins six scénarii peuvent être distingués :

1. Déplacement et réemploi de l'image – qui a originellement un quasi statut « d'objet-trouvé » commun que vient révéler et signaler à l'attention collective un événement (miracle ou sacrilège qui marque et rend visible cette élection) –, d'un *espace public* ouvert [Fig. 16] vers un *espace* clos et contrôlé par la hiérarchie ecclésiastique (Saint-Martin-des-Champs, Saint-Gervais, Capucins). Une nouvelle version de l'image (qui semble perdre son pouvoir miraculeux), se substitue généralement à l'image déplacée de façon naturelle (c'est la miniature d'Étienne Collaut pour la rue du Roi de Sicile sous François I<sup>er</sup>), ou parfois surnaturelle (en Provence, le cas de « Nostre-Dame du Chasteau » près de Tarascon, cas d'image « transportée là, par les anges » depuis Briançon). Célébrations et processions rappellent et réactivent régulièrement la mémoire et la valeur sacrée de l'image ou du lieu, comme pour le cas de Notre-Dame-de-la-Carole et de la rue aux Ours.

2. Déplacement et substitution de l'image (et/ou des dévotions) *au sein du même sanctuaire*. C'est ici le cas de Notre-Dame-des-Victoires où la copie de Notre-Dame-de-Montaigu est déplacée du maître-autel vers la sacristie en raison du déclin d'une dévotion qui « commença de tomber en 1666 » lorsque le nouvel autel (avec sa nouvelle image) fut édifié<sup>70</sup>. Un autre cas est celui de Notre-Dame de Paris où toute une série de projets est envisagée. Dans un premier cas était prévue la *superposition* de la dévotion attachée au

<sup>69</sup> B. Maes, *op. cit.*, constate notamment un déclin de l'intérêt royal pour les pèlerinages nationaux après 1660, en rapport avec la mise en place de l'absolutisme et la consolidation des frontières nationales, mais également avec une évolution de la spiritualité.

<sup>70</sup> G. de Sainte Claire (attr.), *op. cit.*, p. 300.



16. Édicule de la Vierge de l'hôtel Barbette à Paris, d'après AUBIN-LOUIS MILLIN, *Antiquités nationales, ou Recueil de monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire françois...*, Paris, Drouhin, 1790, t. I, VI, « Hôtel Barbette », Pl. 1, p. 3.

maître-autel à celle associée à la chapelle de la Vierge, qui auraient été confondues dans le second et le quatrième projet de Robert de Cotte (vers 1708). Ces projets envisageaient un grand baldaquin à l'entrée du chœur accueillant en son centre (surélevée ou en contrebas), l'ancienne ou une nouvelle statue<sup>71</sup>. Une autre initiative (attribuée à Oppenort), envisageait le *dédoublément* de la dévotion à la Vierge en associant à l'ancien autel une nouvelle statue avec Louis XIII à ses pieds évoquant le Vœu du souverain, au centre du jubé surmonté également d'un baldaquin. Dans la solution retenue, sous la pression des chanoines et notamment d'Antoine La Porte, c'est la *substitution*, mais en un même lieu, d'une image par une autre (la statue de Vassé remplaçant l'image ancienne) qui sera réalisée. En fin de compte, on assiste à une forme de *déplacement* de la dévotion de la chapelle de la Vierge vers le maître-autel placé dans le rond-point du chœur et la *Pietà* du Vœu de Louis XIII, devenue l'emblème de la dévotion mariale de la monarchie et du royaume, et rendue plus accessible depuis le remplacement par des grilles transparentes de l'ancien jubé opaque<sup>72</sup>.

3. Une variante est encore celle du déplacement et de la *coexistence* entre images anciennes miraculeuses de la Vierge et images anciennes et/ou modernes : un cas important, envisagé nous l'avons vu pour Notre-Dame, est celui de l'autel de Notre-Dame-de-Liesse où coexistaient sur le même autel au moins trois images d'après la gravure d'Edme Moreau [Fig. 17]<sup>73</sup>.

4. Transfert et démultiplication du culte d'un sanctuaire à l'autre par le biais d'une copie, qu'autorisent la reproductibilité et la plasticité

<sup>71</sup> Paris, BNF, Est., Va 254, un bas-relief représentant le Vœu de Louis XIII aurait été placé dans le second projet côté chœur.

<sup>72</sup> Mais aussi grâce à l'élévation de l'autel, de son groupe sculpté et de la Gloire qui apparaissent au-dessus du jubé, et donc visibles par tous, dans le tableau de l'intérieur de Notre-Dame par Jean-François Depelchin (1789), au musée Carnavalet : l'accessibilité visuelle nouvelle compense la clôture persistante du chœur et son appropriation par les chanoines, ailleurs remise en cause depuis la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>73</sup> C'est là un scénario commun : le cas des Oratoriens de Rome avec la réalisation de Rubens... ou déjà pour l'Antiquité grecque, et par exemple pour l'Acropole même à Athènes entre la statue de Phidias et l'ancienne statue de bois conservée à proximité.



17. EDMÉ MOREAU,  
*Maître-autel de l'église de Notre-Dame de Liesse,*  
BNF, Est., Va 235d, A 28293.

de l'œuvre. Les copies, répliques, transpositions, concernent le *medium* (la sculpture en ronde-bosse) et l'iconographie (Notre-Dame-de-Savonne, mais aussi les copies de, par exemple, Notre-Dame-de-Liesse conservées à Notre-Dame de Paris ou dans d'autres sanctuaires) ; ou seulement l'iconographie (le cas de la *Pietà* des Carmélites avec le passage de la peinture au relief et à la ronde-bosse) ; ou parfois aussi, exceptionnellement, l'iconographie et la matière même du *medium* (la statue) avec le cas des différentes versions de la Vierge de Montaigu<sup>74</sup>.

5. Ou encore, cas le plus commun, *maintien* d'une image dans sa localisation (l'image, dans certains cas attestés, « résistant » à son transfert), mais réaménagements successifs du lieu même et de ses ornements, avec co-présence ou fusion de plusieurs *media* (peinture, sculpture, etc.), afin d'en accentuer ou renouveler l'attractivité et le sens (la succession des différents autels et de leurs retables à Notre-Dame de Paris, aux Capucins, etc.).

6. Enfin, la réalisation de *gravures* représentant l'autel avec son image et les miracles eux-mêmes (où le passage à la gravure vient d'ailleurs neutraliser la distinction peinture/sculpture), et la production d'*ex-voto*. Ces derniers, exposés à proximité de l'image et représentant la sculpture en présence des miraculés demandant son intervention, confortent évidemment l'efficacité et la légitimité de l'image. Les gravures, susceptibles d'être elles-mêmes de nouveaux supports de dévotion, peuvent être considérées comme l'un des ultimes transferts de représentations avec effet de mise en abîme démultipliant les effigies mariales dans de nouveaux *media* (peintures, gravures ou encore médailles rapportées par les pèlerins) et lieux (à proximité ou à distance de l'image originelle).

<sup>74</sup> Même scénario par exemple pour Foy-Notre-Dame au début du XVII<sup>e</sup> siècle dans les Anciens Pays-Bas, voir R. Dekoninck, A. Delfosse, C. Pacco (dir.), « Foy-Notre-Dame. Art, politique et religion », *Annales de la Société archéologique de Namur*, n° 83, 2009. Sur la diffusion de la Vierge de Montaigu voir en particulier Paul Delsalle, « La diffusion en Franche-Comté des statuettes de la Vierge de Montaigu (Brabant) à l'époque des archiducs Albert et Isabelle (1598-1633) », dans B. Béthouart, A. Lottin, *La dévotion mariale...*, *op. cit.*, p. 99-124. Autre cas parisien, celui de « Notre-Dame de Grâces », « hors la porte de Saint-Antoine » constituée d'un « esclat » (un morceau) de la statue de Notre-Dame de Boulogne selon Vincent Laudun, d'après Bruno Maes, *Pèlerinages et sanctuaires mariaux au XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 84.



18. MICHEL CORNEILLE (attr.),  
*Ex-voto pour la guérison miraculeuse de Louis XIV en 1658*, vers 1661-1664,  
 Versailles, Musée national du château.

Manque, étonnamment, un ultime scénario qui est celui des processions et autres « rituels ambulatoires » qui, comme à Rome mais aussi en France avec par exemple le cas de la statue miraculeuse de Notre-Dame-la-Daurade à Toulouse<sup>75</sup>, impliquaient à nouveau un déplacement périodique de l'image. À Paris, cela ne semble guère être le cas où, pour des raisons matérielles (prédominance des statues ?), idéologiques (crainte de l'accusation d'idolâtrie ?), et peut-être et surtout faute d'une image suffisamment prestigieuse (comparativement aux reliques), seules paraissent attestées les processions du Saint Sacrement ou celles des reliques comme en témoigne par exemple la gravure de « La magnifique procession de la chasse de Ste Geneviefve (sic) » du 11 juin 1652 où se succèdent les

<sup>75</sup> Voir Nicole Andrieu, « Notre-Dame La Daurade : une statue à habiller », dans I. Darnas, A. Barruol (dir.), *Regards sur les objets de dévotion populaire*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 79-85 : sur la statue habillée « à l'espagnole », du XVI<sup>e</sup> siècle, conservée dans la nef et détruite en 1799. Le « Livre des descentes de la Vierge » (conservé au presbytère de Notre-Dame-la-Daurade) répertorie 37 descentes de 1617 à 1790. Même procession par exemple à Dijon avec Notre-Dame-de-Bonne-Espérance ou « Nostre-Dame du Chasteau » (Tarascon) selon Vincent Laudun, cité par B. Maes, *op. cit.*, p. 154 et 296.

multiples chasses de la sainte patronne de la Ville et des saints Marcel, « Luquain » (Lucanus), Médéric (Merry), Benoît, Opportune, Honoré, Martin, Magloire, etc.<sup>76</sup>

Relevant du dernier scénario, un cas décisif est celui associé à la guérison du roi en 1658 par l'intercession notamment, mais pas seulement, de la Vierge des Capucins parisiens. Témoignant de cet événement, l'*ex-voto* peint semble-t-il par Michel Corneille [Fig. 18] quelques années plus tard avait été déposé par la reine dans l'église. Or cette œuvre tend à monopoliser et à déplacer l'origine du miracle, attaché avant tout à Dieu, à d'autres représentations de la Vierge mais aussi de saint François, *vers* la statue mariale des Capucins et la propre dévotion d'Anne d'Autriche<sup>77</sup>. Le miracle de la guérison – à l'exemple du miracle de la naissance du roi vingt ans auparavant dont il est explicitement rapproché<sup>78</sup> – évoque ici

<sup>76</sup> Voir Moshe Sluhovskiy, *Patroness of Paris. Rituals of Devotion in Early Modern France*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1998, chap. III : « The sacralization of space in Paris » et IV : « Extraordinary invocations of Sainte-Genève » ; ainsi que, antérieurement, Jacques Chiffolleau, « Les processions parisiennes de 1412 : Analyse d'un rituel flamboyant », *Revue historique*, 575, juillet-septembre 1990, p. 37-76.

<sup>77</sup> La guérison est attribuée à Dieu, sans référence à la Vierge, dans la lettre de cachet du 21 juillet 1658 signée à Calais et fixant la procédure de l'action de grâce à Notre-Dame (voir. S. Perez, *op. cit.*, p. 386). Mais l'intervention de la Vierge, et pas seulement celle des Capucins, est aussi présente, mais semble-t-il non liée directement à la personne du roi : Hardouin de Péréfixe, précepteur du roi, accomplit ses vœux à la Vierge en se rendant en pèlerinage à pied de Paris à Notre-Dame-des-Ardilliers en août 1651 ; Monsieur, frère du roi, fait de même à Notre-Dame-des-Vertus (S. Perez, *Ibid.*, p. 388). Le roi visite ensuite, le 14 août, l'église des Capucins, non pour la Vierge mais « pour s'acquitter du Vœu fait par Sadite Majesté, à S. François, dont ces Religieux lui avoyent envoyé le Cordon » (*Gazette de France*, 1658, p. 796), Médard de Compiègne (1660), quant à lui, donne la date du 15 août (fête de l'*Assomption*) pour une visite du roi à Notre-Dame où le roi serait allé « reconnoistre sa Bien factrice », puis le 16 aux Capucins et à la statue pour « luy rendre mesmes reconnoissances » (p. 85-86) : nous retrouvons le modèle d'une « mise en réseau » de plusieurs dévotions et images. La scène de la guérison miraculeuse, mais sans intervention de la Vierge, est aussi représentée dans la gravure de l'almanach de 1659 : *La France ressuscitée*, BNF, Est., Qb5, P8487.

<sup>78</sup> Voir S. Perez, *op. cit.*, p. 383 et suiv. : le parallèle entre les deux miracles résulte d'une stratégie mise au point par Mazarin et son entourage ; le second

l'intercession de la Vierge en présence de religieux. L'œuvre est un remarquable exemple non seulement d'intermédialité et de mise en abîme des représentations<sup>79</sup>, mais également de mise en œuvre des relations réciproques entre référents et images de différents statuts (peintures, sculpture, vision, allégories de la France, de l'Église et de la Piété qu'évoque le héron), et entre images elles-mêmes, explicitant ainsi la nature de l'échange qui associe la divinité et les fidèles par le moyen de la prière. La statue miraculeuse, ici devenue *apparition* de la Vierge (qui reprend à la statue le rameau d'olivier qu'elle tient dans sa main<sup>80</sup>), désigne un *portrait* du roi peint antérieurement (1661) par Nicolas Mignard (son « corps glorieux » ?), substitut efficace valant pour la *personne* du souverain représenté alité (son corps « simple » et mortel mais alors en voie de sacralisation<sup>81</sup> ?), en présence d'Anne d'Autriche, de Mazarin, de Philippe d'Orléans et d'Hugues de Lionne ou de Colbert. Ce portrait du roi paraît être ainsi l'objet assurant la médiation, visualisée par un ange bras écartés (l'ange tutélaire de la France ?), entre la Vierge (et Dieu, absent, mais seul auteur des miracles) et le corps malade du roi, tout en semblant, par sa position frontale et centrale, non seulement être le sujet *pour lequel* prient les dévots en son absence (le roi à Calais), mais être également, dans un contexte de culte monarchique latent de nature quasi idolâtre, un nouvel objet *offert à la*

« miracle » est présenté par exemple comme une « seconde Naissance » miraculeuse par la *Gazette de France*, 1658, numéro spécial consacré au *Tē Deum* chanté à Notre-Dame, p. 689.

<sup>79</sup> Voir sur cette thématique, pour le XVII<sup>e</sup> siècle français, Emmanuel Coquery, « Le portrait en tableau », dans *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV (1660-1715)*, cat. expo. (Nantes, Toulouse, 1997-1998), Paris, Somogy, 1997, p. 121-134. L'attribution au peintre est reprise par E. Coquery, *Michel Corneille (v. 1603-1664). Un peintre du roi au temps de Mazarin*, cat. expo. (Orléans, 2006), Paris, Somogy, 2006, cat. P23, p. 84-85.

<sup>80</sup> On retrouverait le même processus de présentification et d'animation de la statue devenue « vraie » présence dans le tableau de Michel Corneille représentant *Saint François-Xavier en prière devant la Vierge* (Orléans, Musée des Beaux-Arts).

<sup>81</sup> C'est l'hypothèse de l'ouvrage de S. Perez, le corps réel du roi, y compris dans ses souffrances et maladies, va progressivement devenir, en tant que personnalisation de l'État, objet d'une sacralisation.

*dévotion*<sup>82</sup>. Si, aux deux termes de la relation, ce sont bien des êtres réels qui sont associés (la Vierge, le roi), ce sont deux représentations (la statue/apparition de la Vierge, le portrait peint du roi) qui, par leur contiguïté, paraissent bien avoir été l'objet d'une sorte de relation inter-iconique : cette dernière, activée par l'association des prières des clercs et des laïcs, est une relation propre et quasi indépendante, *d'image à image*. Le tableau de Michel Corneille est enfin, en tant qu'*ex-voto*, à la fois la représentation totalisante qui expose l'ensemble de ces relations entre êtres et représentations, et l'œuvre qui s'intègre et conclue ce processus en étant offerte à la divinité (par exposition dans l'église, à proximité de sa statue, nouvelle relation inter-iconique), en remerciement du miracle<sup>83</sup>.

<sup>82</sup> Dont certains peuvent d'ailleurs attendre de la propre personne du roi une guérison surnaturelle (celle, attachée à la personne du roi thaumaturge, du toucher des écrouelles). Voir également une analogue association entre culte monarchique et culte des saints (et, ici, de leurs reliques), dans le cas du magnifique *Ex-voto à sainte Geneviève* de Nicolas de Largillière, 1695-96 (Paris, Saint-Étienne-du-Mont), offert en remerciement d'une pluie miraculeuse : l'urne présente au second plan serait celle de Clovis, fondateur de l'Église, tandis que la sainte dont les reliques sont conservées dans l'église apparaît en prière dans des nuées. Voir sur cette œuvre : *Nicolas de Largillière (1656-1746)*, cat. expo. (Paris, Musée Jacquemart-André, 2003-2004), Paris, Phileas Fogg, 2003, p. 45-47 (texte de D. Brême). Dans l'*Ex-voto de 1725-26* peint par François de Troy, également conservé à Saint-Étienne-du-Mont, c'est l'allégorie de la France qui représente également l'autorité (et la personne ?) royale par son manteau et le globe portant des fleurs de lys : voir Dominique Brême, *François de Troy, 1645-1730*, cat. expo. (Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1997), Paris, Somogy, 1997, p. 71-75. Il semble que les cérémonies d'action de grâce liées au roi se déplacent ensuite des intercesseurs traditionnels (Vierge ou saints) vers Dieu lui-même : voir par exemple, étudié par Gaëlle Lafage, le décor de la cérémonie d'action de grâce pour le rétablissement du roi en 1687 dans l'église de l'Oratoire à Paris. Le principe des *ex-voto* tendra lui-même, comme l'a noté Martin Schieder, à devenir obsolète au XVIII<sup>e</sup> siècle ainsi qu'en témoignent par exemple les observations – « grotesque », « bizarre » –, de Louis-Sébastien Mercier à propos de Sainte-Genève (*Tableau de Paris*, rééd. Genève, 1979, vol. V (1783), chap. 449, p. 324) ou celles de *L'Encyclopédie* (1756, vol. VI, art. *Ex-voto*, p. 340). Sur ce type d'objets voir Bernard Cousin, *Le miracle et le quotidien : les ex-voto provençaux, images d'une société*, Marseille, R. Robert, 1983.

<sup>83</sup> Le schéma relationnel serait celui-ci : Prototypes célestes (Dieu, absent mais auteur du miracle ; Vierge) – Représentation matérielle terrestre du prototype (la statue de la Vierge) – Manifestation du prototype (l'apparition de la

Dans tous les cas évoqués, et malgré les déplacements (*translatio*) et transferts engagés, il s'agit de capter et de conserver l'essentiel de la charge sacrale voire miraculeuse d'une représentation spécifique (une « piction » / *picture* au sens de W. J. T. Mitchell en tant que « spécimen » d'une « classe de pictions » qui serait l'image<sup>84</sup>). Cette opération passe par le maintien, plus ou moins économique (quant à l'efficacité symbolique), d'au moins une donnée identitaire (une caractéristique sémiotique participant de la définition ontologique) de la « piction » originarie qui, elle-même, est censée être l'une des incarnations déterminée de « l'image » virtuelle de la Vierge céleste. Cette donnée peut être son *titre* (Notre-Dame-de-Liesse par exemple) ; sa *forme* (le cas, attesté à Grenade ou Malines dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, des statues mariales produites quasi industriellement à partir d'un moule ou selon des procédés stéréotypés<sup>85</sup>) ; son *iconographie* (le rameau de la Vierge des Capucins, l'ensemble des attributs, gestes et attitudes de la Vierge et de l'Enfant) ; sa *matière* (le bois de Notre-Dame de Montaigu ou celui de Notre-Dame de Boulogne), quand bien même suspectée de susciter l'idolâtrie<sup>86</sup> ; le *medium* représentatif (en général, nous l'avons dit,

Vierge se superposant ou se substituant à sa représentation dont elle emprunte certains attributs) – Représentation du bénéficiaire terrestre (le portrait du roi) – Représentation du référent du portrait (le souverain malade). Entre ces acteurs, manifestant explicitement les relations, se placent les prières (des clercs et des laïcs en direction des représentations de la Vierge et au bénéfice du souverain), les allégories (France, Religion), les anges.

<sup>84</sup> W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, M. Boïdy, N. Cilins, S. Roth (trad.), Dijon, Les Presses du Réel, 2014, Préface, p. 17.

<sup>85</sup> Voir F. Pereda, *op. cit.*, chap. III ; sur le cas de Malines voir Sophie Guillot de Suduiraut, « La production de statuette à Malines au début du XVI<sup>e</sup> siècle (vers 1500-1525/1530) », dans Michele Tomasi (éd.), *L'art multiplié..., op. cit.*, p. 89-103 (concernant une dévotion privée).

<sup>86</sup> Voir l'excellent article de Ralph Dekoninck, « Les Silènes de Gumpenberg. L'Atlas Marianus et la matière des images miraculeuses de la Vierge au regard du culte marial dans les anciens Pays-Bas », dans O. Christin et al., *Marie mondialisée..., op. cit.*, p. 211-221 évoquant le renouveau de l'attention à la matière et aux formes des représentations au XVII<sup>e</sup> siècle, après une phase tendant à privilégier la *translatio ad prototypum* : « D'une "image concept" on passe à une "image-objet" dont on commence à prendre en compte, de façon encore discrète, la matérialité et la forme. » (p. 213) : ce passage semble exceptionnel

la sculpture, ses matériaux et codes représentatifs associés) ; le *lieu* de son exposition (la chapelle de la Vierge à Notre-Dame), mais non, on le remarquera, l'identité de son auteur (généralement anonyme, sauf dans le cas des icônes données à saint Luc ou dans celui d'œuvres attribuées à une action céleste<sup>87</sup>). Cette continuité sémiotique minimale, où l'image, d'une certaine façon, subsiste malgré ou grâce à la succession des *media*-supports dans lesquels elle vient s'incarner et se métamorphoser<sup>88</sup>, suffit ensuite à attester d'une conformité générique ou spécifique entre une représentation donnée de la Vierge (un de ses prototypes), et ses différents avatars (ses simulacres) ; conformité qui est ensuite validée par l'événement miraculeux éventuellement associé au simulacre. Avec le cas de la représentation « originnaire » de Notre-Dame-des-Champs, c'est, mais exceptionnellement à Paris, la totalité de la chaîne des représentations dérivées qui est évoquée : *simulacre* de seconde génération en ronde-bosse, dérivé d'un simulacre de première génération en « platte peinture », lui-même issu d'un des *prototypes* peints en présence de l'*archétype* (la Vierge), et suscitant une forme de réception et des pratiques sociales spécifiques. Partout ailleurs, de façon étonnante, la question de l'origine historique de l'image – sur les modèles soit de l'image directement produite par la divinité (les cas par exemple de Notre-Dame-des-Miracles à Saint-Maur ou de Notre-Dame-de-Liesse), soit, très fréquemment en France, de « l'invention » de l'image miraculeusement redécouverte à la suite d'une intervention divine<sup>89</sup>, soit encore d'une image issue de saint Luc (les cas romains) ou associée à une translation d'Orient (la Vierge

dans les cas parisiens étudiés avant la fin du siècle, en revanche le thème de la modestie et de « l'humilité » de ces images est bien présent (voir ci-dessous).

<sup>87</sup> C'est, près de Paris, le cas de Notre-Dame-des-Miracles conservée au cloître de l'église « Saint-Maur des Fossés sur l'autel où est le tombeau de saint Babolin », « qu'on tient avoir esté faicte miraculeusement par une main visible, comme le maitre sculpteur nommé Rumolde s'apprestoit à y travailler », d'après Vincent Laudun, dans Bruno Maes, *Pèlerinages et sanctuaires mariaux au XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>88</sup> H. Belting, *op. cit.*, p. 26 et suiv.

<sup>89</sup> Notre-Dame-de-l'Épine près de Châlons en 1400 ; Bétharram fin XV<sup>e</sup> ; Bon-Encontre (près d'Agen) au début du XVI<sup>e</sup> ; Notre-Dame-de-Marceille (près de Limoux), la *Pietà* des Ardilliers, etc.

du Puy supposée sculptée par le prophète Jérémie et rapportée lors d'une croisade) – cette question donc, n'est guère évoquée à Paris où les statues étaient toutes relativement récentes (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle). Du Breuil, Malingre et leurs successeurs ne disent rien par exemple sur l'origine de la statue de la chapelle de la Vierge de Notre-Dame : l'action miraculeuse, liée à ce qu'accomplissent et paraissent vouloir les images<sup>90</sup>, ou bien le succès dévotionnel suffisent, semble-t-il, pour garantir la légitimité de l'image. Une vague « ancienneté », qu'il était alors de toute façon difficile d'attester en l'absence de documents, paraît largement suffire, sans qu'il eût été nécessaire d'établir, comme à Rome par exemple, une chaîne substitutive continue de répliques, ou sans qu'il eût été utile d'insister, comme dans les sanctuaires les plus anciens (Rocamadour, Le Puy, Chartres), sur le prestige de leur antiquité. La « reproduction » s'est-elle ici émancipée de « l'original » au profit de la seule « origine », qui reste l'intervention miraculeuse divine, avant d'être celle de l'acte créateur et signataire de l'œuvre ? Inversement, la désaffection à l'égard d'une image et de son sanctuaire, et son déclassement au profit d'une autre représentation concurrente, témoignent sans doute de la fragilité de cette légitimité non historique.

Une autre caractéristique importante concernant ces statues est leur qualité que l'on dira *infra-esthétique*. Très peu d'informations sont données sur l'apparence et les qualités formelles éventuelles de ces images qui, là aussi, paraissent ne jouer aucun rôle dans leur réputation. Au contraire, le caractère relativement banal, commun, « humble » voire imparfait des images<sup>91</sup>, mais aussi du lieu de leur apparition (l'espace public ou rural par exemple), paraît bien être un critère, voire une condition, puis un signe pour les humains de leur élection divine, tout en incitant les dévots à ne s'attacher ni à

<sup>90</sup> Thématique banalisée des « pouvoirs de l'image », explorée à satiété de L. Marin et D. Freedberg à A. Gell et W. J. T. Mitchell, sur laquelle je n'insisterai donc pas.

<sup>91</sup> Les images subsistantes – Saint-Gervais, Capucins, etc. – sont loin bien sûr d'être dépourvues de qualités : mais la valeur esthétique originelle, devenue désuète ou imperceptible par leurs nouveaux usagers, est devenue secondaire par rapport à la valeur culturelle et dévotionnelle d'images relativement récentes (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup>) mais devenues à leur tour « anciennes ».

un lieu particulier, ni à une image spécifique, ni à ses constituants sensibles, mais à tourner leurs regards vers le prototype divin et leur propre intériorité<sup>92</sup>. C'est là en fait, actualisé par les polémiques liées à l'accusation d'idolâtrie, un *topos* pour ce type de représentations que l'on trouve par exemple antérieurement, avec force détails, chez saint Jean de la Croix, mais déjà chez le Pseudo-Denys (son « iconologie négative » fondée sur le « dissemblable », les « choses inappropriées et laides », comme moyen d'évoquer anagogiquement les choses célestes, qui inspirera aussi Hugues de Saint-Victor). C'est cette idée qui est reprise à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle par le père Médard de Compiègne à propos de la Vierge des Capucins. Dans son histoire de la statue, il affirme que l'intervention de la divinité n'est pas associée à des « lieux affectés » (obligés, spécifiques, qui réduiraient la liberté et la toute puissance divine) et encore moins aux espaces les plus riches (les « apparences magnifiques » et les

<sup>92</sup> Voir, fondamental, saint Jean de la Croix, *La montée au Carmel*, Grégoire de Saint Joseph (trad.), Paris, Seuil, 1947 (1587), Livre III, chap. XXXV, sur la question des images, p. 435 : l'erreur d'aimer « telle figure plus que telle autre » ; p. 436 : le choix par Dieu pour ses grâces et miracles « d'images qui ne sont pas bien taillées, ni bien peintes, ou bien représentées, afin que les fidèles n'attribuent pas ces faveurs à la peinture ou à la forme » ; le choix également « des lieux très écartés » ; p. 437 : l'efficacité mémorielle d'images moins belles ; chap. XXXVI, p. 440 : la valeur plus spirituelle d'une image moins « travaillée et richement ornée » qui permet mieux de se rapporter au prototype divin ; et chap. XXXVII-XLI, sur la question des lieux de dévotion. Au-delà, les fondements bibliques sont ceux de « l'humilité » de la Vierge et de la propre humilité (kénose) du Christ dans l'Incarnation et la mort, elle-même annoncée par Esaïe 52-53 (l'exaltation du serviteur méprisable), thématique que l'on retrouve chez Médard de Compiègne au XVII<sup>e</sup> siècle déplacée sur la Vierge. La tradition du Pseudo-Denys l'Aréopagite, et antérieurement de Proclus (et plus tard de Jean Scot), est ici également essentielle : ce sont les choses « sans ressemblance » ou dissemblables (*anamoion morphoioion*), les « figures triviales » et les métaphores dont « la laideur même » est la plus à même d'évoquer les choses les plus élevées, aucune chose « semblable » ne pouvant être adaptée à l'éloignement absolu et à l'irreprésentable de la divinité. Voir ici *La hiérarchie céleste*, dans *Œuvres complètes*, M. de Gandillac (trad.), Paris, Aubier, 1943, chap. 2, 3, p. 190-192 et Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2008, chap. IV : « Vision et dissemblance », p. 153 et suiv. La faible taille de nombre de ces images va dans le même sens : voir, à propos des Anciens Pays-Bas méridionaux, L. Constant, *op. cit.*, p. 103-104.

« Temples celebres », « ces belles Chapelles enrichies de marbres »), mais aux lieux « souvent les plus ravalez », « *qu'elle relève* par les merveilles<sup>93</sup> », c'est-à-dire par les grâces, secours et bienfaits essentiels qu'elle prodigue. Poursuivant ce jeu d'oppositions structurales, l'image, loin d'être sans qualités, est cependant donnée comme dépourvue de beauté (sinon angélique), l'essentiel étant bien sûr non les vaines séductions sensibles qui résultent d'un art humain que certaines images refusent explicitement<sup>94</sup>, mais son origine divine ; non les apparences extérieures de la vénération mais la possibilité d'intérioriser sa dévotion :

« vous ne voyez rien de ces *mignardises* qui donnent dans les yeux, on n'y voit qu'une couleur brune, comme celle qui paroist à peu près, à nostre Dame Paris, & quantité d'autres où Dieu a mis cette marque d'Antiquité ; il ne veut pas captiver les peuples pour les obliger à honorer sa sainte Mère, par l'adresse d'un Artisan ; la délicatesse d'une peinture, ny la richesse de l'or ny de l'argent, les mouvemens de ses Graces vont droit au cœur, sans passer par les yeux, il desire *plus la veneration interieure que celle qui paroist*<sup>95</sup> » ;

« ... l'image de nostre Dame de Paix n'a pas gagné les peuples, ny par sa beauté ny par sa grandeur, non plus que par les richesses de sa matiere, ny la subtilité de l'artifice ; *ce n'est pas un chef-d'œuvre des hommes, c'est un present du Ciel*<sup>96</sup> » (je souligne).

<sup>93</sup> Médard de Compiègne, *op. cit.*, p. 5-6 ; on retrouve ces idées par exemple encore chez W. Gumpfenberg dans la Préface de son *Atlas* en 1658 ou chez A. Wichmans, *Brabantia Mariana...*, 1632 pour le Brabant : voir R. Dekoninck, dans O. Christin *et al.*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>94</sup> Vincent Laudun rapporte encore le cas d'une « image de Nostre-Dame » à Notre-Dame de Ligny (Bar-le-Duc), *refusant* l'embellissement : « on a essayé plusieurs (sic) fois de l'embelir, mais jamais elle n'a voulu souffrir ny peinture ny dorure quelconque », d'après B. Maes, *op. cit.*, p. 102.

<sup>95</sup> Médard de Compiègne, *op. cit.*, p. 9.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 18, voir également p. 20 à propos de l'humilité du Christ qui n'a pas hésité à s'incarner, souffrir et mourir, et l'humilité qui est mise en rapport avec la propre modestie des représentations de la Vierge. Sur l'origine céleste des statues protectrices voir le prototype antique que constitue la statue

L'intégration de ces images dans de nouveaux et souvent prestigieux retables ne doit donc pas être comprise comme venant contradictoirement annuler ou compenser la médiocrité des représentations. Au contraire, ces dispositifs d'exaltation par amplification viennent souligner (par contraste ou oxymore) cette banalité, et en inverser dialectiquement la valeur aux yeux de tous : l'apparente beauté du dispositif de présentation et d'ostentation dénote son origine simplement humaine (et donc inadaptée à la nature divine), tandis que la banalité (ou la dissemblance) de l'image surexposée devient l'indice de son investissement miraculeux par la divinité et le signe le plus conforme à son infigurable essence. Comme dans les cas romains, toutes ces opérations suscitent la création de nouveaux et prestigieux autels insérant l'image dans un contexte dévotionnel inédit mais qui, sauf exceptions provinciales (Notre-Dame-de-Liesse, Le Puy, Les Ardilliers, Notre-Dame-des-Vertus ?), ne se confondent cependant jamais avec le maître-autel.

Enfin, dernière caractéristique, toutes ces images sont des statues presque toujours vêtues « à l'Espagnole » : à Notre-Dame, aux Capucins, Saint-Étienne-des-Grés, Notre-Dame-des-Vertus à Aubervilliers, Notre-Dame-des-Miracles à Saint-Maur. Cette convention témoigne d'une probable influence ibérique ou flamande liée notamment à Anne d'Autriche, relayée par Louis XIII et Louis XIV, ce qui n'est pas, là non plus, sans incidences sur le statut sémiotique de ces images. L'habillage des statues, comme déjà en partie leur insertion médiévale dans des montures métalliques, a en effet au moins trois conséquences quelque peu paradoxales. D'abord, et sans doute afin de contribuer à leur efficace dévotionnelle, celle de *neutraliser* ou d'atténuer la singularité, l'historicité (leur ancienneté relative), voire la « difformité » (ou l'incomplétude) excessive de ces représentations, ou plus justement peut-être d'articuler singularité et universalité. Seuls en effet les visages de la Vierge et de l'Enfant apparaissent, toutes ces statues plus ou moins anciennes

d'Athéna pour Troie « tombée » du ciel et conservée à Rome dans le temple de Vesta où elle garantit le « siège de la souveraineté » : Ovide, *Fastes*, VI, H. Le Bonniec (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 186.

et hétérogènes ayant ainsi tendance à se ressembler toutes<sup>97</sup> : un type commun s'impose, là où l'excès de diversité menaçait l'unicité de la Vierge. Une seconde conséquence est celle de les *actualiser* : l'habillage des statues paraît les doter d'une identité et d'une vie propre et contingente, processus de personnification et d'animation, parfois complété par des dispositifs d'adresse et d'interpella-tion (le regard, la gestuelle éventuelle de la statue), qui trouvent un aboutissement dans l'acte miraculeux associé à la représentation. Enfin, l'ultime conséquence, finement analysée par Marlène Albert-Llorca, est celle de *socialiser* ces statues. L'habillage étant un moyen d'impliquer concrètement certaines catégories de popula-tion, et notamment des laïcs, dans les dévotions<sup>98</sup>. Ajoutons qu'ha-billées, ces statues sont aussi partiellement soustraites au regard sans être pour autant accessibles au contact physique (le toucher associé aux reliques ou aux statues miraculeuses et à la communication de leur *virtus* à l'époque médiévale), en raison des dispositifs matériels (balustrades, marches, grands retables, etc.) qui désormais tiennent les fidèles à distance. Inversement, le remplacement de la statue miraculeuse de Notre-Dame par une nouvelle représentation, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, en affectera à nouveau le statut sémiotique.

<sup>97</sup> Voir les remarques d'A. Nagel et C. Wood, *op. cit.*, chap. 8 : « L'entretien des icônes », p. 108-110 sur le sens, proche ici de celui de l'habillage moderne, qui est celui des restaurations d'icônes au XIII<sup>e</sup> siècle : « Un tableau régi par des codes obsolètes prend un caractère d'étrangeté ; le signifiant pictural risque d'attirer sur lui et de détourner de sa fonction représentative ou cultuelle », suscitant sa restauration ou « modernisation ».

<sup>98</sup> Voir Marlène Albert-Llorca, *op. cit.* Voir sur ce point B. Maes, *op. cit.*, 2002, p. 171-172 et également Richard C. Trexler, « Habiller et déshabiller les images : esquisse d'une analyse », dans F. Dunand, J.-M. Spieser, J. Wirth (éd.), *L'image et la production du sacré*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 195-231 ; Annick Delfosse, « Vêtir la Vierge. Une grammaire identitaire », dans O. Donneau (éd.), *Quand l'habit faisait le moine. Une histoire du vêtement civil et religieux en Luxembourg et au-delà*, Bastogne, 2004, p. 199-208.

#### 4. SUSPICIONS ET REDÉPLOIEMENTS DU CULTE

L'exemple de Notre-Dame de Paris est emblématique de cette stratégie visant, non sans ambiguïtés cependant, et dans un contexte d'effervescence mariale fortement concurrentiel dans la capitale et le royaume, à intégrer Paris au sein du réseau des plus prestigieux sanctuaires mariaux. De fait, la statue de la chapelle de la Vierge était une candidate importante (ce dont témoignent les actes sacrilèges du XVI<sup>e</sup> siècle) mais non unique, à une vocation miraculeuse dans la cathédrale. Il existait en effet d'autres représentations de la Vierge (celle d'une copie de Notre-Dame-de-Liesse « Au coin de la croisee qui regarde le Cloistre de la muraille », « representee en un excellent Tableau »<sup>99</sup> ; celle de « Notre-Dame de la Consolation », etc.), ou d'autres objet (des images-reliques : une « Image de la Vierge de vermeil doré » au-dessus du principal autel, tenant dans sa main un reliquaire avec la ceinture de la Vierge<sup>100</sup>), susceptibles d'attirer également les faveurs divines comme les ferveurs humaines. Au Moyen Âge, les pèlerinages associés au culte marial concernaient d'ailleurs l'autel des Ardents, situé derrière le maître-autel et supposé guérir du fameux « mal des ardens », ainsi que la « Chasse Notre-Dame » contenant notamment, dit-on au XVII<sup>e</sup> siècle, un lait « miraculeux », mais non la statue de la Vierge qui, offerte par Guillaume de Melun (alors chanoine d'Orléans), ne sera placée qu'en 1331 sur l'angle sud-ouest du jubé, côté nef, avant semble-t-il d'occuper plus tard le centre du retable de la chapelle de la Vierge. Objet d'une dévotion croissante (l'accès au chœur étant désormais interdit aux laïcs par la monumentale clôture), c'est donc cette statue qui va être retenue, mais pour la réalisation de miracles que l'on pourrait dire « par défaut » ou de substitution<sup>101</sup>.

<sup>99</sup> C. Malingre, *op. cit.*, p. 26.

<sup>100</sup> Le Maire, *op. cit.*, t. I, p. 55-56.

<sup>101</sup> Voir sur ces récits (mais d'autres miracles, évoqués par les *ex-voto* associés à la gravure du retable de Mansart, ne semblent pas avoir fait l'objet de publications), les plaquettes conservées à la BNF : *Récit véritable du miracle arrivé en l'Eglise de Paris, le 28. Avril 1626...*, Paris, François Julliot, s.d. (1626) (8-LK7-6943) ; *Miracle arrivé en l'Eglise de Paris le mardy vingt huitiesme jour du mois d'Avril*, Paris, J. Guillemot, 1626 (8-LK7-6942) ; *Le Miracle arrivé en l'Eglise Nostre Dame de Paris ; Ce vingt-huictiesme Avril, 1626*, Paris, Jean Cresonnet, 1626 (8-

Le miracle inaugural de 1626 est en effet associé à une femme, issue de Nogent-le-Rotrou et « percluse de ses membres », qui après un pèlerinage à Notre-Dame-des-Ardilliers où « elle sentit quelque soulagement en son mal<sup>102</sup> », se rendit à Paris. Elle y projetait, suite à un nouveau vœu, de se rendre à Notre-Dame-de-Liesse (le sanctuaire, situé près de Laon, lié à la Vierge noire médiévale, « patronne » de la dynastie capétienne et associée à la propre naissance de Louis XIII<sup>103</sup>), et semble-t-il aussi à Saint-Maur-des-Fossés<sup>104</sup>, où étaient vénérées deux images dotées d'une origine supposée divine dont ne pouvait se prévaloir la représentation parisienne. L'incapacité à honorer son vœu l'amènera à se tourner vers son confesseur qui lui dit « qu'au temps où l'on estoit [le temps du Jubilé] *toutes sortes de vœux se pouvoient transmuier*, & de faict pour accomplir le sien luy enjoind de s'en aller en l'Eglise de Nostre-Dame ouïr la Messe, & y communier<sup>105</sup>. » Dans une autre publication concernant le même miracle, son auteur évoque les grands sanctuaires mariaux contemporains – Notre-Dame-de-Lorette, Montserrat, Notre-Dame-du-Puy, Notre-Dame-de-Grâces en Provence, Notre-Dame-des-Ardilliers à Saumur et Notre-Dame-de-Haut (Ronchamp ?), « & de plusieurs saints lieux, où les devots Pelerins reçoivent tous les jours des graces infinies » –, avant d'ajouter que, « *sans aller plus loin* », un miracle analogue est advenu à Paris en la personne de cette paralytique<sup>106</sup>. Les miracles qui se succèdent ensuite – en juillet 1628, le jour de l'Assomption

LK7-6941) ; *Nouveau et veritable miracle arrivé en l'Eglise Nostre Dame de Paris. Ce jour d'huy 28 avril 1626...*, Paris, Nicolas Alexandre, s. d. (1626), (8-LK7-6940) ; *Récit veritable du Miracle arrivé en l'Eglise de Paris le Dimanche mil six cens vingt-huict...*, Paris, François Julliot, s.d. (1628) (8-LK7-6945) ; *Récit veritable du Miracle arrivé en l'Eglise de Paris le jour de L'Assomption nostre Dame, cette année 1630...*, Paris, François Julliot, s.d. (1630) (8-LK7-6946) ; *Récit veritable du Miracle arrivé en l'Eglise de Paris, le 9 jour de may 1631. En la personne de Marie Brunet...*, Paris, François Julliot, 1631 (8-LK7-6947).

<sup>102</sup> *Recit veritable du miracle arrivé en l'Eglise de Paris le 28 avril 1626...*, Paris, François Julliot, 1626, p. 14.

<sup>103</sup> B. Maes, *op. cit.*, 2009, p. 67 (statue détruite à la Révolution).

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>105</sup> C. Malingre, *op. cit.*, p. 24.

<sup>106</sup> *Miracle arrivé en l'Eglise Nostre-Dame de Paris le mardy vingt huitiesme jour du mois d'Avril*, Paris, J. Guillemot, 1626, p. 4-5.

en 1630, en mai 1631, etc. –, sont tous associés à des paralytiques dont l'état rendait difficile voire impossible un pèlerinage vers des sanctuaires sans doute plus prestigieux mais inaccessibles. Loin d'évoquer une sorte de « spécialisation » thérapeutique du sanctuaire parisien, la paralysie suggère que c'est l'incapacité du déplacement des dévots vers des images plus réputées qui suscite le choix de Notre-Dame de Paris, ainsi intégrée, au moins partiellement, parmi les sanctuaires mariaux miraculeux éminents. On sait qu'à défaut d'une succession aussi importante de miracles après 1631, c'est la dévotion monarchique associée au Vœu de Louis XIII qui compensera leur disparition et contribuera à asseoir le caractère de référence de Notre-Dame, mais *sans* que l'image miraculeuse de la chapelle soit désormais directement associée au prestige du sanctuaire parisien. Si, dans un premier temps, cette statue avait donc pu prétendre réorienter à son profit le prestige et l'efficace thaumaturgique des autres plus célèbres représentations miraculeuses, dans un second temps, sous Louis XIII, cette reconnaissance semble bien s'être déplacée vers un culte marial monarchique et national, à valeur générique et communautaire (et non plus individuelle), où le culte d'une idole et une forme de totémisme paraissent coexister<sup>107</sup>. Avec Louis XIV, ce culte ne sera désormais plus fixé sur une image particulière. La statue de la chapelle de la Vierge sera remplacée et son cadre d'accueil modifié d'abord sous Louis XIII et plus encore sous Louis XIV, s'intégrant dans une composition non plus circonscrite mais étendue à tout le chœur ; tandis que le groupe de la *Pietà* du maître-autel, dédié non à la Vierge mais à la Trinité, fixera tout autant l'attention. Qui plus est, ce culte paraît presque devenir indépendant de l'attente de miracles spécifiques : c'est la « protection » de la « Personne » royale et de « ses Etats » par la Vierge qui est attendue, et non tel ou tel miracle circonstanciel associé à telle ou telle statue.

<sup>107</sup> On sait que le totémisme, chez Durkheim et Lévi-Strauss (qui mettra cependant de côté ce concept), a à voir avec le culte des ancêtres (celui que manifeste Louis XIV), la sexualité et la fertilité (ici la naissance d'un successeur), et l'identification communautaire (ici l'attachement aux Bourbons et à la Nation *via* la Vierge).

La substitution de la modeste, anonyme mais ancienne et miraculeuse image de Notre-Dame par une statue nouvelle produite par un sculpteur éminent, n'est pas seulement l'indice possible d'une forme d'artialisantion croissante touchant les représentations religieuses qui irait de pair avec un éventuel déclin de leur aura sacrée. En revanche, elle est peut-être le signe d'une évolution du *contenu* même, qu'il reste donc à préciser, des dévotions qui leur sont associées. D'autres indications pourraient aller dans le sens de cette lecture et cela bien avant le XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans le cas de Notre-Dame-des-Champs, nous avons vu également comment cette image, malgré sa prestigieuse origine et malgré la valeur archétypale qu'elle était censée pouvoir assumer, restait confinée au XVII<sup>e</sup> siècle « dans une partie du cloître », simple objet de « respect », mais en aucun cas d'une dévotion bien assurée. Ici, il faut supposer l'extrême fragilité de la légende entourant cette image associée à la seule autorité de l'historien et héraldiste André Favyn, qui lui-même se rapportait à « une ancienne tradition laissée de pere en fils entre nous autres Parisiens<sup>108</sup> » et impliquant, outre la très controversée identification du premier évêque de Paris (III<sup>e</sup> siècle) avec l'Aréopagite grec (I<sup>er</sup> siècle) et avec le pseudo-Denys auteur des écrits mystiques rédigés au V<sup>e</sup> ou VI<sup>e</sup> siècle, son inconcevable présence lors de la mort de la Vierge.

Par ailleurs, à Notre-Dame-des-Champs, avec la statue quant à elle effectivement miraculeuse qui se trouvait dans la chapelle située sous le maître-autel (mais dont les miracles ne sont attestés que par « les anciens du fauxbourg »), ou comme à Notre-Dame de Paris et dans la totalité des cas parisiens, on a également constaté que même les images reconnues comme miraculeuses ne bénéficient pas d'un transfert qui les conduirait jusque sur le principal autel de l'église, mais seulement vers une chapelle spécifiquement dédiée à la Vierge. Dans le cas de Saint-Gervais, il semble même que l'on assiste à une forme de « privatisation » voire de relégation de la chapelle qui n'était pas la chapelle dite de la Vierge (la chapelle axiale), mais une petite chapelle qui s'ouvrait sur son côté gauche. Un plan existant de l'église au début du XVIII<sup>e</sup> siècle (plan Willaume, 1735-1736)

<sup>108</sup> A. Favyn, *op. cit.*, p. 136.

[Fig. 19] montre sa situation extrêmement modeste et périphérique, et il est difficile d’imaginer une dévotion populaire d’importance vers cette représentation. Louis Brochard nous indique qu’en fait cette chapelle avait été concédée à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au maraîchier Pierre Acarie, époux de la célèbre Madame Acarie, qui s’y retirait semble-t-il pour ses dévotions avant que cet espace soit finalement absorbé en 1768 dans une petite sacristie<sup>109</sup>.

Parfois encore, un culte marial pourtant ancien et important, même s’il n’était pas associé à une image miraculeuse, pouvait se trouver brusquement interrompu : tel a été le cas de celui concernant Notre-Dame-de-Bonne-Délivrance dont la confrérie royale fut supprimée par arrêt du Parlement de Paris en 1737, faute de pouvoir produire les titres et lettres patentes fondant son établissement<sup>110</sup>.

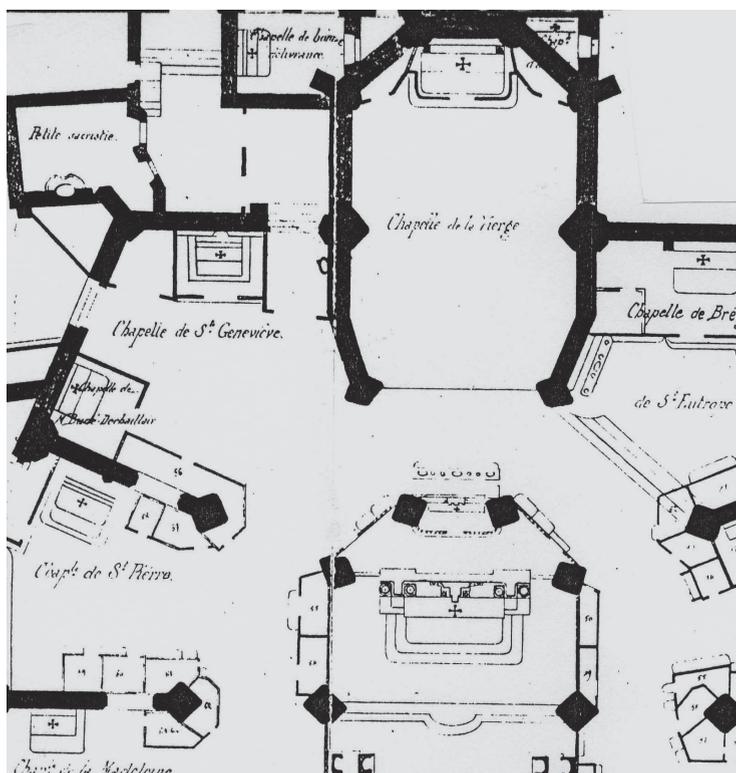
Enfin, nous avons vu comment deux des principales images du milieu du siècle, celle des Capucins de la rue Saint-Honoré et celle(s) du couvent des Augustins de Notre-Dame-des-Victoires, ont bénéficié d’une faveur aussi intense que brève – quelques années – et sans guère de suite : la « superbe » chapelle édifiée à grand frais à l’initiative du frère Fiacre et de la monarchie en 1674 ne paraît pas avoir joui d’un succès considérable puisque Charles Le Maire, dès 1685, se sent tenu de rappeler son histoire « assez particulière » et connue de « tres-peu de personnes<sup>111</sup> ».

À lire les témoignages et histoires anciennes concernant ces images, on est également partagé entre le sentiment d’un désir d’adhésion aux croyances qui leur sont attachées, et celui d’un scepticisme ou, tout au moins, d’une volonté d’encadrer rigoureusement celles-ci. À propos par exemple de Notre-Dame-des-Champs et de la présence en ce lieu de saint Denys, supposé être à l’origine de la première représentation parisienne de la Vierge, Germain Brice parle d’un « *sentiment hasardé* [qui] n’a pas plus de fondement que celui de quelques antiquaires, qui ont avancé que cette Eglise avoit été bâtie sur les ruines d’un temple dédié à la Déesse

<sup>109</sup> L. Brochard, *op. cit.*, p. 120-122. Un accès était cependant ménagé pour les dévots de la statue.

<sup>110</sup> Piganiol de La Force, *op. cit.*, t. VI, p. 1-5.

