

GLORIAE

Derniers ouvrages parus :

- Thomas GOLSENNE, *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*, 2017, 276 p.
- Pascale CUGY, *La dynastie Bonmart. Peintres, graveurs et marchands de modes à Paris sous l'Ancien Régime*, 2017, 400 p.
- Françoise LUCBERT et Yves CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.), *Par-delà le cubisme. Études sur Roger de la Fresnaye, suivies de correspondances de l'artiste*, 2017, 408 p.
- Gauthier BOLLE, *Charles-Gustave Stoskopf (1907-2004), architecte. Les Trente Glorieuses et la réinvention des traditions*, 2017, 336 p.
- Maxime DECOMMER, *Les architectes au travail. L'institutionnalisation d'une profession, 1795-1940*, 2017, 408 p.
- Denis HÉNAULT, *L'abbaye Saint-Pierre de Mozac. Architecture, décors et histoire d'un site monastique (VII^e-XX^e siècle)*, 2017, 456 p.
- Jean-Yves ANDRIEUX et Patrick HARISMENDY (dir.), *Pension complète! Tourisme et hôtellerie (XVIII^e-XX^e siècle)*, 2016, 312 p.
- Hélène ROUSTEAU-CHAMBON, *L'enseignement à l'académie royale d'architecture*, 2016, 344 p.
- Stéphanie TROUVÉ, *Peinture et discours. La construction de l'école de Toulouse, XVII^e-XVIII^e siècles*, 2016, 472 p.
- Pierre-Henry FRANGNE et Patricia LIMIDO (dir.), *Les inventions photographiques du paysage*, 2016, 216 p.
- Francis DREYER, *Éclairer la mer. Les optiques de phares et leurs constructeurs*, 2016, 312 p.
- Vincent COTRO et Nicolas DUFETEL (dir.), *Musique, enjeu de société. Autour de Guy Gosselin*, 2016, 312 p.
- Philippe POIRRIER et Bertrand TILLIER (dir.), *Aux confins des arts et de la culture. Approches thématiques et transversales, XVI^e-XXI^e siècle*, 2016, 336 p.
- Philippe DUFIEUX, *Antoine-Marie Chenavard. Architecte lyonnais (1787-1883)*, 2016, 296 p.
- Anna JOLIVET, *L'invention de l'école vénitienne en France au XIX^e siècle*, 2016, 378 p.
- Anne-Emmanuelle CEULEMANS et Grégory EMS, *Emblèmes musicaux dans les collèges jésuites. Bruxelles et Courtrai au XVI^e siècle*, 2016, 240 p.
- Jérôme DELAPLANCHE, *Un tableau n'est pas qu'une image. La reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIII^e siècle*, 2016, 240 p.
- Marc BAYARD, Émilie BECK SAIELLO et Aude GOBET (dir.), *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, 2016, 512 p.

Frédéric COUSINIÉ



GLORIAE

FIGURABILITÉ DU DIVIN,
ESTHÉTIQUE DE LA LUMIÈRE ET
DÉMATÉRIALISATION DE L'ŒUVRE D'ART
À L'ÂGE BAROQUE



Collection « Art & Société »
PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES – 2018

Remerciements

Ce livre est le résultat d'un travail, de long cours, engagé à propos de la Gloire parisienne de Saint-Roch dont une première lecture est parue dans l'un des chapitres de l'ouvrage publié en 2005 par Gérard Monfort, « Beautés fuyantes et passagères ». Le chapitre I et l'épilogue reprennent et développent certaines des analyses antérieures ; les autres chapitres ont fait l'objet de communications et publications partielles à l'occasion de divers colloques organisés à Paris, Rouen, Bruxelles, Madrid, Lausanne, Genève et Rome. Plusieurs séjours à Rome, dont l'un financé par une bourse d'écriture accordée par le Centre national du Livre (2007-2008) et l'autre (2015) par une bourse André Chastel (INHA-Académie de France à Rome), ont rendu possible cette entreprise. La version publiée est une version réduite du manuscrit original. J'adresse tous mes remerciements aux Presses universitaires de Rennes qui ont bien voulu accueillir ce livre dans leur indispensable collection « Art & Société ».

© *PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES*
2 avenue Gaston Berger – CS 24307 – 35043 Rennes Cedex
www.pur-editions.fr

Mise en page : Laurence CADET pour le compte des PUR

Dépôt légal : 1^{er} semestre 2018
ISBN : 978-2-7535-7436-6
ISSN : 1272-1603

« Mais à peine me ferait-on accroire, que la vue de nos crucifix, et peinture de ce piteux supplice, que les ornements et mouvements cérémonieux de nos Églises, que les voix accommodées à la dévotion de notre pensée, et cette émotion des sens n'échauffent l'âme des peuples, d'une passion religieuse, de très utile effet. De