<sup>111</sup> Le Maire, *op. cit.*, t. I, p. 353-354.



## 19. WILLAUSME,

*Plan de l'église de Saint-Gervais à Paris, 1735-1736, détail, Archives Nationales, d'après Louis Brochard, Saint-Gervais. Histoire du monument d'après de nombreux documents inédits, Paris, Desclée de Brouwer, 1938.*

Cerès<sup>112</sup> ». S'agissant de Notre-Dame-de-la-Carole à Saint-Martin-des-Champs, Piganiol de la Force est bien obligé de constater que la supposée translation de la statue outragée de la rue aux Ours vers l'église du prieuré, « ne porte que sur la tradition, & sur quelques mauvais tableaux qu'on voit à saint Martin des Champs dans cette chapelle. D'ailleurs dans les Archives de ce Prieuré, on ne trouve

<sup>112</sup> G. Brice, *op. cit.*, t. III, p. 104-105.

pas le moindre titre qui autorise cet événement, on peut même dire qu'il y en a qui le détruisent<sup>113</sup> ».

De telles marques de scepticisme sont bien sûr courantes au Siècle des Lumières et s'inscrivent dans tout un mouvement critique qui, après avoir été le fait des Réformés au XVI<sup>e</sup> siècle, s'était étendu à de nombreux catholiques dès au moins le milieu du siècle suivant : des catholiques jansénistes avec la publication de la *IX<sup>e</sup> Provinciale* (1656) de Pascal s'en prenant aux dévotions mariales « aisées » du jésuite Paul de Barry ; des catholiques quant à eux suspectés abusivement de jansénisme tel Adam Widenfeld, auteur des fameux *Avis Salutaires de la B. V. Marie à ses Dévots indiscrets* (Gand, 1673) ; plus généralement des catholiques érudits et sceptiques comme Michel de Marolles ainsi que Vanessa Selbach l'a rappelé<sup>114</sup>, et surtout Jean de Launoy, Adrien Baillet, Jean-Baptiste Thiers ou Muratori en Italie, bien souvent très circonspects à l'égard des formes les plus outrées du culte « extérieur » de la Vierge, suspecté de se confondre avec une forme d'idolâtrie. Ainsi en est-il par exemple d'Adrien Baillet à propos « De la devotion qu'on doit avoir pour les lieux destinez au culte de la sainte Vierge. Des temples, des chapelles, & des autels dressez en son nom. De ses images miraculeuses, & des tableaux qui la representent », qui admet bien la nécessité d'une variété et multiplicité des lieux et objets de culte, mais comme « une suite de sa *condescendance* pour les foiblesses de l'homme qui ne [peuvent] soutenir sa devotion sans quelque appui sensible & extérieur<sup>115</sup> ». Et c'est pour aussitôt mettre en garde contre trois abus possibles : le danger de « deserter les Paroisses » ; la survalorisation du « lieu » ou de la représentation singulière de la Vierge ; l'excès des décorations et des dépenses matérielles aux

<sup>113</sup> Piganiol de la Force, *op. cit.*, t. IV, p. 22-24 : l'auteur fait référence à un acte de 1314 évoquant déjà la chapelle de Notre-Dame de la Carole et donc sans rapport avec la statue et le sacrilège du début du XV<sup>e</sup> siècle. Voir également Jaillot (Jean-Baptiste Renou de Chauvigné, dit), *Recherches critiques historiques et topographiques sur la ville de Paris*, M. Fleury (rééd.), Nancy, Berger-Levrault, 1977, t. 2, p. 83-85.

<sup>114</sup> V. Selbach, *op. cit.*, p. 171-172.

<sup>115</sup> Adrien Baillet, *De la dévotion à la Sainte Vierge et du culte qui lui est dû*, Paris, Claude Cellier, 1693, p. 229-230, je souligne.

dépens de la « piété intérieure » et du culte du Saint Sacrement ou de la Trinité. Alors même que l'adhésion à des formes de dévotion dites « populaires » est en réalité – nous le verrons à nouveau avec le Rosaire – partagée du sommet de l'État jusqu'au peuple, toutes ces critiques amènent, au tournant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, à l'élaboration, au moins par certaines élites religieuses, d'un partage idéologique entre une spiritualité « éclairée », intériorisée, supposée relever des classes supérieures de la société (l'oraison mentale, l'adoration intérieure, la recherche de la conversion, etc.), et une spiritualité « populaire » (le « peuple » superstitieux de Michel de Marolles, les « bonnes gens », les « idiots », les « femmelettes » encore de Grignon de Montfort<sup>116</sup>), qui resterait archaïquement attachée à des formes extérieures et matérielles : l'oraison vocale, le chapelet, le scapulaire, les pèlerinages, le culte des images, la recherche du miracle, la tendance à l'excessive circonscription spatiale et temporelle des dévotions opposée à l'universalité de la présence divine, etc.<sup>117</sup>

Mais bien avant ces réserves et critiques, dont on a vu qu'elles étaient déjà partiellement intégrées par un Médard de Compiègne à propos de la Vierge des Capucins, on peut observer plus tôt encore la mise en place d'une forme de contrôle et d'encadrement des dévotions mariales<sup>118</sup>. Le cas le plus frappant, et le mieux documenté en raison des miracles successifs qui s'y déroulèrent, concerne à nouveau Notre-Dame de Paris. Alors que nous sommes dans une période où les dévotions mariales les plus effrénées sont encouragées par la littérature spécialisée, les publications relatives aux miracles de Notre-Dame paraissent bien se signaler par leur volonté d'intégrer les épisodes miraculeux dans le cadre d'un récit

<sup>116</sup> Louis-Marie Grignon de Montfort, *Préparation au règne de Jésus-Christ. Version originale du Traité de la Vraie Dévotion*, P.-M. Dessus de Cérout (éd.), Paris, Pierre Téqui, 2009, p. 36.

<sup>117</sup> Voir F. Cousinié, *GLORIAE. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art*, chap. III (à paraître), où nous revenons sur ces questions.

<sup>118</sup> Encadrement aussi en œuvre dès l'époque médiévale, au moins à partir du quatrième concile de Latran (1215), que l'on retrouve aussi dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle : voir les exemples donnés par B. Maes, *op. cit.*, 2002, p. 194-195.

parfaitement normalisé et le plus conforme possible aux exigences tridentines. Dès le cas du miracle d'avril 1626, sa bénéficiaire, la paralytique Anne Truville, est décrite comme respectueuse d'une procédure extrêmement précise que l'on retrouve dans les cas postérieurs : vœu initial à la Vierge, confession auprès d'un prêtre, communion préalable, déplacement difficile auprès de l'image vénérée, prières devant l'image suivies du miracle, vénération des reliques placées « auprès de ladite Image aux jours qu'il y a quelque indulgence », dépôt des « potences » devenues inutiles « pour estre laises devant l'Image » afin d'attester le miracle. Celui-ci étant ensuite l'objet d'une procédure d'enquête avec dépositions de témoins menée par l'Official de l'archevêché, puis de la publication d'un Décret d'approbation par l'archevêque, suivie d'une messe d'action de grâces devant l'image<sup>119</sup>. Une séquence analogue est suivie pour les miracles concernant Jean de la Carrière en 1628, Marie Varenne en 1630 ou Marie Brunet en mai 1631 : vœux à la Vierge, pèlerinage, prières devant son image, assistance, dans le cas de Jean de la Carrière, à « trois Messes entieres », « dressant le cry de son cœur à Dieu qui fut ouy du Ciel et toucha les oreilles patientes de Dieu », miracle advenu « apres l'elevation de la quatriesme Messe » (même chose pour Marie Varenne), reconnaissance « en soy de la vertu de la Vierge en la presence de son Image », communion (Marie de Varenne), etc.<sup>120</sup> Par là, on comprend qu'il s'agissait d'une part de garantir un strict contrôle de ces dévotions par la hiérarchie et les rituels ecclésiastiques (d'où les confessions, assistances à la messe, communion, etc.), d'autre part d'articuler étroitement le recours à une image miraculeuse de la Vierge et celui, complémentaire et sur lequel insisteront les catholiques sceptiques de la seconde moitié du siècle, portant aussi bien sur des *reliques* (présentes auprès des images), que, surtout, sur *l'eucharistie* (*via* la communion ou/et l'advenue effective du miracle lors de l'élévation). Inversement, le non respect de ces contraintes pouvait entraîner la censure des

<sup>119</sup> *Récit véritable [...] 28 avril 1626*, Paris, François Julliot, 1626, p. 5-6.

<sup>120</sup> *Recit véritable du miracle [...] 16 juillet mil six cens vingt-huict...*, Paris, François Julliot, 1628, p. 8-10 et *Recit véritable [...] cette année 1630*, Paris, François Julliot, 1630, p. 3-9.

cas controversés. Tel est celui du « miracle » (guérison d'un bras paralysé) du 25 mars 1627 arrivé en la personne de Catherine Fontaine « devant l'Image de la Sainte Vierge de l'Eglise Cathedrale de Nostre-Dame de Paris », dont il est dit par son défenseur, le prêtre « habitué en l'Eglise S. Roch » Jacques Villery qui répondait aux accusations de Pierre Nicole, que ce « fut celuy-cy, qui donna lieu dans la suite à toutes les devotions, qui s'y font encore aujourd'huy, & mesme à une Translation solennelle de cette Sainte Image, du lieu où elle estoit, dans une Chapelle magnifique que la Reyne y fit faire<sup>121</sup> ». C'est là l'exemple d'une concurrence des miracles, mais aussi des sensibilités religieuses internes aux catholiques, qui tente, ici en vain puisque ce cas, censuré, ne sera pas retenu dans les récits officiels, de survaloriser un événement aux dépens des autres – « tant il est vray que les autres miracles, qui ont estez faits auparavant ne furent d'aucun éclat<sup>122</sup> ».

Dans les pages introductives de ces publications, leurs auteurs ne manquent pas non plus de rappeler certaines des croyances que se devaient de respecter les dévots : que Dieu seul est l'auteur des miracles, même si prophètes, apôtres, saints et surtout la Vierge, en tant « qu'instruments de sa bonté, aussi bien que de sa puis-

<sup>121</sup> Jacques Villery, *Abbrégé de l'Histoire de la vie de Catherine Fontaine. Pour réponse à un Libelle intitulé Histoire de Catherine Fontaine, autrement la Prieuse...*, s.l., 1688, p. 15. L'auteur y polémique longuement avec Pierre Nicole, et à nouveau en 1689 avec son *Apologie de Catherine Fontaine ou Replique à la nouvelle production de Monsieur Nicole* : à savoir sa *Réponse à l'Ecrit de Mr Villery* que suivra encore une *Histoire de la Sœur Malin*. Dans l'exemplaire isolé de l'*Abbrégé* de 1688 (BNF : 8-LN27-7682), le texte est précédé d'un portrait gravé de Catherine Fontaine, et d'un « Avis » indiquant les origines supposées de la controverse : le ressentiment de Nicole, dès 1677, à propos de « la sœur Malin », proche de Villery, sortie contre la volonté de Nicole de Port-Royal-des-Champs, qui aurait conduit le penseur janséniste à la persécution de Villery et à la publication, en 1682, de son « Libelle infame » mettant en cause la vie peu exemplaire de la miraculée et entraînant le relégation à Autun du prêtre par Lettre de Cachet. L'affaire, sur laquelle je ne peux ici insister, est importante car, en dénonçant un « faux miracle », elle vient mettre brutalement en cause, à la fin du siècle et alors même qu'allait être projeté le réaménagement du chœur et du jubé, une dévotion engagée plus d'un demi-siècle auparavant à l'égard d'une image qui va disparaître dans les travaux exécutés au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 15.

sance », ont « usé de ce pouvoir pour le salut & pour la consolation des hommes<sup>123</sup> » ; ou encore que les miracles ne sont « pas plus excellens & relevez en leur substance », ni « plus difficiles » pour Dieu que ces autres actes, mais justes « moins communs & familiers ; condition qui semble estre requise pour esmouvoir & provoquer l'entendement humain à l'admiration », admiration nécessaire pour susciter la crainte et l'amour des hommes<sup>124</sup>. Ailleurs encore, il semble que l'on puisse relever un certain scrupule quant à la « publication » des miracles que se sent obligé de justifier l'auteur du récit de 1628, distinguant les interventions miraculeuses de Dieu, effets de sa miséricorde, qui exigent, une fois vérifiées par l'Église, une « publication », et le don des « graces & perfections, *qui seules sont le fondement & le sujet de la vraye loüange* », que Dieu communique *intérieurement* seulement, et dont il veut que « l'intention par laquelle nous les meritions *demeure secreta dedans nos cœurs*<sup>125</sup>. »

Ces formes, ici textuelles, de contrôle et d'encadrement des comportements des dévots, nous pouvons encore les retrouver dans le cas des images représentant ces statues miraculeuses. Il ne semble pas qu'il y ait eu, à ma connaissance, dans le cas parisien ou même français, un recueil de gravures rassemblant avant le XIX<sup>e</sup> siècle (A. J. M. Hamon), les portraits des principales images mariales miraculeuses : le recueil (manuscrit) du dominicain Vincent Laudun comprend de nombreux dessins, mais des sanctuaires, et non des images, comme si ce qui importait ici était plus le lieu (varié) que l'objet (répétitif : « une image ») de la dévotion mariale. Dans le cas des réalisations parisiennes, elles ne sont jamais représentées isolément mais toujours « en contexte », dans un ensemble plus ou moins élaboré (architectural, iconographique, liturgique), et donc déjà prises en charge par l'institution religieuse. Tel est par exemple le cas de la gravure montrant le second autel de Notre-Dame de Paris. Dans la représentation de la réalisation antérieure de François Mansart [Fig. 5], dominait un rapport sans doute trop exclusif et

<sup>123</sup> *Recit [...] 9 jour de May 1631*, p. 6.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>125</sup> *Récit véritable [...] 16 juillet mil six cens vingt-huict*, Paris, François Julliot, 1628, p. 4.

immédiat entre la *statue* de la Vierge et les *effets* miraculeux, ceux-ci étant représentés à proximité immédiate du retable comme autant d'*ex-voto*. Dans le second retable [Fig. 6], la composition est bien plus complexe et le miracle n'est plus présenté comme le résultat nécessairement et immédiatement attendu de la Vierge. La statue miraculeuse occupe bien le centre du retable, mais paraît presque écrasée par l'ampleur et la complexité du programme ornemental et iconographique qui l'entoure : immenses « Cherubins », « face tournée », non vers la Vierge, mais « vers le Tabernacle de bois doré » (usage relativement nouveau à Paris exprimant l'importance de la dévotion eucharistique), Évangélistes (Jean avec l'aigle, Matthieu avec l'ange) au-dessus des frontons enroulés, tableaux de Louis XIII et d'Anne d'Autriche en prière de part et d'autre de la statue qui est surmontée des armes de France et d'Espagne soutenues par deux anges, évocation en relief de sainte Anne et saint Louis entre les colonnes de porphyre. Tout ceci sans compter encore les multiples petits tableaux, plus d'une vingtaine, qui ornent les faces des piédestaux du retable et le bas des futs des colonnes en évoquant différents épisodes de la vie de la Vierge, mais apparemment aussi d'autres saints (une lapidation de saint Étienne par exemple sur le côté gauche ?) et du Christ (une Résurrection du Christ sur le côté droit ?). Outre l'effet d'actualisation dont bénéficie l'image dans ce nouvel environnement, le résultat est évidemment – et là aussi une comparaison serait éclairante avec les exemples romains où l'icône miraculeuse, également intégrée dans un contexte plus ou moins riche, est cependant généralement exaltée par un somptueux dispositif –, la relative *banalisation* de l'image miraculeuse qui est exposée mais pour être immédiatement intégrée non seulement dans un acte liturgique (ici la célébration de la messe), mais également dans un complexe élargi de représentations. Le culte de la Vierge et de sa statue (qui porte d'ailleurs un chapelet, indiquant un type de dévotion spécifique et encadré), doit en effet s'articuler à au moins deux autres ensembles. D'une part aux dévotions liées également aux saints (et à leurs reliques qui étaient régulièrement exposées), au Christ et au Saint Sacrement (on note que c'est l'acte même de l'élévation de l'hostie consacrée qui est évoqué, élévation dont on a vu qu'elle est le moment privilégié du miracle). D'autre part à la

médiation d'un culte monarchique (évoqué par les représentations des souverains, de leurs armes, de leurs propres saints protecteurs homonymes). Par ailleurs, l'importance des scènes liées à la vie de la Vierge tend également à déplacer le culte qui pourrait se fixer trop exclusivement sur la statue miraculeuse centrale. Ce n'est pas juste une statue qui est présentée à la dévotion des fidèles, mais une statue qui renvoie à toute une série d'épisodes biographiques et, plus encore, de « Mystères » qu'il s'agit également de prendre en considération, notamment lors des pratiques méditatives (celles par exemples liées au Rosaire), ou lors des grandes fêtes mariales.

Si l'on se reporte sur les éléments para-iconiques qui entourent la représentation du retable et de sa clôture, on peut considérer que c'est la totalité de la gravure qui vaut comme « guide de lecture ». Elle engage, de la part du public (représenté en foule au bas de l'image), un modèle comportemental et dévotionnel bien précis, en rapport avec le complexe d'images, modèle dont l'exécution pouvait ainsi permettre l'obtention des secours recherchés. Au sommet un texte (*Memorare*), écrit à la première personne (que doit donc assumer le spectateur-lecteur), adressé à la Vierge, et implorant, « les yeux pleins de larmes & le cœur gros de soupirs », son assistance. En haut à gauche la série des « litanies de la Glorieuse Vierge Marie » (commençant par une invocation aux figures de la Trinité, bien sûr présentes sur le retable, associée aux différents titres de la Vierge), suivie plus bas d'une « Oraison » au Seigneur appelant à un don intérieur de grâce (et faisant allusion à l'Annonciation, à l'Incarnation et à la Résurrection, trois scènes évoquées dans le retable). Au sommet gauche encore une « Oraison tres devote » à la Vierge afin d'en obtenir, *via* à nouveau le Christ, le don de contrition et la délivrance des péchés par la confession. Or prières diverses, confession et contrition, assistance à la messe et communion sont, on l'a vu, autant d'étapes *obligatoirement suivies* par les dévots en attente d'une assistance éventuellement miraculeuse. Et ces éléments sont ici à nouveau évoqués et requis par l'image et le texte comme conditions préalables à l'obtention d'une réponse bénéfique, mais qui n'est pas forcément celle d'un miracle (le miracle, s'il advient, est juste *supplétif*, suivant le don de grâce et de contrition demandé).

Des observations analogues peuvent être faites à l'égard de la plupart des autres représentations. Sauf peut-être dans le cas de Notre-Dame-des-Vertus d'Aubervilliers où l'image miraculeuse est seule présente et presque uniquement associée aux marques monarchiques (fleurs de lis dans le fronton, la frise et l'écoinçon au-dessus de l'arc central)<sup>126</sup>, domine ailleurs l'idée d'une même inscription de la statue miraculeuse dans un contexte régulateur, destiné à relativiser l'importance de l'image et de sa puissance miraculeuse au profit, plus ou moins affirmé, d'autres éléments (christologiques, eucharistiques, monarchiques, etc.). Tel est par exemple le cas pour la statue des Capucins qui tente, au milieu du siècle, de réorienter à son profit les attentes miraculeuses de la capitale. Nous passons, dans la première représentation gravée [Fig. 12], d'une statue urbaine encore isolée mais déjà inscrite dans un cadre architectural (retable et dais), religieux (le cercle des clercs tenant les cierges, la présence dans l'axe central, entre assistants et image, d'un grand Crucifix), social (aristocrates, bourgeois, peuple) ; vers une statue qui est, dans la seconde représentation [Fig. 13], et comme dans le cas du retable de Mansart pour Notre-Dame, prioritairement associée à sa puissance miraculeuse (les six scènes ovales rapportant les miracles advenus, les multiples *ex-voto* accrochés au-dessus du retable ; l'ensemble contribuant à inscrire, aux côtés de l'œuvre, son propre *devenir historique*). Mais elle l'est également à la personne et au Mystère du Fils (la scène de l'Annonciation sous la statue, le Crucifix au sommet des images tenu par des anges et au bas de l'image par des enfants, les monogrammes associés de Jésus et Marie de part et d'autre de l'image). D'après la description de Guillet de Saint-Georges évoquant l'autel et le retable postérieur de 1653, l'inscription contextuelle est encore élargie puisque la statue miraculeuse est associée au Père en gloire (le bas-relief supérieur, par le Père capucin Marcellin de Paris, auteur également, « sous l'inspection de M. Poissan [Thibaut Poissant] » de figures d'anges « dans le cadre posé sur l'autel »), aux saints de l'ordre (les deux grandes

<sup>126</sup> Il en est de même au grand couvent des Augustins, mais nous n'avons pas affaire à une image miraculeuse, où le contexte reste réduit au seul cadre architectural.

figures de saint François et de saint Antoine de Padoue, données à François Girardon, qui encadraient l'ensemble), et aux Évangélistes (quatre autres tableaux dans la voûte peints par Michel Corneille le Père, auteur également d'une « Gloire Céleste »)<sup>127</sup>.

Enfin, pour la statue de Notre-Dame-de-Bonne-Délivrance à Saint-Étienne-des-Grés [Fig. 11], statue vénérée mais, à priori, sans rapport avec une tradition miraculeuse explicite, l'intégration contextuelle est à nouveau d'ordre trinitaire (eucharistie, croix, Saint-Esprit sur l'axe vertical), toujours monarchique (Louis XIV, associé en face au pape), et mariologique (la succession sur les côtés des principaux épisodes, et Mystères, de la vie de la Vierge). Le résultat visé est non l'attente de miracles mais celle, plus commune et explicitée par le texte inscrit sous l'image, d'indulgences plénières (la rémission des péchés). Ces indulgences sont attachées à cet autel mais associées moins à la statue elle-même qu'à *certaines jours* (notamment les différentes fêtes de la Vierge représentées sur les côtés, ou les fêtes des différents saints patrons de la confrérie, où se réintroduit ainsi, auprès de la Vierge, le culte des saints : saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Roch, saint Étienne, saint Denis, etc.) ; à *certaines actes* (saluts et processions « tous les premiers Dimanches de chacun mois », des confrères « bien et dûement confessez et communiez ») ; et à *certaines objets* (prières « devant l'image du Crucifix en l'honneur de cinq playes de Notre Seigneur » où est à nouveau marquée l'importance christologique).

*Scepticisme* (protestant, janséniste, catholique), *encadrement* (par les autorités ecclésiastiques) et *relativisation* du culte marial et de la dévotion aux images miraculeuses, peuvent apparaître contradictoires avec l'effusion mariale qui caractérise la première moitié du siècle et aboutit à une profusion de nouveaux sanctuaires plus ou moins miraculeux, en France comme dans toute l'Europe. On a vu que Paris tend bien à s'inscrire dans ce mouvement, mais, finalement, sans qu'aucun centre de la capitale n'arrive véritablement à s'imposer ; plusieurs vénération (Saint-Gervais, les Capucins,

<sup>127</sup> G. Guillet de Saint-Georges, *op. cit.*, t. I, p. 325-326.

Notre-Dame-de-Savonne à Notre-Dame-des-Victoires) paraissant même tomber assez rapidement dans une sorte d'obsolescence programmée. La tendance à surestimer les images, qui conduit aussi bien à attendre d'elles et de leurs pouvoirs supposés des effets extraordinaires qu'à les détruire, va bien ici, comme le remarquait W. J. T. Mitchell, avec celle qui amène, rapidement et parfois même simultanément, à considérer leur insuffisance, leur manque, leur faiblesse et donc à les « sous-évaluer » et à les oublier<sup>128</sup>. Et de fait, l'édition de 1657 de l'*Atlas Marianus* de Wilhelm Gumpfenberg, qui retient quatre images mariales en France, n'en publie aucune concernant Paris<sup>129</sup>. Il ne faut cependant pas forcément parler « d'échec » mais, dans le cadre d'une inquiétude croissante quant à des manifestations religieuses jugées obsolètes, d'une *réorientation* quasi systématique des dévotions. On notera à cet égard, et alors que ces constructions se multipliaient depuis le vœu de Louis XIII dans toute la France, que les grandes chapelles mariales parisiennes du XVIII<sup>e</sup> siècle – Saint-Laurent (1712), Saint-Sauveur (1731), Saint-Sulpice (1731), Saint-Louis du Louvre (1742-62), Saint-Roch (1752-56), Saint-Médard (1784) –, concernent toutes, semble-t-il, des représentations des divers Mystères et (futurs) dogmes liés à la Vierge (Annonciation, Assomption, Immaculée Conception, etc.), sans qu'aucune représentation ancienne de Marie ne paraisse désormais intégrée dans ces nouveaux ensembles<sup>130</sup>.

<sup>128</sup> W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, p. 25, p. 31 ou p. 53-54 sur le rapport ambivalent de l'image à la « féminité » (objet subalterne d'admiration et simultanément objet dominant de crainte du fait de leur « désir » supposé de domination sur le regardeur), féminité ici renforcée par le référent qu'est la Vierge.

<sup>129</sup> Wilhelm Gumpfenberg, *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem Christianum miraculosis...*, Ingolstadt, Georgii Haenlini, 1657 : *Imago Aniciensis* (Le Puy), *Carnotensis* (Chartres, mais peu fréquenté en tant que sanctuaire marial aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles), *Ardilliensis* (la *Pietà* des Ardilliers), *Monspeli* (Notre-Dame-des-Tables à Montpellier). Cette édition réduite se distingue de l'édition monumentale plus généreuse en trois volumes, mais non illustrée, de 1672. Sur cet ouvrage voir O. Christin, F. Flückiger, N. Ghermani (dir.), *Marie mondialisée, op. cit.*

<sup>130</sup> Évolution que l'on peut aussi mettre en rapport avec les confréries parisiennes dédiées à la Vierge et en particulier à l'Assomption (Grand-Augustins, Saint-Jean-Baptiste de Belleville), à l'Immaculée Conception (Saint-Paul), à la

En 1708 s'achevait brutalement la tradition des grands Mays de Notre-Dame conçus comme « une marque publique de dévotion envers la Sainte Vierge<sup>131</sup> ». Dans ce nouveau contexte, sous l'épiscopat réformateur de Louis-Antoine de Noailles (1651-1729) suspecté (abusivement semble-t-il) de sympathies jansénistes<sup>132</sup>, le remplacement par une nouvelle statue de l'œuvre miraculeuse de la chapelle de la Vierge, qui disparaît apparemment sans laisser de trace, avait bien valeur de symptôme voire de présage. Non pas forcément d'une réductrice *substitution* à une valeur « culturelle » d'une nouvelle valeur « artistique » (thèse classique mais sommaire du schéma repérant les traits anticipés d'une croissante laïcisation de la culture française), mais plus certainement, à mon sens, d'une évolution – ultime transfert, interne au domaine cultuel –, qui porte sur une redéfinition, pas forcément et uniquement liée à une « pression » janséniste, du culte marial. Un culte qui serait donc défini par ce passage d'une dévotion attachée à une image

Nativité (Billettes, Saint-Marcel, etc.), voir J. Lothe et A. Virole, *Images des confréries parisiennes...*, *op. cit.*, p. 198 et suiv.

<sup>131</sup> Les deux phénomènes, disparition de la statue miraculeuse et fin des Mays, devraient être mis en relation. Sur les causes possibles du déclin des Mays voir la fine étude de Martin Schieder, « La fin des Mays de Notre-Dame et le déclin de la peinture religieuse au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans A. Notter (dir.), *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, Arras, Musée des Beaux-Arts d'Arras, 1999, p. 67-77.

<sup>132</sup> Voir, signalé par l'étude de K. Krause, le témoignage important de l'historien et chanoine de Notre-Dame, Louis Legendre, dans ses *Mémoires*, M. Roux (éd.), Paris, Charpentier, 1863, p. 223-224 : sur les orientations jansénistes et réformistes de certains chanoines, désireux de retrancher « ce qu'il y a de superstitieux dans notre Eglise, dans notre office, dans nos cérémonies » et, approuvés sur ce point par l'archevêque, qui « eurent la témérité d'enlever en plein jour ignominieusement, à la vue de tout le monde, une petite image de la Vierge qui étoit derrière le chœur et devant laquelle les bonnes gens se faisoient dire des évangiles et brûloient de petites bougies ». On peut imaginer que la Vierge de la chapelle Notre-Dame a été victime des mêmes orientations rigoristes. Voir également dans ce même ouvrage les pages à propos d'analogues marques de scepticisme parmi les chanoines quant aux reliques (p. 248-252). Sur l'archevêque, dont les papiers sont conservés en 24 volumes à la BNF, voir Édouard de Barthélemy, *Le Cardinal de Noailles, évêque de Châlons, archevêque de Paris, 1651-1728*, Paris, Léon Techener, 1886, ainsi que Pierre Chaunu, Madeleine Foisil, Françoise de Noirfontaine, *Le basculement religieux de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1998, Livre II, chap. I.

de la Vierge conçue comme objet matériel, artistiquement « commun », anonyme et non daté mais objet (justement) privilégié et localisé de l'intervention divine, à une image distincte. Cette dernière, si elle semble bien rompre avec la logique substitutive antérieure au profit d'une « création » artistique, conserve néanmoins encore une relation à la représentation ancienne (à la fois topographique : c'est le même lieu renouvelé ; et iconographique : c'est toujours une Vierge à l'Enfant), tout en étant dotée de nouvelles caractéristiques. Même s'il s'agit désormais de la Vierge de tel ou tel artiste, c'est en effet une image bien plus générique<sup>133</sup> : non *telle* Vierge miraculeuse (quand bien même stéréotypée), susceptible d'une dérive idolâtre, mais « *la* Vierge », qui plus est une Vierge à vocation pas seulement locale (Notre-Dame de Paris) mais nationale (Notre-Dame de France)<sup>134</sup>. Il s'agit par ailleurs d'une Vierge associée à certains de ses Mystères (l'Annonciation et la Visitation des bas-reliefs à Notre-Dame), et d'une image obligatoirement articulée aux autres éléments fondamentaux du culte que la hiérarchie catholique invite à ne pas négliger (culte eucharistique et culte des saints). C'est encore une image bénéficiant, en *surplus* donc, d'une autorité « artistique » et auctoriale incontestable : Vassé, qui signe et date son chef-d'œuvre [Fig. 20] ; de même qu'à Rouen par exemple, autre cathédrale et autre cas important, c'est une statue de Laurent Lecomte (1777) qui remplacera dans le nouveau jubé, et non sans résistances, deux représentations antérieures et anonymes de la Vierge<sup>135</sup>. Mais il s'agit d'une image dont ne sont plus attendus

<sup>133</sup> Même conclusion à propos du XVIII<sup>e</sup> siècle chez B. Maes, *op. cit.*, 2002, p. 373 : « la Vierge en général » ; même évolution également constatée à propos du miracle et de son « inutilité » à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle au profit notamment de la conversion intérieure, p. 380 et suiv.

<sup>134</sup> Voir Xavier Bisaro, « *Bigarrure et contradiction : cérémonial cathédral et stratégies ecclésiastiques face au rite parisien* », dans C. Davy-Rigaux, B. Dompnier, D.-O. Hurel, *Les cérémonies catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 179-193 à propos de l'adoption du Bréviaire et du Missel parisiens à partir de 1736 dans de nombreux diocèses français et du rôle central de Notre-Dame pour la monarchie et le royaume à partir de Louis XIII.

<sup>135</sup> La statue de Lecomte, dans l'actuelle chapelle sainte Marguerite après la destruction du jubé en 1884, se substituant à deux statues présentes sur le jubé



20. FRANÇOIS-ANTOINE VASSÉ,  
*Statue de la Vierge de l'ancien autel du jubé de Notre-Dame de Paris*, 1722,  
Paris, cathédrale Notre-Dame, transept gauche.

forcément des miracles. Serait-ce justement parce que le miracle (d'origine divine, vraie « beauté » supérieure de l'œuvre) n'est plus obligatoirement requis, que la beauté (humaine, secondaire) serait possible, se substituant à la puissance anagogique du dissemblable des images antérieures « imparfaites » ?

L'autre transfert, qui semble s'opérer en direction du maître-autel et du groupe de la *Pietà*, témoigne d'une même évolution générique, auctoriale et non miraculeuse, où le culte marial monarchique et national est étroitement subordonné à la Passion (la Croix) et aux figures trinitaires (la Gloire qui surplombe l'ensemble). Mais cet ultime cas vient pourtant accomplir, de fait, une certaine tradition, puisque le chef-d'œuvre de Nicolas Coustou vient, sans doute involontairement, réaliser l'ultime transfert et l'ultime incarnation transfigurée de la prétendue image originaires de « platte-peinture » rapportée par saint Denys – une peinture donc, malgré tout, ou son spectre, oubliée dans le cloître disparu de Notre-Dame-des-Champs.

médiéval détruit après la décision du chapitre en 1773 : l'une du XIV<sup>e</sup> siècle, en albâtre ou marbre blanc, posée sur une colonne noire ; l'autre, en plomb doré, offerte à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, sur « l'autel du vœu » consacré sous le nom de Notre-Dame-de-la-Paix en 1639 : comme à Paris, ce jubé est largement modernisé entre 1639 et 1642 ; les deux statues anciennes de la Vierge seront vendues à la Révolution. Le projet d'un nouveau jubé, réalisé entre 1774 et 1778 (consécration des deux autels du jubé le 13 avril 1778), est associé à la personne de Dominique de la Rochefoucauld (1712-1800), archevêque de Rouen depuis 1759, qui fait appel aux architectes Mathieu Le Carpentier (1709-1773) et Guillaume Martin Couture (1732-1799), ainsi qu'aux sculpteurs Clodion (sainte Cécile), Lecomte et Chauvet, sculpteur du comte d'Artois, pour les éléments décoratifs. Sur l'archevêque voir Julien Loth, *Histoire du cardinal de la Rochefoucauld et du diocèse de Rouen pendant la Révolution*, Évreux, 1893. Sur le jubé et la sculpture à Rouen, voir Abbé Langlois, « Notes historiques et descriptives sur les jubés de l'église métropolitaine de Rouen, *Précis de l'Académie de Rouen*, 1851, p. 248-253 ; Jean-Valéry Hélot, « Jaddouille et la sculpture rouennaise au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue des sociétés savantes de Haute-Normandie*, série lettres et sciences humaines, n<sup>o</sup> 57, 1970, p. 35-92, ici p. 40 ; Denis Lavalley, « Au temps de Clodion, un lieu très favorable à la sculpture : Rouen dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Documentation française, 1993, p. 127-140 et, dans le même recueil, le très complet dossier rassemblé par Marie Pessiot, « Les jubés de la cathédrale de Rouen », p. 141-186.

## DE L'ARTICULATION : LA DÉVOTION AU ROSAIRE

« Ce que l'on appelle un fétiche n'est pas autre chose : ce qui engendre la relation et ne la représente pas seulement. La relation a besoin de la matière à la fois pour se représenter, pour se dire et pour s'actualiser, et la matière a besoin de la relation pour devenir objet de pensée »

Marc Augé, *Le Dieu objet*, Paris, Flammarion, 1988, p. 140.

### I. RUSTIQUES, IDIOTS, & SIMPLES ?

Le discrédit, relatif on l'a dit, qui paraît affecter les images miraculeuses mariales au tournant du XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle, concerne d'autres images mais aussi d'autres pratiques dévotionnelles attachées à la Vierge. L'une des dévotions les plus critiquées, bien qu'extraordinairement populaire au XVII<sup>e</sup> siècle comme l'attestent les centaines de tableaux que conservent encore d'innombrables églises, est sans doute celle du Rosaire dominicain<sup>136</sup>. De fait, et

<sup>136</sup> Quelques références : Maxime Gorce, *Le Rosaire et ses antécédents historiques d'après le manuscrit 12483, fonds français de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Picard, 1931 ; François-Michel Willam, *L'histoire du Rosaire*, R. Guillaume (trad.), Mulhouse-Tournai, Salvator-Casterman, 1949 ; Stefano Orlandi, *Libro del Rosario della Gloriosa Vergine Maria. Studi e testi*, Rome, Centro Internazionale Domenicano Rosariano, 1965 ; Andreas Heinz, *Louanges des mystères du Christ. Histoire du rosaire. Une étude sur l'histoire du rosaire-méditation de la vie de Jésus compte tenu en particulier de ses racines cisterciennes*, Paris, Tequi, 1990 ; André Duval, « Rosaire », *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique...*, Paris, Beauchesne, 1988, t. XIII, col. 937-980 (avec riche bibliographie sur les XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle, col. 967-970) ; Riccardo Barile, *Il rosario salterio della Vergine*, Bologna, Edizioni Dehoniane Bologna, 1990 ; Anne Winston-Allen, *Stories of the Rose. The Making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1997 ; et la somme magnifique de Urs-Beat Frei, Fredy Bühler (dir.), *Der Rosenkranz. Andacht Geschichte Kunst*, Museum Bruder Klaus Sachseln, Benteli Verlag Bern, 2003. Sur l'intérêt

au sein même du parti catholique, le Rosaire cristallise certains des points les plus contestés du christianisme : culte des images, de la Vierge et des saints, croyance dans l'efficace de l'intercession, pratique des indulgences, formes jugées particulières, élémentaires ou superstitieuses de prières détournant les fidèles des dévotions légitimes et communes (Dieu, le Christ, le Saint Sacrement). Au rejet des « dévotions particulières » ou « populaires » qu'incarnerait notamment le Rosaire pour un Jean-Baptiste Thiers, mais aussi un Pascal et un Pierre Nicole en France, un Johannes van Neercassel (vicaire apostolique de la mission de Hollande) dans les Anciens Pays-Bas, ou plus tard un Muratori en Italie, répondent tous les auteurs de l'abondante littérature spirituelle encore dédiée à cette dévotion au XVIII<sup>e</sup> siècle. Tous se sentent tenus de défendre le Rosaire contre « l'homme indevot & délicat » qui prône « le retranchement des devotions *puerilles ou populaires* (au rang desquelles il met le Rosaire, parce qu'il n'en a que de fausses idées) sur la pureté du culte, & sur la nécessité de servir Dieu en esprit & en vérité<sup>137</sup> ». Tous s'indignent contre ces « esprits si mal instruits & mal réglés [...] pleins d'un zele amer », qui « se persuadent que le Rosaire est une devotion inventée pour *détourner le peuple* des devoirs essentiels de la Religion, & leur faire quitter la fin principale pour des prieres de surrégogation<sup>138</sup> ».

relativement récent des historiens et historiens de l'art pour ce type d'objets voir le dossier rassemblé par Marie Lezowski, « Tours et detours des objets de dévotion catholique (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles). Introduction », *Mélanges de l'École française de Rome*, 126/2, 2014, p. 341-354 ; ainsi que le numéro thématique « La force des objets – Matières à expériences », *Archives des Sciences sociales des religions*, n° 174, avril-juin 2016, et notamment la postface d'Anouk Cohen, Damien Mottier, « Pour une anthropologie des matérialités religieuses », p. 349-368.

<sup>137</sup> *Heures chrétiennes, à l'usage des Confreres du Rosaire de Nostre-Dame*, Paris, Jean-Baptiste Delespine, 1710, p. 12, suivi d'une défense.

<sup>138</sup> François Mespolié, *Les véritables pratiques de piété. Pour honorer Jesus-Christ & sa Sainte Mere, & pour sanctifier les hommes, contenues dans le Rosaire...*, Paris, Edme Couterot, 1710, Préface, I, n.p. Même type de dénonciation chez Louis [Bidault] de Sainte Marie, *La Divine methode de reciter le saint Rosaire par articles. Pratiquée par le Glorieux Patriarche Saint Dominique. Mise en lumiere par le B. Heureux Alain de la Roche. Et renouvelée...*, Douay, Baltasar Bellere, 1677, Préface, n.p. à propos « des *esprits Critiques & Bizarres*, qui censureront d'abord cette celebre & importante vision », de « ces *ames impies & libertines*, qui se moquent

La constitution des catégories de « populaire », de « dévotions populaires » voire d'une religion ou d'une « piété populaire », devenues objets de défiance voire de mépris, n'est pourtant pas, avant la reprise critique de ces notions par l'historiographie française des années 70-80, une invention du Siècle des Lumières<sup>139</sup>. À Lyon par exemple, dès 1593, s'adressant « A Messieurs les Confreres du Saint Rosaire de la Vierge », le père Debollo (Pierre de Bollo), prieur dominicain au monastère de « nostre Dame de Confort » (ancienne église de la nation florentine à Lyon, située sur l'actuelle place des Jacobins), admet déjà que son ouvrage « semble ne contenir qu'une *devotion populaire* », suspectée (par « un estrange artifice de Sathan ») d'être « rustique », et regrettant que « ceste manière de parler à Dieu & à la Vierge, est aujourd'huy mesprisee, de plusieurs, mesmes Catholiques<sup>140</sup> ». Dévotion donc « populaire », le Rosaire serait aussi,

de toutes les Revelations, & de toutes les devotions de la Sainte Vierge » ; ou encore Louis-Marie Grignon de Montfort, *Le Secret admirable du très saint Rosaire pour se convertir et se sauver*, Flavigny-sur-Ozerain, éd. Traditions Monastiques, 2003, p. 49-50 : « Neuvième Rose. Les ennemis du Rosaire ».

<sup>139</sup> Entre autres nombreuses publications : B. Plongeron *et al.* (dir.), *La religion populaire. Approches historiques*, Paris, Beauchesne, 1976 (avec bibliographie antérieure) : dans son article Jean Delumeau (p. 99) affirme alors que la formule « religion populaire » n'est pas employée à l'époque moderne ; *La Religion populaire*, actes du colloque international du CNRS (Paris, 17-19 octobre 1977), Paris, Éditions du C.N.R.S., 1979 ; Jean Vinatier, *Le Renouveau de la religion populaire : sources et racines de la religion populaire, sources et étapes du renouveau conciliaire*, Paris-Montréal, Desclée De Brouwer-Bellarmin, 1981 ; Yves-Marie Hilaire (éd.), *La Religion populaire. Aspects du christianisme populaire à travers l'Histoire*, Lille, Université de Lille III, 1981, etc., et, pour le Rosaire où s'articulent le rôle des institutions dirigeantes et celui du « peuple », Luigi Zanzi, *Sacri Monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa e artistica della Controriforma*, Milano, Jaca Book, 1990, « Opere e istituzioni della "pietà popolare" nell'età della Controriforma : il caso di Varese », p. 487-597. Les termes de religion « locale » ou d'art « paroissial » ou « rural » sont-ils plus satisfaisants ? Voir S. Duhem (dir.), *L'art au village. La production artistique des paroisses rurales (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Rennes, PUR, 2009.

<sup>140</sup> F.-P. de Bollo, *Le Rosaire de la Tres sainte Vierge Marie Mere de Dieu. Extrait de plusieurs graves Auteurs...*, Lyon, Jean Pillehotte, 1593, p. 3 et 6-7. La chapelle du Rosaire se trouvait dans la chapelle fondée par « Barthélemy Panchati » en 1526 (à l'entrée du chœur, sur la gauche) : elle comprenait un tableau « qui represente la sainte Vierge donnant d'un côté le rosaire à saint Dominique, et

pour les « indévots » et les « degoutez », une dévotion *féminine* : « une devotion & oraison trop simple, ils la releguent & envoient aux femmes », rapporte encore en 1625 Charles Roussel, prieur du couvent d'Évreux, ajoutant que les hérétiques (protestants : Luther avant tout) rejettent sa « matière » (les prières qui la composent) et sa « forme » (la prière « par compte »), là où les « Catholiques charnels, & indevots » mépriseraient « sa forme & simplicité<sup>141</sup> ».

On sait que le Rosaire dominicain, tout comme les divers chapelets associés à d'autres pratiques analogues, repose sur la prononciation réglée d'un certain nombre de prières : dans le cas du Rosaire, quinze *Pater noster* (l'Oraison dominicale, associée à autant de grains du Rosaire), et 150 *Ave Maria* (la Salutation angélique, associée à autant de « petit grains »), divisibles en trois séquences (ou chapelets) de cinq *Pater* suivis de 50 *Ave Maria*<sup>142</sup>. Ce qui a une fonction avant tout mnémotechnique aurait ici nombre de

l'Enfant Jésus, qu'elle tient, le donnant de l'autre à sainte Catherine de Sienne ; le tout fini en 1623. » Les mystères étaient représentés dans quinze tableaux dans « le boisage autour de la chapelle » réalisés, avec deux statues de la Vierge de « saint Pie », en 1674, d'autres travaux se succédant jusqu'à la fin du siècle : voir le plan et les légendes de « L'ancien couvent des Jacobins de Lyon, et des emplacements voisins » par Simon Ramette (1709), Lyon, ADR 3H92 (1).

<sup>141</sup> R.P.F. Charles Roussel, *La Juste Defense des Grandeurs de la Vierge et de son saint Rosaire, contre les errans & indevots de ce temps...*, Evreux, Antoine le Marié, 1625, p. 376 et p. 338 : mais l'on sait que l'usage du chapelet, condamné par Luther par exemple, se maintiendra parmi certains protestants. Même assimilation entre simplicité, « bigoterie » et « bonnes femmes » par F. Thomas Le Paige, *Le Manuel des Confreres du S. Rosaire. Auquel (avec plusieurs belles loüanges de la Vierge sacrée) se peut voir tout ce qui appartient à la perfection & pratique de ceste sainte Confrerie [...]*, Dedié à son Altesse..., Nancy, Anthoine Charlot, 1625, p. 125 : « C'est a faire aux bonnes femmes (disent-ils) de croire tout ce qu'on leur presche, d'aller gagner des pardons, d'aller aux processions, d'assister aux predications, de communier souvent, & de pratiquer la vertu. » Voir encore, par un Anonyme Père de l'Ordre des frères prêcheurs du couvent parisien de la rue Saint-Honoré, *L'Abregé des fruits du saint rosaire de la Bien-heureuse Vierge Mere de Dieu...*, Paris, Jul. Jacquin, 1664, p. 15 à propos de « certains gros Chrestiens qui méprisent les Indulgences ».

<sup>142</sup> Le Rosaire pouvant donc contenir 150 grains ou bien juste 50 et il est dans ce cas répété trois fois. Sur cet objet et sa riche typologie voir la synthèse de Bernard Berthod, Elisabeth Hardouin-Fugier, *Dictionnaire des objets de dévotion dans l'Europe catholique*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2006, p. 67-87 ;

défauts : à nouveau le caractère essentiel mais *élémentaire* des prières (*Pater, Ave Maria* constituent, avec le *Credo* et les Dix Commandements, les connaissances minimales requises dans tous les catéchismes tridentins) ; leur prononciation *vocale* (l'oraison vocale, jugée superficielle, extérieure, matérielle, est dévaluée par rapport à l'éminence d'une oraison mentale supposée plus intérieure et abstraite) ; le caractère *répétitif*, systématique et obligé d'une façon de prier « sous un certain nombre » qui serait « superstitieuse » (l'efficacité d'une prière ne saurait être liée à sa répétition toute mécanique et extérieure mais à l'intensité de la pensée et des affects engagés)<sup>143</sup>. L'usage de bénir les Rosaïres des nouveaux confrères (mais aussi les cierges ou des roses, en lien avec des croyances thaumaturgiques), aggravant encore (en prétendant attribuer à un objet « Vertu & puissance de Dieu<sup>144</sup> »), le caractère superstitieux de ces pratiques. Le rapport entre « simplicité » (de la pratique : associant matérialité, répétition, extériorité, etc.), et « simples », « rustique », « populaire » ou encore femmes, est ici évident, la « simplicité » étant indissociable d'un partage et d'une discrimination sociale, culturelle ou sexuelle.

Légitimer le Rosaire passait alors, j'y reviendrai, par la démonstration de l'éminence de son origine divine (la Vierge), par l'exhibition de la prestigieuse suite des monarques et papes attachés à cette dévotion, par l'efficacité démontrée des prières et de leurs effets miraculeux, par le rappel de l'association nécessaire entre

voir également, richement illustré, Anne Stampfler, *Les chapelets. Objets de culte. Objets de collection*, Chapetières, Éditions des Monts d'Auvergne, 2011.

<sup>143</sup> Voir par exemple L. [Bidault] de Sainte Marie, *op. cit.*, p. 125 sur ceux « qui trouvent à redire au nombre des Prieres, & qui considerent ces repetitions réglées de Salutations Angeliques comme de véritables superstitions. »

<sup>144</sup> F.-P. de Bollo, *op. cit.*, p. 77 ; sur la bénédiction des cierges et des roses voir *Le Bullaire autentique (sic) des Confréries de l'Ordre des Predicateurs, ou sont contenues les Bulles de nos Saints Peres les Papes en faveur des trois Archiconfrairies, du Sacré Rosaire, du Tres-Saint-Nom de Jesus, & du Tres-Auguste Sacrement [...] Par un Religieux de la Province de S. Loüis du même Ordre* [à l'encre : le R.P. Chesnoy Jacobin de Roüen], Rouen, Thomas Maurry, 1678, p. 40-41 : les cierges, car ils servent « à une des Indulgences qui leurs sont accordées à la mort pour le salut de leurs Ames », les roses « entre autre besoins, pour la santé de leurs corps en leurs maladies » mais aussi en matière d'exorcisme.

prière vocale et oraison mentale (les méditations associées, pour chaque *Pater* et pour chaque dizaine d'*Ave Maria*, aux quinze Mystères « Joyeux », « Dououreux » et « Glorieux »), mais aussi, plus ponctuellement, par la défense même des « simples » et de la « simplicité ». Des simples, car ce sont eux qui sont aimés de Dieu<sup>145</sup> ; de la simplicité, celle de Dieu comme de l'Église et de la matière de ses Sacrements, car :

« nostre Dieu, qui est essentiellement caché à toute creature, se plaît à cacher ses plus rares merveilles sous l'escorce d'une petite apparence. Voyez les Sacremens de son Eglise ; un peu d'eau, un peu d'huyle, un petit vent de cinq ou six paroles, c'est dequoy il engendre les heretiers (sic) du ciel, il resuscite les ames mortes, il reproduit le Verbe incarné<sup>146</sup>. »

C'est jusqu'à la prière « sous un certain nombre » qui pouvait être justifiée par d'antiques précédents : les 150 Psaumes attribués à David, tout comme la triple prière du Christ au Jardin des Oliviers, anticiperaient le Rosaire<sup>147</sup>, tandis qu'un « saint Paul premier Hermitte<sup>148</sup> » (Paul de Thèbes, premier des ermites du désert égyptien selon la tradition), plus tard un « Ermite Pierre » (prédicateur de la première croisade), et plus généralement les « anciens Moines, & Ermites qui habitoient dans les deserts de la Thebaïde<sup>149</sup> », usant de « petites pierres rondes » pour organiser leurs oraisons, sont évoqués

<sup>145</sup> F.-P. de Bollo, *op. cit.*, p. 6-7 : « je pourrais répondre avec un ancien fidelle interprete de l'antiquité [saint Augustin] : *Que les Rustiques Idiots, & simples, ravissent les Cieux*, ce qu'ils ne pourroyent si leurs prieres n'estoyent agreables à Dieu ».

<sup>146</sup> Laurent Chifflet, *La couronne de roses de la Royne du ciel : Ou la manière de dire facilement avec attention le Chapelet...*, Anvers, Imprimerie Plantinienne, 1638, p. 23-24 ; même argument chez C. Roussel, *op. cit.*, p. 376 sur l'usage de l'eau, l'huile, pain et vin, poussière du miracle de l'aveugle guéri.

<sup>147</sup> F.-P. de Bollo, *op. cit.*, p. 69 : « ne celebrait-il pas les louanges de Dieu par compte ? » ; C. Roussel, *op. cit.*, p. 363 : Jesus-Christ « jetta les fondemens de nostre Rosaire en ce jardin ».

<sup>148</sup> C. Roussel, *op. cit.*, p. 359.

<sup>149</sup> Jean Teste-Fort, *Les Roses du chapelet envoyees du Paradis pour estre jointes a nos Fleurs de lis, marque du bon heur de nostre France, & de celui des Fideles...*,

comme les fondateurs mythiques de cette pratique. Un Simon Vouet, en représentant *La tentation de Saint Antoine* (vers 1639-1640, peint pour la chapelle d'Aubray à l'Oratoire de la rue Saint-Honoré) (Grenoble, Musée des Beaux-Arts), adopte par exemple cette tradition en dotant le saint – contemporain de saint Paul qu'il alla visiter à la fin de sa vie – d'un gros chapelet ouvert au premier plan de la composition<sup>150</sup>. Dans la chapelle du Rosaire de l'église paroissiale de Saint-Martin à Pont-sur-Seine [Fig. 21], exceptionnel ensemble intégralement conservé sur lequel je reviendrai et auquel le nom de Philippe de Champagne paraît bien être étroitement associé, toute une série de paysages peints sur les lambris au milieu des années 1630<sup>151</sup> évoquent cette même tradition érémitique. Associant idéal de la retraite, pratiques ascétiques et méditatives, thématique eucharistique, cette iconographie séduira à nouveau Champagne en 1656 pour la série des quatre « grands paysages avec des pénitentes

Paris, Simon Le Febvre, 1621, p. 84-88 évoquant encore, à la suite d'Alain de la Roche, Bède le Vénérable ; même références et même justifications encore chez François Poiré, *La Triple couronne de la bienheureuse Vierge Mère de Dieu...*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1630, t. II, p. 659-660 ; Raymond de La Dessou, *Rose Mystique. Et ses divines odeurs plaines (sic) des amours de la Sainte Vierge. Aux confreres du saint Rosaire. Par un devot d'iceluy : Pasteur en la ville de Metz en Lorraine recueillie par le R.P.F. Raymond de la Dessou, Prieur du convent des PP. Dominicains de Lille, Tournay, Adrien Quinque, 1634, p. 455-456 à propos de « Pierre d'Amboise » (Pierre l'Ermite ou Pierre d'Amiensou d'Achères) au début du XI<sup>e</sup> siècle : « il auroit inventé la manière de prier Dieu & sa sainte Mere par ces petites prieres ou grains rangez & enfilez dans un petit cordon », etc.*

<sup>150</sup> Même accessoire au premier plan dans le tableau de la chapelle de l'autel de Chilly, gravé par Michel Lasne d'après Vouet en 1637 ; voir également le tableau de Ribera représentant saint Paul, avec un grand chapelet, conservé au Musée du Louvre.

<sup>151</sup> Ou peut-être vers 1655-1658 selon J. Gonçalves (cat. Champagne, en ligne). Rappelons que *Les Vies des saints Pères des déserts et de quelques saintes écrites par des Pères de l'Eglise et autres auteurs ecclésiastiques* d'Arnauld d'Andilly, modèle de Champagne pour le Val-de-Grâce, ne paraissent qu'en 1647 ; mais toute une tradition figurative existait déjà dont témoignent notamment les séries gravées par Johannes I et Raphaël I Sadeler, *Oraculum anachoreticum* (1600) et Adriaen et Johannes Baptista Collaert, *Solitudo sive vitae foeminarum anachoritarum*, ou encore, en France, les gravures de Thomas de Leu, Edme Charpy et Car Van Boekel, *Cinq suites sur les Anachorettes* (s.l.n.d. vers 1606 ?), (Paris, BNF, Est., Re-59, 4<sup>o</sup>) où abondent les saints avec chapelets.



21. PHILIPPE DE CHAMPAIGNE *et al.*,  
*Chapelle du Rosaire*, v. 1628-1644,  
 Pont-sur-Seine, église paroissiale Saint-Martin.

de déserts » associés à un *Ravissement de sainte Madeleine* sur le plafond, exécutés pour les appartements d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce ; tandis que d'autres paysages ornent encore l'oratoire de la reine (chapelle sainte Scholastique) dans l'église du couvent : vides de tout personnage, c'est la reine (et plus tard son cœur) qui était invitée à occuper elle-même ces « déserts » imaginaires<sup>152</sup>. Dans la plus modeste réalisation de Pont-sur-Seine, on peut y reconnaître saint Jean-Baptiste, la Madeleine (en prière, devant un livre posé sur un crâne), peut-être saint Benoît visitant sa sœur sainte Scholastique (avec échange de nourriture), sainte Marie l'Égyptienne (en présence de saint Zosime lui donnant la communion devant

<sup>152</sup> Claude Mignot, *Le Val-de-Grâce. L'ermitage d'une reine*, Paris, CNRS Éditions/CNMHS, 2001 (1994), p. 92 indique que cette destination ne fut que provisoire : elle contenait le tombeau de Marguerite d'Arbouze et abrita le cœur de la défunte reine.

le fleuve Jourdain au second plan), à nouveau, mais sans attributs distinctifs, saint Antoine ou saint Paul ermite (accroupi devant un ouvrage), et une autre sainte en méditation devant un livre surmonté d'un crucifix<sup>153</sup>.

Nier la légitimité de ce type de prière ce serait même aller jusqu'à méconnaître la Création divine, disposée « par ordre, & par nombre » ; méconnaître que les Écritures « sont pleines de nombre » ; nier encore, comme le font les Protestants, le « Sacrement de l'ordre », la nécessaire « hiérarchie de l'Eglise », l'organisation du service divin et le fait que « toutes nos prières sont mesurées<sup>154</sup> ».

## 2. UNE DÉVOTION UNIVERSELLE

Le caractère prétendument populaire, rustique ou féminin de la dévotion au Rosaire doit cependant être interrogé au vu de l'extrême diversité de ses appropriations. Si l'on s'en tient par exemple aux célèbres gravures des *Gueux* (vers 1622-1623) de Jacques Callot [Fig. 22], ses représentations de mendiants (homme et femme) ou de (faux ?) pèlerins déguenillés portant un chapelet surdimensionné<sup>155</sup>, renvoient bien à cette catégorie du populaire et du rustique, qu'évoquait par exemple un Jean de Sainte Marie [Jean de Giffre de Rechac] à propos des « pauvres allant par les ruës mandians leurs

<sup>153</sup> Sylvain Kespem, « Un décor d'église inconnu de Philippe de Champagne ? », *Revue de l'art*, 118, 1997, 4, p. 78-80, ici note 44 pour une identification partielle et, du même, les précisions apportées en 2011 dans « Le jeune Philippe de Champagne à l'épreuve du temps 2/4 » ([www.dhistoire-et-dart.com/Fortunecritique/Champagnejeune2s4.html](http://www.dhistoire-et-dart.com/Fortunecritique/Champagnejeune2s4.html)) ; voir également la monographie et le catalogue (en ligne) des œuvres de Champagne par José Gonçalves : cat. 3 (*Résurrection*, vers 1626-1628) et 4 (*Vierge du Rosaire*, vers 1626-1628), p. 23-24 : les deux tableaux supposés peints pour la chapelle du château de Caves et mis en place dans l'église vers 1630 ; cat. 57, p. 51 sur les fresques datées des années 1640-1644 ; cat. 173-185 sur les peintures des boiseries placées vers 1655-1658 (?) ; ainsi que les textes correspondant dans la monographie ; voir également, peut-être issu du château de Chavigny, cat. 33, p. 37 sur *La Vierge du Rosaire*, vers 1635-1636 de l'église paroissiale de Lerné.

<sup>154</sup> C. Roussel, *op. cit.*, p. 346-360 ; T. Le Paige, *op. cit.*, chap. X, p. 133.

<sup>155</sup> BNF, Est., Ed 25n, pet. fol., E 34062, 34065, 34073 : chapelet de ceinture ou de pèlerinage à gros grains.



22. JACQUES CALLOT,  
 « Le Mendiant au Rosaire » et « La Mendiante au Rosaire »,  
*Les Gueux*, vers 1622-1623,  
 BNF, Est., Ed 25n, pet. fol., E 34073 et 34065.

aumônes, ou attendans à une porte d'Eglise<sup>156</sup> ». D'autre part, la gravure de la femme âgée de profil s'assimile aux catégories de la « bonne femme » ou de la « bigoterie » auxquelles faisait allusion le prédicateur Thomas Le Paige en 1625 dans son traité destiné à la confrérie du Rosaire érigée dans l'église des « Dames Preschresses de Nancy<sup>157</sup> ». Ce serait pourtant oublier les portraits de jeunes élégantes de la série dite de *La Noblesse lorraine* (vers 1620-1623) – *La Dame à la petite coiffe* [Fig. 23], *La Dame au Rosaire* devant une

<sup>156</sup> J. de Sainte Marie [Jean de Giffre de Rechac], *op. cit.*, 1647, p. 51.

<sup>157</sup> T. Le Paige, *op. cit.*, p. 123 et 125. On retrouve ces stéréotypes au XVIII<sup>e</sup> siècle dans les gravures italiennes de Nicolas Bocquet, Edme Jeurat, Jean-Baptiste-Marie Pierre, Jean Barbault : voir les exemples rassemblés dans Maria Teresa Caracciolo, « Le Costume de Rome dans la peinture destinée au Grand Tour.



23. JACQUES CALLOT,  
 « La Dame à la petite coiffe », *La Noblesse lorraine*, vers 1620-1623,  
 BNF, Est., Ed 25n, pet. fol.

résidence seigneuriale – qui renvoient, tout comme une gravure semblable d'un jeune homme agenouillé devant un autel issue du recueil de *La Noblesse françoise à l'Église* de Jean de Saint-Igny<sup>158</sup>, à une toute autre appropriation sociale. De fait, nombre d'indications démontrent qu'il s'agissait d'une dévotion certes associée au « peuple », mais en réalité largement partagée, rassemblant parfois presque toute la population adulte d'une cité<sup>159</sup>, et généralement

Le rôle de l'Académie du palais Mancini », dans M. Bayard, É. Beck Saiello, A. Gobet (dir.), *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, Rennes, PUR, 2016, p. 337-353.

<sup>158</sup> Jean de Saint-Igny, *La Noblesse Françoise à l'Eglise...*, Paris, François L'Anglois, s.d. (vers 1629), pl. 8.

<sup>159</sup> Voir le cas de la confrérie de Vence au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, évoqué par Marie-Hélène Froeschlé-Chopard, *Espace et Sacré en Provence (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Cerf, 1994, p. 440-441, la part des femmes y est de 60 %. Voir également

dominée par les élites bourgeoises et aristocratiques, hommes et femmes confondus même si ces dernières étaient dominantes. Le monumental tableau de *l'Institution du Rosaire en présence de Charles III et Claude de France et de leurs enfants* (vers 1597-1603, Nancy, Musée historique lorrain) [Fig. 24], peint par Jean de Wayembourg pour le maître-autel de l'église des Minimes de Nancy<sup>160</sup>, atteste par exemple que cette dévotion était également adoptée par la famille ducale<sup>161</sup>. Plus tard, le portrait anonyme de Nicolas Fournier, médecin du duc de Lorraine, « conseiller et premier écuyer », et de sa femme Madeleine, portant à sa taille un chapelet (vers 1625-1627, Nancy, Musée historique lorrain) [Fig. 53], confirme si besoin était que son usage appartenait bien aussi aux classes privilégiées. Ailleurs, à Rouen par exemple, la confrérie du Rosaire, fondée par un marchand mercier de la ville en 1614 dans une chapelle de l'ancien couvent des Jacobins qu'ornait peut-être le remarquable

les études de Pierre Lançon, « Les confréries du Rosaire en Rouergue aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », *Annales du Midi. Revue archéologique, historique et philologique de la France Méridionale*, 1984, t. XCVI, 96, p. 121-133 (établissant déjà le succès universel de la dévotion et sa mixité sociale, p. 130-133) ; Colette Aubertin, « La Confrérie du Rosaire de Dieuze aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Aspects spirituels et sociologiques », *Annales de l'Est*, 1971, 5<sup>e</sup> série, 23<sup>e</sup> année, p. 375-401 (confrérie ici dirigée par des Minimes, avec un même constat sur la composition sociale) ; Bernard Dompnier, « Les confréries du diocèse de Grenoble d'après les visites pastorales (1665-1757). Panorama général », dans M.-H. Froeschlé-Chopard, R. Devos (dir.), *Les Confréries, l'Église et la Cité*, Grenoble, Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, 1988, p. 39-54 ici p. 48-49 et p. 53 sur la division sexuelle entre confrérie du Saint Sacrement masculine et confrérie du Rosaire plus féminine.

<sup>160</sup> En présence de saint Dominique, de sainte Catherine de Sienne et de saint François de Paule.

<sup>161</sup> Sur ces deux tableaux voir *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, cat. expo. (Nancy, 1992), Paris, RMN, 1992, cat. 140, p. 356-357 et cat. 103, p. 306-307, textes de Jacques Thuillier et Michel Sylvestre ; antérieurement, d'un suiveur de Nicolas Froment, et autre exemple de dévotion princière, le *Diplyque Matheron* (vers 1479-1480, Paris, Musée du Louvre), avec René d'Anjou tenant en ses mains un chapelet à gros grains qui déborde sur l'encadrement ; de même les pleurants avec chapelets du tombeau de Philippe le Hardi (1381-1410, Dijon, Musée des Beaux-Arts), etc.



24. JEAN DE WAYEMBOURG,  
*L'Institution du Rosaire en présence de Charles III,  
Claude de France et leurs enfants*, vers 1597-1603,  
Nancy, Musée historique lorrain.

tableau de Pierre Le Tellier [Fig. 49] conservé au musée des Beaux-Arts<sup>162</sup>, associait représentants de la noblesse (Hyppolyte d'Estrée, duchesse de Villars en 1637-1639), membres des cours souveraines, haute et moyenne bourgeoisie, ainsi que des religieuses issues de plusieurs Ordres. Nombre de tableaux, distinguant de part et d'autre de la scène de l'Institution du Rosaire clercs et laïcs (ou hommes et femmes), évoquent d'ailleurs ces classes privilégiées qui se pressent aux pieds de la Vierge offrant le Rosaire : ainsi du tableau (anonyme) de *L'Apparition de la Vierge du Rosaire* (vers 1605 ?) [Fig. 25] conservé dans l'ancienne chapelle du couvent des

<sup>162</sup> Marc Venard, *Les confréries dans la ville de Rouen à l'époque moderne (XVI-XVIII siècles)*, Rouen, Société de l'histoire de Normandie, 2010, p. 435-441, note 8 sur la mention en 1654-1655 d'un paiement de 100 lt au peintre, et autant à un menuisier pour l'encadrement, et l'hypothèse d'un rapport avec le tableau de Le Tellier : le tableau, comme l'a rectifié P. Rosenberg, a cependant été saisi à l'église paroissiale Saint-Amand, et non au couvent des Carmes comme indiqué dans le catalogue de l'exposition de 1984 : voir Philippe Malgouyre, *Peintures françaises du XVII<sup>e</sup> siècle. La collection du musée des Beaux-Arts de Rouen*, Paris, Somogy, 2000, cat. 97, p. 112 (qui situe le tableau vers 1660-1665) et, antérieurement, *La peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille (1606-1684)*, cat. expo. (Rouen, 1984), cat. 32, p. 144-146. On sait que les confréries du Rosaire pouvaient, avec l'autorisation et sous contrôle des Dominicains et engagement du curé et seigneur du lieu, s'établir dans d'autres églises que dans celle du couvent à défaut d'implantation des Dominicains dans la cité concernée, ce qui n'était pas le cas de Rouen où existaient deux couvents : le couvent des Jacobins, et celui des Dominicaines dites des Emmurées, tous deux supprimés en 1792 et leurs églises détruites. M. Venard indique que les comptes et la liste des maîtres de la confrérie s'arrête en 1712 après d'importantes difficultés financières à partir de la fin des années 1670 ; le déclin voire la disparition de la confrérie (ou un éventuel renouvellement de son retable : des travaux importants sont envisagés en 1709 dans la chapelle et l'église) pourraient-ils expliquer, si tel est le cas, le déplacement dans l'église paroissiale du tableau ? En théorie, il ne pouvait en effet exister plusieurs confréries du Rosaire dans la même cité. Sur les procédures à suivre en matière d'établissement des confréries hors des couvents dominicains voir par exemple *l'Abregé des fruits du saint rosaire...*, *op. cit.*, chap. XIV : « Formule des choses à observer pour l'establisement de la Confrerie du Rosaire », p. 121 et suiv. et notamment p. 128 : « avec cette condition toutesfois, que si à l'advenir son Ordre avoit Maison ou Convent en ce present lieu [...] Ladite Confrerie y sera à l'instant changée & transportée avec tous ses droicts, revenus & emolumens ».



25. Anonyme,  
*L'Apparition de la Vierge du Rosaire*, vers 1605 ?,  
Montpellier, église Saint-Matthieu.



26. FRANCESCO APRILE, MICHEL MAILLE,  
*Francesco et Hercole Bolognetti*, 1682-1686,  
Rome, Santi Nomi di Gesù e Maria.

Dominicains de Montpellier (actuelle église paroissiale Saint-Matthieu)<sup>163</sup>. L'appropriation aristocratique est également attestée dans le genre du portrait funéraire. Rare en France – le priant de Jeanne de Vivonne (1515-1583), veuve de Claude de Clermont, seigneur de Dampierre, avec chapelet à la taille, issu de l'église de l'*Ave-Maria* du couvent de Sainte-Claire à Paris (Paris, Musée du Louvre) –, l'effigie funéraire avec chapelet abonde dans les églises italiennes. Pensons, à Rome par exemple, aux nombreux portraits où les personnages tiennent ostensiblement entre leurs mains un chapelet, parfois associé à un ouvrage de piété : une *Lesà Deti*

<sup>163</sup> Francine Arnal, Alain Chevalier, *Tableaux religieux du XVII<sup>e</sup> siècle à Montpellier*, Montpellier, Association pour la Connaissance du Patrimoine du Languedoc-Roussillon, 1993, p. 29. Ce modèle d'une protection quasi universelle n'a rien de nouveau : voir le précédent que constituerait Louis Brea, *Vierge du Rosaire et de Miséricorde*, vers 1500, Biot, où la Vierge entoure de son manteau la masse des fidèles.

(† 1557), mère de Clément VIII, sculptée par Nicolas Cordier (1608) dans la chapelle Aldobrandini à Santa Maria Sopra Minerva ; une Virginia Bonanni Primi († 1648) représentée par Giuliano Finelli à Santa Caterina da Siena a Magnanapoli ; un Gabriele Fonseca († 1668) immortalisé par Le Bernin à San Lorenzo in Lucina ; un Francesco et un Hercole Bolognetti († 1671 et 1678) évoqués par Francesco Aprile et Michel Maille (1682-1686) à l'église des Santi Nomi di Gesù e Maria [Fig. 26] ; un Giovan Battista Cimini († 1682) à Sant'Antonio dei Portoghesi ; une Veronica Rondinini († 1705) à Sant'Egidio (avec un chapelet de cinq dizaines de grains qui entoure ici de façon originale la niche circulaire où se trouve le buste), etc.

Comme souvent, la revendication d'un « populaire » renverrait ainsi moins à une catégorisation sociale et culturelle *effective*, impliquant un strict partage de cette dévotion entre différents groupes, qu'à diverses stratégies *virtuelles* de différenciation au sein d'un ensemble hétérogène. Il s'agissait avant tout de se distinguer du catholique dans le cas du protestant ou, au contraire, de s'affirmer en tant que catholique par ce qui est délibérément compris comme un signe ou « une sainte marque » de dévotion (le chapelet pouvant être associé à l'allégorie de l'Oraison<sup>164</sup>) et de catholicité<sup>165</sup>, qui plus est salvateur et apotropaïque<sup>166</sup>. Et c'est effectivement ainsi que l'entendaient les historiens et théoriciens du Rosaire qui rappelaient les indulgences attachées à ceux « qui *portent ouvertement & à découvert le Chapelet*, sans craindre les risées & moqueries des Herétiques & indevots<sup>167</sup> » ; car « porter avec dévotion un Rosaire ou Chapelet, c'est professer publiquement l'Évangile de Jésus

<sup>164</sup> Associée au chapelet chez Cesare Ripa : voir *Iconologie [...] gravées en cuivre par Jacques de Bie. Et moralement expliquées par I. Baudoin*, Paris, 1643, II, p. 137 où c'est une femme qui constitue le corps de l'oraison : voir par exemple, avec grand chapelet, l'allégorie de *L'Oraison* de Pierre-Étienne Monnot au revers de la façade de l'église des SS. Apostoli à Rome (1<sup>er</sup> quart du XVIII<sup>e</sup> siècle).

<sup>165</sup> Parfois comparé au « Tau » inscrit sur le front de ceux qui ont été épargnés par l'Ange exterminateur d'après J. Teste-Fort, *op. cit.*, p. 324.

<sup>166</sup> Il protégerait de la foudre, du diable, etc., d'après C. Roussel, *op. cit.*, p. 405-406.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 525.

Christ » et devenir semblable à l'Ange de l'Apocalypse « qui portoit en ses mains l'Evangile de Dieu<sup>168</sup> ». Ce qui joue entre protestants et catholiques peut jouer également entre catholiques : porter ou non le Rosaire permet aussi de se distinguer au sein même des catholiques en tant que catholique « éclairé » (Thiers, Muratori), voire « mondain » (Callot, Saint-Igny), sinon « libertin », par rapport à des formes jugées archaïques de religiosité. En somme, c'est justement parce que cette dévotion était quasiment devenue universelle (en ce sens « populaire »), transcendant les clivages habituels, qu'il importait à certains soit de la rejeter en l'affectant négativement à un groupe stigmatisé ; soit d'en déplacer les significations au profit d'autres intérêts distinctifs. Les représentations de Callot relèvent à mon sens de ce type de stratégies. Elles témoignent sans doute, mais négativement, d'une certaine « réalité » dévotionnelle, comportementale et sociale, mais plus encore, comme l'attestent les traités sur le Rosaire, d'une *manipulation* délibérée de certains signes visuels. Le chapelet, ostensiblement tenu en main, porté à la taille ou autour du cou dans une échelle démesurée, est bien un signe de catholicité exhibé dans la Lorraine de la Contre-Réforme. Si les pseudo-pèlerins et mendiants surjouent cette démonstration de piété et abusent ainsi de ce marqueur pour attendrir les donateurs et prétendre à une appartenance dévotionnelle collective à laquelle ils ne pouvaient en réalité pas accéder (la confrérie), les

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 557 ; voir également François de Sales, *Introduction a la Vie devote [...] augmentée de la manière de dire dévotement le Chapelet, & le Rosaire, & de bien servir la Vierge...*, nouvelle édition, Rouen, Richard Lallemand, près les RR. PP. Jesuites, s.d. (approbation de 1608), p. 451-452 : « Vous porterez le Chapelet en vôte ceinture, ou en autre lieu évidemment, comme une sainte marque par laquelle vous voulez protester que vous desirez être serviteur de Dieu nôtre Sauveur, & de sa tres-sacrée Epouse, Vierge & mere, & de vivre en vray enfant de la sainte Eglise Catholique, Apostolique & Romaine » ; ou encore R. de La Dessou, *op. cit.*, p. 827 à propos du « Confrere qui porte ouvertement & pour donner bon exemple le saint Rosaire benit par un Père Dominicain » ; et L. [Bidault] de Sainte Marie, *op. cit.*, 1677, p. 116 : « une protestation publique de la Foy » témoignant d'« un vray Catholique », etc. Voir sur ces questions, Lisa McClain, « Using What's at Hand : English Catholic Reinterpretations of the Rosary, 1559-1642 », *The Journal of Religious History*, vol. 27, 2, June 2003, p. 161-176.

jeunes femmes en altèrent également la signification en le transformant en un accessoire élégant voire vaniteux, complétant leurs costumes et leurs parures sophistiquées (collier, chaîne, manchon, éventail, etc.). C'est ce renversement d'un ornement divin en objet superficiel voire quasi démoniaque que dénonçait justement le prêcheur lyonnais Jean Teste-Fort en 1621 : « envoyé du Ciel par les Anges, pour servir de parure aux dames<sup>169</sup> », il serait désormais recherché pour ses matières précieuses et s'assimilerait ainsi aux « vaines parures du démon » (les « beaux Chapelets, de nacre, de chrysolite, de corail<sup>170</sup> »), plus exhibés et manipulés qu'objets d'un véritable usage dévot<sup>171</sup>.

Quoi qu'il en soit des appropriations effectives, l'ensemble de ces pratiques ne pouvait en aucun cas prétendre à une forme de « dévotion populaire » qui se serait développée hors de tout contrôle de l'Église. Bien au contraire, l'Ordre des Prêcheurs, tout en aménageant très largement l'usage du Rosaire pour l'adapter à toutes les circonstances, en règle soigneusement « l'ordre & manière », et veille à conserver monopole et contrôle sur cette dévotion. La fondation de confréries hors des couvents de l'Ordre est ainsi liée à « l'expresse permission » du Maître Général des Dominicains et de ses représentants. Par ailleurs, si la pratique du Rosaire est individuelle et privée, s'exerçant notamment chez soi « en un lieu décent de sa maison » devant « quelque image devote de la sainte Vierge<sup>172</sup> », elle n'est pas pour autant indépendante, les confrères étant tenus par nombre d'obligations et notamment par celle de se rassembler collectivement dans des lieux obligés qui dépendent

<sup>169</sup> J. Teste-Fort, *op. cit.*, chap. XLIV : « Que le plus riche ornement des Dames c'est le sacré Chapelet », et XLV : « Qu'il ne faut porter le Rosaire par parade », p. 355-369.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>171</sup> « que ce n'est pas le tout de le manier, qu'il le faut dire & bien & souvenant », *Ibid.*, p. 369 ; « O corruption du siècle ! Le Chapelet ornement venu du Ciel sert maintenant de matière, & d'entretien à la vanité mondaine », *Ibid.*, p. 364.

<sup>172</sup> *Dissertation dogmatique et morale sur la doctrine des indulgences, sur la foy des miracles et sur la pratique du Rosaire par M. L'Abbe G\*\*\**, Paris, Le Mercier, 1724, p. 215.

du couvent : « la Chapelle destinée à cet effect » dans l'église pour la messe du Rosaire le premier dimanche de chaque mois, pour l'anniversaire annuel des âmes des trépassés et pour les quatre principales fêtes mariales ; le couvent et un itinéraire public déterminé lors des processions<sup>173</sup>. Cette articulation étroite du singulier et du collectif comme des laïcs et des ecclésiastiques, pouvait être renforcée par l'adoption hebdomadaire d'une « autre manière de dire le Rosaire de la Vierge en compagnie, & par chœurs », que détaille par exemple le prêcheur toulousain Reginald Cavanac. À l'adoption de la pratique « en particulier » dictée par la Vierge à saint Dominique, s'était en effet ajoutée une seconde manière collective, associant deux chœurs se répondant l'un l'autre, « dressée par le R.P. Xavier [Jerónimo Xavierre (1601-1607)], jadis General de nostre Ordre ». Adoptée en Italie, dirigée, « le samedi après Vespres », par un ecclésiastique, elle était pratiquée dans une chapelle particulière et depuis peu adoptée à Toulouse où l'on sait que la chapelle et le retable du Rosaire avaient été somptueusement réédifiés au début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>174</sup>.

De fait, la revendication d'une forme d'universalité de cette dévotion – tous les milieux, en tous lieux, tous temps et toutes circonstances – est un des traits originaux que partagent les manuels

<sup>173</sup> Seraphin Banquy [Serafini Banchi, 1550-1622], *Le Rosaire spirituel de la Sacree Vierge Marie. Extrait de plusieurs Autheurs : Avec les Indulgences octroyees [...] Dédié à la Royne Mere du Roy...*, Paris, Pierre Sevestre, 1610, chap. V : « Les Reigles & statuts de la Confrairie du Rosaire », fol. 49-53r.

<sup>174</sup> Reginald Cavanac, *Les merveilles du Sacré Rosaire de la Tres sainte Vierge mère de Dieu [...] dernière édition reveüe, augmentée et enrichye de figures*, Paris, Sebastien Huré, 1629, chap. X, p. 191-194 et suiv. Sur la réalisation de Toulouse voir Georges Costa, « Travaux d'art aux Jacobins de Toulouse sous le règne de Louis XIII », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, t. LXVII, 2007, p. 201-229 ici p. 204-211 et, du même, « La chapelle Notre-Dame du Rosaire aux Jacobins de Toulouse ; une œuvre de Pierre Levesville », *Mémoires de la société archéologique du Midi de la France*, t. LXIV, 2004, p. 165-177 ; voir également Bernard Montagnes, « L'œuvre gravé de Michel Beaujean pour la Conférie du Rosaire de Toulouse (1676) », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, t. LVII, 1997, p. 123-130 qui fait l'hypothèse que la planche intitulée « Les Quinze Samedys », gravée pour l'édition du *Triple Rosaire* de Jean-Vincent Bernard (Toulouse, 1676), pourrait évoquer la chapelle toulousaine.

sur le Rosaire. Contre ceux qui réduisent abusivement cette dévotion aux seuls « rustiques », elle serait en effet :

« une manière de prier Dieu, & la vierge Marie, aisee, commune, & facile à tous, tant hommes que femmes, tant doctes qu'indoctes, tant lettrez que non lettrez, laquelle se peut pratiquer en tout temps soit de jour soit de nuict, soit en prosperité ou en adversité, & aussi en tous lieux honnestes, sçavoir en l'Eglise ou en la maison, en la ville ou aux champs, mesme aussi en toute sorte, soit que l'on se promene ou que l'on soit assis, couchez ou debout, à ce que nul ne se puisse excuser<sup>175</sup> ».

L'organisation particulière de la dévotion du Rosaire – conjuguant objet (le chapelet), textes (manuels) et images (gravures des traités illustrés, tableaux, sculptures) ; associant prières fixes vocales et méditations d'ampleurs diverses – fait qu'elle n'est pas juste une version tronquée des grands traités sur l'oraison mentale publiés par centaines au XVII<sup>e</sup> siècle à l'attention des dévots les plus avancés. Elle est plutôt un point de départ susceptible, par sa nature intermédiaire, par son association de parties fixes et mobiles, ainsi que par les multiples extensions et variations auxquelles elle se prête, d'intégrer les pratiques et les publics les plus divers. Un bon exemple de manuel visant ce type d'appropriation variable serait *Le Rosaire spirituel de la Sacree Vierge Marie*, publié par Séraphin Banquy en 1610. L'auteur y distingue justement trois catégories d'individus aptes à pratiquer le Rosaire : les « sensitifs » (où il faudrait reconnaître, mais sans correspondance sociale ou culturelle obligée, les « simples » et « rustiques »), les « intellectuels », et les « spirituels<sup>176</sup> ». La partie consacrée aux méditations sur les quinze Mystères associe une

<sup>175</sup> F.-P. de Bollo, *op. cit.*, p. 20 ; même idée chez Jean de Sainte Marie [Jean de Giffre de Rechac], *Histoire de l'Institution et du progres de la devotion du Rosaire Perpetuel. Avec 60. Meditations sur les exercices de la Cour Spirituelle vers Nostre-Dame...*, Paris, Sebastien Huré, 1647, p. 50 : « aucun lieu particulier, ny posture de cors speciale ; chacun à permission de dire son Rozaire, soit assis, soit debout, soit à genoux, soit en allant, & se pourmenant, soit à l'Eglise, soit dans la chambre... », ou encore en se promenant dans un jardin.

<sup>176</sup> S. Banquy, *op. cit.*, fol. 55r.

gravure<sup>177</sup>; l'indication textuelle sous l'image d'« Un *Pater noster*, & dix *Ave Maria* » ; le texte en quelques lignes (en latin et en français) de la référence évangélique de la scène représentée ; enfin quelques pages de « Conceptions & remarques pour servir de meditation ». Même si les prières vocales ne sont pour beaucoup que « l'escorce du Saint Rosaire », « le Corps & la pretieuse Matiere » là où les méditations en sont « l'Esprit » et la « substance<sup>178</sup> », la différence des appropriations ne porte pas sur une séparation radicale entre oraison vocale et mentale, puisque les deux pratiques sont indissociables et communes à tous : « intellectuels » et « spirituels » disent aussi les *Pater* et *Ave Maria*, tandis que les « sensitifs » ne sont pas dispensés des méditations y compris, nous dit par exemple un Jean de Sainte Marie [Jean de Giffre de Rechac], prêcheur au couvent parisien de la rue saint-Honoré, « ceux & celles qui ne sçavent du tout lire : il leur suffira de sçavoir quels mysteres appartiennent à chaque dizaine, et puis ils mediteront sur iceux, ainsi que Dieu leur inspirera<sup>179</sup>. » La différence porte, en revanche, sur le *medium* jugé le plus approprié pour le dévot, mais aussi bien sûr, comme l'indiquent d'autres manuels, sur *l'ampleur et la variété* des méditations offertes aux croyants : les « conceptions » rédigées par Banquy sont ainsi données comme optionnelles, et seulement offertes « pour la facilité de ceux qui sont aucunement steriles, & ne trouvent pas aisement sujet pour entretenir leur esprit<sup>180</sup> ». À la hiérarchie usuelle des individus et des facultés (perception sensible, imagination, entendement de la partie rationnelle de l'Esprit, « volonté »,

<sup>177</sup> Dues à différents artistes dont Léonard Gaultier ou Jaspar Isaac.

<sup>178</sup> L. [Bidault] de Sainte Marie, *op. cit.*, 1677, p. 179-180.

<sup>179</sup> Jean de Sainte Marie [Jean de Giffre de Rechac], *Le Rosaire Perpetuel de la tres-sainte & sacrée Vierge Marie mere de Dieu. Pour obtenir par son entremise la Paix tant désirée par toute la Chrestienté. Pour la Conversion aussi des pecheurs, une heureuse mort aux agonizans, la delivrance des Ames du Purgatoire...*, Paris, Claude Le Beau, 1644, p. 46.

<sup>180</sup> Même idée chez J. de Sainte Marie [Jean de Giffre de Rechac], *op. cit.*, 1644, p. 46 : « Pendant qu'un chacun employera son tems determiné pour dire son Rosaire, il lira devant chaque dizaine les Meditations suivantes pour chacun des Mysteres : *A quoy pourtant on n'oblige personne, si d'autre part on a dequoy suffisamment s'entretenir interieurement* en disant les *Ave Maria*. » (je souligne).

« affections » et facultés supérieures de la partie intellectuelle apte à recevoir les « lumières » divines), correspond en effet une hiérarchie non moins traditionnelle des *media* convoqués (images ou textes), susceptibles de s'adapter aux moyens des uns et des autres et autorisant une méditation « imparfaite », « parfaite » ou « très-parfaite ». Aux « sensitifs » seraient destinées les images (« représentations », « figures », « marques corporelles ») mais aussi l'inscription disposée sous la gravure qui vient déclencher la récitation des prières vocales ; les « intellectuels » s'attacheront à la référence évangélique ; les « spirituels », aptes, au-delà de la simple méditation, à la contemplation, sont censés pouvoir atteindre directement les réalités divines<sup>181</sup>. Idéalement, le manuel imprimé devient presque inutile et seul subsisterait, comme dans plusieurs portraits funéraires d'orants en prière, le Rosaire tenu en main :

« *La méditation imparfaite* convient à la première sorte qui sont ceux qui s'arrestent aux sens, ne pouvans comprendre sinon ce que leur imagination apprehende, pour lesquels serviront les images qui sont mises au commencement de chaque mystere. Par exemple pour s'exciter à la meditation du mystere de l'Annonciation, ils verront au commencement du mystere la representation d'un Ange, lequel saluë une Vierge tres-humble, & au bas de l'image ils verront marqué un *Pater noster*, & dix *Ave Maria*, d'où ils seront advertis qu'en disant la premiere dixaine d'*Ave Maria*, il faut mediter le mystere de l'Annonciation representé par ces deux figures & marques corporelles. »

<sup>181</sup> Même type de divisions dans le traité, également « enrichie de figures », du toulousain Reginald Cavanac, *op. cit.*, p. 107-108, distinguant « les rudes & imparfaits » qui « conçoivent mieux la voix, les paroles, les ceremonies & actions externes, que non pas les desirs & interieures conceptions de l'ame » ; des « parfaits », « qui avec un parler muet, & avec des soupirs internes, & des affections ou desirs de cœur volans sur les Cieux s'arrestent en ceste eternelle splendeur, laquelle ils contemplent & regardent aussi fixement que l'Aigle son Soleil » ; voir aussi sur l'intégration des spirituels et des pratiques les plus sophistiquées, L. [Bidault] de Sainte Marie, *op. cit.*, 1684, Préface, n.p. : « Enfin les personnes les plus / spirituelles & les plus élevées, y trouveront les plus beaux sujets du monde pour entretenir leurs plus sublimes meditations ».

Les « intellectuels », qui « entendent les raisons des loix humaines & divine, & cognoissent les choses eternelles & spirituelles *in rationibus aeternis* [...] *se serviront des escritures mises à suite des images, lesquelles declarent les mysteres plus parfaitement que les images*, attendu que telles paroles vont à l'entendement humain, puissance & faculté tres-excellente : & les images ne frappent qu'aux sens : celles là despendent immediatement du S. Esprit : & les images procedent d'un artisan & ouvrier humain. [...] Par exemple, quand un homme qui a la cognoissance des lettres voudra mediter le mesme mystere de l'Annonciation, il ne s'attendra pas à l'image qui y est figuree : mais bien au passage de la saincte escriture qu'il trouvera escrit à suite de l'image comme au dessous du tableau de l'Annonciation, il verra ces paroles *Missus est Angelus*, &c. desquelles il se servira pour faire sa meditation. »

Les « spirituels & devots », « lesquels avec les dons du S. Esprit, la Sapience, la science, & la lumiere interieure qu'ils ont, parviennent à un effect sans comparaison plus haut que celuy de la simple meditation, & se trouveront contemplans les choses qui n'apparoissent point et sont eternelles<sup>182</sup> ».

L'indistinction entre pratiques « populaire » et élitiste de la méditation, intégrant ici jusqu'aux spirituels les plus avancés, est confirmée par le fait que ce sont bien souvent les mêmes graveurs (ou les mêmes gravures) qui illustrent indifféremment les traités d'oraison les plus élaborés et les manuels plus élémentaires du Rosaire, et que ce sont parfois également les mêmes auteurs qui rédigent l'un et l'autre types de textes. Le recueil des *Œuvres spirituelles et devotes* du dominicain Louis de Grenade, l'un des auteurs les plus lus de l'époque<sup>183</sup>, intègre également, dans l'édition française de ses œuvres en 1627, un chapitre supplémentaire sur « l'excellence » du Rosaire donné comme n'étant autre chose « qu'une meditation des

<sup>182</sup> S. Banquy, *op. cit.*, fol. 55r-56r.

<sup>183</sup> Il est aussi l'auteur d'un traité particulier sur le Rosaire, en fait une composition d'Andrea Gianetti à partir des écrits de Louis de Grenade : voir par exemple l'édition italienne, avec gravures, du *Rosario della sacratiss. Maria, madre*

principaux mystères de la vie de notre Seigneur, & de sa sainte Mère, qui sont toujours joints les uns avec les autres ». Il identifie ainsi cette pratique à celle de la méditation sur les « Mystères de la vie de Jésus-Christ » qu'il avait longuement détaillé auparavant, et qu'il donne comme un recueil d'autant de « motifs » et de « considérations » pour « resveiller notre dévotion<sup>184</sup> ». Saint François de Sales, autre théoricien de l'oraison mentale, donne également en 1608 une édition « augmentée » de sa fameuse *Introduction à la Vie dévote* qui comporte une « Manière de dire dévotement le Chapelet » ; exemple suivi encore, dans l'édition de 1623, de la célèbre *Pratique de la Perfection* du jésuite Alphonse Rodriguez qui inclut un chapitre consacré au chapelet<sup>185</sup>.

### 3. LA ROSE ET LE LIS

Enfin et surtout, comme dans le cas des images miraculeuses de la Vierge et du culte marial en général, la dévotion au Rosaire est une dévotion éminemment monarchique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle. Avant même le fameux « Vœu de Louis XIII » (1638), elle est sans doute l'une des pratiques qui, par son universalité affichée,

*di Dio, nostra signora, dall'opere del Rev. P. F. Luigi di Granata, [...] raccolta per il R.P.F. Andrea Gianetti da Salò...*, Roma, G. de gl'Angeli, 1573 (et rééditions en 1577, 1582, 1587, 1607, édition française : Paris, Jacques Gautier, 1603).

<sup>184</sup> L. de Grenade, *op. cit.*, « Combien est excellente la dévotion du Rosaire de notre Dame, & des quinze mystères qu'il contient », col. 2163-2166.

<sup>185</sup> Alphonse Rodriguez, *Pratique de la Perfection et des Vertus chrétiennes et religieuses [...]*, traduite en François par le P. Paul Duez..., Paris, Nicolas Buon, 1623, p. 392-406 ; de même pour le jésuite flamand Jean Bourgeois, auteur d'un traité sur le Rosaire (*In quindecim mysteria sacri rosarii Deiparae Virginis Mariae exercitationes...*, Antverpiae, Henricum Aertssium, 1626) et de traités sur la méditation de la vie du Christ (*Mystères de la vie, passion et mort de Jésus Christ...*, Anvers, Henry Aertssens, 1622). Voir également, à propos de Charles (puis Federico) Borromée et de la diffusion du Rosaire dans le diocèse milanais après la lettre pastorale de 1584, Maria Luisa Gatti Perer, « Per la definizione dell'iconografia della Vergine del Rosaria. L'istituzione della compagnia del Santo Rosario eretta da san Carlo e l'edizione figurata del 1583 delle "Rosariae preces" di Bartolomeo Scalvo », dans F. Buzzi, D. Zardin (dir.), *Carlo Borromeo e l'Opera della « Grande Riforma ». Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, Milano, Silvana, 1997, p. 185-208.

permet le mieux d'identifier la dévotion du Prince avec celle de ses sujets et, en retour, d'assimiler culte marial, culte monarchique et national en un même mouvement<sup>186</sup>. Si un Séraphin Banquy pouvait encore regretter, en 1610, une « ferveur de piété presque du tout amortie, spécialement parmi la noblesse », qu'il impute à l'hérésie huguenote qui aurait fait perdre « aux Seigneurs & Dames la mémoire des choses saintes<sup>187</sup> », le même auteur constate un regain de dévotion qu'il associe à la propre piété de Marie de Médicis<sup>188</sup>. Reconnaisant, il lui dédie son ouvrage « pour rendre à elle-mesme des humbles actions de graces, au nom de mes Superieurs & de mes Confreres, du beau monument de sa pieté qu'elle dresse, *faisant édifier une Chapelle en nostre eglise, & la voüant à la sainte Confrairie du Rosaire* », souhaitant de « maintenir soubz sa protection favorable, ceux qui servent journellement à l'Eglise, & à l'Autel qu'ils vous a pleu orner si liberalement<sup>189</sup> ».

Au-delà du cas personnel de la reine, c'est toute la monarchie française qui est associée à cette dévotion. Si l'on en croit le prédicateur Jean Teste-Fort, la royauté et le Rosaire sont le résultat d'une double donation divine dont les produits sont destinés à s'unir sur

<sup>186</sup> Notons encore que, parmi les obligations des confrères, figurait une prière « pour la concorde entre Princes Chrestiens » (*Abregé des fruits du saint Rosaire...*, *op. cit.*, p. 91) ; un Charles Roussel, *op. cit.*, p. 404, achève son discours par une prière pour la conservation de notre Monarque, comme nous luy avons voüé de fidelité : Salüons souvent avec nos Rosaires, la Reyne du ciel, pour ce Roy de la terre, & la Reyne des Lys, pour LOUIS, *le Roy des fleurs de lys.* »

<sup>187</sup> S. Banquy, *op. cit.*, fol. 2v-3r. Sur le Vœu de Louis XIII voir, en dernier lieu et avec bibliographie antérieure, Léo Minois, « Le vœu de Louis XIII et la naissance de Louis XIV : observations iconographiques sur la célébration du roi très chrétien », *Les Cahiers de Framespa*, 11, 2012 (édition numérique, en ligne).

<sup>188</sup> Marie paraît devenir un modèle central pour les reines au tournant des XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles avec les rôles d'Isabeau de Bavière, Yolande de Savoie, Anne de Bretagne, etc. Voir Fanny Cosandey, *La Reine de France. Symbole et pouvoir, XV-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2000, p. 278-294 : « De la Vierge reine à la reine Vierge » ; voir également Rodier Yann, « Marie de Médicis et le culte marial : langage et langue de l'immaculisme politique et tridentin d'une reine de France (1605-1617) », dans P. Ventrone, L. Gaffuri (dir.), *Images, cultes, liturgies. Les connotations politiques du message religieux*, Paris-Rome, Publications de la Sorbonne-École française de Rome, 2014, p. 185-202.

<sup>189</sup> S. Banquy, *op. cit.*, Dédicace, aii et aiii.

terre : les fleurs de lis (symbole des Bourbons mais également de saint Dominique et de la Vierge), « ont esté envoyées du Ciel pour le bien de nostre France », tandis que « Les Roses du Chappelet ont esté envoyées du Paradis pour estre jointes & mariées aux Fleurs de lis<sup>190</sup> », l'une et l'autre servant « de defense & de Bouclier à la France<sup>191</sup> ». C'était là un lieu commun, présent dans d'autres traités<sup>192</sup>, qui trouvait son fondement dans un épisode sans cesse rappelé : la stérilité de Blanche de Castille et la conception miraculeuse, après invocation à la Vierge et récitation du Rosaire, du futur saint Louis, fondateur de la dynastie des Bourbons que ne se lassera pas de célébrer toute une iconographie<sup>193</sup>.

L'épisode ne pouvait laisser indifférents Anne d'Autriche et Louis XIII, eux-mêmes en attente d'un héritier dont la propre naissance sera également attribuée à l'intercession divine. L'idée d'une naissance miraculeuse due à la Vierge, et ici plus précisément à la dévotion du Rosaire, est par exemple explicite dans une publication qui célébrait en 1638, à Toulouse, le *Triomphe des Confreres Tolosains du S. Rosaire, pour l'heureuse naissance de Monseigneur le Daufin* : « Anne l'a enfanté, Marie le faict naistre » ; « Le Rosaire autresfois fit naistre un Saint Louis, / C'est le Rosair' aussi qui faict que tu jouys / France, de ton Daufin, né un jour du Rosaire [...] / Deux Louis nais en luy, son Ayeul, & son Pere<sup>194</sup>. » Mais avant même cette espérance d'un héritier, de nombreuses représentations associaient toute une communauté idéale, rassemblée autour des souverains, à la donation du Rosaire. Dévotion « féminine » si l'on s'attache aux

<sup>190</sup> J. Teste-Fort, *op. cit.*, chap. VIII et IX.

<sup>191</sup> *Ibid.*, chap. X.

<sup>192</sup> Par exemple dans ceux de R. Cavanac, *op. cit.*, Dédicace, n.p. à propos du « lys royal » et du « mystique Rosier » plantés par Dieu et la Vierge.

<sup>193</sup> J. Teste-Fort, *op. cit.*, p. 303 ; Nicolas Le Febvre, *L'Histoire du Sacré Rosaire, Et Chapplet (sic) de la S. Vierge, Contenant son institution, la forme de le dire, son Explication, Approbation, Confirmation, & utilité...*, Angers, Anthoine Hernault, 1624 (2<sup>e</sup> éd.), p. 18 ; Raymond de La Dessou, *op. cit.*, p. 517-518, etc.

<sup>194</sup> *Triomphe des Confreres Tolosains du S. Rosaire, pour l'heureuse naissance de Monseigneur le Daufin, Arrivée au premier Dimanche du mois sacré aux deuotions du Rosaire, que la Reyne a tousjours honoré de sa presence, dans l'Eglise des FF. Prescheurs Reformez de Paris*, s.l.n.d., p. 1-2.

marques de soutien manifestées par Marie de Médicis puis Anne d'Autriche aux dominicains parisiens, cette dévotion intègre aussi le roi qui prend une place déterminante, voire exclusive<sup>195</sup>, dans toute une série importante de tableaux. Ainsi de *La Remise du Rosaire* de Jean Senelle (vers 1630 ?, Choisy-en-Brie, église Saint-Pierre-Saint-Paul) [Fig. 27], où, sur deux registres superposés, le roi et la reine font face à une série d'ecclésiastiques (pape, cardinal, évêques), sous saint Dominique et sainte Catherine de Sienne tournés vers la Vierge<sup>196</sup> ; ainsi également de plusieurs tableaux du provençal François Mimault conservés dans l'église de Peyroulles (1613) et dans les ex-cathédrales de Senez (1645) et d'Entrevaux (1631, mais où le roi aurait été ajouté vers 1639)<sup>197</sup> ; ainsi encore, associant à nouveau le jeune couple royal, du spectaculaire tableau de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers (vers 1616-1620, issu du couvent dominicain), sur lequel nous reviendrons. Le même schéma se retrouve dans un plus modeste et anonyme tableau qui orne la chapelle du Rosaire de l'église paroissiale Saint-Pierre à La Chapelle-Souëf (Orne) [Fig. 28], l'élément original étant ici le vase central qui, à l'aplomb de la Vierge et au point de jonction du couple royal et des ecclésiastiques, associe justement, sous une forme figurative et symbolique, « les lys et les roses »<sup>198</sup>. Louis XIII prend dans ces exemples la place qui est celle de saint Louis dans d'autres tableaux – et par exemple dans *La Vierge du Rosaire* de Guy François (1619, Le Puy,

<sup>195</sup> Il semble qu'il y ait même une forme d'appropriation masculine de cette dévotion. Sur la place importante mais malgré tout subsidiaire des reines et régentes en France voir F. Cosandey, *op. cit.*, en particulier p. 278-294 : « De la Vierge reine à la reine Vierge ».

<sup>196</sup> Voir *Jean Senelle (1605-avant 1671)*, cat. expo. (Meaux, 1998), texte de S. Sylvain Kerspern, Paris, Somogy, 1997, p. 56-59.

<sup>197</sup> Mimault est aussi l'auteur de deux représentations du *Vœu de Louis XIII* pour l'église Saint-Pierre de La Penne (1639) et de Briançonnet (1642). Sur l'artiste voir Agnès Lory, « François Mimault (v. 1580-1652), un peintre en Dracénie », *Bulletin de la Société d'études scientifiques et archéologiques de Draguignan et du Var*, t. XLIII, 2003-2004, p. 73-81 et, du même, « Le peintre François Mimault (v. 1580-1652). Itinéraire provençal d'un maître poitevin », *Bulletin de la Société des Amis du Vieux Toulon et de sa Région*, n° 127, 2005, p. 91-133.

<sup>198</sup> Emmanuel Luis (dir.), *Beauté divine ! Tableaux des églises Bas-Normandes, 16<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècles*, Lyon, Lieux Dits éditions, 2015, p. 203-204 qui propose une



27. JEAN SENELLE,  
*La Remise du Rosaire en présence de Louis XIII,  
d'Anne d'Autriche et de dignitaires, vers 1630 ?*,  
Choisy-en-Brie, église Saint-Pierre-Saint-Paul.



28. ANONYME,  
*La Remise du Rosaire en présence de Louis XIII et d'Anne d'Autriche*,  
vers 1630-1650, La Chapelle-Souëf (Orne),  
église paroissiale Saint-Pierre.

dans l'église dominicaine de Saint-Laurent) – tandis que Louis XIV enfant, face à Anne d'Autriche, se substitue à son père dans le tableau anonyme, conservé à l'église de Méailles (vers 1645 ?, ancien diocèse de Glandèves en Provence), ou se retrouve plus tardivement dans celui, étudié par Géraldine Lavieille, qui est conservé dans l'église de La Forêt-Fouesnant (1683) en Bretagne<sup>199</sup>.

La dévotion monarchique, attestée pour Marie de Médicis, l'est également pour Anne d'Autriche. L'épouse de Louis XIII était inscrite au titre de la dévotion du Rosaire perpétuel qui s'était inscrite à la fin des années 1630 au couvent parisien du faubourg Saint-Germain et au couvent de la rue Saint-Honoré<sup>200</sup>. Elle est par ailleurs l'instigatrice d'un méconnu « Ordre du collier céleste du sacré Rosaire », établi sur le modèle chevaleresque des Ordres de Saint-Michel, du Saint-Esprit ou plus tard de Saint-Louis, mais

datation vers 1630-1650, en lien avec la famille de Feugerets, seigneurs de La Chapelle-Souëf : nous reprenons ici plusieurs exemples étudiés dans cette importante publication. Autres exemples recensés dans la base Patrimoine-Image du Ministère de la Culture : dans l'église de Jard-sur-Mer (Vendée), de Saint-Nonna à Penmarch (Finistère), de Neulliac (Morbihan), de Tréguier et Andel (Côtes-d'Armor), de Pontevès (Var), etc., où le don du Rosaire fait parfois écho à celui du scapulaire.

<sup>199</sup> Sur ces deux exemples voir M.-H. Froeschlé-Chopard, *op. cit.*, 1994, p. 294-295 qui évoque justement le « mélange iconographique entre le Rosaire et le vœu de Louis XIII », et Géraldine Lavieille, « Le Rosaire de La Forêt-Fouesnant (Basse-Bretagne) : jeux de pouvoir et création collective de l'image religieuse royale sous Louis XIV », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2014, t. 61, n° 2, p. 89-118 ; antérieurement voir Diego Mens, « Donation du rosaire + vœu de Louis XIII. Anomalie bretonne ou dévotion belliciste ? », dans A. Maisonneuve, I. Darnas, A. Barruol (dir.), *Regard sur la peinture religieuse (XVII-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 148-157 (qui recense une quarantaine de cas en France mais s'oppose, à juste titre selon nous, à l'assimilation des deux iconographies de l'Institution du Rosaire et du Vœu) ; ainsi que Joseph Salvini, « Louis XIII et le Rosaire. L'institution du Rosaire dans l'art de l'ouest », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers*, 1970, t. X, 3<sup>e</sup> série, p. 525-536.

<sup>200</sup> D'après J. de Sainte Marie [Jean de Giffre de Rechac], *op. cit.*, 1647, p. 30 et p. 96 ; voir également F. Mespolié, *op. cit.*, 1710, p. 190 indiquant qu'elle assistait aux processions lors des fêtes de la Vierge et tous les premiers dimanches « dans notre Eglise de saint Honoré, & quelques fois à celle du Noviciat » et mentionne également Marie Thérèse d'Autriche.

transféré dans l'univers féminin, regroupant « cinquante Filles devotes »<sup>201</sup>. Cette dévotion passait encore au XVII<sup>e</sup> siècle par l'affiliation à la confrérie du Rosaire des membres de la famille royale et notamment – poursuivant cette chaîne substitutive issue de saint Louis et de Blanche de Castille –, du Dauphin et des enfants du couple royal. En 1710, dans un ouvrage qui s'ouvre par une gravure représentant « Les Roys et les Reynes de France sous la protection de la Ste. Vierge par le Saint Rosaire depuis Saint Loüis », le prédicateur François Mespolié établit toute une généalogie du soutien quasi continu que les souverains français auraient apporté à cette dévotion : de Blanche de Castille à François I<sup>er</sup> qui par « Lettres Patentes du 17 février 1514 [...] ordonne que le Rosaire soit établi dans ses Etats », en passant, entre autres, par Philippe le Bel, « Jean Roy de France » et Charles VI qui, après la victoire de « Rosebec » (Roosebeke en Flandres) en 1382, aurait établi à Notre-Dame de Paris « un autel du Rosaire sous le nom de Notre-Dame de la Victoire ; & il y a apparence que ce fut la troisieme Chapelle du côté de la petite Sacristie, où l'on voit dans le grand tableau qui y est exposé, la sainte Vierge qui donne le Rosaire à S. Dominique & à l'Archevêque de Paris, & les principaux mysteres représentés à l'entour de la Chapelle<sup>202</sup>. » Plus loin, il rappelle l'entrée de Louis XIV dans la confrérie le 6 novembre 1638, celle du Dauphin le 6 novembre 1661 (dont nous avons vu que sa naissance, comme celle

<sup>201</sup> Voir François Arnoul, *Institution de l'Ordre du collier celeste du sacré Rosaire. Par la Reyne Regente Mere du Roy. Avec l'Instruction pour les cinquantes Filles devotes...*, Lyon, Jacques Carteron, 1647, ouvrage illustré, dans certains exemplaires, de trois gravures (exemplaire consulté (sans gravures) : BNF, RES-H-1792), l'Ordre est constitué sur le modèle des « Ordres de Chevalerie » institués par les rois (Episte, n.p.) et chap. XIV et XV (description de la remise du Collier) ; voir également P. Helyot, *Histoire des Ordres monastiques, religieux et militaires...*, Paris, J. B. Coignard, 1714-1719, t. 3, p. 256-258. Le projet paraît ne pas avoir été mené à bien.

<sup>202</sup> F. Mespolié, *op. cit.*, 1710, chap. II : « L'origine de la reception des Enfans de France dans la Confrerie du Rosaire, & l'estime que nos rois ont fait de cette devotion », n.p. : tableau qui semble perdu. Du même auteur, également illustré d'une gravure montrant la Vierge seule au sommet d'une montagne tenant un Rosaire de chaque main et entourée de religieux et religieuses, un Pape et un Roi au bas de l'image, voir ses *Pratiques de Pieté, pour honorer Jesus-Christ et*

de Louis XIV, était imputée à l'intercession mariale), puis celles du duc de Bourgogne en 1682, du Duc de Bretagne en 1704 ou du Duc d'Anjou en 1710 :

« On les y associe peu de jours après leur naissance, & il y a toujours un Religieux qui est chargé de reciter pour eux le Rosaire, jusqu'à qu'ils soient en âge de le dire eux-mêmes, comme je le suis à present pour Monseigneur le Duc de Bretagne, & pour Monseigneur le Duc d'Anjou. Ce qui est en usage pour mettre ces jeunes Princes sous la protection de la tres-sainte Vierge, pour attirer sur eux les graces & les faveurs du Ciel, & pour les rendre participans des prieres & des bonnes œuvres d'un nombre presque infini de personnes de toute condition, de tout âge, de tout sexe, reçues à cette Confrerie dans tout le monde Chrestien<sup>203</sup>. »

Une précieuse gravure de Pierre Landry (vers 1662-1665) [Fig. 29], d'après un dessin de Claudine Bouzonnet Stella, qui appartenait elle-même à la confrérie du Rosaire des Jacobins de la rue Saint-Honoré, évoque justement « Les cérémonies observées à la réception de Monseigneur le Dauphin dans la confrérie du S. Rosaire », en 1661, à Fontainebleau<sup>204</sup>. En présence de l'archevêque de Paris, des membres de la famille royale et de la Cour, le Dauphin, porté par Louis XIV et Marie-Thérèse d'Autriche, est présenté à la confrérie du « noviciat général de St. Dominique »<sup>205</sup> et béni par le supérieur. Un autre dominicain à genoux (le père Imbert, que mentionne une inscription) lui offre la couronne du Dauphiné tandis qu'un troisième religieux inscrit le nom du nouveau membre (on

*sa sainte Mère. Contenuës dans le Rosaire. Et dediées au Roy*, Paris, Jean-François Moreau, 1715 (1<sup>ère</sup> éd. 1710), Epistre, n.p. qui évoque également la prise de la Rochelle comme effet de la récitation du Rosaire dans les églises de la capitale et sur le champ de bataille par les soldats en 1628, et chap. XXVII sur « L'attachement » des souverains à cette dévotion.

<sup>203</sup> F. Mespolié, *op. cit.*, 1710, Preface, II, n.p.

<sup>204</sup> BNF, Est., Qb4, 1661 ou Qb1, 1662.

<sup>205</sup> Piganiol de la Force évoque de façon erronée celle du Grand couvent de la rue Saint-Jacques.

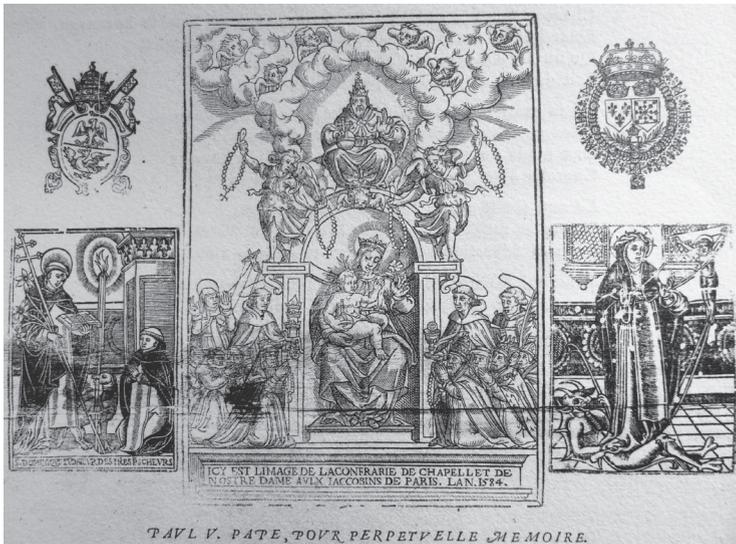


29. « Les cérémonies observées à la réception de Monseigneur le Dauphin dans la confrérie du S. Rosaire » en 1661, gravure de PIERRE LANDRY d'après CLAUDINE BOUZONNET STELLA, vers 1662-1665, BNF, Est., Qb4, 1661.

peut lire sous sa plume : Bourbon/France/[D]auphin) ; au sommet, sur des nuées, apparaissent saint Dominique et saint Louis, face à la Vierge à l'Enfant. D'autres éléments évoquent encore les indulgences associées à la confrérie, les « méthodes pour dire fruitivement le sacré Rosaire » et les trois catégories de Mystères, tandis que la dédicace à la Reine, étendant à nouveau le principe de substitution généalogique à la souveraine, rattache à « la Devotion du Sacré Rosaire » la « foecondité (sic) de la Reyne Blanche [Blanche de Castille] » qu'aurait « merité » Marie-Thérèse<sup>206</sup>.

Habitée, en France, à une imagerie souvent médiocre et répétitive du Rosaire, l'histoire de l'art en a presque oublié l'émittance d'un certain nombre de cas exceptionnels qui, là encore, témoignent de ces appropriations aristocratiques. À Paris, l'église du noviciat des Jacobins de Saint-Germain où fut reçu le Dauphin était le dernier des trois établissements dominicains parisiens, tous étroitement liés à la monarchie, et chacun d'eux comprenant une confrérie du Rosaire. La première implantation, que l'on prête à saint Louis, rue Saint-Jacques, était célèbre pour les nombreux tombeaux princiers qu'elle renfermait mais aussi, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, pour sa confrérie qui se tenait devant « l'Autel privilégié » justement dédié à saint Jacques. Du Breuil et la plupart des historiens évoquent les obligations des confrères et les privilèges accordés – « une belle communication de merites [...] pour l'ame de quelque fidele trespasé » – par une Bulle pontificale publiée en juillet 1608 et approuvée par Henri de Gondi, évêque de Paris, le 24 octobre de la même année. Mais la confrérie était plus ancienne :

<sup>206</sup> Voir la description détaillée et les identifications des dignitaires rassemblés, dans José Lothe, Agnès Virole, *Images de confréries parisiennes. Catalogue des images de confréries (Paris et ile de France) de la collection de M. Louis Ferrand acquise par la Bibliothèque historique de la Ville de Paris*, Paris, BHVP, 1992, cat. 150, p. 220-221 ; ainsi que Jacques Stella, cat. expo. (Lyon-Toulouse, 2007), textes de Sylvain Laveissière *et al.*, Paris, Somogy, 2007, cat. 174, p. 235 pour le dessin conservé au musée du Louvre (Département des Arts graphiques, coll. Edmond de Rothschild (26787 LR)). L'appartenance de l'artiste à la confrérie est indiquée par Jules-Joseph Guiffrey, « Testament et inventaires des biens, tableaux, dessins, planches de cuivre et bijoux de Claudine Bouzonnet Stella rédigés et écrits par elle-même, 1693-1697 », *Nouvelles archives de l'art français*, V, 1877, p. 1-113, ici p. 11.



30. « L'image de la Confrarie (sic) de Chapellet de Nostre Dame aux Jacobins de Paris. L'an 1584 », Paris, Bibliothèque de la Ville de Paris, coll. Louis Ferrand, IC 151.

l'abbé Jean Gaston a naguère publié un précieux placard d'indulgences concernant cette confrérie où l'une des illustrations évoque déjà « l'image de la Confrarie (sic) de Chapellet de Nostre Dame aux Jacobins de Paris. L'an 1584 »<sup>207</sup>, qui pourrait correspondre à l'évocation du tableau primitif de la chapelle [Fig. 30]. Le succès de la dévotion, constaté nous l'avons vu par Seraphin Banquy, est ici encore attesté : « Ceste devotion est pour le jourd'huy beaucoup recherchee & estimee, & d'icelle sont plusieurs devotes societiez & compagnees. De sorte qu'il n'y a partie du monde où ce saint

<sup>207</sup> Jean Gaston, *Les Images des Confréries Parisiennes avant la Révolution...*, Paris, André Marty, 1910, p. XXX et XXXI ; voir aussi *Images de confréries...*, *op. cit.*, cat. 151, p. 222-223 à propos de la reprise de cette illustration pour un placard d'indulgences, non daté, destiné à la confrérie du couvent des Jacobins de Provins.

Rosaire ne soit embrassé avec une incroyable fréquence & dévotion, à la louange & gloire de notre Seigneur & de la tressainte Vierge, & avec un tresgrand fruit & profit des âmes<sup>208</sup>. » Dans ses *Antiquitez de la Ville de Paris* (1640), Claude Malingre se contente de reprendre Du Breuil mais l'« Addition nouvelle » de son ouvrage signale un nouveau jubé de pierre et indique que « toutes les Chapelles qui sont dans la grande allée au costé droit qui se rend à la Chapelle du Rosaire, sont grandement embellies de peintures, clostures de belles menuiseries & Tableaux<sup>209</sup> ». La chapelle et son autel, peu goûtés des amateurs d'art, ne sont guère connus. Germain Brice indique seulement, dans l'édition de 1725 de sa *Description*, « A côté du grand autel est la chapelle de N.D. du rosaire, dont la menuiserie, qui est assez jolie, a été dorée avec assez de dépenses<sup>210</sup> » ; et c'est seulement à Aubin-Louis Millin que l'on doit une description plus attentive. La chapelle était :

« séparée du chœur par une grille surmontée d'un cartel, où l'on voyait d'un côté les armes de France ; et de l'autre celles de S. Dominique, le tout accompagné de croix pontificales et de crosse ; au-dessus étoient la couronne de France, une tiare, un chapeau de cardinal et une mitre. Le retable étoit sur un plan circulaire, et décoré en menuiserie par six colonnes corinthiennes, et deux adorateurs qui accompagnoient le fronton. Le tableau d'autel représentoit la Vierge, donnant le rosaire à S. Dominique ; au-dessus, dans le fronton étoit un autre tableau, où on avoit peint un père éternel ; ces deux tableaux étoient très-médiocres. De chaque côté du tableau d'autel, il y avoit une

<sup>208</sup> Jacques Du Breuil, *Le Théâtre des antiquitez de Paris...*, Paris, Pierre Chevalier, 1612, Livre II, p. 498-514, ici p. 513-514 : « Institution de la Confrairie du Rosaire, ou psautier de la Vierge Marie ».

<sup>209</sup> Claude Malingre, *Les Antiquitez de la Ville de Paris...*, Paris, Pierre Rocolot, Cardin Besongne, Henry Le Gras, Veuve Nicolas Trabovilliet, 1640, t. II, p. 234-235 et « Addition nouvelle » p. 235.

<sup>210</sup> Germain Brice, *Nouvelle Description de la Ville de Paris...*, Paris, Julien-Michel Gandouin, François Fournier, 1725, t. II, p. 68 ; repris dans l'édition de 1684 (Paris, Vve Audinet, t. II, p. 68) : « la menuiserie est assez belle ».

niche remplie, l'une à droite par Saint-Pie V, pape de l'ordre, et l'autre par S. Louis<sup>211</sup>. »

On peut reconnaître sur le plan de l'église [Fig. 31] divisée en deux nefs par une unique rangée de colonnes, la nef gauche qui ouvrirait sur la chapelle du Rosaire et celle, à droite, qui conduisait vers le chœur<sup>212</sup>. On distingue les bases des six colonnes mentionnées par Millin ainsi que, sur le côté gauche, un second autel qui, selon le même auteur, supportait un autre retable avec au centre une niche abritant « une mauvaise figure de Sainte-Anne, apprenant à lire à la Vierge<sup>213</sup> ». Millin ne mentionne pas l'auteur des tableaux mais l'on doit son identité à l'édition de 1752 de la *Description de la Ville de Paris* de Germain Brice : « La menuiserie qui accompagne l'Autel est fort chargée de dorure & d'ornemens, mais sans goût. On y a placé depuis peu un tableau peint par le frere ANDREY<sup>214</sup> ». Il faut vraisemblablement reconnaître l'œuvre du frère Jean André, important et prolifique artiste sur lequel nous reviendrons, dans la mention de l'inventaire révolutionnaire de 1796 évoquant un tableau « médiocre et sans nom d'auteur » issu de la chapelle « dite du Rosaire<sup>215</sup> ». Entre ce tableau, du XVIII<sup>e</sup> siècle, et l'œuvre antérieure du XVI<sup>e</sup> siècle, sans doute faut-il placer une réalisation intermédiaire, peut-être liée aux travaux signalés par Malingre ou à ceux financés par Marie de Médicis, qui pourrait correspondre à une

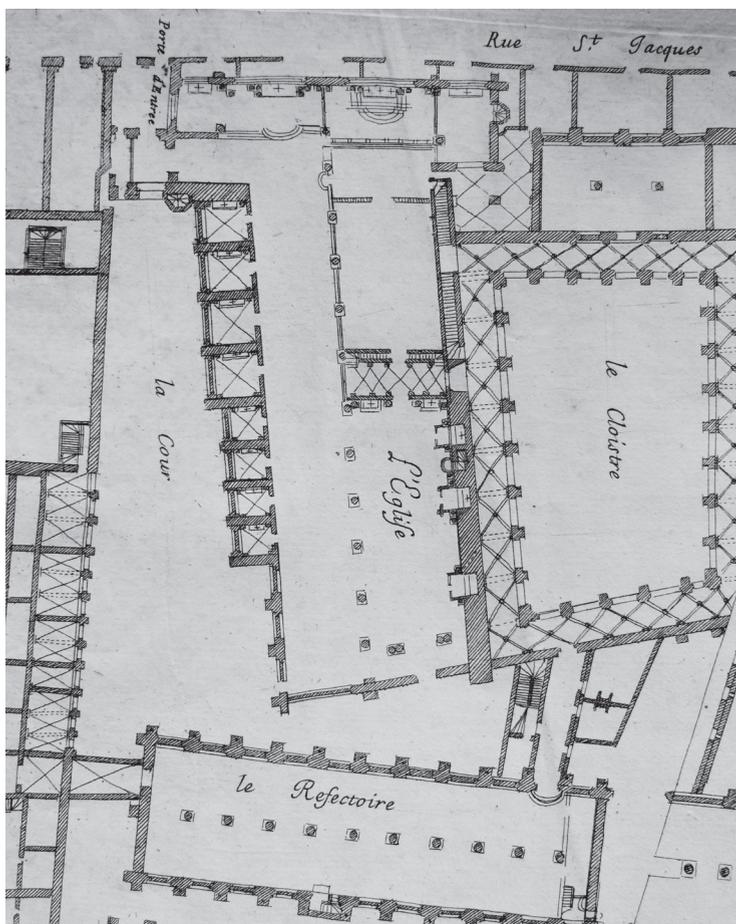
<sup>211</sup> Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales, ou Recueil de monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire françois, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc., tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux*, Paris, Marie-François Drouhin, 1790-an VII (1799), t. IV, 1792, XXXIX, p. 1-94, ici p. 42.

<sup>212</sup> BNF, Est., Va 259i, H 41260. Voir également le plan de 1738 conservé à Rome, A.G.O.P, Série XI 11 100.

<sup>213</sup> A.-L. Millin, *op. cit.*, p. 43 qui indique encore qu'entre les colonnes se trouvait à droite saint Dominique et à gauche sainte Rose ; ces aménagements sont sans doute postérieurs au plan qui ne comprend pas les quatre colonnes de cet autel.

<sup>214</sup> Germain Brice, *Description de la Ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Paris, Chez les Libraires Associés, 1752, t. III, p. 88.

<sup>215</sup> *Inventaire général des Richesses d'Art de la France. Archives du musée des monuments français*, Paris, Plon 1883, I, p. 47.



31. Plan de l'église des Jacobins de Paris rue Saint-Jacques, BNF, Est., Va 259i, H 41260, détail.



32. JEAN LEPAUTRE,  
La Remise du Rosaire à saint Dominique, BNF, Est., Rd 2, E 5019.

gravure dessinée et gravée par Jean Lepautre [Fig. 32] concernant la confrérie et « la dévotion perpetuel (sic) établie en l'Eglise des ff. Prescheurs de S. Jacques de Paris » : un tableau ovale y reprend l'habituelle scène de la donation du Rosaire par la Vierge à l'Enfant apparaissant sur une nuée dans un paysage où un ange sauve les âmes du Purgatoire<sup>216</sup>. La scène de la donation miraculeuse était encore représentée dans l'un des quatre panneaux qui surmontait l'autel de l'une des chapelles de l'église consacrée à saint Dominique<sup>217</sup>, mais aussi dans le cloître où est mentionnée toute une série de tableaux sur la vie du saint datant du début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>218</sup>.

Le second établissement, dit des Jacobins Réformés suite à la réforme initiée par Sébastien Michaëlis au début du siècle, était situé rue Saint-Honoré. Il avait été fondé vers 1611-1613 avec le soutien de Pierre puis Henri de Gondi, évêques de Paris, l'église ayant été construite dès 1619 et consacrée en 1625. Dédiée à l'Annonciation, l'église était célèbre pour son maître-autel occupé par le tableau sur ce thème de François Pourbus (1619, Nancy, Musée des Beaux-Arts), associé à deux statues de Pie V et de saint Louis. Elle bénéficia, comme l'église de la rue Saint-Jacques, de l'attention de la veuve d'Henri IV à laquelle les dominicains devaient la chapelle de saint Hyacinthe, « bâtie des libéralitez de la reine Marie de Medicis pendant sa regence » et l'une des « deux belles chapelles » qui bordaient le chœur<sup>219</sup>. Anne d'Autriche poursuivit ces efforts en offrant un précieux reliquaire d'argent contenant des reliques du saint, la chapelle abritant, à la fin du siècle, sous la voûte peinte antérieurement par Noël Quillerier, un tableau de Nicolas Colombel célébrant le saint polonais et sa dévotion mariale contre les iconoclastes

<sup>216</sup> BNF, Est., Rd 2, E 5019, avec inscription signée « Liebaux scripsit ».

<sup>217</sup> A.-L. Millin, *op. cit.*, p. 52. Cette chapelle était la première à gauche comme l'indique le plan de 1738 conservé à Rome, A.G.O.P, Série XI 11 100.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 57 évoquant par exemple la donation du second tableau par le prince de Conti en 1616.

<sup>219</sup> Avec celle, à droite du maître-autel, consacrée à saint Jean-Baptiste qui deviendra la chapelle de la Sainte Famille et accueillera le tombeau du maréchal François de Créqui conçu par Le Brun à la fin du siècle : voir A.-L. Millin, *op. cit.*, t. I, 1790, IV, p. 45.

(*Saint Hyacinthe sauvant la statue de la Vierge des ennemis du nom chrétien*, vers 1686-1694, Paris, Musée du Louvre)<sup>220</sup>. L'église comprenait une dizaine de chapelles, visibles sur le « Nouveau plan de la Ville et Fauxbourgs de Paris » de B. Jaillot (1777) dont une, dédiée à saint Dominique, accueillait des représentations des scènes de sa vie où devait figurer l'épisode obligé de la donation du Rosaire<sup>221</sup>. Le couvent était le lieu d'une intense activité propagandiste en faveur du Rosaire puisque nombre des auteurs de manuels consacrés à cette dévotion au XVII<sup>e</sup> siècle étaient membres de cet établissement : Jean de Giffre de Rechac ; l'anonyme auteur de *l'Abregé des fruits du saint rosaire de la Bien-heureuse Vierge Mere de Dieu* ; ou encore Louis Bidault de Sainte Marie. Si la chapelle et l'autel du Rosaire ne sont pas mentionnés par les guides parisiens, leur existence est attestée par une gravure évoquant la *Dévotion du Rozaire Perpétuel établye dans l'Eglise des Pères Jacobins Réformez de la Rue neuve S. Honoré*<sup>222</sup>, ainsi que par Jean de Giffre de Rechac qui indique que la nouvelle dévotion dite du « Rosaire perpétuel » (associée à la confrérie du Rosaire), fut d'abord reçue au couvent de saint Dominique (faubourg Saint-Germain), avant de l'être également au couvent de la rue Saint-Honoré. La dévotion pouvait se faire n'importe où mais elle était plus « fructueuse » dans l'église du couvent « en la chapelle

<sup>220</sup> G. Brice, *op. cit.*, 1752, t. I, p. 278-279. Ce tableau paraît avoir remplacé une composition antérieure de Jacques de Létin (vers 1626-1630), connue par une gravure publiée par Daret (BNF, Est., Rd2, saint Hyacinthe) : voir Jean-Pierre Sainte-Marie, *Jacques de Létin, Troyes 1597-1661*, Troyes, Musée des Beaux-Arts, 1976, cat. 6, p. 62-63 (notice de Denis Lavalley). Le dominicain Vincent Laudun rapporte la « grande devotion » envers la Vierge et envers saint Hyacinthe et évoque une église remplie d'*ex-voto* : « les tableaux et les vœux tapisent toute l'église, voire de temps en temps il faut oster des premiers pour faire place aux nouveaux qu'on y apporte chasque jour. », cité d'après Bruno Maes, *Pèlerinages et sanctuaires mariaux au XVII<sup>e</sup> siècle. Manuscrits du père Vincent Laudun, dominicain*, Paris, éd. du CTHS, 2008, p. 86.

<sup>221</sup> A.-L. Millin, *op. cit.*, t. I, IV, p. 1-69.

<sup>222</sup> BNF, Est., Re 13, p. 230 et 229bis : décrit dans Jean Gaston, *op. cit.*, 53 (chez Bignon) et 54 (chez N. J. B. De Poilly), p. 19-20 : La Vierge dans le ciel, Rosaire en main, au-dessus d'une assemblée où se trouve le roi, l'ensemble inscrit dans un chapelier de quinze roses mystiques ; Marie apparaissant à saint Dominique.

du Rosaire, ou en quelque lieu de l'Église, dont ils [les confrères] puissent voir l'Autel du Rosaire<sup>223</sup> ».

Enfin, le dernier couvent, également Réformé, qui accueillait le noviciat, était celui dit de Saint-Dominique au faubourg Saint-Germain et correspond à l'actuelle église Saint-Thomas d'Aquin. Fondé, selon une tradition rapportée par les guides parisiens, par le cardinal de Richelieu<sup>224</sup> en 1631, son église fut édifiée par Pierre Bullet à partir de 1682-1683. Un premier maître-autel avait été construit entre 1689 et 1695 par le sculpteur Denis Martin et le marbrier Jérôme Derbais sous la direction de Charles Le Brun<sup>225</sup>. Il sera reconstruit après 1722, sur un nouveau projet de Jean de Courtonne repris et modifié par l'architecte Denis Jossenay, ses marbres étant réutilisés pour la chapelle du Rosaire. Celle-ci s'inscrivait dans un exceptionnel programme de réaménagement du chœur et de la croisée dont seule subsiste la Gloire sculptée par François Roumier sur l'arcade (1723-1725), qui ouvre sur le chœur des religieux et une fresque de François Lemoyne (1723-24)<sup>226</sup>. Si la confrérie

<sup>223</sup> J. de Giffre de Rechac, *op. cit.*, 1644, p. 37-38 et *op. cit.*, 1647, p. 22-31 et Titre VII sur les monastères associés où est mentionné le couvent « de l'Annonciade » p. 77. *L'Abregé des fruits du saint rosaire...*, *op. cit.*, p. 28 indique l'approbation des indulgences pour ce couvent par l'archevêque de Paris Jean-François de Gondy le 15 décembre 1628, ce qui montre que la confrérie existait au moins dès cette date.

<sup>224</sup> Richelieu avait fait don d'une rente annuelle qui lui donnait le titre de fondateur, titre qu'il céda à sa nièce, la duchesse d'Aiguillon : voir R. P. Mortier, *Histoire des Maîtres Généraux de l'Ordre des frères Prêcheurs*, Paris, Alphonse Picard et Fils, 1913, t. VI, p. 331, la prise de possession des lieux où avait été édifiée une première chapelle date du 15 août 1631, c'est le père Jean-Baptiste Carré qui en fut le premier prieur.

<sup>225</sup> François Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The Reign of Louis XIV*, Oxford, Cassirer, III, 1987, cat. 7, p. 72-73 avec mention du contrat du 14 juin 1689 entre le sculpteur et le marbrier.

<sup>226</sup> Voir G. Brice, *Description de la Ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Paris, Chez les Libraires Associés, 1752, t. IV, p. 32 qui évoque également le déplacement du tombeau de Philippe II de Montault, duc de Navailles, maréchal de France, et de son épouse, « qui étoient auparavant aux côtés [ou au revers] du Grand Autel » ; Jean-Aymar Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris...*, Paris, G. Desprez, 1765, t. VIII, p. 138 ; Sébastien Bontemps, *Le décor sculpté religieux à Paris (1660-1760)*, thèse de doctorat sous la dir. d'O. Bonfait, Université de Provence, 2012, t. II, cat. 15, p. 244.

du Rosaire existait dans l'église primitive (c'est là qu'avait été reçu le Dauphin en 1661), la chapelle du Rosaire de la nouvelle église, placée dans le bras gauche du transept (où se trouve aujourd'hui la belle *Vierge à l'Enfant* de Gilles Guérin), nous est connue par la description de Piganiol de la Force. Il indique un autel placé « sous une demi-coupoles de bronze doré, soutenue par six colonnes de marbre, & d'ordre corinthien » et surmonté d'un tableau « d'une hauteur prodigieuse », représentant la scène usuelle de « la sainte Vierge qui donne le Rosaire à saint Dominique<sup>227</sup> ». Nous retrouvons ici le frère dominicain Jean André qui, comme au couvent de Saint-Jacques, était l'auteur de cette œuvre et des nombreux autres tableaux qui seront saisis à la Révolution. Alexandre Lenoir évoque ainsi généreusement, en 1790, « plus de cent cinquante tableaux de Frère André, parmi lesquels il y en a de très-bons qui auraient figuré à côté de ceux des grands peintres italiens<sup>228</sup> ».

<sup>227</sup> J.-A. Piganiol de la Force, *op. cit.*, t. VIII, p. 146-147 ; description qu'il faut compléter par celle de l'inventaire révolutionnaire de Mouchy et Doyen (AN, F17 1261, n° 10 cité dans S. Bontemps, *op. cit.*, p. 245-246), qui évoque non la « demi-coupoles » mais, au-dessus de l'entablement, « une espèce d'arc en bois doré portant un Jésus portant sa croix, et deux anges à ses côtés sonnant de la trompette », ces sculptures étant également en bois doré : le maître-autel primitif comprenait selon Hurtaut et Magny, *Description historique de Paris et de ses environs*, Paris, Moutard, 1779, t. III, p. 296 : « La Résurrection de J.C. [...] du dessin de le Brun, exécuté par Martin », ici peut-être aussi reprise pour l'autel du Rosaire.

<sup>228</sup> *Inventaire général des Richesses d'Art de la France...*, *op. cit.*, I, p. 5. On peut suivre ensuite les tribulations de ces œuvres, p. 47 (1796) ; puis *Ibid.*, II, p. 96-97 (1793), p. 117 (1794), p. 283 (1795) ; plusieurs œuvres (une *Visitation*, une *Nativité*, une *Déposition*, une *Annonciation*, un *Christ mort*) sont envoyées au « Musée spécial » à Versailles en 1797-1798, voir Yveline Canterel-Besson, *Musée du Louvre (janvier 1797-juin 1798) : procès-verbaux du Conseil d'administration du « Musée Central des Arts »*, Paris, RMN, 1992, p. 152, 158, 301). L'artiste n'a été guère étudié, voir cependant : Charles Marionneau, *Frère André. Artiste peintre de l'ordre des frères prêcheurs (1662-1753). Lettres inédites et documents...*, Bordeaux, G. Gounouilhou, 1878 ; Dominique Constan, « Trois artistes dominicains de Paris », *Année dominicaine*, 1930, p. 97-101 (qui mentionne déjà, avant le départ pour Rome, un tableau du Rosaire payé 66 livres, AN, H 3970 (Livre des comptes du Noviciat général) ; p. 132-138 ; p. 193-206 ; S. Hasquenoph, *op. cit.*, 1995, I, p. 140-142 ; Monique de Savignac, *Peintures d'églises à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Somogy, 2002, p. 60 et 70, p. 222, p. 259 (sur les tableaux saisis

Le frère Jean André (1662-1753), peintre et religieux dominicain, peut-être passé par l'atelier de Jean Jouvenet mais aussi, à Rome, de Carlo Maratta (1688-1689)<sup>229</sup>, était entre Jouvenet et Jean Restout, ou encore Brenet et Deshays, l'un des peintres religieux les plus éminents du XVIII<sup>e</sup> siècle. La monographie que lui a consacrée Charles Marionneau éclaire la genèse de cette œuvre en citant une correspondance du 19 mars 1715, entre le prier du couvent de Saint-Jacques (le père Maisonneuve) et le supérieur de l'Ordre à Rome (le père Antonin Cloche, Maître Général de l'Ordre entre 1686 et 1720)<sup>230</sup>, qui indique que l'artiste souhaitait quitter le couvent du noviciat, « pour nous faire des tableaux qui nous sont nécessaires pour l'ornement de l'église ». Une autre lettre du père Cloche du 18 mai 1715 refuse ce transfert en invoquant qu'il restait au noviciat « trois grands tableaux à faire, et particulièrement celui de la chapelle du Rosaire<sup>231</sup> ». Dix ans plus tard, le 12 novembre 1725, c'est une lettre du Syndic du couvent au Maître Général qui fait référence aux travaux engagés en 1722 et atteste à cette date de l'achèvement de l'ensemble :

aux Jacobins) ; François Marandet, « Quelques précisions au sujet du style de Frère André (Paris, 1662-id., 1754) », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 11, 2013, p. 33-39 ; voir également le mémoire de Master II de Virginie Granel, *Frère Jean André, peintre dominicain (1662-1753), style & fortune critique de son œuvre en France*, Université Toulouse II le Mirail, 2010 (non consulté). Martin Schieder, *Au-delà des lumières. La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*, E. Sinnassamy (trad.), Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2014 (1997) ne mentionne pas le peintre.

<sup>229</sup> Séjour d'une année dans l'atelier confirmé par la correspondance du père Antonin Cloche conservée au couvent romain de Sainte-Sabine : voir Bernard Montagnes, « Le tricentenaire d'Antonin Cloche », *Archivum Fratrum Praedicatorum*, vol. LVII, 1987, p. 221-289, p. 280, note 283 : 26/4/1689 : AGOP IV, 181, fol. 214r, mentionnant également le retour *via* Saint-Maximin et Lyon et l'autorisation de venir à Rome « pour se perfectionner dans son art » (note 284). Le passage par l'atelier de Jouvenet ne paraît pas attesté formellement.

<sup>230</sup> Sur cette figure de premier plan, y compris dans le domaine artistique, voir B. Montagnes, « Le tricentenaire d'Antonin Cloche », *op. cit.*, ainsi que R. P. Mortier, *op. cit.*, 1914, t. VII, p. 207-302.

<sup>231</sup> C. Marionneau, *Frère André...*, *op. cit.*, p. 14-15 citant également une autre lettre allant dans le même sens, sans date, du frère André au père Darcet, assistant du Maître Général de l'Ordre à Rome.



33. JEAN ANDRÉ,  
*La Remise du Rosaire à saint Dominique*,  
vers 1722-1725, Lyon, cathédrale Saint-Jean.

« de sorte que, par l'avis de ces deux Messieurs [Robert de Cotte et Denis Jossenay "son premier dessinateur (sic)"], qui sont sans contredit les plus habiles de Paris, nous avons fait le plus beau chœur de Paris et la plus magnifique chapelle du Rozaire qui soit dans tout le royaume. M. Roumié [François Roumier], un des plus habiles sculpteurs du Roi, a exécuté la sculpture de notre église et de notre chœur avec un art admirable. Cet habile maître a représenté en bas-reliefs, trophées et autres décorations tous les mystères du Rozaire et tout ce que nous avons trouvé de plus convenable dans l'ancien Testament qui pouvait nous en fournir quelque figure. Toute cette belle sculpture se trouve entremêlée de très beaux tableaux de notre frère André, représentant les mystères du Rozaire. La voûte de notre chœur, qu'il n'a pu peindre lui-même, a été peinte par M. Le Moyne, le plus fameux peintre de l'Académie française, où il a représenté *La Transfiguration* de Notre Seigneur avec un art admirable, de sorte que, selon le témoignage du public, il n'y a point de chœur ny d'église si magnifique dans ce qu'ils contiennent, aussi font-ils l'admiration des curieux<sup>232</sup> ».

Ces tableaux, les neuf du chœur et une trentaine d'autres œuvres répertoriées, sans compter dessins et esquisses, seront saisis à la Révolution. Perdus ou dispersés, plusieurs survivent dont, placé au revers de la façade de la cathédrale Saint-Jean de Lyon depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, le tableau du Rosaire<sup>233</sup> [Fig. 33]. Ornant « la plus magnifique chapelle du Rozaire » d'un royaume où s'étaient multipliées, depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, d'autres entreprises analogues à Poitiers, Saint-Maximin, Grenoble ou Bordeaux, la monumentalité du tableau de Jean André (450 x 257 cm), loin d'une dévotion « particulière », provinciale ou « populaire », démontrait le désir de

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 19-20. Document conservé aux A.G.O.P., Rome, Série XI, II 300, année 1725, p. 126-127. Les travaux ont coûté près de 100 000 livres au couvent.

<sup>233</sup> Initialement cintré.

conserver ce thème au cœur du culte et de l'art parisien, national et monarchique<sup>234</sup>.

#### 4. DOUBLE DONATION ET FONDATION DE L'ORIGINE

Jean André, auteur d'une abondante iconographie consacrée aux héros dominicains (Thomas d'Aquin, Pierre de Vérone, Hyacinthe de Cracovie, Raymond de Penafort, Pie V, Catherine de Sienne, Rose de Lima), s'est confronté à plusieurs reprises au thème du Rosaire, introduisant quelques variantes à partir d'une composition stéréotypée : Vierge en gloire, assise ou debout, avec ou sans le Christ, faisant face à un saint Dominique presque identique d'œuvre en œuvre, placé devant un paysage et associé à ses attributs communs (lis, chien avec torche, livre). Outre les tableaux des couvents parisiens, une gravure de Jean Daullé (1703-1763) [Fig. 34] évoque une composition signée par le peintre (datée de 1731)<sup>235</sup>, qui correspond au tableau de 1712 conservé à l'église Notre-Dame de Bordeaux et

<sup>234</sup> Mouvement renforcé par l'extension de l'office du Rosaire à toute l'Église à partir de 1706 : voir S. Hasquenoph, *op. cit.*, 1995, I, p. 64-65. La monumentalité, que l'on retrouvera avec le tableau du frère André pour Paris, caractérise toute une série de grandes entreprises de la fin du XVII<sup>e</sup> et du début du XVIII<sup>e</sup> siècle : maître-autel des Jacobins de Poitiers (1671-1672) ; grand autel du Rosaire (et chœur) de Saint-Maximin (qui deviendra autel paroissial) par le sculpteur Balthasar Maunier (1667-1671) ; maître-autel de l'église de Grenoble (Nicolas Colombel, *Saint Dominique présentant au Christ l'Ordre des Dominicains*, 1687-1688, Grenoble, Musée des Beaux-Arts ; chapelle du Rosaire de l'église Notre-Dame des Jacobins de Bordeaux (Pierre II et Jean Berquin, après 1693, détruit) où fut associé plus tard le frère André pour les tableaux des chapelles à partir de 1712, etc. Sur la réalisation de Saint-Maximin voir Miriam Khrohne, « Maître-autel et chapelles latérales de Saint-Maximin : vers un nouvel usage des œuvres d'art », dans G. Bedouelle, A. Lion, Luc Thévenin (dir.), *Les dominicains et l'image. De la Provence à Gênes, XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, actes du colloque de Nice (2004), Nice, Serre, 2006, p. 119-132 et, dans le même volume, Bernard Montagnes, « La galerie des figures de sainteté dans le chœur de la basilique de Saint-Maximin », p. 105-118 (sur les médaillons sculptés par J.-B. Olerys en 1689-1692) et Francesca Fabbri-Müller, « Domenico de Marini archevêque d'Avignon (1648-1669) : un renouvellement dévotionnel et artistique en Provence baroque », p. 175-191.

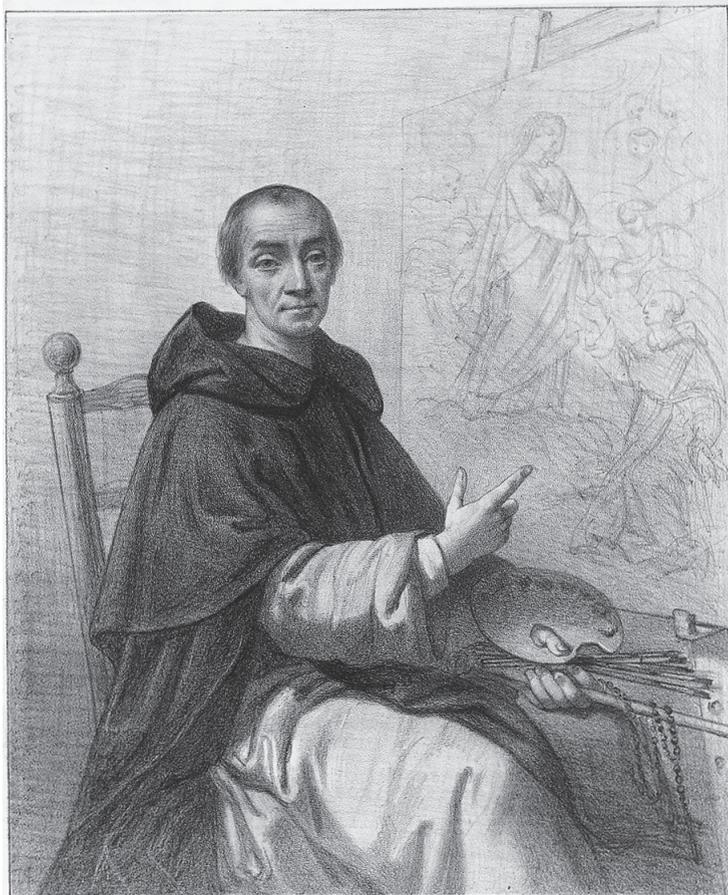
<sup>235</sup> BNF, Est., Ee 10 rés, fol., t. I, pl. 2.



*Medités ces mystères soyés en toujours occupé afin que votre avancement  
parvienne aux yeux de tout le monde. 1. Ep. à timoth. Chap. 4.  
Paris chez la Vnde Eschasson, au-devant du Roy sur l'Estaque aux deux piliers d'or.*

34. JEAN ANDRÉ,  
*La Remise du Rosaire à saint Dominique*, 1731, gravure de JEAN DAULLÉ,  
BNF, Est., Ee 10 rés, fol., t. I, pl. 2.

PORTRAITS INÉDITS D'ARTISTES FRANÇAIS.  
publiés par M. Ph. de Chennevières.



Frédéric LEGRIP, del et lith.

Imp. Scarpello, 12, Quai Voltaire.

le frère Jean ANDRÉ,  
d'après la peinture exécutée par lui-même,  
et appartenant à M. A. L. Grand.

MUSEUM  
5328

35. FRÉDÉRIC LEGRIP, gravure d'après JEAN ANDRÉ,  
*Autoportrait*, Versailles, Musée du domaine et château,  
dans Charles-Philippe de Chennevières-Pointel,  
*Portraits inédits d'artistes français...*, Paris, Vignères, Rapilly, 1853,  
BNF, Est., N2 (Jean André), D 074213, inv. 1081.

issu d'un cycle de six œuvres peintes pour les Jacobins de la cité. Son autoportrait<sup>236</sup> [Fig. 35], issu du monastère de la rue du Bac où il était exposé dans « la seconde Salle du couvent », le représente, peintre dévot (un Rosaire s'enroule autour de son bâton d'appui à proximité de sa palette et de ses pinces), en un moderne saint Luc, « peignant le tableau de Notre Dame du Rosaire<sup>237</sup> ». Il y reprend cette fois la composition du tableau du transept de l'église parisienne, devenue emblématique de son art : on retrouve ainsi des copies ou variantes des tableaux de Paris ou Bordeaux dans plusieurs églises de Province<sup>238</sup>, tandis qu'un tableau conservé à Darmstadt (Hessisches Landesmuseum) constitue une adaptation en format plus modeste du même thème. Le tableau du noviciat ne peut être envisagé de façon isolée, du fait de son insertion dans un projet où deux autres ensembles se détachent : d'une part celui constitué par l'autel principal et le chœur orné d'une série de scènes de la vie du Christ et de la Vierge ; d'autre part la seconde chapelle du transept qu'occupait un autre retable monumental. Cette double relation éclaire deux enjeux déterminants, auxquels nous nous sommes déjà confrontés à propos des images miraculeuses de la Vierge, et auxquels nous allons à nouveau nous consacrer.

Piganiol de la Force évoquait en ces termes l'autre chapelle du transept :

« Le tableau, qui est sur l'Autel, nous fait voir la sainte Vierge qui donne le portrait de saint Dominique à un Religieux de

<sup>236</sup> Musée du domaine et château de Versailles, signé F. J. André *pinx R. D Predicatorum* (1,49 x 1,15 m), inv. MV 5801. Nous reproduisons la belle version donnée par Frédéric Legrip dans Charles-Philippe de Chennevières-Pointel, *Portraits inédits d'artistes français...*, Paris, Vignères, Rapilly, 1853.

<sup>237</sup> Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris, ou Indication de ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville...*, Paris, De Bure l'aîné, 1765, p. 390.

<sup>238</sup> Herpy-l'Arlésienne (Champagne-Ardenne), par Nicolas Wilbault Duchastel ; Notre-Dame de l'Assomption à Neully (Yonne), signée « Lemaitre » et daté de 1781, avec réintroduction de sainte Catherine de Siennes, tous deux inspirées de la version de Lyon *via* sans doute la gravure de 1731. Cette pratique de la copie et variante en province est proche de celle des œuvres de Jouvenet ou Restout.

cet Ordre. Ce tableau a les mêmes dimensions que celui de la Chapelle du Rosaire, & est encore plus admirable par la force et la beauté du coloris. Ce tableau est entre deux autres moins grands, qui représentent la Visitation & la Présentation au Temple. Ces trois chefs-d'œuvres sont du Frere André<sup>239</sup>. »

Apparemment perdue, malgré ses qualités et ses dimensions, l'œuvre présentait une iconographie singulière mais qui n'est pas exceptionnelle : à Rome, à Santa Maria sopra Minerva, la chapelle du Rosaire est située juste à droite du maître-autel tandis qu'un tableau représentant le don surnaturel du portrait (Paolo de Matteis, 1723-1726), occupe la monumentale chapelle Saint-Dominique dans le transept gauche, modernisée dans les mêmes années que la réalisation parisienne [Fig. 36]<sup>240</sup>. Reste que la place de cette œuvre invite à s'interroger sur le rapport qu'elle pouvait avoir avec le Rosaire. D'un côté, donc, le don du Rosaire par la Vierge à saint Dominique ; de l'autre le don par la Vierge d'un portrait du saint à un dominicain. Double offrande d'origine divine qui est amenée à se démultiplier : le saint communique à son tour le Rosaire à ses disciples dans de nombreux tableaux, tandis que le portrait miraculeux du saint est à l'origine de toute une série dérivée de portraits « historiques » de saint Dominique.

La tradition relative à cette apparition et donation du portrait céleste du saint est rapportée en France dans le volume publié en

<sup>239</sup> J.-A. Piganiol de la Force, *op. cit.*, t. VIII, p. 154.

<sup>240</sup> Restructuration menée à partir de 1724-1725 par Filippo Raguzzini à l'initiative de Benedetto XIII Orsini, pape dominicain mort en 1730 et inhumé dans le grand tombeau sculpté par Pietro Bracci (1734-1739) sous la direction de Carlo Marchionni. Il en était de même, antérieurement, pour l'église des Jacobins de Montpellier qui associait également don du rosaire, don surnaturel du portrait, et représentations des principaux saints dominicains. Sur le peintre napolitain voir Achille Della Ragione, *Paolo de Matteis. Opera completa*, Napoli, Edizioni Napoli Arte, 2015 ; sur l'intervention de l'architecte dans la chapelle romaine voir Aloisio Antinori, « Settecento napoletano a Roma : Filippo Raguzzini per Benedetto XIII nella chiesa e nel convento di Santa Maria Sopra Minerva », dans L. Pestili, I. D. Rowland, S. Schütze (dir.), « *Napoli è tutto il Mondo* ». *Neapolitan Art and Culture from Humanism to the Enlightenment*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008, p. 329-344.



36. FILIPPO RAGUZZINI, PAOLO DE MATTEIS,  
*Retable de la chapelle Saint-Dominique avec la donation du portrait de Soriano,*  
 1723-1726, Rome, Santa Maria sopra Minerva.

1702 de *L'Année dominicaine*, vaste entreprise érudite sur les saints, bienheureux et « autres personnes illustres » de l'Ordre des Prêcheurs. L'auteur, qui suit les *Chroniques du couvent de Soriano* d'Antonino Lembo (Messina, 1687), et la *Relation* de Lorenzo Loyero da Badolato (Montelione, 1636)<sup>241</sup>, rapporte l'apparition advenue à Soriano, en Calabre, de la Vierge accompagnée de sainte Madeleine et de sainte Catherine d'Alexandrie (protectrices de l'Ordre) le 15 septembre 1530, à un certain Lorenzo da Grotteria. L'image céleste avait trouvé place sur l'autel principal du couvent, vaste et

<sup>241</sup> Deux autres versions du miracle sont rapportées par Silvestro Frangipane (Messina, 1621) : voir Ignazio Ciantes, *Raccolta de' miracoli e grazie operate dall'immagine del patriarca S. Domenico di Soriano, descritte da Silvestro Frangipane et in questa seconda impressione rivedute et ampliate con l'aggiunta della seconda parte*, Messina, per gli heredi di P. Brea, 1634, qu'évoque aussi *L'Année dominicaine*, et Antonino Lembo, *Miracoli e grazie operate dalla imagine del Padre S. Domenico in Soriano*, Messina, per gl'heredi di P. Brea, 1650.

célèbre complexe baroque anéanti pour l'essentiel à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans un tremblement de terre<sup>242</sup>. L'image, à laquelle étaient attachées des indulgences, donnait lieu à une fête particulière le jour de l'apparition, faisait l'objet de pèlerinages et, d'elle-même ou *via* ses répliques, avait suscité de nombreux miracles : *L'Année dominicaine* rapporte par exemple, en France, l'usage de copies utilisées notamment à des fins d'exorcisme lors de l'affaire des possédées de Loudun en 1636<sup>243</sup>.

L'apparition de l'image au début du XVI<sup>e</sup> siècle est comprise, pour *L'Année dominicaine*, comme une réponse divine aux suspicions des Réformés à l'égard des images, des saints et de leur culte. Dieu, par la médiation de Marie, offre des images qui sont des moyens utiles et légitimes facilitant l'intercession et l'obtention de diverses grâces : « Tous louèrent la bonté divine, de leur avoir fait ce présent merveilleux, pour soutenir les foibles dans la foy du culte des saintes images contre les erreurs de Luther & de Calvin, qui commençoient déjà à causer de si grands maux à l'Eglise<sup>244</sup> ». Qui plus est, le portrait miraculeux est une image achéiropoïète, « vraie image » du saint médiéval dont, même si le mécanisme de sa production est ignoré (pas d'« impression » entre le visage et la toile comme dans le cas de la *Véronique*, pas d'anges peignant ou achevant un

<sup>242</sup> Voir Jean-Baptiste Feuillet, Thomas Souège, Charles Aroux de Saint Vincent et al. (éd.), *L'Année dominicaine ou les vies des saints, des bienheureux, des martyrs, et des autres personnes illustres [...] de l'ordre des frères Prêcheurs [...], Pour tous les jours de l'année [...] Première partie de septembre...*, Amiens, Guislain Le Bel, 1702, « XV. Septembre. L'histoire de l'image miraculeuse de saint Dominique à Soriano », p. 570-597, ici p. 570-571 sur la narration du miracle.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 602-605 ; voir également p. 591 où l'auteur rappelle les « trois voyes » du miracle : « par l'huile, qu'on appelle de saint Dominique de Soriano » (issue des lampes brûlant devant l'image) ; « par les copies du Tableau » ; « par des ceintures, qui l'ont touché ». S'agissant de Loudun, voir encore, dans la *Représentation et sommaire des signes miraculeux qui ont été faits à la gloire de Dieu et de son Eglise en la sortie des sept demons qui possedoient le corps de la mere prieure ursuline de Loudun*, Rouen, D. Ferrand, 1636 : l'illustration représentant la mère Jeanne des Anges, avec sur la main gauche l'inscription des noms de Jésus et de François de Sales (inscrits par le dernier diable ayant quitté la prieure), et de l'autre un Rosaire, ici semble-t-il également lié à cette dé-possSESSION diabolique.

<sup>244</sup> *L'Année dominicaine*, *op. cit.*, p. 571 ; même argument p. 573.

tableau : ici c'est le seul *don* de l'image qui est représenté et non sa *production* comme dans le cas de la montée au Calvaire), elle atteste l'identité. En retour, surenchérisant sur cet effet de vérité, plusieurs apparitions du « modèle » (saint Dominique) étaient encore venues authentifier *a posteriori* la conformité du portrait à son référent : « Saint Dominique s'est montré sous la ressemblance de son image de Soriano à d'autres personnes, qui n'avoient jamais ni vû, ni ouïy parler de l'image<sup>245</sup> ». Ce n'est plus l'image qui ressemble à son prototype, mais ce dernier (dont les plus anciennes traditions n'attestent pas un portrait « historique » sinon celui, « spirituel », dressé dans le *Libellus* de son disciple Jourdain de Saxe) qui, comme dans d'autres cas analogues concernant la Vierge ou d'autres saints, paraît adopter la « ressemblance » de son portrait.

Une gravure, d'après Claude Vignon [Fig. 37], évoque ce type de mécanisme dérivé de la donation originelle. Ce n'est ici pas la Vierge qui livre l'image du saint mais un ange, surplombant la terre, qui porte le portrait du saint, réduit à son buste, tendu sur un châssis et encadré (là où les scènes du don de l'image par la Vierge montrent un portrait en pied sur une toile encore flottante), et accompagné de saint Dominique même désignant la terre qui va recevoir l'image : *TAM magni memorare sequi vestigia Sancti, / Effigiem cuius picta Tabula refert*<sup>246</sup>. La co-présence du saint et de son portrait atteste bien de l'identité réciproque de l'un et de l'autre, si ce n'est que le visage du saint, barbu, s'écarte sur ce point de l'image miraculeuse toujours conservée à Soriano. Dans les nombreuses représentations du miracle italien – celles, célèbres, de Zurbaran, Alonso Cano ou Juan Bautista Maíno en Espagne, du Guerchin, de Pier Francesco Mola (SS. Domenico e Sisto à Rome) ou encore de Carlo Bononi et Paolo de Matteis en Italie, mais aussi, en France, du tableau de Montpellier, d'une scène également anonyme conservée à Rivesaltes (Pyrénées-Orientales), de la belle version attribuée à Pierre Brebiette [Fig. 38] (Aix-en-Provence, Musée Granet), ou de

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 590.

<sup>246</sup> BNF, Est., Rd2 (Dominique de Guzman), H 173541. Voir Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon (1593-1670)*, Paris, Arthéna, 1992, cat. 472, p. 456-457 pour l'attribution proposée de la gravure à Jérôme David.



S. DOMINICVS.

*Tam magni memorari sequi vestigia Sancti, Spectata de Felice, e fonte de Doctrina,*  
*Officium cuius pacta Tabula refert.*

*Reflece Domenico l'Alma, diuina.*  
*De la gran Doctrina de San Pedro, Roma.*

*Es gran DOCTRINA ampara los Mortales*  
*Contra el Error, el Pecado, y las Malas.*

37. CLAUDE VIGNON (d'après),  
*Saint Dominique de Soriano*, gravure anonyme (JÉRÔME DAVID ?),  
BNF, Est., Rd2 (Dominique de Guzman), H 173541.

l'œuvre de Louis Parrocel (1687)<sup>247</sup> – le portrait miraculeux représenté vaut, à peu de choses près, comme réplique mise en abyme du tableau original. Ici, l'écart représentatif démontre surtout que ce qui importe c'est qu'il y ait eu *transmission* miraculeuse d'une « vraie image », quand bien même les détails de cette image seraient aménageables. Car « vraie image » n'implique pas pour autant copie conforme, *a fortiori* dans des œuvres mettant en scène d'autres épisodes associés à saint Dominique. Comme dans le cas des portraits du Christ à l'égard de l'image-relique de la *Véronique*, les traits qu'adopte par exemple le saint dans le tableau de la donation du Rosaire de Jean André n'ont qu'une ressemblance *générique* vis-à-vis de l'image miraculeuse (saint imberbe, tonsure et crête de cheveux clairsemés), mais *suffisante* et *nécessaire* dans le cadre de la Contre-Réforme où est davantage exigée une relation plus déterminée entre la représentation (ou les reliques d'un saint), son référent historique et le prototype céleste<sup>248</sup>. Reste qu'il semble bien qu'il y ait eu une relative concurrence, dès l'époque médiévale, entre plusieurs traditions iconographiques relatives au portrait du saint. Elles opposaient un saint barbu (c'est la convention que reprend par exemple la célèbre statue de Pierre Legros pour Saint-Pierre de Rome en 1706), à un saint imberbe, ce dernier (jeune ou parfois âgé), plus conforme au modèle de Soriano. C'est ce dernier modèle qui tend à dominer, en France, dans les tableaux de Champagne (Pont-sur-Seine, Lerné), Jacques de Létin (Troyes, Aix-en-Othe), Guy François (Le Puy), Nicolas Tournier (Narbonne), Pierre Poncet (Orléans), Pierre Le Tellier (Rouen), Jean Senelle (Le Puy) ou Guillaume Perrier (Macon) (qui le dote cependant d'une légère barbe

<sup>247</sup> Inspirée de Nicolas Mignard, commandée pour Saint-Praxède d'Avignon et conservée à l'église paroissiale de Bédarrides, où est aussi exposé un tableau de l'atelier de Mignard représentant le don du rosaire. Voir Yves Di Domenico, « Les tableaux religieux de Louis Parrocel conservés dans le Vaucluse... », dans E. Duperray (dir.), *Relier la terre au ciel. Méditations et codes de lecture du patrimoine mobilier religieux en Vaucluse*, Arles, Acte Sud, 2016, p. 72 et note 44, rectifiant l'attribution d'Antoine Schnapper à Mignard.

<sup>248</sup> Voir F. Cousinié, *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 40-42.



38. PIERRE BREBIETTE (attr.),  
*La donation miraculeuse du portrait de Soriano*, vers 1630-1642,  
Aix-en-Provence, Musée Granet.

juvénile...), comme dans les gravures contemporaines<sup>249</sup>. L'une et l'autre iconographie ne sont pour autant pas incompatibles. L'une des nombreuses représentations gravées de la scène de l'apparition miraculeuse du portrait, substituée par exemple au visage imberbe de Soriano le visage plus viril du saint qu'avait aussi retenu Vignon, sans que cette nouvelle image, malgré les prétentions de la lettre (« Fu dal Cielo questa miracolosis.<sup>3</sup> Imagine portata dalla Sacratiss.<sup>a</sup> Vergine... »), puisse prétendre être une fidèle réplique de l'image céleste<sup>250</sup>. D'une certaine façon, la manipulation paraît consubstantielle à cette scène. Elle touche non pas seulement l'image du saint (devenu homme mûr) mais également son premier destinataire, un *terzino* (un tertièr, membre laïc du Tiers-Ordre dominicain) associé aux tâches matérielles (ici le soin de la sacristie), plus tard supposé devenu frère convers (*conversi, laici barbati, illeterati* ou *idiotae*) : Lorenzo da Grotteria qui, dans toutes les représentations, devient (autre bonification) un plus digne religieux dominicain. Ce que l'auteur de *L'Année dominicaine* se sent tenu de justifier en indiquant que l'Ordre ne pouvait être représenté par un simple « Tiercere, ou Donnat » mais par un « religieux prêtre de l'Ordre<sup>251</sup> ».

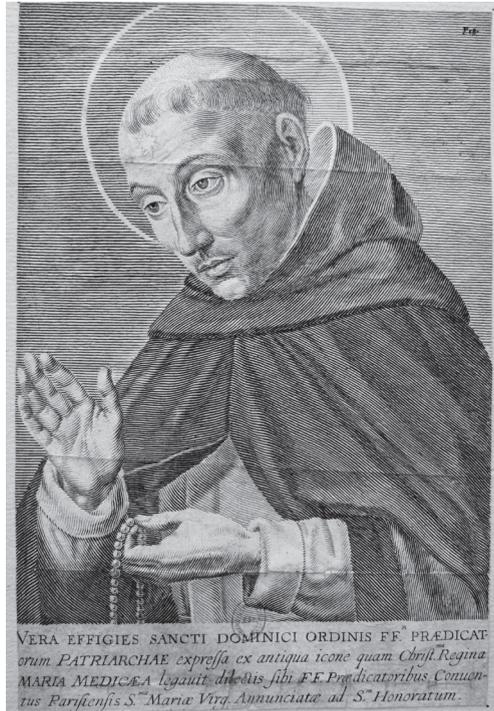
Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, deux images au moins témoignent en faveur de cette double tradition et des réélaborsations qu'elle suscita. Une première « Vera Effigies S. Dominici », représentant un saint barbu en buste, illustre l'importante *Vita et Miracula S.P. Dominici* éditée à Anvers en 1611, qui regroupe toute une série de gravures évoquant les principaux épisodes de la vie du saint<sup>252</sup>. Mais une autre toute aussi « Vera Effigies » [Fig. 39], montre le saint imberbe et tenant un chapelet, également en buste, dans une œuvre anonyme gravée d'après un tableau qui aurait été offert par Marie de

<sup>249</sup> Voir, parmi celles conservées au département des Estampes de la BNF, Est., Rd2 (Dominique de Guzman), toutes flamandes, celles d'Antoine Sallarts (H 173513), de Frédéric Bouttats (H 173512), de Lucas Vorsterman (H 173511), qui reprennent plus strictement le prototype de Soriano.

<sup>250</sup> BNF, Est., Rd2 (Dominique de Guzman), H173510, avec inscription en italien, et signée « R. Custodis. Scul. »

<sup>251</sup> *L'Année dominicaine...*, *op. cit.*, p. 597.

<sup>252</sup> BNF, Est., Rd 2 (Dominique de Guzman), H 173459.



39. « Vera Effigies Sancti Dominici... », BNF, Est., Rd 2 (Dominique de Guzman), H 173539.

Médicis au couvent parisien de Saint-Honoré<sup>253</sup> : *expressa ex antiqua icone quam Christ.<sup>ma</sup> Regina Maria Medicaea legavit dilectis sibi FF. Praedicatoribus Conventus Parisiensis...* Cette dernière image paraît, à nouveau, articuler deux iconographies. Celle, imberbe, mais en buste et plus âgé, du portrait de Soriano, telle que la transmettaient par exemple des gravures du type du « Vero Ritratto » (également âgé) gravé à Rome en 1630 par J. B. Columbius<sup>254</sup> ; et celle d'un saint Dominique donateur du Rosaire à ses disciples (livre et lis du portrait de Soriano ayant ici disparus). Nous aurions donc la « vraie

<sup>253</sup> *Ibid.*, H 173539.

<sup>254</sup> *Ibid.*, H 173572.

effigie » du saint distribuant véritablement le Rosaire, montage qui vient attester de l'authenticité de deux traditions – un portrait « historique » et une dévotion reçue par le saint – en réalité, nous le verrons, plus que discutables et discutées.

Cette gravure, d'une certaine façon, vient donc aussi associer en une même image les deux thèmes auxquels étaient consacrés les deux grands tableaux de Jean André pour l'église du noviciat des Dominicains : le don du Rosaire au saint, et le don de son image à l'un de ses disciples. L'un et l'autre partagent toute une série de points communs qui justifient leur association. Tous deux, face aux accusations des nouveaux « hérétiques », réaffirment la légitimité des dévotions catholiques à l'égard des saints, de la Vierge et de leurs intercessions. Tous deux sont associés à des objets matériels – l'image peinte, le Rosaire – ainsi justifiés comme médiateurs concrets du culte et des pratiques spirituelles. Même si, nous l'avons vu à propos du Rosaire, d'autres dévots plus exigeants et avancés, y compris aristocratiques, partageaient les mêmes usages et objets, ces pratiques, dans les deux cas, sont également jugées particulièrement adaptées aux « sensitifs », c'est-à-dire à ces « simples » ou à ces « foibles dans la foy » souvent illettrés, comme l'était le sacristain de Soriano :

« On en conviendra encore plus, si l'on considère qu'elle [l'image] a été donnée dans un pays, où la simplicité des peuples sembloit demander ce secours, & où cette même simplicité les dispoit davantage aux graces extraordinaires du ciel ; car ce que Dieu cache aux superbes, aux incredules, & aux sages du siecle, il le manifeste aux humbles & aux simples de cœur<sup>255</sup>... »

Portrait et Rosaire sont d'ailleurs proches et complémentaires : l'un semble privilégier un rapport visuel et l'autre tactile, mais tact et vue sont étroitement articulés dans les deux cas. Nous avons vu en effet comment la production de copies du portrait de Soriano nécessitait apparemment une forme de *contact* avec l'image miraculeuse pour bénéficier, comme les « ceintures » ou les cierges, d'une

<sup>255</sup> *L'Année dominicaine, op. cit.*, p. 575.

efficacité analogue ; et la scène même de la donation de l'image, telle que la représentent tableaux et gravures, insiste aussi sur cette intrication du tactile et du visuel, de la proximité et de la distance. De même, j'y reviendrai, que le Rosaire offert est l'objet d'un contact réciproque entre Vierge et saint, la toile est ici démonstrativement tenue par la Vierge et touchée par le dominicain qui la reçoit, tandis que l'une ou l'autre sainte désigne au regard du saint l'image du fondateur. Enfin, je l'ai rappelé, la manipulation du Rosaire est également indissociable de la contemplation d'images – mentales, gravées, peintes ou sculptées – indispensables à la méditation des Mystères, dans ce même *nouage des sens* qui est le propre de cette pratique dévotionnelle.

Dans les deux cas, cette double donation est associée à deux intermédiaires fondamentaux mais quelque peu éclipsés, tous deux actifs au tournant des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : le modeste sacristain de Soriano qui perd costume et identité originaire pour devenir un « religieux prêtre de l'Ordre » ; le bienheureux Alain de la Roche qui passe pour le restaurateur, sinon l'inventeur, de la dévotion au Rosaire, et qui est en réalité celui auquel on doit le récit des apparitions à saint Dominique de la Vierge. Dans la vision italienne, Lorenzo da Grotteria survit généralement sous une nouvelle identité dans les représentations même si parfois, à Santa Maria sopra Minerva (comme déjà dans le tableau du Guerchin (1654) pour l'église San Domenico de Bolzano), ces représentations confrontent directement, et dans une relation frontale, le spectateur (qui prend ici la place du dominicain), non à une reproduction du tableau miraculeux de Soriano mais à un tableau « détaché » qui prétend au statut de « vraie » relique. En revanche, dans la vision albigeoise du don du Rosaire, la tradition iconographique ne va pas, sauf exception<sup>256</sup>, retenir la formule la plus légitime qui serait la vision par Alain de la Roche de l'apparition à saint Dominique de la Vierge du Rosaire – vision d'une vision donc –, mais la seule apparition de la Vierge au saint. Un tel choix a pour effet de *naturaliser* cet épisode

<sup>256</sup> L'image gravée par Cornelius Galle d'après Abraham van Diepenbeke où apparaît sur le côté gauche un autre dominicain : BNF, Est., Rd2 (Dominique de Guzman), H 173505.

miraculeux : il advient directement devant les yeux du destinataire (le spectateur), comme un fait établi, sans la médiation du témoin et narrateur. On trouverait une identique convention – une relation directe fondant sur une apparition et une injonction divine la mission de l'Ordre – dans une autre vision dont bénéficia le saint dans la basilique Saint-Pierre de Rome, et que représente une belle œuvre de Nicolas Tournier : *La vision/mission de saint Dominique* (vers 1628, Narbonne, église Saint-Paul-Serge) [Fig. 40]. Le saint, face à nouveau à une Vierge à l'Enfant (non mentionnée dans le récit de la vision et en général absente des autres représentations, mais rapprochant la scène du double don du Rosaire et du portrait de Soriano), est confronté à saint Pierre et saint Paul l'investissant de sa tâche de prédicateur et de propagateur de l'Ordre à peine confirmé par le Pape : *Vade, praedica, ad hoc enim missus es*<sup>257</sup>. Usant de procédés communs, nous aurions, en termes narratifs, le

<sup>257</sup> La scène est l'un des épisodes liés à la vie et aux miracles du saint représenté, sans la Vierge et au-dessus d'un autel où apparaissent Paul et Pierre, autour du portrait du saint dans la gravure éditée par R. Sadelier (BNF, Est., Rd2, H 173492) ou dans celle, sur le même principe, signée Francescus Vannus [Francesco Vanni] (BNF, Est., Ed2, H 173497) ; l'estampe gravée par « C. Galleus » (Cornelius Galle) et éditée par Théodore Galle (BNF, Est., Rd2, H 173536) confond en revanche en une même scène don du Rosaire par la Vierge à l'Enfant et don du bâton et du livre au prédicateur. Voir par exemple, apparition qui suit celle du Christ avec les trois lances, le récit qu'en fait Jean Benoist, *Suite de l'histoire des Albigeois, contenant la vie de Saint Dominique...*, Toulouse, J & G. Pech, 1693, Livre II, XXII, p. 112-113 : « Nôtre saint Patriarche étant une autrefois en prieres dans l'Eglise de S. Pierre de Rome, pour demander à Dieu la propagation de son Ordre ; il vit les deux Princes des Apôtres venir à lui. S. Pierre lui donna un bâton, & S. Paul un livre, & tous deux lui dirent ces paroles, *Vade, praedica, ad hoc enim missus es*, allez & prêchez, vous êtes choisi & envoyé pour ce Ministère. En même-tems il lui sembla voir ses enfans s'en aller deux par deux annoncer l'Evangile dans les Païs étrangers, connoissant par cette apparition, quelle étoit la volonté de Dieu à son égard, & à l'égard de ses enfans. » Sur l'œuvre voir : *Nicolas Tournier. Un peintre caravagesque, 1590-1639*, cat. expo. (Toulouse, 2001), Paris, Somogy, 2001, cat. 27, p. 136-137 ; ainsi que Christian Jouffroy, Jean-Jacques Fauté, « Quelques clés pour la connaissance de Nicolas Tournier », dans P.-F. Bertrand (dir.), *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*, Toulouse, Méridiennes, 2003, p. 155-171 ici p. 160-162 : le tableau aurait été commandé vers 1628 par le chapitre de l'archevêché de Narbonne en hommage à Mgr de Vervins.



40. NICOLAS TOURNIER,  
*La vision de saint Dominique*, vers 1628,  
 Narbonne, église Saint-Paul-Serge.

privilège d'un discours direct sur un discours indirect, celui de la mimèse sur la diégèse, et le passage d'une situation où le narrateur est aussi un personnage intégré dans son récit (le bénéficiaire de la vision de la vision), à une situation où le narrateur est extérieur à la narration et où seule la vision est donnée au spectateur.

La différence de traitement s'explique par plusieurs raisons. Outre l'acrobatie visuelle qu'impliquait la représentation de cette double

voire triple vision si l'on prend en compte le spectateur du tableau, on peut penser que la présence d'Alain de la Roche risquait d'affaiblir la croyance dans cette donation faite à saint Dominique, juste attestée par un récit subjectif produit plusieurs siècles après les événements rapportés. En revanche, la présence du bénéficiaire de l'image de Soriano contribuait efficacement à attester l'authenticité du miracle, qui plus est confortée par la « preuve » matérielle que constituait le portrait/relique conservé à Soriano, mais aussi par le témoignage d'un autre membre du Tiers-Ordre présent lors du miracle<sup>258</sup> : c'est ce dernier qui, insertion commune dans les scènes miraculeuses, apparaît peut-être en tant que l'un des deux « témoins » ajoutés dans la gravure italienne (signée R. Custodis) de l'incongru portrait « barbu » de Soriano. Mais quel que soit le mode narratif adopté, tout l'intérêt de la présence conjointe de ces deux scènes dans l'église parisienne, situées dans un lieu éminent, traitées avec magnificence par un artiste de renom et dans un format exceptionnel, était justement de conforter *l'une par l'autre* ces deux traditions : l'authenticité de l'image de Soriano donnée par la Vierge redonnait corps et visage à un saint qui, dans l'autre tableau, apparaissait en personne et en relation directe avec la Vierge qui lui offrait un objet (le Rosaire), objet ensuite transmis par le saint, et que tout un chacun était enfin invité à utiliser pour se mettre soi-même en relation avec la Vierge et la divinité.

Reste que l'une et l'autre scènes prêtaient à suspensions et que les questions portant sur l'authenticité et l'origine, centrales dans le cas de la *Vera Effigies* de Soriano, sont aussi décisives dans le cas du Rosaire, affectant par là les dévotions associées à ces objets. S'agissant du portrait miraculeux, *L'Année dominicaine* rapporte l'événement mais se consacre essentiellement à en justifier – par les témoignages, les miracles, l'approbation des autorités, l'utilité pour « le bien commun de l'Eglise universelle », etc. – l'apparition contestée : « afin [...] de persuader de plus en plus ceux, qui ont la raison droite, & leur faire voir que l'histoire de ce tableau miraculeux n'est ni chimerique,

<sup>258</sup> *L'Année dominicaine, op. cit.*, p. 572 indiquant que ce témoin « avoit vû de ses propres yeux tout ce que nous venons de marquer ci-dessus, car il étoit dans l'Eglise avec le Sacristain lorsque ces dames inconnûes donnerent le tableau ».

ni illusoire, mais qu'elle a toute la certitude morale, qu'on peut désirer<sup>259</sup> ». Or les mêmes doutes et les mêmes tentatives de justifications – y compris parmi les Dominicains saisis au XVIII<sup>e</sup> siècle d'une « crise d'identité »<sup>260</sup> – concernaient aussi le Rosaire qui était déjà suspecté d'être une dévotion « puérole » ou « populaire ». Alors que le frère Jean André méditait sans doute déjà la réalisation de son immense tableau, le prédicateur François Mespolié, dans un ouvrage sur le Rosaire dédié au Roi et approuvé antérieurement par le Maître Général Antonin Cloche, faisait état de ces suspicions malveillantes avant de tenter de les réfuter longuement : « De si grands avantages ont animé quelques critiques de ce temps à vouloir ôter à S. Dominique *la gloire d'être l'Instituteur du S. Rosaire*, & la raison dont ils se servent est que les anciens auteurs de nôtre Ordre n'en disent rien<sup>261</sup> ». D'identiques dénonciations de ces « esprits Critiques & Bizarres » ou de « ces ames impies & libertines, qui se moquent de toutes les Revelations » sont, je l'ai dit, également présentes dans les traités de Louis Bidault de Sainte Marie à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette défense d'une institution originelle du Rosaire par le fondateur de l'Ordre dominicain n'est pourtant pas le seul fait d'un esprit critique à l'égard des « fausses dévotions » ou des superstitions qui serait celui des Lumières, car elle semble bien apparaître dès les premiers traités sur le Rosaire. Quasiment

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 573.

<sup>260</sup> Voir par exemple le texte que consacre à saint Dominique Jacques Echard, *Scriptores Ordinis Praedicatorum*, apud J. B. Christophorum Ballard et Nicolaum Simart Paris, 1719, t. I, p. 1-89 où il manifeste son scepticisme à l'égard des légendes relatives au fondateur et rejette l'épisode de la prédication du Rosaire à Toulouse. Sur la crise identitaire de l'Ordre, liée ici également au discrédit de la mendicité mais aussi au conflit janséniste et au relâchement disciplinaire, voir Sophie Hasquenoph, « Les Dominicains français au XVIII<sup>e</sup> siècle : une crise d'identité », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1994, 80, n° 205, p. 249-261 et du même, *Les Dominicains de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Thèse sous la direction de Daniel Roche, Université de Paris I, 1995, I, 2<sup>e</sup> partie (Bibl. du Saulchoir, 448-B-21 (1-3)).

<sup>261</sup> F. Mespolié, *Pratiques de Pieté...*, *op. cit.*, Préface, n.p., l'approbation date de 1699 ; même argument dans F. Mespolié, *Les véritables pratiques de piété. Pour honorer Jesus-Christ & sa Sainte Mere, & pour sanctifier les hommes, contenues dans le Rosaire...*, Paris, Edme Couterot, 1710, Préface, I, n.p. sur « une devotion inventée ».

tous les manuels consacrent un chapitre à « l'institution » du Rosaire qui aurait été créé sous sa forme originale par saint Dominique, sur inspiration divine, et comme une « arme » supplémentaire dans sa lutte contre « l'hérésie » albigeoise. Après une période de relatif oubli, cette pratique aurait été réactivée dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle par Alain de la Roche (1428-1475), « de la maison des prescheurs de Dinan », suivi par « un Docteur Aleman Jacques Spenger [Spenger] » (1436/38-1496), avant d'être approuvée par Sixte IV en 1479<sup>262</sup>. Si, dans ses « objections r'embarrées de quelques-uns qui disent, que saint Dominique n'est point Autheur de la Confrerie de nostre Dame du Chapelet<sup>263</sup> », un Jean Teste-Fort défend saint Dominique et mentionne le rôle d'Alain de la Roche qui aurait donné « ordre et extension » à cette dévotion, nombre d'auteurs laissent entendre une relation *directe* de la Vierge au saint. Un Séraphin Banquy en 1610, comme un Nicolas Le Febvre en 1624 ou un Charles Roussel en 1625, évoquent seulement saint Dominique : « Ce grand serviteur de Dieu ne se fut pas plustost reclamé à la sacree Vierge, pour l'entreprise à laquelle il estoit destiné, qu'elle luy declara la façon & manière de faire oraison agreable à Dieu<sup>264</sup> ». Le Rosaire, donné par la Vierge au saint, l'est ensuite aux dévots par son intermédiaire. Plusieurs gravures ou tableaux – Cigoli, Caravage, Maratta, Tiepolo, etc. – présentent cette donation successive où saint Dominique, bien souvent avec sainte Catherine de Sienne qui en est la contrepartie féminine, joue ce rôle de médiateur dans la communication de l'objet de la dévotion<sup>265</sup>. En France, un rare et beau tableau du méconnu Robert

<sup>262</sup> Voir par exemple F.-P. de Bollo, *op. cit.*, p. 32 ; J. Teste-Fort, *op. cit.*, chap. XIII, p. 83 et suiv., sur cette tradition.

<sup>263</sup> J. Teste-Fort, *op. cit.*, p. 83 et suiv.

<sup>264</sup> S. Banquy, *op. cit.*, fol. 18r-v ; N. Le Febvre, *op. cit.*, 8, p. 4 : « Dieu benist son labeur & sa sainte entreprise,/ Et la Reyne des cieux pour qui ce saint veilloit/ L'encourage aussi tost, l'esguillonne... » ; « Elle luy feist present d'un mystique Rozaire,/ Ainsi qu'un abrégé des mysteres ioyeux,/ Des douleurs de son fils, & de son ample gloire,/ Gage de son amour & du sejour des Cieux » ; C. Roussel, *op. cit.*, p. 300 et suiv. sur le récit de l'apparition de la Vierge après les mortifications du saint qui s'était roulé dans des buissons.

<sup>265</sup> Ainsi également d'un tableau (lointainement) inspiré de Carlo Maratta (le tableau de 1695 pour l'oratoire du Saint Rosaire de Santa Cita à Palerme, que complètent les stucs extraordinaires de Giacomo Serpotta évoquant les

Poisson [Fig. 41] (1654, église Notre-Dame de Tourny, Eure), montre de façon exceptionnelle le saint présentant le chapelet non pas sous l'habituelle apparition de la Vierge à l'Enfant, mais, dans une étonnante disposition frontale visant à intégrer le spectateur, désignant un tableau (où la Vierge à l'Enfant paraît sortir du plan et se faire authentique vision), la représentant dans un retable : c'était là faire du saint non pas juste le premier destinataire et intermédiaire de la dévotion, mais également l'instigateur d'un culte qui prend ici la forme même des chapelles contemporaines des confréries du Rosaire<sup>266</sup>. Qui plus est, en faisant du Rosaire, comme de l'oraison, un « divin art », « divinement institué » par la Vierge qui donne et l'objet et son mode d'emploi, saint Dominique lui-même, simple médiateur secondaire entre ciel et terre, tend presque à s'effacer devant la Vierge. Dans certains cas, le croyant est ainsi laissé dans une relation quasi directe avec le divin : ce qui est bien la situation qui correspond à l'usage concret du Rosaire, où la Vierge et l'Enfant sont les seuls interlocuteurs du dévot, et ce qu'évoque peut-être, dans nombre de tableaux, le rôle de certains anges qui, aux côtés de la médiation du don par saint Dominique, paraissent délivrer *directement* le Rosaire aux fidèles.

Mystères sur les côtés de la chapelle), et signé de Guillaume Jolivet (vers 1726), conservé dans l'église Saint-Sulpice de Fougères (Ille-et-Vilaine), reproduit dans *Beauté divine !...*, *op. cit.*, p. 116-117.

<sup>266</sup> De même que la Vierge (image devenue vision) paraît déborder du cadre du retable figuré, saint Dominique tend à s'extraire du tableau ; les dévots présents dans le tableau et déjà intégrés dans la confrérie, font aussi écho à ceux, extérieurs au tableau, auxquels s'adresse saint Dominique ; la présence d'édicules funéraires sur la paroi de l'église fait sans doute allusion aux défunts susceptibles de bénéficier également des indulgences de la confrérie. L'intégration du spectateur est également facilitée par le cadre architectural d'accueil (vitrail, architecture gothique) qui fait allusion à l'architecture réelle où se tient le retable. Au sommet du retable sont placées les statues de saint Dominique et sainte Catherine de Sienne, qui devaient encadrer une statue de la Vierge dans la niche vide. Notons qu'un bas-relief avec un Ange évoque également, sous le tableau, la scène de *L'Annonciation* (le relief avec la Vierge a disparu), premier des Mystères. La représentation pourrait aussi faire référence au prodige qui suit la prédication du saint dans l'église de Toulouse où une statue de la Vierge élève la main droite à trois reprises en signe d'avertissement : *Il Salterio di Gesù e Maria. Genesi, storia e rivelazioni del Santissimo Rosario*, Roberto Paola (éd.), Éditions Ancilla, Conegliano, 2006, Livre II, chap. III, p. 239-240.



41. ROBERT POISSON,  
*L'Institution du Rosaire*, 1654, Tourny (Eure), église Notre-Dame.

L'éviction d'Alain de la Roche au profit du seul saint Dominique, permettait de conforter la fiction d'une auto-fondation divine de la dévotion, juste « mise en lumière » par son disciple tardif. Mais certains auteurs ne dissimulaient pas le rôle d'Alain de la Roche. Tout comme Louis-Marie Grignion de Montfort au début du XVIII<sup>e</sup> siècle qui cite largement le bienheureux et tente de le défendre<sup>267</sup>, Raymond de La Dessou, prieur du couvent de Lille, n'écarte pas l'illustre visionnaire même s'il reste un simple

<sup>267</sup> L.-M. Grignion de Montfort, *op. cit.*, « Première dizaine, L'excellence du saint Rosaire dans son origine et son nom », p. 28-32 sur les deux visions principales du saint rapportées par Alain de la Roche.

intermédiaire. Inspiré par l'important recueil anversois de Vincent Hensbergh, édité par Théodore Galle en 1610 et illustré de gravures de Thomas de Leu évoquant la vie miraculeuse de saint Dominique<sup>268</sup>, le frontispice [Fig. 42] de sa *Rose Mystique* (1634), montre le saint (bêche en main) accompagné d'Alain de la Roche (« B. Alanus ») et ici associé à saint Louis Bertrand (Luis Beltrán), ces derniers arrosant l'arbre du Rosaire que surmonte une Vierge à l'Enfant : saint Dominique est bien le fondateur d'une dévotion entretenue par ses successeurs. Dans son traité, La Dessou reconnaît cependant que l'invention de cette dévotion est une « tradition » reçue par l'Église, appuyée par divers témoignages, mais redevable avant tout aux diverses apparitions de la Vierge ou du Christ dont Alain de la Roche avait été le bénéficiaire : vision de la Vierge lors d'une tempête en mer où elle promet de sauver ceux qui la prient ; apparition, « dans le terroir des Albigeois » où elle demande au futur saint de prêcher son « psaultier » ; autre et fameuse apparition de la Vierge, près de Toulouse, au saint pénitent se « veuant parmy les espines » et instruit « de toutes les particularitez du saint Rosaire » ; vision encore à Paris, dans la cathédrale Notre-Dame, où la Vierge donne à Dominique le texte d'un sermon sur le Rosaire qu'il devait prêcher<sup>269</sup>. Toutes ces apparitions sont en effet rapportées par Alain de Roche dont les textes sont réédités au début du XVII<sup>e</sup> siècle par Jean-André Copenstein dans son *B. Alanus de Rupe redivivus* (1613)<sup>270</sup>. Pourtant, la plupart des représentations de

<sup>268</sup> *Miracula et Beneficia SS. Rosario Virginis Matris Devotis...*, Antverpiae, Theodorus Gallaeus excudebat, 1610 (éd. consultée : Parisii, apud Thomas de Leu, 1611 (BNF, Est. RD-10-4) ; frontispice avec la même scène, sans Louis Bertrand. Voir également l'anonyme manuscrit conservé à la Bibliothèque du Saulchoir, *Les miracles et bienfaits conférés de Dieu très bon et très grand à ceux qui se sont montrés dévots envers le très saint Rosaire de notre Dame* (s.l.n.d. ap. 1610 - Rés. Ms-C-35), qui reprend l'ensemble des gravures suivies d'un texte manuscrit en français commentant l'épisode représenté : le manuscrit, projet d'ouvrage adaptant et complétant en français le recueil de gravures ?, est dédié « A la très auguste et sérénissime Reine Régente de France et de Navarre Marie de Médicis SS. »

<sup>269</sup> R. de La Dessou, *op. cit.*, chap. XXIV, p. 480, 495-496, 505, 507-509, 521.

<sup>270</sup> Voir l'édition italienne : *Beati F. Alani redivivi Rupensis Tractatus mirabilis de ortu atque progressu psalterii Christi et Mariae, ejusque confraternitatis ; auctore R. P. F. Ioanna Andrea Coppestein...*, Venetiis, apud P. Baleonium, 1665. Une traduc-



42. RAYMOND DE LA DESSOU,  
*Rose Mystique. Et ses divines odeurs plaines (sic)*  
*des amours de la Sainte Vierge. Aux confreres du saint Rosaire...*,  
 Tournay, Adrien Quinque, 1634, frontispice.

tion italienne a été donnée par Roberto Palo : *Il Salterio di Gesù e Maria. Genesi, storia e rivelazioni del Santissimo Rosario*, Roberto Paola (éd.), Éditions Ancilla, Conegliano, 2006 (édition numérique consultée), Livre II, chap. III, p. 224 (sur une première révélation au futur saint encore enfant) ; p. 229-234 (sur la vision de 1212 après une retraite et mortifications dans une forêt près de Toulouse) ; chap. XVII, p. 369 et suiv. (sur la vision lors d'une tempête en mer) ; Livre III, chap. I, p. 402 et suiv. (sur une révélation postérieure (1215), du Christ cette fois, près de Toulouse) ; chap. II, p. 423-426 (sur la vision parisienne, avec don d'un petit livret portant le contenu du sermon). La prédication toulousaine du saint est évoquée dans la monographie de référence de Humbert-Marie Vicaire, *Histoire de saint Dominique*, Paris, Cerf, 2004, chap. X.

la donation du Rosaire sont des évocations à la fois *intemporelles* ; non ou bien *faiblement localisées* – soit par des fragments de paysages (évoquant dans ce cas plutôt la vision toulousaine), soit par des éléments architecturaux (dans certains cas, et peut-être pour le tableau de Le Tellier à Rouen qui se déroule en intérieur, plus proches de la vision parisienne)<sup>271</sup> – ; et *recomposées* (le couple privilégié de la Vierge à l'Enfant et de Dominique est associé à d'autres saints<sup>272</sup>). Presque toutes, que l'on pourrait désigner comme « Institution symbolique », éludent donc la question des origines : la donation est établie, reprise et partagée, sans qu'il soit généralement besoin d'en situer avec précision l'invention.

Or les représentations du frère André sont d'un autre ordre. Dans ses tableaux, le saint est seul avec la Vierge, dans une nature inculte (arbre évoquant la « forêt proche de Toulouse » d'Alain de la Roche, montagne dans l'échappée paysagère) qui renvoie davantage vers l'évocation de la vision « albigeoise » de 1212. On trouverait, par exemple dans la scène de la donation du Rosaire du recueil gravé de la *Vita et Miracula S. P. Dominici* édité à Anvers en 1611 (planche 18), les mêmes éléments : indications de végétaux au premier plan, arbre sur la droite, montagne au loin, la scène étant ici complétée, dans le coin gauche, par celle de la prédication et de l'instruction des nouveaux convertis qui suit l'apparition miraculeuse. Le tableau parisien du frère André, et l'on peut supposer qu'il en était de même pour le pendant que constituait l'apparition du portrait de Soriano, vaut ainsi vraisemblablement davantage comme « tableau d'histoire ». Il prétend à une institution moins symbolique que « historique », sans doute plus en accord avec les tentatives – du type de celles de François Mespolié ou de l'historien dominicain Antoine Touron dans sa *Vie de saint Dominique* (1739) où apparaissent ses réserves à l'égard des

<sup>271</sup> *L'Institution du Rosaire* de Jacques de Létin de l'église Saint-Remi de Troyes, présentant un saint âgé avec sainte Catherine de Sienne, est aussi une « institution symbolique », mais pourrait peut-être davantage synthétiser les deux visions de Toulouse et Paris en associant architecture (avec un livre posé sur un piédestal) et éléments de paysage.

<sup>272</sup> En premier lieu sainte Catherine de Sienne, mais aussi d'autres saints en rapport avec une dévotion locale, parfois les commanditaires de l'œuvre, les ecclésiastiques et souverains qui témoignent de la faveur de la dévotion, etc.

« traditions populaires » et des « traditions incertaines<sup>273</sup> » –, visant à fonder positivement l'origine de la dévotion. Le choix, rarissime mais qui est aussi celui de la gravure du recueil de 1611, de présenter la Vierge *seule* dans le cas du tableau du noviciat, là où presque tous les tableaux l'associent à l'Enfant (y compris, pour Jean André, dans le cas de sa version du thème pour Bordeaux), va dans le sens de cette lecture « historique » et événementielle qui exclue également sainte Catherine de Sienne : c'est la Vierge seule qui est mentionnée dans l'apparition toulousaine (ou parisienne) dont aurait bénéficié le saint selon Alain de la Roche<sup>274</sup>. Bouclant la boucle, l'autoportrait du frère Jean André peignant la Vierge du Rosaire vient afficher sa propre auctorialité sur un tableau représentant une scène « historique » – vision d'une vision, devenue tableau d'un tableau illuminé par une lumière qui se confond avec celle dans laquelle apparaît la Vierge –, contribuant à démontrer le caractère singulier et incontestable de la vision du fondateur de l'Ordre.

<sup>273</sup> R.P. Antoine Touron, *La vie de S Dominique de Guzman [...] avec l'histoire abrégé de ses premiers disciples...*, Paris, Gisse, Bordelet, Savoye, Henry, Durand, 1739, Préface ij et son souci « de ne rien donner aux préjugés, ni à des traditions incertaines ; mais d'examiner tout avec attention ; d'éclaircir ce qu'il y avoit de douteux, ou de contesté ; &, en donnant à chaque chose le degré de certitude, qui lui convient, de passer sous silence ce qui ne paroîtroit pas solidement appuyé » ; v-vi : « Nous ne pensons pas que toutes les traditions populaires soient absolument fausses : mais nous ne croyons pas aussi qu'elles soient toujours véritables », d'où la décision de « passe[r] sous silence les faits incertains », ou « peu importants » ou « critique » (*Ibid.*, v, vj) : « Le merveilleux dans la vie des Saints n'est point du goût de notre siècle » (*Ibid.*, vj) d'où sa préférence pour un « juste milieu » où il omet miracles et révélations abusives mais défend néanmoins l'authenticité du Rosaire dans son Livre I, XIV. Même attitude, plus critique encore, chez Jacques Echard, *op. cit.*, t. I, p. 1-89, encouragé par l'intérêt pour l'érudition et l'histoire de l'Ordre d'Antonin Cloche : voir en particulier R. P. Mortier, *op. cit.*, 1914, t. VII, « activité historique », p. 326-343 sur le rôle de Giffre de Réchac, Frédéric Steille, Thomas Souèges (Maître des novices au Noviciat général de Paris à partir de 1674), Jean-Baptiste Feuillet, Charles Daroux (*L'Année Dominicaine*), Jacques Quéatif, Jacques Echard, Antoine Touron.

<sup>274</sup> Le texte d'Alain de la Roche (*op. cit.*, Livre III, p. 229-234) mentionne cependant trois autres « reines » ou « princesses », évoquant la Trinité, associées à une cinquantaine de Vierges, généralement omises des représentations et également du tableau du frère André : la présence du Christ venait réintroduire un nécessaire christocentrisme dans une dévotion avant tout mariale.

Un dernier point, étroitement lié à la question des origines, était celui de la *spécificité* du Rosaire dominicain. Le même Raymond de La Dessou, s'il reconnaît le rôle décisif d'Alain de la Roche, ne minorait pas non plus l'existence d'autres méthodes et d'autres chapelets non seulement antérieurs – toute la tradition supposée issue des premiers ermites de la Thébaidé égyptienne –, mais aussi contemporains et éventuellement concurrents : il existe en effet des chapelets propres notamment aux Franciscains (le chapelet dit des « Sept allégresses de la Vierge »), aux Chartreux (saint Bruno porte un chapelet à sa taille dans les tableaux de Vouet ou de Nicolas Mignard), ou aux Camaldules. Nombre d'auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle – François de Sales, le jésuite Alphonse Rodriguez ou Jean-Pierre Camus – incitent encore à la pratique du Rosaire ou proposent même, comme Camus tentant de diffuser une dévotion en quatre dizaines autour du « Chapelet de Nostre-Dame de Lorette » donnée comme « une imitation, & comme une espece de branche » du Rosaire<sup>275</sup>, des exercices spécifiques. Et Raymond de La Dessou de mentionner par exemple toute une série de « coronas & chapelets inventés pour prier Dieu & les Saints » : la « couronne de nostre Seigneur » (quatre couronnes et 33 oraisons dominicales) ; la couronne de la Vierge composée de six *Pater* et 63 *Ave Maria* (en rapport cette fois avec la durée supposée de la vie de la Vierge) ; la « petite couronne ou coronnette » (en l'honneur des douze privilèges de la Vierge) ; le « Rosaire des Confreres de N.D. de Carmel » (en lien avec les Heures de la Vierge) dit encore « chapelet de sainte Anne », même si, en dernier lieu, le Rosaire dominicain est donné comme le plus « parfait<sup>276</sup> ». Tout l'enjeu était en effet, pour les Dominicains, de concilier la plus grande diffusion possible du Rosaire tout en assurant son éminence et sa spécificité. D'où, par exemple, tous ces « aménagements » des dévotions que nous avons signalés ; d'où, également, le souci d'affirmer que

<sup>275</sup> Jean-Pierre Camus, *Le Chapelet de Nostre Dame de Lorette, Présenté aux Devots de la sacrée Vierge Marie...*, Caen, Pierre Poisson, 1637, fol. 137r-v.

<sup>276</sup> R. de La Dessou, *op. cit.*, chap. VII, p. 85-98 et chap. XXXVI où il détaille, en s'inspirant du franciscain Juan de Cartagena, jusqu'à sept « manières distinctes de réciter le Chapelet ».

« Toutes les autres Confréries de la Vierge de Laurette, de Grace, de Bon-secours, &c. quoy que sous le tiltre de Rosaire, sont *compatibles* avec celle du Rosaire [dominicain] de la Victoire<sup>277</sup> » ; d'où aussi, dans une période de grande inventivité et d'émulation dévotionnelle, la volonté d'assurer la distinction et supériorité de la dévotion dominicaine et d'en protéger le monopole, y compris dans le domaine figuratif. Le père rouennais Antoine Chesnoy évoque par exemple, dans son *Bullaire authentique (sic) des Confréries de l'Ordre des Prédicateurs* (1678), un bref d'Alexandre VII publié en 1664 à l'encontre des Cordeliers de Toulouse. Ces derniers sont dénoncés comme les inventeurs d'un « nouveau Rosaire de S. François » (composé de neuf dizaines d'*Ave Maria*) et, surtout, comme ayant « exposé un tableau représentant la Sainte Vierge qui donne le Rosaire à S. François & à Sainte Claire à l'imitation du Rosaire de S. Dominique ». De fait, et sans que cela pose problème, nombre de tableaux évoquent une donation partagée du Rosaire entre saint Dominique et saint François, associant non seulement les deux fondateurs des Ordres mendiants, mais aussi, dans une sorte de moderne *sacra conversazione*, saint Benoît, Pierre l'Ermite, sainte Scolastique, ou, comme dans le tableau de Jean de Weyembourg à Nancy, saint François de Paule recevant également un chapelet de la Vierge. À Paris encore, dans l'église même des Jacobins de la rue Saint-Honoré, François Pourbus avait peint en 1620 une *Stigmatisation de saint François* (Paris, Musée du Louvre), qui se trouvait dans la seconde chapelle droite : le saint exhibe un grand chapelet à cinquante grains qui s'identifie au Rosaire dominicain et contribue, d'une certaine façon, à assimiler le populaire saint franciscain à la famille dominicaine. Mais ce qui semble avoir posé problème dans le cas toulousain, c'est non l'association mais la *substitution* de l'un à l'autre, où le couple Dominique/Catherine de Sienne est remplacé par celui formé de François et Claire. À la demande des Dominicains, le bref va ainsi défendre « aux Peres Cordeliers de Tholouse, à leur Confrairie, & à leurs Confreres de faire cette Procession ; d'enseigner, prescher, & instituer ce Rosaire

<sup>277</sup> C. Roussel, *op. cit.*, p. 395-397.

ny aucun autre : d'exposer ce tableau où la Sainte Vierge le donne à S. François<sup>278</sup> ».

Diffusion et contrôle de la dévotion, défense théorique, appel aux deux grands épisodes fondateurs du culte dominicain que sont le portrait de Soriano et le don miraculeux du Rosaire à saint Dominique, conjugués, dans le cas du noviciat parisien et de l'œuvre de Jean André, à une démarche historiciste alliée à la magnificence et à la monumentalité exceptionnelle de ses œuvres, – tous ces éléments vont bien dans le sens d'une réaffirmation de la légitimité, de l'éminence et de la spécificité dominicaine de la dévotion au Rosaire.

##### 5. INTRICATIONS ET ARTICULATIONS

L'association de la représentation de la Vierge du Rosaire à celle du portrait miraculeux de Soriano était redoublée par une autre relation, aussi décisive, avec d'autres scènes qui prenaient place dans le chœur de l'église du noviciat. Si, dans le premier cas, c'est la *légitimité* théorique des dévotions traditionnelles qui était donc réaffirmée, dans le second cas il s'agissait de contribuer au *fonctionnement* même de la dévotion au Rosaire par toute une série d'articulations et d'intégrations successives d'images mais aussi, comme dans le cas déjà des statues miraculeuses de la Vierge, d'objets, de sens et de facultés, d'acteurs et d'espaces.

La décoration du chœur est évoquée dans plusieurs descriptions. Germain Brice mentionne les reliefs de menuiserie de « Romié » (François Roumier) et neuf panneaux qui sont « remplis de sujets de la vie de J.C. peints par Frere Jean-André<sup>279</sup> » ; ensemble qui devient, sous la plume de Piganiol de la Force, des stalles avec « l'union des figures de nos Mysteres, avec leur réalité » et les neuf panneaux « de la vie, de la mort & de la gloire de Jesus-Christ & de Marie ». Le tout étant complété par une grande *Résurrection*

<sup>278</sup> *Le Bullaire authentique...*, *op. cit.*, p. 34. Sur la protection du monopole dominicain du Rosaire voir R. P. Mortier, *op. cit.*, 1914, t. VII, « Les contre-façons du Rosaire », p. 188-206 avec évocation d'autres cas polémiques où sont impliqués Chartreux, Dominicains, Minimes, Jésuites ou Trinitaires et p. 201-203 sur le cas toulousain.

<sup>279</sup> G. Brice, *op. cit.*, 1753, t. IV, p. 32.

du même André située au fond du chœur (« au milieu du rond-point »), et, à l'entrée du chœur (« dans l'attique »), par deux autres grands tableaux : l'un, équivalent des grandes visions associées à saint Dominique, représentant saint Thomas d'Aquin en extase devant un crucifix (le tableau actuellement conservé dans l'église ?) ; l'autre, scène décisive pour le succès universel de la dévotion du Rosaire, de Pie V à genoux devant un crucifix priant pour le succès de la bataille de Lépante en 1571, scène que l'on retrouve, par le même peintre, à la cathédrale de Rodez (1714) et à l'église Notre-Dame de Bordeaux. Tous ces tableaux, saisis à la Révolution<sup>280</sup>, sont aussi évoqués dans la correspondance du Syndic du couvent en novembre 1725 et donnés comme représentant « les mystères du Rosaire (sic) », thème qui serait aussi celui des reliefs du sculpteur évoquant « tous les mystères du Rosaire et tout ce que nous avons trouvé de plus convenable dans l'Ancien Testament qui pouvait nous en fournir quelque figure ». Soit l'organisation typologique habituelle confrontant Ancien et Nouveau Testaments, l'un annonçant l'autre. L'inventaire de Mouchy et Doyen de décembre 1790 donne les sujets des neuf tableaux<sup>281</sup> : d'un côté, Jésus sur le mont des Oliviers ; la Flagellation ; le Couronnement d'épines ; le Portement de croix ; la Descente de croix (au centre), puis, de l'autre côté, Jésus élevé en croix (mais que l'on imagine plutôt en substitution de la Descente de croix) ; l'Ascension ; la Pentecôte ; l'Assomption. L'ensemble, même enrichi de la Résurrection (premier des Mystères glorieux) et de la Transfiguration de Lemoine sur la voûte (mais hors des Mystères du Rosaire), ne saurait donc représenter la totalité des Mystères. Manque en effet la totalité des Mystères joyeux (Annonciation, Visitation, Nativité, Purification, Jésus trouvé au Temple), et l'ultime des Mystères glorieux qui est le Couronnement (mais qui se confondait peut-être ici avec l'Assomption). S'agissant des reliefs de François Roumier (1723-1725), inspirés du chœur de Notre-Dame et partiellement conservés à Saint-Médard de Thieux, on sait, depuis les travaux de Bruno Pons et de Sébastien

<sup>280</sup> *Inventaire général des Richesses d'Art de la France...*, *op. cit.*, II, p. 96, 7 et 9 décembre 1793.

<sup>281</sup> AN, S 4220, cité dans C. Marionneau, *op. cit.*, p. 35.

Bontemps<sup>282</sup>, que l'ensemble comprenait seize panneaux dont deux « grands bas-reliefs » qui intégraient, selon une expertise datée du 14 décembre 1726, quatre des cinq « Mystères joyeux »<sup>283</sup>. Entre l'ensemble de Jean André et celui de François Roumier, il y a donc à la fois continuité (les tableaux complètent la première série de Mystères des bas-reliefs), redondance (certains des panneaux consacrés au Nouveau Testament, par exemple le *Christ au Jardin des Oliviers* ou la *Flagellation*, redoublent certaines des scènes représentées par le peintre), et extension (d'autres scènes, par exemple *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, sont prises en compte par les reliefs mais ne relèvent pas des Mystères du Rosaire). Ce qui démontre un relatif (et commun) flottement dans la conception (les dominicains ayant demandé, en cours d'exécution, la représentation des Mystères joyeux), comme dans l'exécution du programme.

### *Images*

Quoi qu'il en soit, et malgré ces incohérences, l'idée était bien d'établir une forme d'articulation entre la scène de l'Institution du Rosaire représentée dans le grand tableau du transept (surmonté d'une Ascension), et les Mystères sur lesquels devaient méditer dévots et religieux. Conformément aux instructions relatives à l'édification des chapelles du Rosaire, les scènes des Mystères devaient se trouver soit « à l'entour » du tableau associant la Vierge et saint

<sup>282</sup> Bruno Pons, *De Paris à Versailles 1699-1736 : les sculpteurs ornementalistes parisiens des Bâtiments du roi*, Strasbourg, Association des publications près les universités de Strasbourg, 1986, p. 164-170 et p. 260-262 ; S. Bontemps, *Le décor sculpté religieux à Paris...*, *op. cit.*, vol. 2, cat. 15.05, p. 255-260 et vol. 5, Pièces justificatives, p. 50 et suiv.

<sup>283</sup> Voir l'expertise en date du 14 décembre 1726, AN, Z<sup>h</sup> 593, cité dans S. Bontemps, *op. cit.*, t. V, p. 51-74, ici p. 53 : « ledit RP Bernard [Procureur et syndic du couvent] a demandé au lieu et place des deux articles [deux des seize panneaux prévus] les cinq mystères Joyeux dont il n'en a esté exécuté que quatre, le cinquième [Jésus trouvé au Temple] n'ayant pu être exécuté par la disposition de la place ». Mais plus loin (p. 62) seules deux scènes sont mentionnées – *L'Annonciation* et une *Adoration des Bergers* (qui correspond à la *Nativité* des Mystères joyeux) – que l'on retrouve seules aussi dans l'inventaire de Mouchy et Doyen.

Dominique, soit « en plusieurs tableaux » organisés selon différentes conventions<sup>284</sup>. Ici, comme dans la célèbre série des dominicains d'Anvers où était inclus un tableau du Caravage, c'est la seconde variante qui est retenue. Entre l'un et l'autre ensemble, le mode d'articulation est celui d'une relation entre « plusieurs tableaux » de grands formats, mais à une distance où l'on imagine mal que la pratique de la méditation par les confrères, qui devait se dérouler dans la chapelle du Rosaire, puisse prendre pour support, sinon de façon indirecte et lointaine, les tableaux ou reliefs exposés dans le chœur des religieux. Une distance moindre, mais associée à une rupture d'échelle presque obligée, associait la scène de l'Institution du Rosaire et les scènes des Mystères dans le cas des représentations inscrites sur les parois latérales de la chapelle : tel est le cas – un exemple parmi bien d'autres en Italie – de la chapelle du Rosaire de l'église paroissiale Santa Maria Assunta à Orta San Giulio (sur les rives du lac d'Orta), où les scènes des Mystères (fresques de Giovanni Battista Cantalupi, 1732-1780), sont disposées sur la face des deux pilastres et sur l'intrados de l'arc d'entrée de la chapelle [Fig. 43] qui abrite une statue de la Vierge du Rosaire entourée de saint Dominique et de sainte Catherine de Sienne. À Rome, dans la chapelle du Rosaire de Santa Maria Sopra Minerva, les différents Mystères sont représentés sur la voûte (Marcello Venusti, 1578-1579 et Carlo Saraceni), les parois étant consacrées à des scènes de la vie de sainte Catherine (Giovanni De' Vecchi), autre dédicataire de la chapelle<sup>285</sup>. Plus proche encore de la scène centrale, mais maintenant une distinction concernant autant l'espace que le *medium*, est

<sup>284</sup> C. Roussel, *op. cit.*, p. 560 ; mais l'anonyme *Abregé des fruits du saint rosaire...*, *op. cit.*, p. 123, édité en 1664 par un frère du couvent parisien de la rue Saint-Honoré, indique juste qu'« Il faut mettre en cette Chapelle un beau tableau de Notre Dame du Rosaire, accompagnée de S. Dominique, & de Sainte Catherine de Sienne, qui reçoivent le Chapellet de la sacrée Vierge, & de son enfant Jesus. »

<sup>285</sup> Voir Patrizia Tosini, « New documents for the chronology and patronage of the cappella del Rosari in S. Maria sopra Minerva », *The Burlington magazine*, vol. 152, n° 1289, August 2010, p. 517-522 et bibliographie antérieure note 1. Autres cas originaux en France : les nombreux retables richement sculptés de la région de Perpignan, et par exemple à Trouillas, Saint-Féliu-d'Avall, Amélie-



43. GIOVANNI BATTISTA CANTALUPI,  
*Scènes des mystères du Rosaire*, XVIII<sup>e</sup> siècle, Orta San Giulio,  
église Santa Maria Assunta, chapelle du Rosaire.

la solution de la chapelle du Rosaire, toujours en Italie, des dominicains de Turin [Fig. 44] : dans la chapelle reconstruite après 1766, une quinzaine de bas-reliefs (Stefano Mario Clemente) entourent, à proximité immédiate, sur trois des côtés, le grand tableau de *L'Institution du Rosaire* du Guerchin (1635). C'est ici la reprise tardive d'un principe de contiguïté que le peintre avait déjà utilisé pour sa composition originelle, et que l'on retrouve aussi dans l'œuvre du même artiste conservée à l'église San Giorgio de Corporeno di Cento (vers 1615). Diffusées, entre autres exemples, par une gravure d'Antonio Tempesta à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle où un même type d'association articulait la scène de l'Institution et celles des Mystères, d'analogues conventions paratextuelles (ici para-iconiques) se retrouvent en France : ainsi dans la maladroite mais représentative *Donation du Rosaire* (1629) de l'église paroissiale Saint-Martin à Longny-Au-Perche (Orne) [Fig. 45] où la double donation centrale (à saint Dominique et à sainte Catherine de Sienne), est à nouveau encadrée, sur trois côtés, des quinze tableaux rectangulaires des Mystères<sup>286</sup> ; disposition que l'on retrouve dans les nombreux exemples de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle étudiés en Provence par Marie-Hélène Froeschlé-Chopard<sup>287</sup>. Les scènes des Mystères peuvent encore intégrer la représentation centrale tout en gardant une forme d'autonomie et une fonction périphérique d'encadrement qui redouble, à l'intérieur du tableau (en adoptant une forme circulaire ou ovale), et avec plus ou moins de prégnance, celle du cadre architectural (rectangulaire). Ainsi de l'œuvre déjà signalée, où nous passerions du paratexte extradiégétique (extérieur

les-Bains, à l'église Saint-Jacques de Perpignan, à l'église Saint-Pierre de Céret, etc., où ce sont de grands panneaux étagés, sculptés en bas-reliefs, des scènes des Mystères, qui encadrent bien souvent une statue de la Vierge. Voir également un même dispositif dans le contexte plus limité de la chapelle du Rosaire de SS. Domenico e Sisto, sous la voûte de l'arcade, au-dessus du tableau de G. F. Romanelli (1652).

<sup>286</sup> *Beauté divine !...*, *op. cit.*, p. 282-283, œuvre anonyme.

<sup>287</sup> Voir également, dans un contexte régional, les nombreux exemples rassemblés par Louis Gral, *Les retables du Rosaire dans le Finistère*, s.l., éd. Pluen, 2010.



44. LE GUERCHIN, STEFANO MARIO CLEMENTE,  
*Chapelle et retable du Rosaire*, 1635-ap. 1766,  
Turin, San Domenico.



45. Anonyme,  
*La Remise du Rosaire et scènes des Mystères*, 1629,  
 Longny-Au-Perche (Orne), église paroissiale Saint-Martin.

à la représentation) au péri-texte intradiégétique<sup>288</sup> (interne à la représentation), et de la juxtaposition à la superposition, de Jean de Wayembourg (vers 1597-1603) à Nancy [Fig. 24] : alors que les quatre angles sont occupés par les Évangélistes, la série des Mystères est peinte cette fois sur le même support que la scène centrale de la donation, mais s'en distingue par un fond et une bordure séparatrice. L'originalité de la composition, dans ce cas comme dans bien d'autres, est d'intégrer le chapelet au sein même de la représentation : en tant *qu'objet de la donation inaugurale* à saint Dominique (et ici à saint François de Paule) au centre de la composition ; et en tant *qu'instrument de la dévotion*, et notamment de la méditation sur les Mystères, puisque les différents cadres des scènes sont reliés entre eux par un double cordon de grains (150 au total) qui renvoie à la manipulation effective et au propre chapelet du dévot extérieur à la représentation<sup>289</sup>.

Une ultime étape intégratrice, où la série des Mystères, tout en se distinguant (changement de plan, d'échelle, présence d'éléments architecturaux séparateurs), est au plus près de la scène de l'Institu-

<sup>288</sup> Ou plus justement encore métadiégétique : récit (des mystères) *dans* le récit (de l'Institution du Rosaire). Un (rare) exemple élaboré de lecture de ces dispositifs spatio-temporels et narratifs : Giulia Lavagnoli, « Gesti, segni, simboli. *La Madonna del Rosario* di Cigoli : una lettura semiotica », dans L. Mozioni (dir.), *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Firenze-Milano, Giunti, 2009, p. 232-243.

<sup>289</sup> Autre exemple avec la même présence d'un double cordon de grains, mais sans la scène de l'institution ici limitée à la Vierge à l'Enfant entourée d'anges, dans le tableau de l'église de l'Assomption de Jonvelle (Haute-Saône). L'insertion ou la juxtaposition des instruments de dévotion auprès de la représentation de la scène méditée, peut s'autoriser des usages présents dans les livres d'heures : voir par exemple, étudié par Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1993, chap. I, p. 11-48 avec le cas du livre d'heures de Catherine de Clèves (vers 1440), où le Rosaire entoure le texte et la miniature de *l'Adoration des Mages* (The Pierpont Morgan Library, New York ; M. 917, fol. 237) ; d'autres cas associent différents types de médailles et de jetons rapportés de pèlerinages : je remercie Clélia Nau pour cette référence. La même intégration du Rosaire, ou d'éléments décoratifs évoquant les grains du Rosaire, est présente dès l'ouvrage inaugural d'Alberto da Castello que nous évoquons plus loin.

tion et partage un même espace représentatif (inclusion et non plus superposition), serait le chef-d'œuvre de Guido Reni peint pour la basilique San Luca de Bologne à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. L'apparition mariale prend place dans un cadre architectural qui est précédé d'une série de degrés où se tient, au premier plan et au plus près du spectateur, un vase où les différents médaillons portent les représentations des trois séries des Mystères qui paraissent suspendus sur les branches d'un rosier (avec feuilles et fleurs ou avec épines seules) et d'une grande palme<sup>290</sup>. Entre rosier mystique et scène de l'Institution, le rapport d'intégration peut être inversé : dans un autre tableau anonyme normand de 1627 (église paroissiale Saint-Martin de Neauphe-sur-Dive, Orne<sup>291</sup>), c'est dans un paysage, espace principal de la représentation, que prend place un monumental rosier, encadré par les deux donateurs en prière, et dont les branches supportent les médaillons des Mystères ; la scène centrale de la donation étant enserrée par les deux branches principales du rosier qui forment comme un cadre naturel. Le chapelet du Rosaire sous son double statut est à nouveau deux fois représenté : dans la scène centrale et, cette fois, sur le tronc principal du rosier mystique (le donateur tenant encore un exemplaire). Nous sommes dans cette convention au plus près de certaines gravures qui évoquaient soit le Rosier mystique (celui qui enserre, mêlé aux grains d'un chapelet entourant les branches, les inscriptions associées au titre des *Miracula et Beneficia SS. Rosario* édité à Anvers en 1610<sup>292</sup>), soit le seul

<sup>290</sup> Le motif du rosier associé aux médaillons des Mystères était par exemple présent dans les illustrations du traité de Reginaldo Spadoni, *Mistico Tempio del Rosario. Con fiori, & frutti alla gloriosa Vergine Maria...*, Domenico Nicolini, Venetia, 1584, p. 42, 63, 82 ; le motif même du vase associé au rosier et aux médaillons, inséré devant un paysage, se trouve dans l'édition romaine du traité d'Andrea Gianetti da Salò, *Rosario della sacratiss. Vergine Maria, [...] Dall'Opere del Rev. P.F. Luigi di Granata...*, Roma, Giuseppe de gl'Angeli, 1573, p. 56, p. 102, p. 158 avec trois vases pour les trois séries de Mystères, modèle possible pour Guido Reni.

<sup>291</sup> *Beauté divine !...*, *op. cit.*, p. 312-313, avec les portraits de Robert Bonnet, écuyer seigneur de Neauphe, gentilhomme ordinaire de la chambre du roi, et de son épouse.

<sup>292</sup> Même scène, mais sans les médaillons des Mystères, dans le frontispice de la *Rose Mystique* de Raymond de La Dessou en 1634.



chapelet. Ainsi, pour ce dernier cas, de la gravure [Fig. 46] éditée chez Herman Weyen à Paris<sup>293</sup>, destinée à la récitation des Litanies du Rosaire inscrites au bas de l'image, qui se réduit au seul chapelet placé sur un fond neutre (l'ombre portée du gros grain et de la croix à l'extrémité du chapelet renvoie à un mur sur lequel il serait suspendu, face au dévot qu'il oriente dans son exercice), entouré des quinze médaillons, encadrant au centre la scène de la donation du Rosaire et du couronnement d'épines de sainte Catherine de Sienna.

L'extrême inventivité suscitée par cette iconographie concerne d'autres points et notamment l'*ordre* séquentiel dans lequel sont disposés les Mystères. Dans le cas des tableaux du Guerchin, la série des Mystères se déploie chronologiquement du côté inférieur gauche jusqu'au bas du côté opposé droit : c'est la huitième scène, celle du Couronnement d'épines, qui se trouve ainsi au sommet de la composition. Dans le cas de la chapelle du Rosaire de Turin, réalisation du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette scène centrale est isolée au sommet et sur l'axe central du retable, fragmentant la seconde série des Mystères douloureux partagée sur les deux côtés. L'insistance créée sur cette scène pourrait paraître excessive si ce n'est qu'elle prend ici un sens particulier : le bas-relief est surmonté d'une première couronne de roses, allusion à la dévotion au Rosaire où les roses des prières se sont substituées aux épines de la couronne (autre attribut que porte aussi sainte Catherine dans le tableau), puis, tout au sommet du retable, d'une seconde couronne qui paraît couronner à distance la Vierge du Guerchin – *Regina Coeli* – ou anticiper son Assomption et son Couronnement céleste, l'ultime des quinze Mystères qui est représenté sur le coin droit. Dans le tableau antérieur de 1615 du même peintre, les Mystères sont ordonnés de la même façon mais les seconds Mystères se déploient cette fois de façon continue sur toute la largeur de la partie supérieure : les Mystères joyeux (côté gauche), sont donc suivis des Mystères douloureux (partie supérieure), et des Mystères glorieux (côté droit). L'intérêt de la composition est celui de privilégier l'ordre chronologique et un sens de lecture traditionnel (de gauche à droite), mais avec l'inconvénient

<sup>293</sup> BNF, Est., Rd2, H 173509.

de placer les Mystères joyeux, Mystères ascensionnels, au bas de la composition. Une variante est celle de disposer les trois séries en libérant le côté supérieur et en occupant la base du tableau : en commençant la série sur le sommet du côté gauche, la série s'achève sur le côté supérieur droit par les Mystères joyeux, le sens de lecture vertical étant cette fois plus en accord avec le caractère ascensionnel des derniers Mystères<sup>294</sup>. L'une des autres variantes, tout en conservant l'ordre chronologique, est de changer le sens de lecture. Dans la composition de la petite église de Longny-au-Perche déjà mentionnée, l'ensemble des scènes est ordonné selon ce même schéma en « U » qui entoure le tableau sur trois de ses côtés. Mais l'Annonciation est placée au sommet du côté droit, le sens de lecture allant de haut en bas jusqu'à la scène de Jésus parmi les Docteurs du Temple, avant de se poursuivre, *via* une interruption occupée au bas de la scène par une longue inscription, sur le côté gauche inférieur du tableau ; le sens de lecture remonte ensuite jusqu'à la Crucifixion, les cinq Mystères glorieux se trouvant au sommet de la composition<sup>295</sup>. La disposition circulaire ou ovale des médaillons des Mystères autour de la scène centrale de l'Institution (l'exemple à nouveau du tableau de Jean de Wayembourg ou celui de Neauphe-sur-Dive), permet quant à elle d'assurer à la fois la continuité de la lecture (avec une lecture soit de gauche à droite soit de droite à gauche à partir du sommet), la disposition sur un axe vertical des scènes ascensionnelles, et l'occupation du sommet et de l'axe principal de la composition par le Couronnement de la Vierge. Soit l'ultime scène conclusive du cycle qui est aussi, comme dans l'exemple de Turin, parfaitement cohérente avec la présence,

<sup>294</sup> Voir par exemple le tableau de Jacques Staccony (1636), conservé dans l'église paroissiale de Saint-Quentin-sur-le-Homme (Manche), où, dans la partie supérieure laissée vacante, préside un Dieu le Père : œuvre reproduite dans *Beauté divine !...*, *op. cit.*, p. 352-353.

<sup>295</sup> Autre variante : l'Annonciation est placée sur le côté supérieur, juste à côté de la scène ultime du Couronnement, le cycle se poursuivant ensuite de droite à gauche autour du tableau : voir par exemple le tableau de Jacques Viani (vers 1645), conservé dans l'église de Toudon, ou l'anonyme daté de 1612 de l'église de Gréolières, reproduits dans M.-H. Froeschlé-Chopard, *op. cit.*, p. 285 et 291.

au-dessous, de la Vierge sur le trône avec laquelle elle établit une relation immédiate.

Reste que nombre de tableaux représentant l'Institution du Rosaire ne sont pas associés, ni à proximité ni à distance, aux scènes des Mystères. En Champagne, dans l'église de Pont-sur-Seine déjà évoquée [Fig. 47], le retable de la chapelle du Rosaire attribué à Philippe de Champaigne (vers 1626-1628) représente la donation du Rosaire à saint Dominique et sainte Catherine de Sienne en présence des donateurs (Claude Bouthillier de Chavigny, surintendant des finances sous Richelieu, et son épouse Marie de Bragelonne). Il est en relation indirecte, sur les lambris (postérieurs) avec un ensemble de paysages<sup>296</sup> avec anachorètes qui alternent avec des bouquets de fleurs (allusions usuelles aux vertus, qualités ou dons de la Vierge, mais ici encore sans doute aux Mystères joyeux, douloureux ou glorieux que pourraient évoquer les roses blanches, rouges et jaunes présentes parmi d'autres fleurs)<sup>297</sup>, avec également toute une série d'allégories (de vertus ?) peintes dans les huit angles des voûtes<sup>298</sup>, mais non explicitement aux Mystères liés à cette dévotion. Dans une autre chapelle exceptionnelle liée aux mêmes patrons, celle du château de Chavigny en Touraine (vers 1642-1643) [Fig. 48], pendant du château de Pont édifié par le même célèbre architecte Pierre Le Muet, manquent non seulement les Mystères mais également la scène de l'Institution, alors que la présence

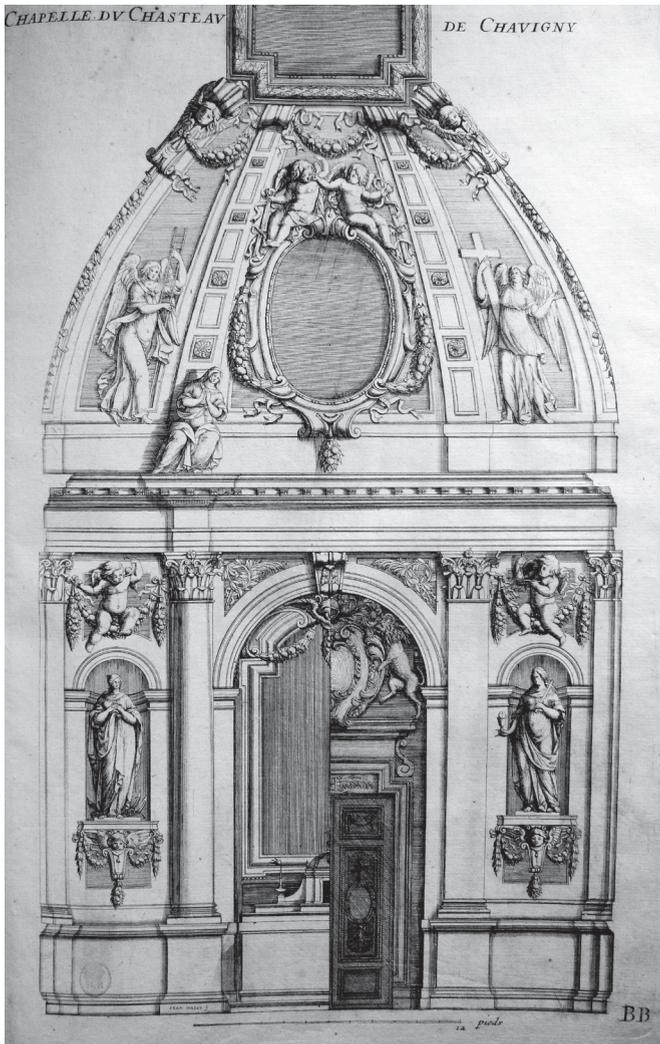
<sup>296</sup> La date inscrite de 1636 semble un repeint, l'ensemble est daté (tardivement ?) des années 1655-1659 par J. Gonçalves.

<sup>297</sup> Les traités sur le Rosaire établissent encore une même association avec les roses en boutons, flétries (les pétales tombées de l'un des panneaux) et épanouies (ou encore entre feuilles, épines et fleurs) : voir par exemple C. Roussel, *op. cit.*, p. 335-336 ou T. Le Paige, *op. cit.*, p. 40-41.

<sup>298</sup> Huit vertus, dont la *Prière* et la *Religion* visibles dans la gravure des *Augmentations de nouveaux bastimens faits en France. Par les Ordres et Dessesins du sieur le Muet*, Paris, Vve de François Langlois, 1647, pl. 25 : « chapelle du Chasteau de Chavigny », devaient prendre place dans la chapelle avant d'être remplacées par les Évangélistes et les Pères latins : rappelons que la pratique du Rosaire était l'occasion de méditer et d'acquérir les principales vertus de la Vierge : humilité, charité, etc. La quasi absence d'attributs laisse ouverte l'identification des figures du Pont-sur-Seine qui pourraient dater des années 1640-1644 selon J. Gonçalves.



47. PHILIPPE DE CHAMPAIGNE,  
*La remise du Rosaire à saint Dominique et sainte Catherine de Sienne  
en présence des donateurs*, vers 1626-1628,  
Pont-sur-Seine, église Saint-Martin.



48. PIERRE LE MUET,  
*Augmentations de nouveaux bastimens faits en France. Par les Ordres  
et Deseins du sieur le Muet, Paris, Vve de François Langlois, 1647, pl. 25 :*  
« chapelle du Chasteau de Chavigny », gravure de JEAN MAROT.

répétée du chapelet du Rosaire dans le décor sculpté (absent de la gravure) témoigne bien de l'attachement des commanditaires à cette dévotion<sup>299</sup>. D'autres éléments évoquent cependant ici, mais de façon allusive voire elliptique, les Mystères : les deux statues qui surmontent le retable (la Vierge et Gabriel, également présents au-dessus du maître-autel de Pont-sur-Seine où ils dominent une *Résurrection du Christ*), le tableau du retable (une *Assomption*) et celui qui ferme le sommet de la coupole (un *Couronnement de la Vierge*, tous deux attribués à Nicolas Prévost), renvoient au premier Mystère joyeux (l'Annonciation) et aux deux ultimes Mystères glorieux du Rosaire, tandis que les Anges portant les instruments de la Passion (que l'on retrouve aussi à Pont-sur-Seine sur la voûte de la nef principale<sup>300</sup>), pourraient renvoyer aux Mystères douloureux. La même ellipse ou réduction narrative radicale était aussi à l'œuvre

<sup>299</sup> Ces éléments sont en effet absents de la gravure par Jean Marot de la chapelle du recueil de Le Muet où seules apparaissent les guirlandes de feuilles et de fruits : voir les *Augmentations de nouveaux bastimens faits en France...*, *op. cit.*, p. 25 : « chapelle du Chasteau de Chavigny » qui substitue aussi aux Évangélistes et Docteurs des sculptures de Vertus dans les niches. Sur le décor de cet ensemble voir l'étude détaillée de Françoise de La Moureyre, « La chapelle du château de Chavigny et son décor sculpté », *Art sacré*, 30, 2013, « Les espaces du sacré. De la Renaissance à la Révolution », p. 223-235 : l'auteur attribue le décor sculpté à Mathieu Lespagnandelle et les statues (postérieures) des niches à Noël Mérimon et atelier. Les toiles, de grande qualité, restent anonymes : Paola Bassani Pacht pense pouvoir les attribuer à Nicolas Prévost (vers 1652), alors actif à Richelieu tout proche, où il avait peint notamment le tableau (perdu) du maître-autel de l'église : voir *Richelieu à Richelieu. Architecture et décor d'un château disparu*, cat. expo. (Orléans, Richelieu, Tours, 2011), Milano, Silvana Editoriale, 2011, p. 382-383 : le type de visage de la Vierge en Assomption est proche selon nous également de Prévost. Sur Chavigny, voir Yves Le Guillou, *Les Bouthillier, de l'avocat au surintendant (ca. 1540-1652). Histoire d'une ascension sociale et formation d'une fortune*, thèse de l'École des Chartes, 1997 et, du même, « Des Bouthillier aux Chavigny. L'implantation des « créatures » de Richelieu en Touraine », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, t. XLVI, 1998, p. 501-528.

<sup>300</sup> Ces mêmes armes, et les quatre Pères de l'Église (ou bien des Prophètes ou les Sibylles), également présents à Chavigny, figurent déjà dans ce qui est sans doute le traité illustré italien le plus diffusé, celui de l'édition vénitienne (1574) du traité d'Andrea Gianetti da Salò, *Il rosario della sacratissima Vergine Maria*, Venezia, Pietro de'Franceschi, 1574, dans les marges gravées des illustrations, ici des Mystères joyeux, anticipant les douloureux.

pour le retable de la chapelle du Rosaire du couvent des Jacobins toulousains où, associés aux portraits de saint Dominique et de saint Thomas d'Aquin, seuls deux autres tableaux évoquaient le premier et le dernier des Mystères du Rosaire<sup>301</sup>. Dans la pratique des commanditaires, ces seuls éléments étaient sans doute nécessaires pour enclencher et conclure une dévotion, essentiellement intérieure, sans qu'il soit nécessaire de représenter la totalité du cycle.

Dans le cas du tableau de Pierre Le Tellier à Rouen [Fig. 49], les Mystères ne sont pas non plus représentés ni même évoqués<sup>302</sup> mais, formule rare sinon unique dans l'iconographie, mentionnés par une *inscription textuelle* où est énumérée la série des trois Mystères, présentée sur une tablette en suspension que tend un ange<sup>303</sup>. Outre peut-être l'évitement, comme déjà avec Guido Reni, d'une formule insertive qui pouvait apparaître archaïque par la coexistence de deux niveaux distincts de représentations et par la rupture d'échelle qu'elle créait, le choix de Le Tellier pouvait aussi correspondre aux aspirations de ces « intellectuels » et « spirituels » qui, nous l'avons vu, ne jugeaient pas nécessaire la médiation des images mais privilégiaient lectures et méditations intérieures. À peine lu le titre du Mystère induisait la méditation appropriée, là où une

<sup>301</sup> Georges Costa, « Travaux d'art aux Jacobins de Toulouse sous le règne de Louis XIII », *op. cit.*, p. 204 (citant le marché du 22 août 1618 avec le peintre Jean de Salinge).

<sup>302</sup> Ce que fait en revanche par exemple *La Madone du Rosaire* du Dominiquin (1621-1625), avec le rôle des trois groupes d'anges supérieurs. Sur cette œuvre voir, entre autres, Christian Mouchel, « Les nouveaux Innocents : étude iconographique de la *Madone du Rosaire* du Dominiquin », dans C. Mouchel, C. Nativel (dir.), *République des Lettres, République des Arts. Mélanges offerts à Marc Fumaroli*, Genève, Droz, 2008, p. 193-244 et, antérieurement, Charles Dempsey, « The Most Difficult Iconographical Problem in the World : Domenichino's Madonna of the Rosary », dans G. Perini (dir.), *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1992, p. 341-358.

<sup>303</sup> Le tableau pourrait évoquer une disposition proche utilisée, dans un autre contexte mais également pour un saint dominicain, de Ludovico Carrache, *La Vierge et l'Enfant apparaissant à saint Hyacinthe* (1594), tableau issu de l'église San Domenico à Bologne (Paris, Musée du Louvre), où un ange présente également au saint une inscription gravée sur une plaque (sur laquelle sont appuyées deux cierges) et que désigne également la Vierge.



49. PIERRE LE TELLIER,  
*L'Institution du Rosaire*, vers 1654-1655 ?,  
Rouen, Musée des Beaux-Arts.

image suscitait une contemplation plus prolongée même si l'on peut supposer, dans bien des cas, que les petits médaillons stéréotypés portant les Mystères jouaient un même rôle superficiellement mnémotechnique sans arrêter longuement leurs spectateurs. La présence d'écrits dans les tableaux du Rosaire n'est d'ailleurs pas exceptionnelle. Un *Ave Maria Gratia Plena* est inscrit sur la base du tableau entre les deux figures séparées de l'Annonciation (église de Jard-sur-Mer, en Vendée) ; un *Ora Pro Nobis* (renvoyant aux Litanies de la Vierge chantées par les confrères le samedi, mais aussi à la formule qui pouvait suivre l'*Ave Maria* dans la récitation du Rosaire<sup>304</sup>), l'est ailleurs dans un cartouche surmontant le trône de la Vierge<sup>305</sup> ; un *Sub Tuum Praesidium confugimus, Sancta Dei Genitrix...* (« Sous l'abri de ta miséricorde, nous nous réfugions, Sainte Mère de Dieu... » : une des plus anciennes prières mariales, introduite dans le Petit Office de la Vierge) figure sur le cadre d'une autre œuvre analogue (église de l'Assomption de Jonvelle en Haute-Saône). Tous ces éléments scripturaux (para- ou péritextuels), jouent ce même rôle de « déclencheur » ici non de la méditation, mais de l'oraison vocale répétitivement attachée à la dévotion. Un phylactère issu de la bouche d'un des donateurs (« O mater dei mementi nostri ») évoque et suscite encore l'adresse vocale qui est attendue de la part du dévot (le tableau de l'église Saint-Martin de Neauphesur-Dive<sup>306</sup>) ; tandis que la longue inscription du tableau de Longny-au-Perche rappelle le statut théologique légitime associé par les catholiques à la Vierge et est le point de départ possible d'une méditation offerte au dévot<sup>307</sup>.

<sup>304</sup> F.-P. de Bollo, *op. cit.*, p. 35 : « Sancta Maria mater Dei ora pro nobis peccatoribus. Amen ».

<sup>305</sup> Voir le tableau anonyme conservé dans l'église paroissiale Saint-Germain de Cricqueville-en-Auge (Calvados), deuxième quart du XVII<sup>e</sup> siècle, reproduit dans *Beauté sacré !...*, *op. cit.*, p. 222-223 : « Regina/ S. M. Rosarii/ Ora Pro/ Nobis ».

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 312-313 : au-dessus des âmes du Purgatoire et sous la scène de l'Institution du Rosaire en présence notamment du couple royal.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 282-283 : « Vierge, celle qui porte et l'autel, et l'hostie,/ l'offrant avec l'offert, le juge et la partie,/ Vierge, qui sera fille et mère en mesme lieu/ du créateur du monde, et de la créature,/ et qui doit enfanter sous l'humaine

L'intrication qui est celle d'images de différents statuts et d'objets (le chapelet), s'enrichit donc encore de celle d'inscriptions qui s'insèrent, sous différentes formes et en différents lieux, dans la représentation. Nous sommes ainsi, dans certains cas, au plus près de ce mixte représentatif que constitue alors – dans le montage de textes et d'illustrations qui la caractérise – la littérature spirituelle contemporaine. Manuels du Rosaire et tableaux sont d'ailleurs en relations étroites : les ouvrages conseillent l'usage d'un tableau (obligatoire dans les chapelles des confréries) ; nombre d'entre eux sont illustrés des scènes des Mystères que l'on retrouve dans les peintures (la proximité des formats très modestes facilitant encore le passage de l'espace du livre à celui du tableau) ; formules et inscriptions sont communes aux deux objets. Le tableau de Pierre Le Tellier est ici encore exemplaire. Comme les manuels, il livre l'image de la scène instauratrice du Rosaire que racontent et justifient les textes, et il renvoie (sans les illustrer) aux Mystères sur lesquels méditer. Il évoque également les indulgences attachées à la pratique du Rosaire auxquelles les manuels accordent beaucoup d'importance : c'est ici le sens de la chandelle posée sur le côté droit, magnifique nature morte et allusion à celle que les membres des confréries devaient porter lors des processions, lors des célébrations des grandes messes associées aux quatre principales fêtes de la Vierge, lors des messes célébrées pour les défunts confrères, et à celle qu'ils devaient encore tenir à l'article de leur propre mort pour bénéficier d'une ultime indulgence plénière.

L'intrication systématique qui est à l'œuvre dans les représentations picturales est sans doute aussi le principe déterminant qui fonde la dévotion au Rosaire telle que la célèbrent les dominicains dans leurs manuels. Elle joue tout d'abord entre trois catégories

nature,/ son père, son enfant, son espoux, et son Dieu. » Autre exemple et autre situation d'une inscription : le tableau de la donation du Rosaire à Dominique et Catherine de Sienna, sous une Trinité et au-dessus des âmes du Purgatoire, de l'église Saint-Julien de Cry (Yonne) avec, sur le livre représenté ouvert dans l'angle gauche, l'inscription : « SALUTATE MARIAM/QUAE MULTUM/VOBIS/AD. ROM 16 » (page gauche) ; « RESPICE STELLAM/INVOCA MARIAM/BERN » (page droite).

d'images : les tableaux (ou bas-reliefs) évoquant l'Institution du Rosaire et les Mystères que nous venons d'évoquer ; les gravures qui illustrent les traités ; mais aussi l'image mentale qui s'articule ou se substitue à ces images matérielles dans une sorte de *continuum* organique de représentations, ou encore un « cycle de l'image » (Gilbert Simondon), qui va de l'une aux autres<sup>308</sup>. Si, une fois de plus, le recours aux images et à l'imagination (en tant que capacité à recevoir et former des images intérieures) est jugé inutile pour « ceux qui ne sont novices ny apprentifs<sup>309</sup> », le prédicateur Pierre de Bollo, dans son traité de 1593, invite déjà les dévots, à propos de la Vierge, à « *figurer en leur esprits* qu'ils la voyent occupee en l'une, pour le moins, des actions mentionnées es 15. Misteres susdicts<sup>310</sup> », invitation répétée dans nombre de traités<sup>311</sup>. La relation entre images intérieure (mentale) et extérieure (matérielle) va de soi. Pour Séraphin Banquy par exemple, la méditation prend explicitement appui sur une image matérielle. Dans un texte important où l'imagination est distinguée de la contemplation, où l'image – réponse aux critiques protestantes – est bien différenciée de son prototype, et où le culte des saints (ici de sainte Catherine de Sienne, omniprésente dans les scènes de l'Institution du Rosaire) est réaffirmé, il conseille au dévot de :

« se retirer en quelque lieu sacré, ou en quelque chambre, à genoux si on peut, & en secret, *ayant devant les yeux une image des*

<sup>308</sup> Gilbert Simondon, *Imagination et invention (1965-1966)*, Paris, PUF, 2014, p. 3 ou p. 176 insistant sur cet « unique processus de genèse » qui est à l'œuvre de l'image mentale jusqu'au symbole et à la production matérielle de l'objet ou d'une image, « par l'expansion hors de l'individu de la phase terminale d'une invention créatrice » (p. 176).

<sup>309</sup> F. P. de Bollo, *op. cit.*, p. 29.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>311</sup> Et par exemple par le toulousain Reginald Cavanac donnant en préala-ble à la méditation de « s'imaginer la Vierge en sa chambrette toute solitaire, ou prestant l'oreille à la salutation de l'Ange, ou bien tenir le petit Jesus sur son giron, l'embrassant tendrement, & le baisant amoureuxment [...] Ou bien encore il faut nous la représenter regnante & glorieuse dans le Ciel, daignant de là escouter nos prieres », d'après R. Cavanac, *op. cit.*, p. 103-104 (nous citons l'édition de 1629).

*mysteres sur lesquels on veut mediter, & dresser son esprit vers le ciel, avec une grande attention à ce que l'on dit, ou que l'on medite : je dis avec une grande attention, parce que celuy qui en seroit privé, ne pourroit pas contempler, mais seulement imaginer. Il n'est pas pourtant besoing de tenir les yeux, principes & source de l'amour lascif, tousjours bandez & fchez sur l'image, ains suffit de la regarder parfois, ou mesme de tenir les yeux fermez, apres avoir premierement adoré l'image ce qui se doit faire avec telle precaution, que toute l'affection & intention soit rapportee au prototype & exemplaire, c'est-à-dire au saint ou sainte qui est representé par icelle. Car ce n'est pas l'image qui est le sujet de la meditation, qui donne, ou impetre la grace de mediter : mais c'est le saint ou sainte qu'elle represente, lequel est au ciel, & non en l'image, laquelle estant de soi une masse de pierre ou de bois, ne vit point, & n'impetre pas la grace comme fait le saint. En outre servira de beaucoup à ceux qui voudront mediter, de se rendre devots à quelque saint ou sainte, & particulierement de faire souvent priere à sainte Catherine de Sienne, laquelle passoit quelquefois toute la sepmaine sans manger, pour vaquer à la meditation<sup>312</sup> ».*

Mais un tel rapport à l'image n'est qu'un préliminaire. La saisie des indications perceptives de la scène représentée donne lieu à une reconstruction imaginaire – véritable « composition » ou « fabrication du lieu » (Reginald Cavanac) théorisée et banalisée par tous les traités d'oraisons et de méditations auxquels s'assimile ici bien la dévotion au Rosaire –, où la scène du Mystère paraît se donner dans toute l'évidence d'une présence où est censé s'intégrer et participer le dévot :

« L'ame donc estant ainsi bien preparee par ces dispositions, la personne qui veut mediter quelque mystere, se le doit représenter comme realement il se faisoit en sa presence, se le figurant & representant (en tant qu'il pourra) en la mesme manière qu'il peut avoir esté fait : & se tenant en ceste representation present

<sup>312</sup> S. Banquy, *op. cit.*, fol. 37v-38r.

en esprit à la chose qu'il medite avec un cœur humble, plein de compassion, amoureux, & devot, se contentant de consider simplement, & sans trop de curiosité, les principales circonstances qui dépendent du mystere qu'il medite, lesquelles sont ordinairement jusques au nombre de trois ou quatre, par exemple meditant le mystere de l'Annonciation, je me représenteray en esprit comme si j'estois dans la chambrette de la sacree Vierge, & là voyant arriver l'Ange, j'escouteray la salutation qu'il luy fait, & la responce que la Vierge luy rend, puis licentiant mon esprit en ceste representation, je considereray qui est-ce qui envoye cet Ange ? à qui est-ce qu'il est envoyé ? pourquoy est-il envoyé<sup>313</sup> ? »

Éventuellement suscitée par une image matérielle (gravure, peinture, sculpture), mais dépassant une simple représentation imaginaire, la contemplation, qui s'assimilerait ici à une sorte « d'activation » de la scène devant « les yeux de l'âme » bénéficiant de représentations intellectuelles, et non plus corporelles (la vue), ou spirituelles (l'imagination), paraît donner accès aux réalités célestes. Les dévots deviennent, idéalement :

« participants de la vie contemplative, & du Royaume de Dieu, en disant le Rosaire de la Vierge, & meditant les quinze mysteres de nostre redemption, lesquels peuvent élever leur esprit des choses basses à celles que les bien-heureux voyent en contemplant, & contemplent en voyant ; se constituant par ce moyen au plus haut degré de perfection, que l'estat seculier peut permettre<sup>314</sup> ».

<sup>313</sup> *Ibid.*, fol. 38v-39r ; même type de formulation chez R. Cavanac, *op. cit.*, p. 110-111 : « qu'il se faut représenter devant les yeux de l'ame, ou bien en l'imagination, le mystere que l'on veut mediter, comme s'il se passoit reellement, & qu'on y fust present », puis « discourir sur les conditions, & circonstances des personnes qui ont assisté à ce Mystere, quelles estoient leurs pensées, leurs paroles, & leurs actions », etc.

<sup>314</sup> *Ibid.*, fol. 28r ; même idée fol. 35v : par la méditation « entre-on (sic) en possession de ce que les bien-heureux voyent apertement ».

L'importance théorique accordée à l'image sous ses différentes formes par De Bollo, Banquy, Cavanac (1629, version « enrichie de figures »), ou plus tard par l'anonyme auteur de *L'agréable entretien des âmes* en 168 tableaux (1648), va de pair, comme dans les traités de méditations qui paraissent alors à Anvers ou Paris (de l'édition parisienne des *Méditations* de Gaspar Loarte en 1578 aux recueils d'Alphonse de Rambervillers, Pierre Coton, Louis Richeome, Étienne Binet, Jean Ballesdens ou Amable Bonnefons au milieu du siècle)<sup>315</sup>, avec l'intégration d'illustrations gravées des Mystères. Ce sont d'ailleurs les mêmes mécanismes, voire les mêmes images – comme dans le cas de *l'Interieure occupation d'une âme devote* de Pierre Coton (1609) et du *Rosaire spirirituel* de Seraphin Banquy (1610) où l'on retrouve les planches bordées d'ornements floraux de Léonard Gaultier, Iaspar Isaac et d'autres graveurs associés –, qui sont repris dans cette littérature spirituelle<sup>316</sup>. Dans le manuel de Pierre de

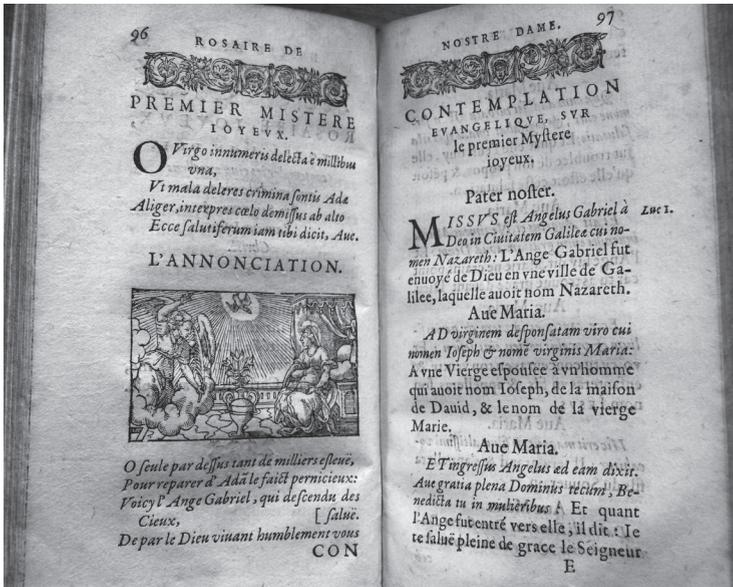
<sup>315</sup> Je me permets de renvoyer à F. Cousinié, *Images et méditations au XVII<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2006, chap. II : « l'image au cœur du livre » où nous avons étudié en détail cette littérature et le fonctionnement de ces images.

<sup>316</sup> Léonard Gaultier fut également associé pour l'édition de l'ouvrage espagnol, mais édité à Paris, de Domingo de Santa Cruz, *Rosario Real de la Sacrosanta Virgen Maria Madre de Dios...*, Paris, Martin Verat, 1608 (BNF : B-17021) : il a donné la gravure de la scène de la donation du Rosaire, placée entre les p. 120-121 de l'ouvrage, dont les Mystères sont par la suite illustrés de très sommaires gravures. Antérieurement, pour une tentative de reconstituer les « lectures » associées au Rosaire au XV<sup>e</sup> siècle, voir Anne Winston-Allen, *Stories of the Rose...*, *op. cit.*, chap. II : « The Picture Text ans Its "Readers" », p. 31-64, en particulier p. 48 et suiv. ; voir également Henry D. Saffrey, « La fondation de la confrérie du Rosaire à Cologne en 1475. Histoire et iconographie », *Humanisme et imagerie aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Études iconologiques et bibliographiques*, Paris, J. Vrin, 2003, p. 123-156 ; Marie-Hélène Froeschlé-Chopard, « Image et enseignement dans le *Rosario della gloriosa Vergine Maria* d'Alberto da Castello », dans G. Bedouelle, A. Lion, L. Thévenon (dir.), *Les dominicains et l'image. De la Provence à Gênes XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Nice, Serre éditeur, 2006, p. 157-174 ; Pamela Arancibia, « La funzione delle immagini nel *Rosario della Sacratissima Vergine Maria madre di Dio nostra signora* », dans E. Ardissino, E. Selmi (dir.), *Visibile Teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, Roma, edizioni di Storia e letteratura, 2012, p. 179-190 (sur l'ouvrage de Andrea Gianetti da Salò) ; Mario Rosa, « Pietà mariana e devozione del Rosario nell'Italia del Cinque e Seicento »,

Bollo, l'illustration – une simple vignette (non signée) – est insérée dans la page, prise entre le nom du Mystère et une double inscription qui présente brièvement la scène (en latin au-dessus de l'image, et en français au-dessous). Par exemple, pour le premier Mystère, qui est celui de l'Annonciation [Fig. 50], l'inscription est celle-ci : « O seule par-dessus tant de milliers eslevë,/ Pour reparer d'Adam le faict pernicieux:/ Voicy l'Ange Gabriel, qui descendu des Cieux,/ De par le Dieu vivant humblement vous saluë. » L'image et son équivalent textuel élémentaire sont placés en vis-à-vis du texte de la « Contemplation Evangelique » qui s'étend sur quelques pages et que suit, dernier temps, une « Oraison à Jesus-Christ ». Ce dispositif, et le programme opératoire qu'il induit chez le lecteur-spectateur, étaient, pour l'essentiel, déjà ceux qui étaient mis en place dans l'inaugural *Rosario della gloriosa Vergine Marie* d'Alberto da Castello (Venise, 1521)<sup>317</sup>. L'usage de l'image correspond bien à l'étape préparatoire de la pratique où le dévot, « retiré » en « quelque lieu sacré, ou en quelque chambre », est face à une image. Ici celle du manuel même, mais aussi bien une gravure indépendante, ou la scène du Mystère représenté dans l'un des médaillons peints dans les

dans M. A. Pavone (dir.), *Modelli di lettura iconografica. Il panorama meridionale*, Napoli, Liguori, 1999, p. 233-258 pour une riche présentation des principaux traités italiens et de l'évolution des dévotions.

<sup>317</sup> Alberto da Castello [Alberto Castellano], *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, Venetia, C. della Serena, 1536 (BNF, RES : B-6505). Sur cette importante littérature italienne illustrée, voir également Andrea Gianetti da Salò, *Rosario della sacratiss. Vergine Maria, [...] Dall'Opere del Rev. P.F. Luigi di Granata...*, Roma, Giuseppe de gl'Angeli, 1573 avec planches (BNF, RES-D-5534) ; autres éd. en 1576, 1583, 1587, 1607 : la gravure de chaque Mystère, pleine page et où la scène illustrée est prise dans un riche encadrement avec angelots et têtes de chérubins, est associée ici à deux inscriptions mettant en rapport Ancien et Nouveau Testament, la Vierge étant comparée à Judith, Esther, Rebecca, etc. (éd. consultée : *Rosario della sacratissima Vergine Marie, [...] Dall'Opere del R.P.F. Luigi di Granata...*, Venetia, G. Vincenti, 1607 : BNF, D-7948). Même mise en parallèle, mais avec dédoublement des gravures, dans Reginaldo Spadoni, *Mistico Tempio del Rosario. Con fiori, & frutti alla gloriosa Vergine Maria...*, Venetia, Domenico Nicolini, 1584 (BNF, RES-D-52643). Autre exemple Anversois : l'ouvrage du jésuite Jean Bourgeois, *In quindecim mysteria sacri rosarii Deiparae Virginis Mariae exercitationes...*, Antverpiae, Henricum Aertssium, 1626 avec des gravures de Charles de Mallery (BNF : D-26997 et D-26998).



## 50. PIERRE DE BOLLO,

*Le Rosaire de la Tres sainte Vierge Marie Mere de Dieu. Extraict de plusieurs graves Auteurs...*, Lyon, Jean Pillehotte, 1593, p. 96-97.

chapelles des confréries, ou encore, par exemple, les deux sculptures de la Vierge et de Gabriel placées au sommet du retable de la chapelle de château de Chavigny et au-dessus du maître-autel de l'église de Pont-sur-Seine. Une image dont l'échelle, comme le caractère généralement sommaire et stéréotypé, incitent à s'en détacher pour se rapporter « au prototype & exemplaire » qu'elle représente et pour « fabriquer » mentalement (« figurer en leurs esprits ») ce lieu et cette scène élaborée où se construit véritablement la méditation. La dite « Contemplation Evangelique » (mais qui en reste à une forme « méditative » discursive, encore loin des formes ultimes de la contemplation<sup>318</sup>), alterne ici, après la récitation initiale du *Pater*,

<sup>318</sup> Phase ultime du processus méditatif aboutissant en théorie à une forme d'union à la divinité, elle consiste, rappelle par exemple R. Cavanac, *op. cit.*, p. 106-107, « en une simple œillade de l'entendement, sans estre meslée de discours, ou de mouvement ».

avec celle des quinze *Ave Maria* et de citations fragmentées des Évangiles (ici, pour l'Annonciation, saint Luc indiqué en marge). Aux indications apportées par l'image s'ajoutent celles du texte qui, lors même de cette étape, permettent une appropriation plus détaillée et élaborée de la scène, d'abord par l'identification, si besoin était pour des scènes si communes, des personnages, des lieux, des actions, des propos échangés, etc. Ce sont là autant d'indications anticipatrices que le dévot est censé faire siennes et surtout, par le moyen d'une forme d'*amplificatio* rhétorique, enrichir par sa propre implication et projection imaginaire : se représentant et « s'inscrivant » physiquement dans le lieu, « écoutant » les propos, « tenant » et « embrassant » le Christ, « s'adressant » aux personnages, s'impliquant émotionnellement (« exciter la volonté »), s'interrogeant sur les circonstances et sens du Mystère. L'ultime étape, l'« Oraison à Jesus-Christ », réintroduit, sous la forme à nouveau d'une adresse verbale, le Fils (pendant ici du Père « en présence » duquel devait s'imaginer le dévot au début de sa pratique et que l'on trouve assez souvent au sommet des retables du Rosaire), au sein de cette dévotion avant tout mariale. Action de grâce, récapitulation du Mystère et de ses principales significations, demande propre afin de bénéficier des vertus (ici l'humilité, ailleurs la charité, l'obéissance, etc.) et d'une union au Christ en cette vie et dans l'au-delà, achèvent l'exercice :

« *Je vous rends graces* infinies (ô Jesus mon tres-doux Seigneur) de ce que pour moy chetif & miserable pecheur, il vous a pleu descendre du throsne Royal des cieux, en ceste vallee pleine d'angoisses, afin de vestir nostre chair humaine au sacré & trespudique ventre de la glorieuse vierge Marie, laquelle avez tant honoré, qu'icelle ayant donné son consentement à la Salutation de l'Ange, au mesme instant l'avez fait vostre Mere, conservant en elle, avec la dignité maternelle la pretieuse virginité. *Je vous prie* en toute humilité qu'il vous plaise preparer ce mien cœur pour vostre demeure, repousoir, & domicile, & pour cest effect l'embellir d'un si bon nombre de vertus, que vous seul residiez perpetuellement en iceluy, Helas bon Dieu, pourquoy est-ce que mon cœur n'est en tel estat que de vous semondre (sic) &

inviter gratuitement, & pouvoir estre digne de vous recueillir amiablement, vous posseder paisiblement, & en fin jouyr de vostre gloire eternellement ? Plaise à vostre bonté paternelle, m'embrasser tellement de vostre saint Amour, que je vous embrasse si estroitement, que je n'en puisse jamais, soit d'affection ou de pensee, estre distraict ny separé<sup>319</sup> ».

Dans tout ce processus, l'image (gravée/peinte/sculptée) est à la fois un point de départ éventuel et un support qui peut être abandonné, mais auquel peut aussi rester ou revenir ponctuellement le dévot pour y greffer tel ou tel adjuvant et amplifier ses virtualités sensorielles, cognitives ou affectives. Entre images gravées des manuels et médaillons des Mystères peints des tableaux, la relation est soit de redondance, soit de complémentarité. Les images peintes apportent dans le second cas des informations supplémentaires par rapport à la gravure, une « présence » corporelle plus marquée, mais elles peuvent aussi valoir, par leurs formats modestes comme par le fait que nombre de médaillons sont eux-mêmes inspirés de gravures, comme des *figures relais* entre manuels illustrés et tableau principal, entre personnages évoqués dans les scènes narratives des Mystères et figures d'intercesseurs que sont sans doute davantage la Vierge et le Christ représentés dans la scène centrale de l'Institution. Lors des multiples « adresses » verbales que lance le dévot lors de sa méditation, le destinataire visé passe sans doute en effet davantage par la Vierge et l'Enfant du tableau principal que par les petits sujets évoqués dans les gravures ou les médaillons ; tandis que le geste de la donation du Rosaire de la Vierge à saint Dominique est aussi le geste qui a suscité, par identification, la propre prise et manipulation de cet objet au début de la dévotion. Dans le processus qui amène le dévot de la méditation jusqu'aux prototypes célestes qu'il est censé atteindre, la scène centrale de l'Institution joue ainsi certainement un rôle non négligeable où se réalise plus encore ce tressage étroit, fait d'une série d'allers-retours, entre les multiples supports et niveaux d'images comme de textes qui sont, nous l'avons dit, parfois également présents sur le tableau.

<sup>319</sup> P. de Bollo, *op. cit.*, p. 100-101. Je souligne.

Une structure analogue organise les manuels illustrés de Séraphin Banquy et de Reginald Cavanac. Banquy, à la différence de De Bello qui préfère l'alternance et la décomposition, fait par exemple précéder les « Contemplations Evangeliques » de la récitation du *Pater* et des quinze *Ave Maria*, « parce qu'elle tient l'esprit plus recueilli & attentif à ce qu'il traite<sup>320</sup> ». La composition de l'ouvrage prend en compte ce choix : l'image, cette fois pleine page [Fig. 51], est surmontée du nom du Mystère et, au-dessous, comme déjà dans les gravures du manuel d'Alberto da Castello, de l'indication/injonction en italique « *Un Pater noster, & dix Ave Maria* » :

« Par exemple pour s'exciter à la meditation du mystere de l'Annonciation, ils verront au commencement du mystere la representation d'un Ange, lequel saluë une Vierge tres-humble, & au bas de l'image ils verront marqué un *Pater noster*, & dix *Ave Maria*, d'où ils seront advertis qu'en disant la premiere dixaine d'*Ave Maria*, il faut mediter le mystere de l'Annonciation representé par ces deux figures & marques corporelles<sup>321</sup>. »

L'usage de l'image est bien facultatif, les « intellectuels » pouvant s'appuyer directement sur le texte des « Contemplations Evangeliques » qui reprend, comme pour De Bello, les versions latine et française des Évangiles. En revanche, Banquy donne beaucoup plus d'importance – de cinq/six à une dizaine de pages – à toute une série de « conceptions & remarques pour servir de Meditation » sur chacun des Mystères. Ces conceptions prennent chez lui une tournure exigeante, proche des traités plus complexes d'oraison et de méditation, où il n'hésite pas à recourir à des considérations d'ordre philosophique ou théologique en rapport avec le Mystère évoqué. Ainsi de l'Assomption et du Couronnement de la Vierge, scènes présentes elles-aussi sur le retable et la coupole de la chapelle du château de Chavigny, où les gravures<sup>322</sup>, associées à un montage de textes issu du Cantique des cantiques, des Psaumes et de

<sup>320</sup> S. Banquy, *op. cit.*, fol. 54v.

<sup>321</sup> *Ibid.*, fol. 55r.

<sup>322</sup> *Ibid.*, fol. 139 et 145.

PREMIER MYSTERE  
IOYEUX, L'ANNONCIATION.



*Vn Pater noster, & dix Ave Maria.*

51. SÉRAPHIN BANQUY,  
*Le Rosaire spirituel de la Sacree Vierge Marie. Extrait de plusieurs Auteurs :  
Avec les Indulgences octroyees...*, Paris, Pierre Sevestre, 1610, p. 57,  
gravure de LÉONARD GAULTIER.

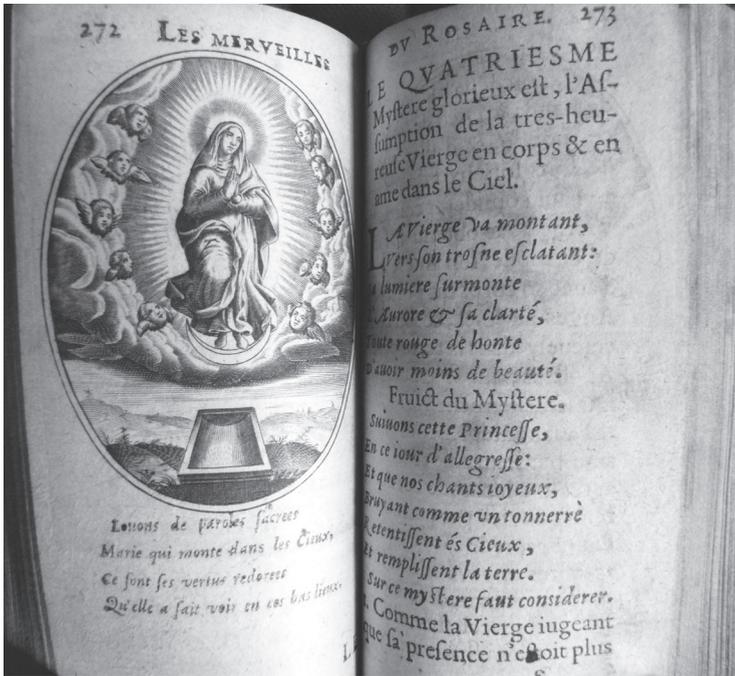
l'Écclésiaste, le sont aussi à des notations marginales complexes. Elles évoquent par exemple, pour l'Assomption, la double loi « de raison », « offusquée » par les vices, et « la loy de Dieu » que doit suivre, à l'exemple de la Vierge, le chrétien ; elles justifient théologiquement l'ascension corporelle ; elles mentionnent les « douaires [dons] des corps glorieux » dont bénéficieront les élus<sup>323</sup> ; ou encore, pour le Couronnement, traitent du rapport entre grâce et gloire, de la distinction entre gloire « essentielle » et « accidentelle », et de la composition du Paradis et de l'Enfer... À Toulouse, Reginald Cavaillac [Fig. 52] reste plus proche de Pierre de Bollo, simplifiant plus encore sa méditation en vers rimés, et l'achevant cette fois par la série usuelle des prières vocales. L'image, pleine page à nouveau dans un cadre ovale qui rappelle certains des médaillons peints sur les tableaux, est accompagnée d'un quatrain qui, là encore, synthétise le Mystère<sup>324</sup>.

### *Objets, sens, facultés*

Comme le démontrent ces recueils, la pratique du Rosaire est le lieu même d'une intrication d'images et d'écrits où l'ensemble des sens et des facultés est convoqué. Souvent négligé dans les

<sup>323</sup> *Ibid.*, fol. 141r-144v.

<sup>324</sup> Pour l'Annonciation : « *L'Ambassadeur de Dieu/ Saluë en ce bas lieu/ La vierge non-pareille ./ Et la Divinité/ Se conjoint (ô merveille !)/ A nostre humanité.* » (*op. cit.*, p. 202 avec un prolongement sur l'autre page), suivi du « Fruict du Mystere » (ici à nouveau l'humilité : « *Quand la sainte Pucelle. Se nomme son Ancelle,/ C'est l'ors que le Seigneur/ La choisit pour sa Mere ./ Voyez si l'humble cœur/ Des merveilles opere !* ») et enfin de quelques « considérations » particulières et sans grand relief où le dévot est censé s'attarder sur la salutation angélique, sur son « trouble », sur la conservation de son humilité malgré l'annonce de son destin prodigieux, etc. Je ne commente pas – une étude spécifique serait nécessaire – le recueil très original par ses nombreuses gravures au trait épuré et par sa thématique élargie qui s'étend bien au-delà des quinze mystères habituels, de l'anonyme recueil (signé « A. B » et dédié à la Comtesse d'Harcourt) intitulé : *Cagréable entretien des ames. Sur 168. Tableaux souscris de Prières. Pour Mediter les Sis. Misteres. Et pour regler nos vies, et mœurs, Sur celles de nostre Sauveur Jesus Christ. Et de la Ste. Marie sa mere. En disant le chapelet du Rozaire...*, s.l.n.d. (1648) (version consultée : BNF (Arsenal), ARS 8-T-7498).



## 52. REGINALD CAVANAC,

*Les merveilles du Sacré Rosaire de la Tres sainte Vierge mère de Dieu [...] dernière édition revue, augmentée et enrichie de figures, Paris, Sebastien Huré, 1629, p. 272-273.*

traités de méditation, sinon sous la forme d'un sens « intérieur » spirituel<sup>325</sup> et d'un mode ultime de rapport unitif à la divinité, le tact est ici déterminant et concerne avant tout ce qui constitue la médiation instrumentale de la dévotion : le chapelet du Rosaire<sup>326</sup>. Il est d'abord cet objet *porté* et *présenté*, que ses propriétaires font

<sup>325</sup> L. Gavriilyuk, S. Coakley (éd.), *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

<sup>326</sup> Loin de s'opposer à un sens supposé plus « spirituel » que serait la vue, le tact vient encore ici s'y articuler de façon étroite. Sur l'intérêt, en passe de devenir lieu commun épuisé, porté depuis quelques années sur ces objets et « instruments » de dévotion et, plus généralement, sur la culture dite « matérielle », moyen d'accès à « l'immatérialité » du monde divin, dans le domaine

« brandiller en leurs ceintures, ou sur leurs poitrines<sup>327</sup> » comme le montrent les gravures de Callot ou, pour les religieux et avec plus de componction, le portrait de la mère Agnès Arnauld dans l'*Ex-voto* de Champagne au Louvre<sup>328</sup>, celui de *Saint Bruno* (avec tête de mort) de Nicolas Mignard à Avignon (Musée Calvet), ou le *Saint François d'Assise* de Pourbus (Paris, Musée du Louvre). Il est encore cet objet *touché* ou *effleuré*, comme pour s'assurer de sa présence salvatrice et de sa propre présence à soi-même : le portrait par Champagne d'Angélique Arnauld (1661) au Louvre (l'autre main portant la Bible ou un ouvrage spirituel), ou le double portrait de Nicolas et Madeleine Fournier à Nancy [Fig. 53], où l'épouse saisit l'un des gros grains (lié au *Pater noster*) là où son époux s'appuie sur

de la spiritualité (*praxis pietatis*), voir, entre autres : E. Arweck, W. Keenan, *Materializing Religion. Expression, Performance and Ritual*, Aldershot, Ashgate, 2006 ; H. Laugerud, L. K. Skinnebach (dir.), *Instruments of devotion. The Practices and Objects of Religious Piety from the Late Middle Age to the 20 th Century*, Aarhus, Aarhus University Press, 2007 ; D. Morgan (dir.), *Religion and Material Culture. The matter of belief*, London-New-York, Routledge, 2010 ; E. Frances King, *Material Religion and Popular Culture*, New York, Routledge, 2010 ; Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York, Zone Books, 2011 ; D. Houtman, B. Meyer (dir.), *Things. Religion and the Question of Materiality*, New York, Fordham University Press, 2012 ; W. de Boer, C. Göttler (éd.), *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, Leiden-Boston, Brill, 2013 en particulier ici l'étude de Rachel King, « "The Beads with which we pray are made from it" : Devotional ambers in early modern Italy », p. 153-175 ; Ugo Fabietti, *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Milano, Raffaello Cortina, 2014, etc., ainsi que la revue *Material Religion. Journal of Objects, Art and Belief*. Antérieurement : l'étude modèle et fondatrice de Marc Augé, *Le Dieu objet*, Paris, Flammarion, 1988 notamment chap. IV « Matière ». Plus généralement voir la synthèse introductive de Marie-Pierre Julien, Céline Rosselin, *La culture matérielle*, Paris, La Découverte, 2005.

<sup>327</sup> P. de Bollo, *op. cit.*, p. 3.

<sup>328</sup> L'usage du chapelet à Port-Royal est attesté dans la correspondance de la mère Agnès : lors des retraites (une partie après Vêpres, puis la fin après Complies), ou encore durant « le temps des voyages » : voir *Lettres de la mère Agnès Arnauld abbesse de Port-Royal*, M. P. Faugère (éd.), Paris, Benjamin Duprat, 1858, t. I, p. 123 (24 septembre 1645), et t. II, p. 518 (« Règlement de l'emploi de la journée pour une personne qui faisoit une retraite afin de se renouveler par la pénitence ») et p. 521 (« Règlement de la journée. Pour une pensionnaire qui faisoit une retraite »).



53. Anonyme,  
*Portraits de Nicolas et Madeleine Fournier*, vers 1625-1627,  
 Nancy, Musée historique lorrain.

un bâton, n'ont pas juste une valeur identitaire et symbolique mais sont autant d'exemples d'une mise en œuvre de la sensibilité dite « proprioceptive » où le sujet prend conscience de son corps, de son unité, de la disposition des parties de son corps les unes par rapport aux autres, et de son inscription dans l'espace environnant<sup>329</sup>. Le Rosaire peut être encore *pressé* contre soi (saint Dominique dans le tableau de Guillaume Perrier de Macon ; sainte Catherine dans *La Vierge remettant le Rosaire* de Nicolas Régnier en Italie pour l'église paroissiale de Torre dei Roveri) ; voire *embrassé* (sainte Catherine de Sienna qui paraît porter à ses lèvres le Rosaire dans le tableau attribué à Champaigne de Pont-sur-Seine) ; ou *enroulé* autour de son poignet par le méditant ou le mourant (la communiant dans le *modello* du *Saint Charles Borromée donnant la communion aux pestiférés*

<sup>329</sup> On sait par ailleurs que le rapport tactile induit la sécrétion d'ocytocine (induisant un sentiment de confiance et de sécurité) et d'endorphines (aux propriétés analgésiques et euphorisantes), qui ont sans doute un rôle non négligeable pour l'efficacité des pratiques dévotionnelles associées au Rosaire.

de Milan de Pierre Mignard au Musée de Caen). Dans l'autoportrait du frère André il est, situation exceptionnelle pour celui qui pourrait prétendre au statut de *pictor christianus eruditus*<sup>330</sup>, enroulé autour du bâton d'appui de l'artiste, associant étroitement l'instrument de la dévotion et l'outil de la pratique picturale en une même main.

Le Rosaire est encore, dans la scène de l'Institution, *présenté, communiqué* ou *échangé*. Il est le lieu même d'un contact réciproque avec la divinité, contact ici malgré tout généralement indirect et à distance car presque toujours réalisé par le moyen de cet objet intermédiaire qui relie le saint à la divinité<sup>331</sup>. Le beau tableau de Claude Vignon [Fig. 54], peut-être peint pour la confrérie du Rosaire de la collégiale Notre-Dame de Vernon (avant 1640) où il est toujours conservé, met en scène de façon particulièrement subtile tout ce jeu d'échanges croisés, tactiles et visuels, qui associe les saints à la Vierge et à l'Enfant. La Vierge y est tournée vers le saint mais délivre son Rosaire à sainte Catherine ; le Christ lui pose la couronne d'épines sur sa tête, la sainte regardant et prenant le pied du Christ sur sa main ; saint Dominique regarde quant à lui la Vierge mais reçoit le Rosaire des mains du Christ, tout en effleurant la main de la Vierge qui soutient l'Enfant... L'insistance sur la dimension tactile vient sans doute, une fois de plus, contribuer à authentifier l'acte de donation divine du Rosaire ; de la même façon, rappelle par exemple un Jean-Pierre Camus, que les pèlerins rapportent du sanctuaire de Lorette « des Chapelets & Medailles, que l'on fait toucher à la sainte Image de nostre Dame, & aux murailles de

<sup>330</sup> C'est le titre de l'ouvrage d'iconographie chrétienne, modèle du genre au XVIII<sup>e</sup> siècle, de Juan Interian de Ayala : *Pictor christianus eruditus. Sive De erroribus, qui passim admittuntur circa pingendas, atque effingendas sacras imagines. Libri octo cum appendice. Opus sacrae scripturae, atque ecclesiasticae historiae studiosis non inutile*, Matriti, ex typogr. Conventus praefati Ordinis, 1730 (traduction en castillan à Madrid en 1782 : il consacre quelques pages à saint Dominique, t. II, Livre VII, chap. IV, 3-6, p. 331-333 où il se prononce pour un saint barbu).

<sup>331</sup> Se rejouerait ici, dans le jeu entre toucher/vision, sens extérieurs/intérieurs, une sorte de *Noli me Tangere* : voir sur ce point Barbara Baert, « "An Odour. A Taste. A Touch. Impossible to describe" : *Noli me Tangere* and the Senses », dans W. de Boer, C. Göttler (éd.), *Religion and the Senses...*, op. cit., p. 111-151.



54. CLAUDE VIGNON,  
*La Remise du Rosaire à saint Dominique et sainte Catherine*, av. 1640,  
Vernon, église Notre-Dame.

cette Chambre sacrée, pour les distribuer à ceux que l'on honore, quand on est de retour en son país<sup>332</sup> ». Mais cette multiplicité de contacts simultanés est aussi et surtout le moyen de rendre plus sensible le divin par le biais d'une expérience, psychomotrice et multiperceptive, qui contribue à fonder subjectivement la relation et la présence divine. Elle permet son appropriation, d'abord par les saints puis, de façon indirecte, par les spectateurs dévots amenés, dans le rapport identificatoire qui les associe à leurs modèles et à leurs pratiques, à imaginer et réitérer des expériences qui se veulent fondamentalement partagées. Dans l'autportrait du frère André [Fig. 35], on pourrait ainsi prétendre que les outils du peintre, associés intimement au Rosaire, ont une fonction analogue à celle qu'a le Rosaire transmis par la Vierge au saint. Le Rosaire est ce qui fait le lien entre l'une et l'autre dans la scène de l'Institution, tout comme le pinceau et le bâton d'appui autour duquel se suspend le Rosaire établissent un contact – à la fois équivalent et substitutif<sup>333</sup> – entre le peintre, sa représentation (la « touche ») et, au-delà, la Vierge dont il tente d'évoquer la présence : celle-là même qu'il *indique* de son autre main, mais cette fois à la seule vue, au spectateur dévot.

Le Rosaire est enfin, mais on voit que ce n'est presque qu'une modalité parmi bien d'autres, un objet *utilisé et manipulé* : le dévot, et c'est là un point décisif dans le rapport aux images, n'est pas juste un spectateur, un interprète (de signes) ou un consommateur, mais un opérateur. Plus précisément, nous passons d'un rapport perceptif cutané et relevant de la « proximo-réception » (relatif à un contact réduit à une partie de la main ou du corps immobile), à un rapport perceptif haptique (dit encore « tactilo-kinesthésique ») qui suppose une activité motrice, préhensive (préhension, rotation, translation, etc.) et relationnelle. Cette activité, en partie consciente et en partie inconsciente, est à la fois *exploratoire* (relatif à la structure, dureté,

<sup>332</sup> J. P. Camus, *op. cit.*, fol. 101r-v : c'est bien sûr, comme pour les reliques, le contact qui est censé fonder la validité et efficacité du Rosaire.

<sup>333</sup> On pourrait préciser la nature de ce toucher à distance : le pinceau touche la toile, le bâton d'appui, qui repose sur la toile, est ce sur quoi repose la main (pour ne pas toucher la toile et pour assurer une plus grande précision dans le contact du pinceau), main qui tient le pinceau qui est en contact avec la toile.

température, poids, forme globale et détaillée de l'objet) et *instrumentale* (le Rosaire devient une sorte de prothèse ou d'outil relatif à un usage déterminé)<sup>334</sup>. Associé à un livre de dévotion entrouvert, parfois à un crâne et à un crucifix dans un autre entrelacs d'objets, de regards, d'adresses verbales, de gestes et de contacts réciproques, le Rosaire apparaît ainsi dans certains portraits de saints (le *Saint Paul ermite* de Ribera au Prado ou au Louvre, le *Saint François en adoration* de Bernardo Strozzi de la collection Zerbone à Gênes), ou bien de dévots – tels ceux, que nous avons évoqués pour les bustes funéraires romains –, tous engagés dans une pratique méditative liée au Rosaire encore sous-estimée pour l'analyse de ces œuvres et du rapport particulier au tableau qu'elle implique. La toile de Pierre Le Tellier [Fig. 49] évoque avec justesse cette relation qui associe l'Institution du Rosaire et la révélation précise des usages (*praxis*), y compris matériels et physiques, qu'il implique. Outre la désignation de la tablette portant le nom des différents Mystères sur lesquels méditer intérieurement, l'insistance et la précision des gestes de la Vierge et du Christ présentant au saint les deux

<sup>334</sup> Voir, sur l'importance de l'inscription corporelle et de la dimension tactile quelques références, dont le texte fondateur de Julian de Ajuriaguerra, « Le corps comme relation », *Revue Suisse de Psychologie pure et appliquée*, 1962, 21, p. 137-157, ainsi que : Bernard Jolivet, « De la relation en psychomotricité », *Perspectives Psychiatriques*, 1970, 29-3 « Psychomotricité », p. 37-40 ; Yvette Hatwell, *Toucher l'espace. La main et la perception tactile de l'espace*, Lille, PUL, 1986 ; D. Howes (dir.), *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1991 ; Jean Massion, *Cerveau et motricité. Fonctions sensori-motrices*, Paris, PUF, 1997 ; J. Proust (éd), *Perception et intermodalité. Approches actuelles de la question de Molyneux*, Paris, PUF, 1997 ; Y. Hatwell, A. Streri, E. Gentaz, *Toucher pour connaître. Psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*, Paris, PUF, 2000 ; plus largement Raymond Tallis, *The Hand : A Philosophical Inquiry in Human Being*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003 ; Richard Sennett, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, P.-E. Dauzat (trad.), Paris, Albin Michel, 2010, chap. V ; Edouard Gentaz, *La main, le cerveau et le toucher*, Paris, Dunod, 2009 ; David Chidester, « The American touch. Tactile imagery in American religion and politics », dans C. Classen, *The Book of Touch*, Oxford-New York, Berg, 2005, p. 49-65 ; Jean-Pierre Warnier, *Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts*, Paris, PUF, 1999 ; M. P. Julien, J.-P. Warnier, *Approches de la culture matérielle. Corps à corps avec l'objet*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1999.

extrémités du Rosaire (médaille – sans image ici visible – et croix par où commence la dévotion), contribuent plus encore à livrer comme le « mode d'emploi » concret de l'instrument de la dévotion (où sont bien distingués les 150 petits grains et les quinze gros grains du chapelet complet du Rosaire), que le fondateur de l'Ordre des Prêcheurs est appelé à propager dans le monde. La présence de la croix et d'une médaille, mais aussi, dans d'autres chapelets, de scènes figurées (sculptées sur ou bien à l'intérieur des grains, ou encore présentes sur des médaillons intercalés comme dans le cas des « couronnes des cinq plaies »<sup>335</sup>), complexifie plus encore le rapport entre tactile et visuel, comme celui entre objet, écrits et images. Le Rosaire n'est pas seulement un objet-relais, « un système de couplage entre le vivant et son milieu », entre subjectivité et objectivité comme entre individus<sup>336</sup>, ou une sorte « d'objet transitionnel<sup>337</sup> » qui renvoie et s'articule à des images qui sont à distance de lui et qu'il peut ainsi s'approprier et contrôler. Mais il peut être à son tour *porteur* d'images miniatures ou bien l'occasion, autre manipulation, de *s'ouvrir* à des images intérieures. Représenté, nous l'avons vu, dans les tableaux de l'Institution du Rosaire ou certaines des gravures illustrant les manuels, il *devient lui-même image*, voire même l'équivalent d'un *livre* : « un livre, où tous ceux qui n'ont point étudié peuvent *lire avec les doigts*, voire même les aveugles y voient clair<sup>338</sup> », dans une mise en abyme de la pratique effective du fidèle. L'objet Rosaire devient un livre pour les aveugles, dans une sorte d'échange entre *media* où les roses représentées dans les tableaux sont aussi conçues comme des équivalents des *paroles* des

<sup>335</sup> Voir par exemple le traité, édité à Paris et dédié à Anne d'Autriche, de Nicolo Promontorio, *Corona delle Cinque Sacratiss. Piaghe*, Paris, 1646 avec gravures, que j'ai évoqué dans F. Cousinié, *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Félin, 2011, p. 87-89.

<sup>336</sup> G. Simondon, *op. cit.*, p. 186.

<sup>337</sup> D. W. Winnicott, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », dans *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, C. Monod et J.-B. Pontalis (trad.), Paris, Gallimard, 1975, p. 7-39.

<sup>338</sup> R. de La Dessou, *op. cit.*, p. 100 ; ou encore T. Le Paige, *op. cit.*, p. 76 : « Si Jesus-Christ est le livre dans lequel on voit Dieu, & la Vierge un livre dans lequel on voit Jesus Christ, le Rosaire est un livre dans lequel on voit Dieu, Jesus Christ, & la Vierge. »

prières émises par la bouche des fidèles ici données à « voir »<sup>339</sup>. De tels gestes et de telles pratiques, où objet, livre, paroles et images échangent ou superposent leurs statuts, correspondent aux « manières de dire dévotement le Chapelet » que publient par exemple François de Sales ou Thomas Le Paige, détaillant l'implication corporelle mais aussi verbale et mentale en jeu dans cette dévotion :

« Vous prendrez vôtre Chapelet par la Croix, que *baiserez*, après vous en être signé, & vous vous mettrez en presence de Dieu, disant le *Credo* tout entier. Sur le gros grain *vous invoquerez* Dieu le priant d'agrèer le service que vous lui voulez rendre, & de vous assister de sa grace pour le bien dire. Sur les trois premiers grains, *vous demanderez* l'intercession de la sacrée Vierge, la saluant au premier, comme la chere Fille de Dieu le Père, & au second comme Mere de Dieu le Fils ; & au troisiéme, comme Epouse bien aimée de Dieu le S. Esprit. Sur chaque dixaine, *vous penserez* à un des mysteres du Rosaire, selon le loisir que vous aurez<sup>340</sup> ».

La matière et le corps engagés par l'usage du chapelet restent présents lors de la méditation des Mystères. Chaque scène donne lieu, nous l'avons vu, à cette « composition du lieu » où le toucher, cette fois imaginaire, est l'un des sens engagés avec la vue et l'ouïe dans un complexe à nouveau d'objets, d'écrits et d'images. C'est là que joue ce que les psychologues désignent précisément comme une « coordination intermodale<sup>341</sup> » où les différents sens, articulés

<sup>339</sup> Voir par exemple T. Le Paige, *op. cit.*, p. 49 ou R. de La Dessou, *op. cit.*, p. 79-80 sur la reprise de la légende d'une Vierge recueillant de la bouche des dévots des roses « blanches & vermeilles, à mesure qu'ils recitoient les *Pater* & les *Ave* », roses dont elle faisait une couronne avant de la présenter au ciel à son Fils puis de couronner ses « fidels serviteurs & servantes à l'heure de leurs trespas ».

<sup>340</sup> F. de Sales, *Introduction a la Vie devote [...] augmentée de la manière de dire dévotement le Chapelet, & le Rosaire, & de bien servir la Vierge...*, nouvelle édition, Rouen, Richard Lallemand, prés les RR. PP. Jesuites, s.d. (approbation de 1608), je souligne ; ou encore T. Le Paige, *op. cit.*, p. 159-161 avec des variations.

<sup>341</sup> Yvette Hatwell, *Toucher l'espace...*, *op. cit.*, chap. 8-13 ; Y. Hatwell, A. Streri, E. Gentaz, *Toucher pour connaître...*, *op. cit.*, chap. 10 et 11.

les uns aux autres, apportent des informations complémentaires : propriétés matérielles (texture, dureté, etc.) données de façon successive et analytique dans le cas du toucher ; propriétés spatiales (relatives à la forme, localisation, orientation, distance, etc.), transmises de façon plus simultanée et synthétique dans le cas de la vue. Le statut particulier de l'objet-Rosaire – objet susceptible de porter des images, d'être lui-même représenté, d'être encore déposé au sein même de la représentation (le cas d'*ex-voto* avec chapelets offerts et placés sur des statues processionnelles de la Vierge), ou même d'être porté par la Vierge dans l'évocation paradoxale d'une dévotion qui se prendrait elle-même pour objet<sup>342</sup> –, est ici un cas illustrant un phénomène courant de la perception. Celui qui met régulièrement en jeu des formes de croisements et d'échanges entre *sens* (« transfert intermodal »), comme entre *media* (intermédialité), où certaines des informations apportées par un sens (et un *medium*) sont réutilisées par un autre sens (et un autre *medium*). L'idée centrale, adaptée aux diverses facultés des dévots, est bien celle d'une implication multisensorielle et, plus largement, d'une forme de « nouage psychomoteur » entre moyens expressifs – main (compter), bouche (prier) et cœur (pensée, affects)<sup>343</sup> – comme entre les diverses facultés intérieures du dévot (entendement, mémoire et « volonté ») :

« tenant pour une chose certaine qu'il ne faut pas en la Meditation se contenter que l'entendement contemple ou considere le mystere, mais il faut sur tout estre soigneux d'exciter la volonté & la resoudre à mettre en pratique & execution ce que l'entendement aura recognu en la meditation devoir estre executé, soit pour acquerir des nouvelles vertus, soit pour se corriger des vices & mauvaises habitudes ja contractees<sup>344</sup>. »

<sup>342</sup> Le cas de nombre de statues, par exemple en Champagne au XVI<sup>e</sup> siècle avec les *Vierge à l'Enfant* de l'église Saint-Léger à Montfey ; de Saint-Pierre-ès-Liens à Ville-sur-Terre, de Saint-André au Mesnil-Saint-Père, de l'Assomption à Villemaur-sur-Vanne, etc.

<sup>343</sup> R. de La Dessou, *op. cit.*, 1634, p. 117 : « cette manière de prier se fait de la main en contant les petits grains du chapelet, de la bouche en proferant les paroles, & du cœur en pensant aux mysteres ».

<sup>344</sup> S. Banquy, *op. cit.*, fol. 40v ; ou encore T. Le Paige, *op. cit.*, p. 233-234.

La mise en ordre, le classement, l'articulation d'un nombre réglé de prières vocales et de méditations mentales renvoient, d'un point de vue idéologique, à d'évidents enjeux d'ordre disciplinaire (organiser, uniformiser, socialiser et contrôler les pratiques dévotionnelles) sur lesquels je n'insisterai pas, mais qui concernent l'ensemble du territoire national étroitement maillé (la chaîne du Rosaire est aussi un enchaînement), par un réseau extraordinairement dense de confréries. Ces opérations renvoient également, d'un point de vue pratique plus limité mais qui a des conséquences en matière artistique, à un enjeu d'ordre mnémotechnique où est justement requise la mémoire du dévot. L'association d'objets et de nombres (la série des grains du Rosaire), de prières vocales, d'images et de pensées liées aux scènes des Mystères, forme un type d'intrications qui ne peut que rappeler les techniques des arts de la mémoire dont elle constitue une application réduite mais d'autant plus efficace. D'une part en induisant une focalisation perceptive sur un toucher digital qui permet à l'activité mentale de se concentrer ; d'autre part en produisant une trace mnésique multisensorielle (tact, vue, voix) particulièrement adaptée à l'apprentissage dévotionnel. Dans un autre contexte que celui du Rosaire dominicain, ce rapprochement avec les arts de la mémoire est explicitement établi par le jésuite Laurent Chifflet qui, dans une proposition de chapelet inédit (réduit à une Couronne d'inspiration franciscaine de 63 *Ave Maria*), propose deux modifications concomitantes qui nous permettent bien de saisir ce qui fait l'originalité du Rosaire. Afin d'éviter ennui et distractions, il propose d'une part de supprimer l'usage de « conter (sic) les grains avec les doigts<sup>345</sup> » ; d'autre part, et l'un permet l'autre, d'attacher à chaque grain et *Ave Maria* (et non plus à chaque dizaine) un Mystère déterminé (soit 63 Mystères, brefs et variés, liés à autant d'épisodes de la vie de la Vierge).

Outre le fait d'éliminer ainsi la question d'une méditation sur les Mystères qui prendrait place avant, pendant (mais impliquant fragmentation), ou après les prières vocales, ce qui disparaît ce n'est donc pas la prière « sous un certain nombre », ni l'objet matériel

<sup>345</sup> L. Chifflet, *op. cit.*, p. 21.

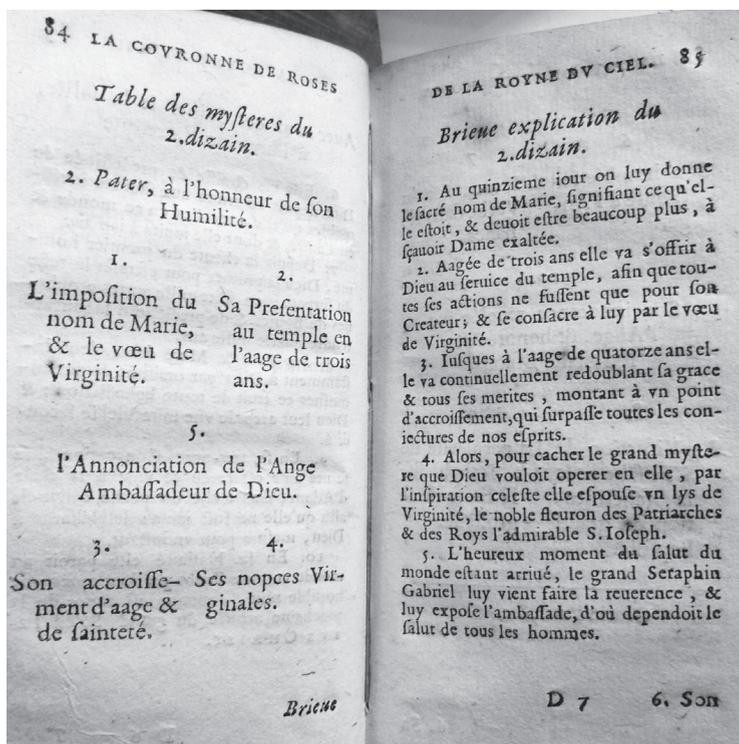
qui lui est associé et qui en reste le support, ni même l'implication tactile et digitale qui pourrait être dévalorisée mais qui subsiste et est même étendue à l'ensemble du corps (le conseil de « courber le genouil jusque à terre » ou de faire « une petite inclinaison de teste » pour mémoriser les divisions en séquences des méditations<sup>346</sup>). En revanche, c'est l'*articulation* entre l'action computationnelle élémentaire (compter) et la manipulation du chapelet (« conter les grains avec les doigts ») qui est remise en cause, au profit d'une relation directe et jugée sans doute plus économique en termes d'implication mentale, entre objet (grain) manipulé et Mystère donné à penser. Là aussi, une autre variante est introduite : l'illustration imagée disparaît (pas de scènes gravées et pas de références à des représentations picturales), au profit d'une seule inscription (la mention du Mystère). Subsiste cependant, garant de la possible remémoration du dispositif, l'ordre (ici tabulaire et géométrique, mais pouvant prendre aussi la forme « du haut en bas en façon d'escalier ») où sont classées les inscriptions : une série de « tables » [Fig. 55] où sont disposés en « forme d'esquiver, ou de croix de S. André<sup>347</sup> » les titres numérotés des Mystères à méditer (face à une « brève explication » en quelques lignes) ; une « table des tables » [Fig. 56] – abrégé d'un abrégé – reprenant encore, sur une seule feuille, la totalité des Mystères :

« un abrégé de tous les mysteres de cete Couronne, raccourcis dans un ou deux mots, afin que vous le puissiez mettre à un coin de votre oratoire, ou l'attacher à la muraille de vostre chambre, ou le couper en six petits feuillets, & les inserer dans vos Heures, comme font plusieurs. Ayant cela, vous y pouvez jeter la veüe avant que de reciter chasque *Ave Maria*, pour y voir en un clin d'œil l'entretien de vostre esprit pour ce peu de tems, & salüer la Vierge dans le mystere que la suite des chiffres du dizain vous presentera<sup>348</sup>. »

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 58.



## 55. LAURENT CHIFFLET,

*La couronne de roses de la Roynne du ciel : Ou la manière de dire facilement avec attention le Chapelet...*, Anvers, Imprimerie Plantinienne, 1638, p. 84-85.

Nous sommes bien ici, l'auteur le revendique<sup>349</sup>, dans un « art de mémoire » où un espace découpé selon un ordre déterminé devient le réceptacle d'indications ou de marques (ici verbales et graphiques, ailleurs imagées), permettant de convoquer ou susciter « un dispositif rythmique de caractère incantatoire<sup>350</sup> » (les formules

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 62 : « cet exercice a tous les secours de l'art de mémoire que je vous viens de nommer ».

<sup>350</sup> André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. I. Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 263 à propos des « marques de chasse » (bâtonnets, points, cercles, nœuds : ce que sont primitivement sans doute aussi les « grains » du

## Abbrege des mysteres de la Couronne de Roses.

<p style="text-align: center;">I.</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>1. Patriarches &amp; Prophetes.</p> <p>3. Confesseurs.</p> <p>6. Prædetermination.</p> <p>8. Oraisons de S. Ioaachim &amp; S. Anne.</p> </td> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>2. Apostres &amp; Martyrs.</p> <p>4. Vierges, &amp;c.</p> <p>7. Propheties anciennes.</p> <p>9. Conception.</p> </td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">III.</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>1. Desirs de l'enfantement.</p> <p>3. La grotte.</p> <p>6. Allaitement.</p> <p>8. Circoncision.</p> </td> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>2. Rebut des Bethlemites.</p> <p>4. Contemplation.</p> <p>7. Pasteurs.</p> <p>9. Nœm de I E S V S.</p> </td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">V.</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>1. l'Adieu.</p> <p>3. Portement de Croix.</p> <p>6. S. Ican pour Fils.</p> <p>8. Blessure du costé.</p> </td> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>2. La triste nouvelle.</p> <p>4. Clouement.</p> <p>7. Mort du Sauueur.</p> <p>9. Descente de Croix.</p> </td> </tr> </table>	<p>1. Patriarches &amp; Prophetes.</p> <p>3. Confesseurs.</p> <p>6. Prædetermination.</p> <p>8. Oraisons de S. Ioaachim &amp; S. Anne.</p>	<p>2. Apostres &amp; Martyrs.</p> <p>4. Vierges, &amp;c.</p> <p>7. Propheties anciennes.</p> <p>9. Conception.</p>	<p>1. Desirs de l'enfantement.</p> <p>3. La grotte.</p> <p>6. Allaitement.</p> <p>8. Circoncision.</p>	<p>2. Rebut des Bethlemites.</p> <p>4. Contemplation.</p> <p>7. Pasteurs.</p> <p>9. Nœm de I E S V S.</p>	<p>1. l'Adieu.</p> <p>3. Portement de Croix.</p> <p>6. S. Ican pour Fils.</p> <p>8. Blessure du costé.</p>	<p>2. La triste nouvelle.</p> <p>4. Clouement.</p> <p>7. Mort du Sauueur.</p> <p>9. Descente de Croix.</p>	<p style="text-align: center;">II.</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>1. Nom de Marie.</p> <p>3. Accroissement.</p> <p>6. Responce.</p> <p>8. Visitation.</p> </td> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>2. Presentation.</p> <p>4. Espousailles.</p> <p>7. Incarnation.</p> <p>9. Perplexité de S. Ioseph.</p> </td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">IV.</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>1. Purification.</p> <p>3. Fuite en Egypte.</p> <p>6. Perte de I E S V S.</p> <p>8. Mort de S. Ioseph.</p> </td> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>2. Simeon.</p> <p>4. Retour.</p> <p>7. Recouurement.</p> <p>9. Premier miracle.</p> </td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">VI.</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>1. Resurrection.</p> <p>3. Pentecoste.</p> <p>6. Soin del'Eglise.</p> <p>8. Mort d'Amour.</p> </td> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>2. Ascension.</p> <p>4. Medes.</p> <p>7. Desirs du ciel.</p> <p>9. Funerailles.</p> </td> </tr> </table>	<p>1. Nom de Marie.</p> <p>3. Accroissement.</p> <p>6. Responce.</p> <p>8. Visitation.</p>	<p>2. Presentation.</p> <p>4. Espousailles.</p> <p>7. Incarnation.</p> <p>9. Perplexité de S. Ioseph.</p>	<p>1. Purification.</p> <p>3. Fuite en Egypte.</p> <p>6. Perte de I E S V S.</p> <p>8. Mort de S. Ioseph.</p>	<p>2. Simeon.</p> <p>4. Retour.</p> <p>7. Recouurement.</p> <p>9. Premier miracle.</p>	<p>1. Resurrection.</p> <p>3. Pentecoste.</p> <p>6. Soin del'Eglise.</p> <p>8. Mort d'Amour.</p>	<p>2. Ascension.</p> <p>4. Medes.</p> <p>7. Desirs du ciel.</p> <p>9. Funerailles.</p>
<p>1. Patriarches &amp; Prophetes.</p> <p>3. Confesseurs.</p> <p>6. Prædetermination.</p> <p>8. Oraisons de S. Ioaachim &amp; S. Anne.</p>	<p>2. Apostres &amp; Martyrs.</p> <p>4. Vierges, &amp;c.</p> <p>7. Propheties anciennes.</p> <p>9. Conception.</p>												
<p>1. Desirs de l'enfantement.</p> <p>3. La grotte.</p> <p>6. Allaitement.</p> <p>8. Circoncision.</p>	<p>2. Rebut des Bethlemites.</p> <p>4. Contemplation.</p> <p>7. Pasteurs.</p> <p>9. Nœm de I E S V S.</p>												
<p>1. l'Adieu.</p> <p>3. Portement de Croix.</p> <p>6. S. Ican pour Fils.</p> <p>8. Blessure du costé.</p>	<p>2. La triste nouvelle.</p> <p>4. Clouement.</p> <p>7. Mort du Sauueur.</p> <p>9. Descente de Croix.</p>												
<p>1. Nom de Marie.</p> <p>3. Accroissement.</p> <p>6. Responce.</p> <p>8. Visitation.</p>	<p>2. Presentation.</p> <p>4. Espousailles.</p> <p>7. Incarnation.</p> <p>9. Perplexité de S. Ioseph.</p>												
<p>1. Purification.</p> <p>3. Fuite en Egypte.</p> <p>6. Perte de I E S V S.</p> <p>8. Mort de S. Ioseph.</p>	<p>2. Simeon.</p> <p>4. Retour.</p> <p>7. Recouurement.</p> <p>9. Premier miracle.</p>												
<p>1. Resurrection.</p> <p>3. Pentecoste.</p> <p>6. Soin del'Eglise.</p> <p>8. Mort d'Amour.</p>	<p>2. Ascension.</p> <p>4. Medes.</p> <p>7. Desirs du ciel.</p> <p>9. Funerailles.</p>												

56. LAURENT CHIFFLET,

*La couronne de roses de la Royne du ciel : Ou la manière de dire facilement avec attention le Chapelet...*, Anvers, Imprimerie Plantinienne, 1638,

« Abbrege des mysteres... ».

anaphoriques des prières), ou un discours spécifique (ici telle ou telle méditation). Et c'est bien ce que sont aussi, à leur façon – réalisant de fait le passage de la « table » au re-table et au tableau<sup>351</sup> –, les représentations du Rosaire. Organisant le plan bidimensionnel du tableau selon des figures élémentaires (cercle ou ovale, bandes parallèles, lignes continues, quadrillage où s'insèrent des panneaux), elles organisent des images destinées à être vues (ou entr'aperçues) qui, en lien avec des objets extérieurs (organisation linéaire du Rosaire manipulé, prières prononcées et manuel lu selon la même organisation linéaire de l'écrit), vont activer la pratique spirituelle.

### *Communautés*

Plusieurs tableaux associent, nous l'avons vu, l'Institution du Rosaire à la figure du couple royal entouré de dignitaires, proposant une autre forme d'articulation où les enjeux cognitifs et théologiques sont redoublés par des questions sociales et politiques. Sous le règne de Louis XIII, le plus important est sans doute celui, issu de l'église des dominicains de Poitiers, qui est conservé à la cathédrale Saint-Pierre dans la chapelle du Saint-Sacrement. L'œuvre [Fig. 57], anonyme, datée des années 1616-1620 (postérieure au mariage royal de novembre 1615 à Bordeaux et aux entrées du roi à Poitiers en 1614 et août 1617<sup>352</sup>), présente sur la droite le couple royal encore adolescent. Il est associé, comme dans les tableaux analogues, à un ensemble de laïcs et d'ecclésiastiques (on y a reconnu, sur la gauche,

chapelet alignés sur un « fil verbal » et réel, comme le sont les nœuds des cordons franciscains) et du *churinga* australien qui « mobilise les deux sources de l'expression, celle de la motricité verbale, rythmée, et celle d'un graphisme entraîné dans le même processus dynamique », et p. 266 sur l'art figuratif originellement lié au langage et à l'écriture.

<sup>351</sup> Hubert Damisch, « Sous le tableau, la table », dans *La ruse du tableau. La peinture ou ce qu'il en reste*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2016, p. 7-19.

<sup>352</sup> Voir, témoignage de ces entrées, l'opuscule intitulé : *Entree royale faite en la ville de Poitiers, Au Tres-Chrestien Roy de France & de Navarre, Louys XIII. & à la Royne sa Mere. S'y trouvant ensemble pour pacifier les Troubles de son Royaume...*, Paris, 1619 (BN : 8-LB36-318).



57. Peintre anonyme et JEAN BARDOUX,  
*Retable de l'Institution du Rosaire en présence de Louis XIII, d'Anne d'Autriche,*  
*de dignitaires et divers saints dominicains, vers 1616-1620 et 1671,*  
Poitiers, cathédrale Saint-Pierre.

l'évêque de Poitiers Henri-Louis Chasteigner de La Rocheposay), auxquels était encore censée se joindre, face à l'autel, l'assemblée des dévots contemplant l'œuvre (non pas ici les membres d'une confrérie du Rosaire mais les dominicains du chœur de l'ancienne église des Jacobins)<sup>353</sup>. Au sommet, sous un Saint-Esprit en gloire, et entourée des quinze médaillons des Mystères enserrés dans les grains du chapelet, la Vierge à l'Enfant présente ou distribue le Rosaire que tendent aussi de nombreux anges. Deux éléments sont moins communs : la présence des âmes du Purgatoire, en partie dissimulées par le tabernacle postérieur, sur le registre inférieur (que l'on trouve cependant dans d'autres représentations), et surtout la situation particulière de saint Dominique. Il ne reçoit pas le Rosaire (il le porte à sa ceinture : le don par la Vierge est en revanche représenté sur la porte du tabernacle) ; il n'est pas associé comme il l'est fréquemment à sainte Catherine de Sienne (qui se trouve cependant sur le côté gauche, derrière les dignitaires, en pendant d'une autre sainte dominicaine<sup>354</sup>) ; il est placé face aux spectateurs, bras écartés tenant une croix, devant une grande table (qui fait écho

<sup>353</sup> Et eux-mêmes « visés » par nombre des regards des personnages représentés tournés vers l'extérieur. Sur cette œuvre voir : Joseph Salvini, « Louis XIII et le Rosaire. L'institution du Rosaire dans l'art de l'ouest », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers*, 1970, t. X, 3<sup>e</sup> série, p. 525-536 ; du même, « Le retable des Jacobins de Poitiers, somme d'iconographie dominicain », *Ibid.*, t. XII, 1973, p. 150-153 ; Maurice Pouliot, « Sur le retable de la chapelle de paroisse de la cathédrale de Poitiers », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1930, p. 816-825, sur le contrat du 29 novembre 1671 signalé par Pierre Rambaud, « Notes et documents sur les artistes en Poitou jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle », *Archives historiques du Poitou*, XLIII, 1920, p. 71 (qui signale aussi p. 19 un Arnault Deygaen, « peintre de l'Université » qui « peint le chœur de la chapelle des Jacobins » en 1605 et mort avant 1618). Le contrat est signé par Jean Bardoux, en présence du prieur Mathieu Duffosé et de onze autres Religieux, pour un montant de 2600 livres. Voir également Abbé Auber, *Histoire de la cathédrale de Poitiers*, Poitiers-Paris, « Chez tous les libraires »-Derache, 1849, t. II, p. 442-444 ; Louis-François-Marie Belin de La Liborlière, *Vieux souvenirs du Poitiers d'avant 1798*, Poitiers, A. Dupré, 1846, p. 20-21 et p. 66-67 sur la situation antérieure du retable : « au fond » de l'ancienne église, devant le chœur des religieux, le retable ouvrant sur la sacristie en arrière.

<sup>354</sup> Agnès de Montepulciano (béatifiée en 1601 et canonisée en 1726) ? ; voire sainte Rose de Lima (mais béatifiée seulement en 1668 et canonisée en 1671).

à l'autel au-dessous). Saint Dominique est entouré de deux autres dominicains non identifiés : l'un est face à un grand cahier où il s'apprête à écrire, l'autre devant une masse de chapelets destinés à être distribués, tous deux portant une simple auréole qui les distingue du rayonnement plus important dont bénéficient Dominique et les deux saintes sur les côtés. Dans un tableau de la petite église d'Andel (Côte-d'Armor), la Vierge qui apparaît au centre du Rosaire mystique au-dessus d'un même ensemble de dignitaires où se tient aussi Louis XIII, est associée à saint Dominique mais aussi à deux autres saints qui prennent soin de l'arbre du Rosaire : c'était déjà le modèle du frontispice du manuel de Raymond de La Dessou (1634) où les deux personnages étaient désignés comme le bienheureux Alain de la Roche et saint Luis Bertran. À Poitiers, l'identique auréole en ferait deux bienheureux ou simples « vénérables ». Faut-il y reconnaître soit certains des premiers fidèles de saint Dominique (par exemple Reginald d'Orléans, et l'historien de l'Ordre et premier successeur de Dominique, Jourdain de Saxe ?), soit Alain de la Roche (écrivant son traité ? inscrivant les membres de la confrérie ?) et, bien que simple « docteur », Jacques Sprenger<sup>355</sup>, ou encore Michel-François de Lille, disciple d'Alain de la Roche, c'est-à-dire les principaux « Réparateurs » de la dévotion du Rosaire à la fin du XV<sup>e</sup> siècle ? Dans une autre version du tableau qui témoigne de sa renommée – le retable anonyme conservé dans l'église de Pont-de-l'Arche près de Rouen –, les deux saints, devenus plus âgés et barbus, sont également associés à une même scène, en présence d'un souverain également plus âgé et ici séparé d'Anne d'Autriche qui est remplacée par Charlemagne<sup>356</sup>. Quoi qu'il en soit

<sup>355</sup> Dans le frontispice de l'ouvrage d'Antoine Alar, *Les allumettes d'amour. Du jardin délicieux de la confrairie du S. Rosaire de la V. Marie...*, Valenciennes, Jean Veruliet, 1617, ce sont ici Alain de la Roche et Jacques Sprenger qui arrosent l'arbre du Rosaire, une simple auréole surmontant la tête d'Alain de la Roche qui se distingue ainsi du rayonnement de celle de saint Dominique ; la composition reprend celle du frontispice de l'ouvrage de Vincent Hensbergh, *Viridarium Mariannum, septemplici Rosario...*, Antverpiae, apud Gasparem Bellerum, 1615.

<sup>356</sup> On retrouverait encore un même type de composition, avec saint Dominique et deux dominicains de part et d'autre d'une table, qui renvoie sans doute

des identifications, nous sommes confrontés à une représentation symbolique du Rosaire qui met exceptionnellement l'accent sur la dimension *institutionnelle*, et ici presque exclusivement masculine, de la donation. Là où, nous l'avons vu, les médiateurs de la dévotion, y compris saint Dominique, pouvaient tendre à s'effacer ou à se mettre en retrait pour laisser à la Vierge à l'Enfant un rôle dominant, ici l'Ordre, par ses trois représentants masculins (et les deux saintes en retrait) prend une place non pas exclusive (les anges délivrent directement le Rosaire aux âmes du Purgatoire), mais décisive dans la médiation humaine de cette dévotion. À la fin du siècle, la réinstallation du tableau dans un immense retable, commandé par les Jacobins au menuisier et sculpteur Jean Bardou pour leur maître-autel, a encore démultiplié cette dimension institutionnelle et autopromotionnelle de l'Ordre puisque ce sont encore ajoutés les reliefs et bas-reliefs des principaux saints dominicains : Thomas d'Aquin et Hyacinthe de Cracovie de part et d'autre de l'attique qui surmonte le tableau, Pie V, Antonin de Florence, Pierre de Vérone, les saintes Agnès de Montepulciano ou Rose de Lima et Catherine de Sienne (complétés par saint Jean-Baptiste et saint Roch)<sup>357</sup>. Véritable tableau « manifeste » d'un Ordre et d'une Cité célébrant sa fidélité catholique et monarchique<sup>358</sup>, la présence importante des saints et dignitaires associés insiste sur la dimension *collective*, sociale et politique,

à un prototype commun antérieur, dans le grand tableau d'Alessandro Tiarini (vers 1628, Cremona, Museo Civico).

<sup>357</sup> Notons que le tableau (moderne, remplaçant le grand crucifix « de six pieds de hauteur ou environ » prévu dans le marché de 1671), du Saint Sacrement présenté par des anges au sommet de la composition du nouveau retable, permet aussi d'inscrire l'ensemble dans une dévotion non pas « secondaire » et « particulière » mais centrale. On trouverait à Grenoble, dans le grand tableau de Nicolas Colombel, *Saint Dominique présentant au Christ l'Ordre des Dominicains* (1687-1688, Grenoble, Musée des Beaux-Arts), une même entreprise de célébration collective des nombreux saints de l'Ordre exceptionnellement rassemblés dans cette œuvre, tout comme dans les réalisations des églises de Saint-Maximin ou Bordeaux.

<sup>358</sup> Cette valeur de manifeste est aussi celle du grand et célèbre tableau peint en 1619 pour le maire et les membres du Corps de la Ville de Poitiers par François Nautré, *Le siège de Poitiers par l'amiral Gaspar de Coligny en 1569* (Poitiers, Musée Sainte-Croix). Sur la situation de la ville au XVII<sup>e</sup> siècle voir la

locale et nationale, de cette dévotion mariale. De la Vierge vers les dévots vivants en ce monde jusqu'aux âmes du Purgatoire, c'est, *via* l'Ordre dominicain et sous la double autorité (et coercition) ecclésiastique et monarchique associée, toute l'humanité qui peut prétendre intégrer et, au sens propre, *incorporer* la communauté des dévots de la Vierge.

Ce qui est ici présenté est un souci constant des manuels du Rosaire qui insistent tous sur la vocation non seulement monarchique et nationale de la dévotion (la Vierge, pour reprendre le prédicateur Jean Teste-Fort, aurait « donné le Chapelet au peuple *François par les mains de S. Dominique*<sup>359</sup> »), mais encore sur son universalité englobante : hommes et femmes de toutes conditions, en tous lieux, temps et activités. Outre l'accessibilité matérielle et intellectuelle de la dévotion proposée avec beaucoup de pragmatisme et un souci de rendre « compatibles » entre elles les différentes confréries du Rosaire, l'autre point déterminant qui contribue à fonder théoriquement cette universalité est ce que les dominicains désignent comme « une generale communication des merites ». Les différents exercices pratiqués par les membres des confréries – oraisons, veilles, abstinences, jeunes, etc. – sont en effet censés bénéficier à l'ensemble des membres de la confrérie et même de l'Ordre, et cela « sans que la participation que tous en ont diminuée aucunement le mérite de chaque particulier<sup>360</sup> ». La confrérie du Rosaire, comme d'autres confréries analogues, a pour objectif de créer un espace collectif et solidaire, fondé sur une économie participative quelque peu

somme d'Antoine Coutelle, *Poitiers au XVII<sup>e</sup> siècle. Les pratiques culturelles d'une élite urbaine*, Rennes, PUR, 2014, chap. IV, p. 136-149 et chap. V-VI sur les questions religieuses, qui insiste sur l'orthodoxie politique et catholique des élites urbaines sous l'épiscopat de La Rocheposay.

<sup>359</sup> J. Teste-Fort, *op. cit.*, 1621, chap. XI, je souligne.

<sup>360</sup> S. Banquy, *op. cit.*, chap. VI, fol. 50-51 ; ou encore T. Le Paige, *op. cit.*, p. 34-35 à propos des confrères qui « se peuvent praevaloir de la participation des merites de tous leurs confreres, & non seulement cela, mais ils sont encore participants de toutes les austerités, mortifications, abstinences, oraisons, & autres bonnes œuvres qui se font dans tout l'ordre des freres Prescheurs, avec des indulgences si amples, que les confreres ne sçauroient faire pas une action concernante (sic) leur devotion, qu'il n'y gagnent quelque indulgence... »

paradoxe (partager n'implique pas réduire, le collectif n'exclut pas le singulier), économie qui intègre non seulement l'ensemble des vivants, présents ou absents (le Dauphin présenté par Louis XIV en 1661 dans la gravure de Pierre Landry), mais également – et l'on se rappelle par exemple que le grand retable du frère André pour l'église du noviciat de Paris était associé à un monument funéraire pour le duc et la duchesse de Navailles – les défunts : « L'utilité qui provient de ceste Confrairie *s'estend jusques aux ames des fidelles trespassez*, lesquelles en peuvent estre faites participantes, si tant est que quelque leur parent ou amy face escrire leur nom au livre de la Confrairie, & recite le Rosaire pour elles<sup>361</sup> ». L'acte du dominicain situé à la droite de saint Dominique dans le tableau de Poitiers fait peut-être directement allusion à cette inscription des défunts dans les registres de la confrérie, assimilés au « Livre de la Vie » des élus dans l'Apocalypse (Ap 3, 5 ; 20, 12), défunts dont les âmes sont représentées sur la partie inférieure du retable bénéficiant d'un don salvateur du Rosaire par les puissances angéliques. Ce partage ou plus justement cette « participation » aux mérites, œuvres et prières, n'est évidemment pas sans rapport avec la théorie des trois Églises – militante (terrestre), souffrante (Purgatoire) et triomphante (céleste) – unies en « un seul corps » évoquant le « corps mystique » du Christ et la « communion des saints », où tous les membres de l'Église sont à la fois unis et associés par ce type de relation participative dans une même « famille »<sup>362</sup>. C'est cette triple Église, où tend à se confondre dans le second registre l'Église militante et un corps monarchique et politique représenté par ses seules élites, qui est évoquée dans le retable de Poitiers avec ses trois niveaux superposés. Le lien « d'amour & de charité<sup>363</sup> » qui unit les unes aux autres ces trois églises, étant

<sup>361</sup> S. Banquy, *op. cit.*, chap. VI, fol. 50v-51r.

<sup>362</sup> Voir par exemple R. de La Dessou, *op. cit.*, p. 806-815 ou encore A. Alar, *op. cit.*, p. 206-208 qui reprennent ce vocabulaire. Nous avons étudié cette question, théorisée par exemple à l'époque moderne par Bellarmin ou Canisius et antérieurement par saint Thomas d'Aquin ou saint Bonaventure, dans un autre contexte, à propos du décor du Gesù, dans F. Cousinié, *GLORIAE. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge baroque*, « Glorification 3 » (à paraître).

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 815.

ici matériellement figuré par le Saint-Esprit au sommet du retable et par l'objet médiateur qu'est justement le Rosaire communiqué par les puissances divines et leurs intermédiaires terrestres ; tandis que la présence eucharistique rappelle son importance pour fonder, avec le baptême et les autres sacrements, cette union.

L'extension temporelle que va également prendre la dévotion au « Rosaire Perpétuel » après 1634, sous l'action notamment de Jean de Giffre de Rechac et du couvent de Saint-Honoré à Paris, va permettre d'élargir dans un temps continu ce qui joue ici déjà pour la communauté élargie des humains, démultipliant de façon exponentielle les membres (200 000 personnes en France et 260 monastères associés dont la plupart au couvent de Paris, si l'on en croit Rechac en 1647), et surtout les heures cumulées d'une dévotion alors quasi mondiale.

### *Espaces*

Ultime point : l'espace. Le Rosaire vient en effet articuler espace privé (où peut commencer et s'exercer partiellement la dévotion) et espace ecclésial (la chapelle du Rosaire, également chapelle commémorative et funéraire personnelle dans le cas de l'église du noviciat parisien des Jacobins)<sup>364</sup>. La dévotion associe encore les différents espaces ecclésiaux entre eux (c'est le cas, nous l'avons vu, toujours pour le noviciat, entre chapelle du Rosaire et chœur des religieux) ; l'espace de l'église et l'espace urbain de la cité ; ou encore, lors des méditations, l'espace présent de la dévotion et, substitut du pèlerinage, les lieux (et temps) historiques de la vie et mort du Christ<sup>365</sup>. Outre la démultiplication des chapelles du Rosaire, favorisée par ce

<sup>364</sup> Voir par exemple T. Le Paige, *op. cit.*, p. 235-236 : conseillant au dévot de dire une partie du Rosaire dans l'Église « ruminant vos points tout a loisir, & l'autre partie en la chambre au matin à midi, ou au soir selon vostre devotion. »

<sup>365</sup> L. Bidault de Sainte Marie, *op. cit.*, 1677, p. 186-187 : « car en recitant devotement le Saint Rosaire, & y parcourant dans vôtre Esprit tous les divins Mysteres, qui s'y sont accomplis, vous en recevrez la même satisfaction, que si vous étiez present [...] Vous pourrez aller visiter la Fameuse Chapelle de Lorette [...] Vous pourrez entrer dans la Maison de Zacharie, ou la Vierge

système de « franchises » qui permettait aisément de créer de nouvelles confréries dans les églises paroissiales, l'extension spatiale prend d'autres formes. La première d'entre-elles est la procession, « qui se fait tous les premiers dimanches des Mois ausdictes Eglises des freres Prescheurs<sup>366</sup> ». Elle permet d'étendre et de rendre visible l'emprise spatiale de la dévotion à la fois dans l'espace urbain et dans l'espace conventuel où peuvent pénétrer les membres des confréries : « tenans leur Couronne ou Rosaire à la main : les femmes assistantes à ladite procession, peuvent entrer dans le Cloistre des Convents, sans crainte d'excommunication, comme l'a déclaré le Pape Pie cinquieme<sup>367</sup> ». Un précieux tableau de *La Procession du Rosaire* (vers 1660 ?), conservé à l'église Saint-Jacques de Perpignan [Fig. 58], évoque ce type de célébrations : précédés des religieux dominicains et de clercs, les membres de la confrérie – avec bannière de procession et grand crucifix, statue de la Vierge du Rosaire dans sa « machine » processionnelle (avec un saint Dominique à genoux recevant le Rosaire), cierges allumés à la main – s'apprentent à rentrer par la porte monumentale d'une cité côtière où des navires rassemblés évoquent vraisemblablement la victoire de Lépante<sup>368</sup>. Une autre forme d'extension est celle des visites à d'autres autels du Rosaire : c'est, en Italie, la visite des cinq « stations de Rome » auxquelles sont attachées des indulgences spécifiques, certains jours ou de façon quotidienne comme à San Giovanni in Laterano, San Lorenzo fuori le Mura, Santa Prassede, Santa Pudenziana et « saint Matthias<sup>369</sup> ». Enfin, la visée ultime de la dévotion est d'associer espaces terrestre et céleste par le moyen de la prière et « l'efficace de

Sainte visita sa Cousine [...] Vous pourrez entrer tous les jours dans l'Estable de Bethleem », etc.

<sup>366</sup> P. de Bollo, *op. cit.*, p. 38.

<sup>367</sup> S. Banquy, *op. cit.*, fol. 51r.

<sup>368</sup> La scène représentée est très proche de la planche 15 du *Miracula et beneficia SS. Rosario* de Vincent Hensbergh, illustrant la victoire navale de Lépante qui, comme ici, apparaît dans l'arrière plan de l'œuvre, le premier plan étant occupé par une identique procession qui entre, dans la planche gravée, dans une église et non dans une cité, l'autre différence étant la présence du Pape dans la gravure.

<sup>369</sup> Par exemple C. Roussel, *op. cit.*, p. 528.



58. Anonyme,  
*La Procession du Rosaire*, vers 1660, Perpignan, église Saint-Jacques.  
 (Photo Ministère de la Culture-Médiathèque du Patrimoine,  
 Dist. RMN-Grand-Palais, Roland Genovesio).

l'Oraison, & de l'intercession des Saints, & celle de la Vierge<sup>370</sup> ». Cavanac, Teste-Fort, Le Paige, etc., insistent sur la dimension cosmologique et théologique de la dévotion. Tous relèvent que la forme circulaire du Rosaire, « cercle parfait », s'apparente aussi bien au mouvement circulaire des astres qu'au cycle de la Prédestination et de la Rédemption qu'il paraît rejouer : « en la recitant [la couronne du Rosaire] nous faisons un cerne, & allons comme roülants à la façon du Soleil par le Zodiaque de sa vie immaculée, revenant

<sup>370</sup> R. de La Dessou, *op. cit.*, chap. I, p. 5.

tousjours au même point d'où nous sommes partis<sup>371</sup> » ; « la couronne du Chappellet est ronde & du cercle Hieroglyphique qu'elle porte ». En priant, le dévot parcourt un « cercle mystique » qui est celui de l'Incarnation et de la Résurrection, jouant la « sortie » et le « retour » dans les cieux du Sauveur en revisitant les étapes et lieux qui ont été ceux de sa Vie et Passion<sup>372</sup>. La figure spatiale de cette union entre terre et ciel prend plusieurs formes concrètes : la chaîne qui unit les fidèles (« les chaissons qui y attachent les cœurs & les volontez de tant de fidels Chrestiens » en une « devotion commune & generale<sup>373</sup> »), un « pont revêtu de 150 tours<sup>374</sup> », « l'Échelle mystérieuse du véritable Jacob de la nouvelle Loi [Jésus]<sup>375</sup> » ; l'arbre de Vie du Paradis<sup>376</sup> ou celui du songe de Nabuchodonosor qui touchait le ciel et abritait toutes les créatures<sup>377</sup> ; et de façon plus générale toute une série de comparaisons communément associées à la Vierge (fontaine, arche, arc-en-ciel, etc.). Certaines illustrations

<sup>371</sup> R. Cavanac, *op. cit.*, p. 70.

<sup>372</sup> J. Testefort, *op. cit.*, p. 206-207 ou encore T. Le Paige, *op. cit.*, p. 64-67 ; L. Chifflet, *op. cit.*, p. 44-45 ; R. de La Dessou, *op. cit.*, p. 90 et p. 199 évoquant le *Pater* et l'*Ave Maria* comme : « Les deux poles sur lesquels roule nostre petit globe celeste du Rosaire, lequel à guise d'un petit zodiaque spirituel sort bien réglé & compassé à toutes ses distinctions, à son soleil, sa lune, & ses estoilles, & donne ses petits, mais tres-puissants mouvemens avec une cadence admirable, si bien que nos ames comme petites divinités de ce petit ciel, *divinae particul aerae*, se peuvent promener & esgayer par les cercles des meditations des divins mysteres qui nous y sont proposeez. » Voir également les longs développements d'André Valladier, *Parallèles et célébrités parthéniennes pour toutes les festes de la glorieuse mère de Dieu, sermons preschez à Paris à S.-Estienne des Grecs...*, Paris, Pierre Chevalier, 1626, Sermon, VIII à X, ce dernier étant adressé à la « Confrairie du Saint Rosaire », p. 589 et suiv. Voir ici, pour un exemple gravé, Maria Teresa Casella, « Uno zodiaco intitolato alla Madonna del Rosario », dans *Figure Stellari e Segni dell'Universo. Immaginette devozionale dal XVI secolo ad oggi*, Piombino, Bandecchi & Vivaldi, 2009, p. 114-119.

<sup>373</sup> R. de La Dessou, *op. cit.*, p. 367.

<sup>374</sup> *Le Bullaire authentique...*, *op. cit.*, Dédicace, n.p.

<sup>375</sup> F. Mespolié, *op. cit.*, 1710, p. 99.

<sup>376</sup> *Abregé des fruits du saint Rosaire...*, *op. cit.*, p. 3-4.

<sup>377</sup> Dn 4 : cité par R. de La Dessou, *op. cit.*, p. 380 ; il correspond à une vision de saint Dominique annonçant la mort de Simon de Montfort, rapportée par Jourdain de Saxe.

reprennent ces figures et ces métaphores : ce sont les Rosaire tendus par les anges aux âmes du Purgatoire du retable de Poitiers par exemple, qui deviennent, dans une des planches des *Miracula et beneficia SS. Rosario* de Vincent Hensbergh<sup>378</sup>, évoquant l'épisode du saint sauvant des pèlerins anglais à Toulouse en 1211, de gigantesques cordes retirant des malheureux de la noyade physique et spirituelle ; c'est encore le rosier géant qui illustre le frontispice de ce même volume ou celui de la *Rose Mystique* de Raymond de La Dessou qui, comme l'arbre de Nabuchodonosor, touche au ciel où se trouvent la Vierge à l'Enfant et le Saint-Esprit.

L'architecture même des chapelles liées à cette dévotion paraît bien jouer avec ces références<sup>379</sup>. Le plan centré, lié fréquemment à la Vierge, organise par exemple de façon privilégiée la série remarquable des chapelles, dédiées aux Mystères du Rosaire, des *Sacri Monti* de Varese (1604-1623, Giuseppe Bernasconi) ou d'Ossuccio sur le lac de Côme (vers 1643-1688)<sup>380</sup>. La même figure circulaire y détermine, selon un rapport quasiment homothétique, l'instrument de la dévotion du dévot, l'espace architectural – une « *preghiera pietrificata* » (Luigi Zanzi) – abritant les représentations des Mystères (où l'un des personnages porte sur lui le Rosaire dans la scène de la *Présentation au Temple* d'Ossuccio), et la boucle même de l'itinéraire

<sup>378</sup> V. Hensbergh, *op. cit.*, pl. 2, « *Spermens institutum SS. Rosarii Episcopus/ A B. Virgine Corripitur* ». Le rosaire comme instrument de salvation est aussi représenté dans un des détails de la fresque du *Jugement dernier* de Michel Ange où deux figures s'accrochent à un grand chapelet tenu par un ange.

<sup>379</sup> Peu d'études sur cette question : voir quelques suggestions dans Anna Maria Matteucci, « *Tipologie architettoniche e strutture narrative nella devozione rosariana* », dans B. Giovannucci Vigi (dir.), *La Chiesa del Rosario*, Bologna, Minerva Edizioni, 1991, p. 17-27.

<sup>380</sup> Voir l'étude d'ensemble d'Anne Lepoitevin, *La statuaire très chrétienne des Sacri Monti d'Italie (1490-1680)*, thèse sous la dir. de M. Brock, Université François Rabelais-Tours, 2013 (inédit), et en particulier p. 291-292 sur Varèse ; et surtout les différentes publications de Luigi Zanzi dont « *Per la storia di una Fabbrica del Rosario in una terra lombarda nell'epoca della "controriforma" : il "Sacro Monte" sopra Varese. Questioni critiche* », dans L. Zanzi, *Sacri Monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa e artistica della Controriforma*, Milano, Jaca Book, 1990, p. 1-197, notamment chap. IV : « *L'Idée* ».

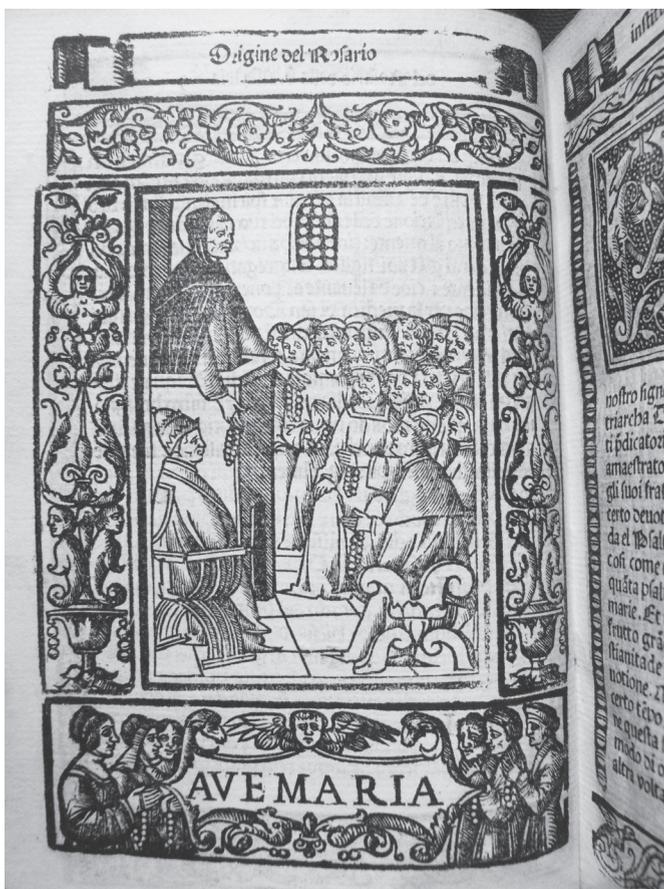
qui, comme dans nombre de processions mariales « circulaires »<sup>381</sup>, est celui de la « via Sacra » ponctuée d'arcs et de fontaines à Varenne, qui relie les différentes chapelles jusqu'au sanctuaire final. La présence figurative d'anges portant des chapelets, ou celle de chapelets peints ou sculptés dans les décors de certains édifices, poursuit ce type de correspondance et de mise en abyme qui était déjà en œuvre, mais dans l'espace du livre, dès l'ouvrage inaugural d'Alberto da Castello [Fig. 59] où soit le Rosaire lui-même, soit des éléments décoratifs évoquant ses grains, sont présents sous différents statuts dans les gravures<sup>382</sup>. Ainsi en est-il par exemple dans l'église de Pont-sur-Seine où, peints sur un fond de ciel percé dans la voûte [Fig. 60], quatre groupes d'anges tendent ou lâchent fleurs et Rosaire en suspension au-dessus de la chapelle : au mouvement ascendant créé par la structure verticale de la chapelle, mouvement qui est aussi celui des prières des dévots, répond ainsi cette relation verticale opposée qui recrée cette forme de boucle et de « cercle parfait » du Rosaire.

Le chapelet, également présent sur la frise qui surmonte les balustres de la chapelle de Pont-sur-Seine, ou encore sous forme de pendentifs placés dans les angles ornés de têtes de chérubins de la voûte de la nef principale de cette même église [Fig. 61], se retrouve également, sous forme sculptée, dans plusieurs exemples contemporains<sup>383</sup>. Le premier, directement associé à la famille commanditaire

<sup>381</sup> Dominique Foyer, « Une cité et sa "patronne" : des rapports ambigus mais significatifs. Le cas de Valenciennes et de la Vierge du "Saint-Cordon" », dans B. Béthouart, A. Lottin, *La dévotion mariale...*, *op. cit.*, p. 189-199, ici p. 190-191 sur ces « circum-ambulations » à Valenciennes, Tournai, Lille, etc.

<sup>382</sup> Voir par exemple A. da Castello, *op. cit.*, p. 9-10 : « Origine del Rosario » : le rosaire est l'objet tendu ou porté par saint Dominique et les membres qui assistent à sa prédication, par les deux groupes de dévots disposés de part et d'autre d'un « Ave Maria » au bas de l'image, mais également, de façon allusive, dans les éléments décoratifs qui encadrent le texte de la page de droite ; même logique, associée à d'autres éléments, par exemple p. 14 ou p. 187 (Couronnement de la Vierge) où ce sont des grains de chapelet qui se trouvent à la base des têtes ailées de la partie supérieure de la gravure : l'association se retrouve dans les chapelles de Pont-sur-Seine, de Chavigny et de Paris.

<sup>383</sup> Antérieurement voir l'extraordinaire sculpture monumentale en suspension de Veit Stoss au début du XVI<sup>e</sup> siècle (Nuremberg, Saint-Laurent) : premier



59. ALBERTO DA CASTELLO,  
*Rosario della gloriosa Vergine Maria*,  
Venetia, C. della Serena, 1536, p. 9-10.

de Pont-sur-Seine, est celui de la chapelle du château de Chavigny de Pierre Le Muet (vers 1642-1643), chef-d'œuvre de l'architecte déjà évoqué. Le chapelet, sous forme d'une série de perles, y est d'abord employé comme l'un de ces nombreux et communs ornements que l'on retrouve dans l'architecture de l'époque. D'Aviler, dans l'une des planches de son *Cours d'Architecture* (1691) consacrée aux ornements des « moulures », qui sont à l'architecture, rappelle-t-il, « ce que les Lettres sont à l'écriture », y distingue par exemple le « chapelet à grelots », ceux à « fleuron », « de grains » (uniformes), « à olives » ou encore « de Patenoste » (*Pater noster*) alternant grains longs et ronds<sup>384</sup> : issu d'un objet dévotionnel, le motif a ici perdu cet encrage référentiel premier pour devenir, ou redevenir, « pur » ornement. C'est à cet usage que correspond l'emploi de la longue série de perles verticales (« chapelet de grains ») qui marque par exemple l'axe central de la porte de la chapelle, ou bien, à l'intérieur, celles qui soulignent l'ovale des quatre grands *oculi* de la voûte en arc de cloître [Fig. 62], ou encore l'encadrement de l'ouverture de la voûte qu'occupe le tableau du *Couronnement de la Vierge*. Le motif, proche des différents types de perles issus d'exemples antiques, n'a pas ici nécessairement une valeur représentative ou symbolique, même si, rappelle D'Aviler comme les autres théoriciens de l'architecture, les ornements doivent avoir « rapport au sujet qu'on traite ». La situation est différente dans le cas des autres perles ou grains qui apparaissent dans le motif en forme d'enroulement ou de volute [Fig. 63] qui conclue le sommet de chacune des douze arêtes de la coupole : point d'accroche des belles guirlandes de fruits en suspension (aujourd'hui en parties dénudées), ce motif est orné en son centre par de gros grains que l'on retrouve encore au milieu

(?) exemple d'une monumentalisation du chapelet qui devient cadre et support de la scène de la Visitation entourée de sept médaillons des « joies de Marie ».

<sup>384</sup> Augustin-Charles D'Aviler, *Cours d'Architecture*, Paris, Nicolas Langlois, 1691, p. vii, pl. B. Philibert de Lorme les désigne comme « patenostres » (olives et disques) ou « patenostres toutes rondes » (perles) dans sa description du chapiteau ionique : *Le Premier tome de l'Architecture...*, Paris, Frederic Morel, 1567, Livre V, chap. XXVII, p. 164 et 165 ; le terme de « perle » est utilisé par Jean Martin dans sa traduction d'Alberti en 1553. Voir encore les *Divers ornements d'architecture recueillis et dessegnes après l'antique* de Jacques Stella, gravé par François Bouzonnet Stella en 1658, pl. 1.



60. PHILIPPE DE CHAMPAIGNE et atelier,  
*Voûte de la chapelle du Rosaire de l'église Saint-Martin,*  
Pont-sur-Seine.



61. PHILIPPE DE CHAMPAIGNE et atelier,  
*Voûte de la nef principale de l'église Saint-Martin,*  
Pont-sur-Seine, détail.

de la console à la clé de l'arc des quatre arcades de la chapelle, sur laquelle paraît s'appuyer l'architrave de l'entablement qui court au-dessus des pilastres<sup>385</sup>. Le motif pourrait être à nouveau simplement « ornemental », s'il n'était identique aux grains analogues formant un chapelet en suspension<sup>386</sup> qui se trouve au bas des quatre arêtes d'angles de la coupole, à l'aplomb d'autant de têtes de chérubins<sup>387</sup>. L'ornement prend ou reprend ici une valeur iconique, figurative et symbolique puisque, dans un jeu délibéré, la perle aniconique et désémantisée se transforme ici en « grain de chapelet », chapelet que l'on retrouve encore plus bas sous les huit consoles en forme à nouveau de têtes de chérubins [Fig. 64] placées à la base de chacune des niches du premier niveau<sup>388</sup>. Le motif est bien – avec un certain nombre de modifications : changement d'échelle, grains d'une seule taille, nombre différent – la représentation de l'instrument de dévotion qui a incontestablement « rapport au sujet » traité – le culte marial –, mais le Rosaire « réel » n'est plus cette fois juste « représenté » puisqu'il « engendre » véritablement, par une adhésion étroite au dispositif architectural et plus seulement pictural, la relation au divin qui est celle de la dévotion. Comme à Pont-sur-Seine, mais avec plus de sophistication encore (le jeu complexe et croisé des regards et des gestes des anges, les horizontales et obliques des guirlandes dans leur « fonction extensive<sup>389</sup> »

<sup>385</sup> Même motif développé sur les deux consoles qui soutiennent le fronton de la porte d'entrée.

<sup>386</sup> Distinct du Rosaire dominicain : ici 22 grains sur un cercle, plus quatre sur une ligne, terminé par une croix, un dernier grain et une houppe de fils.

<sup>387</sup> Attribuées, comme les autres ornements sculptés, à Mathieu Lespagnandelle, également actif à Richelieu. Alexandre Gady, *Jacques Lemercier. Architecte et ingénieur du Roi*, Paris, Éditions de la MSH, 2005, p. 288 lui donne les sculptures décoratives de l'église Notre-Dame de Richelieu, proches de celles de Chavigny, notamment pour les chapelles Saint-Martin et Saint-Vincent.

<sup>388</sup> Près d'une cinquantaine de grains formant cette fois un chapelet quasi complet et le tiers du Rosaire, plus quatre grains et une croix en suspension.

<sup>389</sup> Bertrand Prévost, « Des *putti* et de leurs guirlandes. Points, nœuds, mondes », dans R. Dekoninck, C. Heering, M. Lefttz (dir.), *Questions d'ornements (XV-XVIII siècles)*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 145-153, ici p. 145. Notons que guirlandes et Rosaire se rejoignent en tant que « corde », motif fondamental et objet archétypal pour l'architecture déjà pour Gottfried Semper dans son traité



62. PIERRE LE MUET, MATHIEU LESPAGNANDELLE (attr.),  
Voûte de la chapelle du château de Chavigny, vers 1641-1643.

et relationnelle qui rejoint celle des Rosaires), on retrouve en effet un même mouvement descendant discontinu, issu du sommet de la coupole et repris au niveau inférieur sous les consoles, *via* trois ordres angéliques (têtes des chérubins, angelots aux instruments de musique ou aux guirlandes, anges aux instruments de la Passion), qui répond au mouvement ascensionnel continu qui est celui à la fois de la structure architecturale (pilastres, nervures), du thème iconographique (*Assomption* et *Couronnement* sur le retable et la coupole), et de la dévotion elle-même tournée vers Dieu.

Le second exemple, antérieur et qu'a certainement connu Pierre Le Muet, est la célèbre chapelle Notre-Dame-des-Anges du couvent des Filles de la Visitation à Paris, rue Saint-Antoine

sur le style comme le rappelle l'auteur. Voir également, dans le même recueil, l'étude d'Alexandra Ballet, « Lorsque la bordure devient sujet. L'exemple des intarsies au *Quattrocento* », *Ibid.*, p. 185-193, où c'est ici le « cordon sérapique » qui joue ce type de rôle à la fois formel et symbolique.



63. PIERRE LE MUET, MATHIEU LESPAGNANDELLE (attr.),  
*Voûte de la chapelle du château de Chavigny, détail.*



64. MATHIEU LESPAGNANDELLE (attr.) et NOËL MÉRILLON ou atelier (attr.),  
*Niches avec Pères de l'Église et consoles angéliques avec Rosaire,*  
chapelle du château de Chavigny.

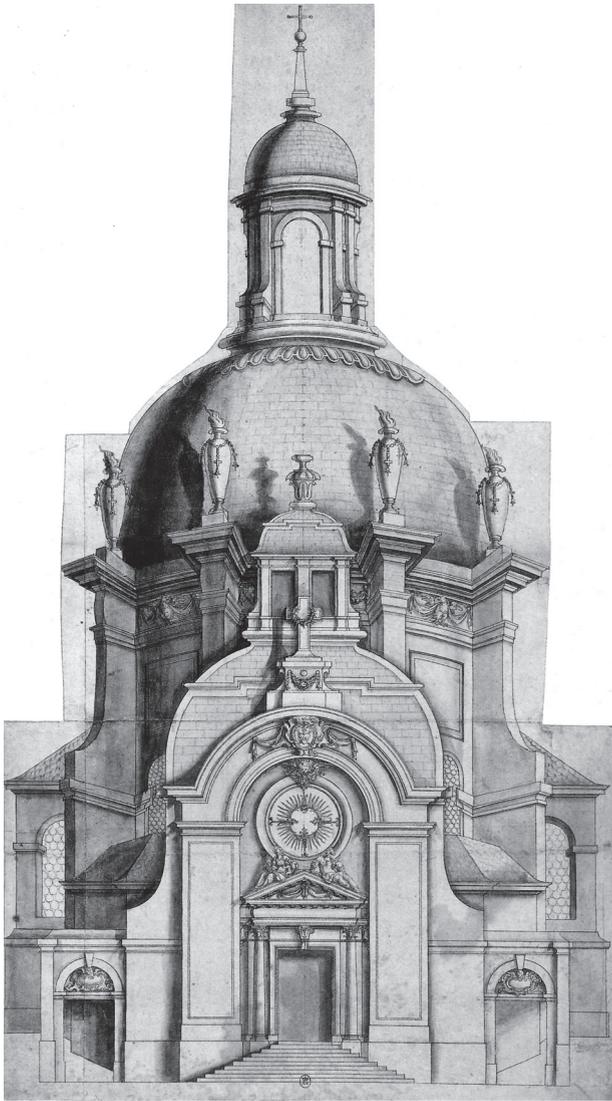
[Fig. 65]. L'œuvre a été édiflée par François Mansart, que nous avons déjà croisé à propos de l'autel de la Vierge de Notre-Dame, grâce aux libéralités du commandeur, chevalier de Malte, ancien ambassadeur à Rome et Madrid, Noël Brulart de Sillery (1577-1640)<sup>390</sup>. S'autorisant d'un symbolisme commun<sup>391</sup>, l'édifice est à nouveau construit sur un plan centré, circulaire et non plus carré comme à Chavigny ou bien encore aux Jacobins de Toulouse pour la magnifique chapelle du Rosaire qui y subsiste (1615)<sup>392</sup>. Le motif ici présent peut apparaître comme une sorte de collier de gros grains, terminé par une croix en suspension, tel qu'on en trouve dans les ornements de grosses perles portés par exemple dans certains tableaux de Marie de Médicis ou d'Élisabeth de France peints par François Pourbus<sup>393</sup>. Il est associé là encore à une douzaine de têtes angéliques sculptées par le « maître sculpteur et peintre » Toussaint

<sup>390</sup> Voir sur cette réalisation la notice de Laurent Lecomte dans J.-P. Babillon, C. Mignot (dir.), *François Mansart. Le génie de l'architecture*, Paris, Gallimard, 1998, p. 136-143 ; du même, *L'architecture des Visitandines. Religieuses dans la ville (XVII-XVIII siècles)*, Paris, Éditions du Patrimoine-Centre des monuments nationaux, 2003, p. 210 et p. 248-255 et, sur le maître-autel, F. Cousinié, *Le Saint des Saints...*, *op. cit.*, p. 192-194. Voir également Marie-Ange Duvignacq-Glessen, *L'Ordre de la Visitation à Paris aux XVII et XVIII siècles*, Paris, Cerf, 1994.

<sup>391</sup> L'association du plan centré et de la Vierge procède bien sûr du Panthéon, modèle explicite de Mansart ; les métaphores architecturales associées à la Vierge sont par exemple reprises par R. Spadoni, *Mistico Tempio del Rosario...*, *op. cit.*, fol. 2r-v : « La gloriosissima Vergine Maria [...] è, nominata spesso, Casa di Dio, Tempio di Spirito Santo, Giardino di /delitie, horto suavissimo [...], nelqual Tempio di Spirito Santo & giardino passeggiando l'anima Christiana, con la mente, & col cuore, contemplando, & godendo tanta bellezza... » et citations de la Tradition p. 26 et suiv. : le temple est donc à la fois architecture, métaphore de la Vierge (Vierge-Temple accueillant le Saint-Esprit et le Christ), contenant de ses propres représentations et espace de son culte (où le fidèle aspire à accueillir en lui-même le Christ), mais ici encore l'ouvrage de piété qui se donne lui-même comme « Temple mystique du Rosaire » contenant une série d'autels (les divers mystères illustrés). C'est dans ce cadre d'inclusions réciproques que s'insère le Rosaire, qui en redouble encore le mécanisme par sa propre forme.

<sup>392</sup> Couverte d'un dôme et également voûtée en arc de cloître avec une douzaine de nervures, comme à Chavigny.

<sup>393</sup> Voir encore les sculptures en bois des anges du vestibule de Saint-Nicolas-des-Champs à Paris.



65. FRANÇOIS MANSART (et atelier),  
*Élévation semi-perspective de l'église Notre-Dame-des-Anges*  
*du couvent des Filles de la Visitation,*  
1632-1634, Paris, BNF, Est., Va 442, gd.fol.

Chenu (et peut-être Philippe de Buyster) en 1633-1634. Ce motif est présent à plusieurs reprises et avec différentes variations. On le retrouve dans le sanctuaire sur la base de la lanterne (divisé en trois cordons issus de la tête de six chérubins) [Fig. 66] ; dans la chapelle (gauche) de saint François de Sales, sur laquelle ouvrait à l'origine le dit « chœur des malades » (deux des trois chérubins portent ce motif avec cette fois un seul cordon pendant) ; dans le vestibule en face sur lequel ouvrait le grand chœur des religieuses (à nouveau trois chérubins dont deux avec ce même motif) ; dès le portail de l'église au-dessus de la rose qui perce la façade (sans doute restauré ? alternant gros et petit grains) ; et encore autour des pots à feu en amortissement visibles dans la gravure de Pierretz ou dans le dessin attribué à l'atelier de Mansart<sup>394</sup> (non repris dans la réalisation). C'est en ce dernier lieu qu'apparaît le plus clairement la structure très particulière, et ici plus ambiguë, du motif en question : ornement abstrait, collier, variantes autour du chapelet, ou encore évocation allégorique d'une oraison toute angélique ? Soit un cercle de grains ou de grosses perles sur lequel s'accrochent trois cordons de grains (évocation du triple chapelet du Rosaire ?) terminés par une croix qui, sans s'identifier semble-t-il à un modèle déterminé de chapelet, renvoie à cet objet que l'on trouvait déjà sur les fresques de la nef principale de l'église de Pont-sur-Seine, autour du cou (mais sans croix) des chérubins sculptés des retables qui encadrent les chapelles flanquant le chœur de la même église ; ou encore, sans croix à nouveau semble-t-il, à la base des têtes des chérubins qui bordent les extrémités du retable de la Vierge édifié par Jean Barbet et Jacques Lemerrier pour la chapelle votive Richelieu (1633-1636) de Notre-Dame-des-Ardilliers (Saumur)<sup>395</sup>.

<sup>394</sup> BNF, Est., Va 442, gd.fol.

<sup>395</sup> Le retable, dont la conception est attribuée à Jacques Lemerrier, a été remonté dans la chapelle sud de la Rotonde au XIX<sup>e</sup> siècle et est désormais occupé par une statue de saint Jean l'Évangéliste ; la chapelle Richelieu et son retable, ont été reconstruits après 1842 : voir A. Gady, *Jacques Lemerrier...*, *op. cit.*, cat. XXIII, p. 307-308 : qui en attribue le dessin à Lemerrier (voir le dessin du retable de la chapelle Servien, copie de celui de la chapelle Richelieu, conservé à Stockholm, daté de 1654, indiquant un retable « inventé » par « Mr Le Mercier »). Notons que l'on trouve un motif semblable sur le sommet de



66. TOUSSAINT CHENU,  
*Chérubin avec Rosaïres de la coupole du sanctuaire de Notre-Dame-des-Anges  
du couvent des Filles de la Visitation, 1633-1634, Paris.*

S'il s'agit donc bien d'un chapelet, la présence de ce motif, qui tient sans doute pour l'essentiel au dévot commanditaire qui s'était retiré du monde en 1630 avant de devenir prêtre en mars 1634<sup>396</sup>, pouvait s'autoriser de la dévotion de l'Ordre de la Visitation et de son fondateur. On a vu que l'édition « augmentée » de l'*Introduction à la Vie dévote* de François de Sales comporte une « Manière de dire dévotement le Chapelet » et que toute une iconographie, relevée par exemple en Savoie par Josette Curtil, associe le saint, en présence de saint Dominique, de Catherine de Sienne ou d'autres saints, à cette dévotion qu'il pratiquait tout comme Jeanne de Chantal<sup>397</sup>.

la porte principale de l'église du village de Richelieu fondé là encore par le cardinal-ministre.

<sup>396</sup> L'anonyme vie qui lui est consacrée au XVII<sup>e</sup> siècle indique par exemple qu'« Il rendait aussi honneur et vénération à tous ses états et ses mystères, non seulement en commun, mais encore à chacun à part », ce qui pourrait évoquer la pratique du Rosaire et est mis ici en relation avec la spiritualité carmélite dans la suite du texte : *Vie de l'illustre serviteur de Dieu, Noël Brulart de Sillery*, Paris, « Au monastère de la Visitation Sainte-Marie », 1853, p. 76. Voir aussi *Ibid.*, p. 78 : « La dévotion vers la très-sainte Vierge ne demeurait pas seulement en son intérieur, il la faisait éclater à l'extérieur ou par ses libéralités en ornements et autres décorations pour embellir et parer ses chapelles, ou pour des fondations de messes et de filles en son honneur. » La spiritualité élaborée de Sillery nous est accessible *via* son *Traité de la conduite spirituelle. Selon l'esprit du B. François de Sales...*, écrit par Nicolas Caussin qui se déclare le « Secrétaire » d'un ouvrage, rédigé lors même de la construction de l'église de la Visitation et dont témoigne Jeanne de Chantal dans sa *Correspondance* en 1633. Sillery est donc « l'Auteur » d'un livre destiné « nommément au Directeurs spirituels » (Epître, p. 2 et Advis au Lecteur, p. 7 : nous citons d'après *Les Œuvres du BienHeureux François de Sale [...] Tome Second [...] Avec un Traité de la Conduite Spirituelle...*, Paris, A. Cottinet, J. Roger, T. Lozet, 1641 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, Chapelet, 1637) ). Sur le rapport, généralement négatif, aux ornements de Jeanne de Chantal, qui approuve cependant le projet de Mansart, voir Laurent Lecomte, « Jeanne de Chantal "Maître de l'ouvrage" de son ordre », dans B. Dompnier, D. Julian (dir.), *Visitation et visitandines*, Actes du Colloque d'Annecy (3-5 juin 1999), Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2001, p. 89-107, ici p. 97-101.

<sup>397</sup> Josette Curtil, *Images de saint François de Sales*, Rennes, PUR, 2014 : le tableau de l'église Saint-Lou à Dourdaïne avec le saint, saint Dominique et les quinze médaillons des Mystères (Ill. 58, p. XIX et p. 127-128) ; celui de l'église Sainte-Thècle au Bourget-en-Huile avec saint Dominique, sainte Catherine, saint Jean-Baptiste et une sainte (S 8) ; celui de l'église Saint-Étienne à Monthion (en présence de saint Blaise) (S 33), etc. L'ouvrage de Jean-Pierre Camus,



67. FRANÇOIS MANSART,  
*Voûtes de la rotonde et du sanctuaire de Notre-Dame-des-Anges  
du couvent des Filles de la Visitation, 1632-1634, Paris.*

Par ailleurs, si l'on en croit le dominicain Jean de Giffre de Rechac, le couvent des Filles de la Visitation de la « ruë S. Antoine de Paris » faisait partie des nombreux couvents alors associés à la dévotion du Rosaire perpétuel qui s'était développée en France depuis la fin des années 1630<sup>398</sup>. Dans l'église de François Mansart [Fig. 67], le motif est associé à toute une série d'autres ornements relevant d'une symbolique religieuse très prégnante : inscription autour de la coupole issue de Luc 2, 13-14 : *Gloria in excelsis Deo...*, linges suspendus, guirlandes de fruits avec grenades, feuilles de lauriers et rosettes, palmettes à la base de la lanterne du sanctuaire, aigles sur le frise extérieure du tambour de la coupole qui pourraient ici évoquer la vision ultime des « parfaits » qui contemplant les cieux et le « Soleil de Justice en sa gloire [Le Christ] », « aussi fixement que l'Aigle son Soleil<sup>399</sup> ». Le Rosaire s'inscrit ainsi très logiquement dans le programme décoratif et spirituel de l'ensemble. À savoir et principalement la dévotion aux anges (avec la présence des chérubins) et à la Vierge auxquels était consacrée la décoration du sanctuaire : une *Visitation* au maître-autel donnée à Claude Vignon (vers 1633),

*Le Devot à la Vierge. Recueilly des Sermons de Messire I.P.C.E. de Belley*, Par P.L.R.P., Caen, Pierre Poisson, 1638 s'ouvre par un frontispice présentant vraisemblablement saint François de Sales devant une Vierge à l'Enfant, et tenant un chapelet entre ses mains jointes. François de Sales était censé pratiquer de façon quotidienne le « Chapelet des six dizaines » : voir *l'Année sainte des religieuses de la Visitation de sainte Marie*, Annecy, Humbert Fontaine, 1689, t. I, p. 123, ouvrage qui atteste cette même pratique par plusieurs religieuses. Voir David Marguin, Gérard Picaud, Jean Foisselon, *Aux sources de la Visitation*, cat. expo. (Moulins, 2016), Paris, Somogy, 2016, p. 34, cat. 31, p. 201 et p. 38 pour la reproduction des chapelets des deux fondateurs de l'Ordre. En revanche, il semble que le programme décoratif parisien intégrant ce type de chapelet soit absent des autres établissements de l'Ordre.

<sup>398</sup> J. de Sainte Marie [Jean de Giffre de Rechac], *op. cit.*, 1647, chap. VII, p. 82 sur les monastères associés au couvent dominicain de Saint-Honoré.

<sup>399</sup> R. Cavanac, *op. cit.*, p. 108 et T. Le Paige, *op. cit.*, p. 138. C'est un motif récurrent chez Mansart que l'on retrouve à Blois, Maisons et à l'hôtel de Condé. À Aurillac, pour la fête de la canonisation du saint, parmi divers emblèmes, celui d'« Un aigle provoquant ses petits à voler » venait indiquer « le zèle que le saint a à porter les ames à Dieu » : cité par Annie Regond, « La commande artistique de l'Ordre de la Visitation en France au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Visitation et visitandines...*, *op. cit.*, p. 381-408, ici p. 392.

surmontée des quatre Évangélistes également présents à Chavigny (subsistent un saint Luc et les fragments de l'un des deux anges, portant semble-t-il des roses de sa main droite et une gerbe de palmes sur la gauche, qui devaient se trouver de part et d'autre de l'axe principal) ; une *Assomption* de François Perrier dans la lanterne, associée, selon Guillet-de-Saint-Georges, à une douzaine de scènes de la vie de la Vierge et du Christ peintes par Vignon aux côtés du tableau central. Sans coïncider avec les quinze Mystères habituels, l'ensemble des épisodes mariaux ici réunis dans cette œuvre exceptionnelle pouvait s'y apparenter et susciter des méditations analogues.

Objet dévotionnel (le Rosaire et sa pratique) et relationnel (entre sens, images, terre et ciel), principe organisationnel et constructif (le plan centré), le Rosaire apparaît dans ces différents exemples, sous des statuts divers (objets réel ou symbolique) et des *media* variés (relief, peinture, gravure), comme une figure matricielle. Une figure se déployant en multiples dérivations et trajectoires jusque dans l'architecture et l'espace cosmique où vient s'inscrire, en dernier lieu, le dévot spectateur.

## TABLE DES MATIÈRES

DE LA DISSÉMINATION :	
STATUES MIRACULEUSES ET « DÉVOTS INDISCRETS » À PARIS	7
1. Rome-Paris / Peinture-sculpture : construction de l'origine et intermédialité	7
2. Émulation et propagation	17
3. Dispositifs systémiques	51
4. Suspensions et redéploiements du culte	69
DE L'ARTICULATION :	
LA DÉVOTION AU ROSAIRE	89
1. Rustiques, Idiots, & simples ?	89
2. Une dévotion universelle	97
3. La Rose et le Lis	113
4. Double donation et fondation de l'origine	136
5. Intrications et articulations	164

Du même auteur

*Le Peintre Chrétien. Théories de la peinture religieuse dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. «Esthétiques» dirigée par J. Rancière et J.-L. Déotte, 2000.

*Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses « objets-limites » aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gérard Monfort, 2005.

*Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, PUP, 2006.

*Images et méditation au XVII<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2007.

*Sébastien Bourdon : Tactique des images*, Paris, éd. 1 : 1, 2010.

*Esthétique des fluides : Sang, Sperme, Merde au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. du Félin, 2011.

*GLORIAE. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque* (à paraître).

Direction et co-direction d'ouvrages

*Histoires d'ornements*, Paris, Klincksieck, 2001.

*Daniel Arasse*, Paris, éditions des Cendres, 2010.

*L'Artiste et le Philosophe. L'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2011.

*L'Impressionnisme et la « subtile fluidité contemporaine »*, Rouen, PURH, 2012.

*L'Impressionnisme : du plein air au territoire*, Rouen, PURH, 2013.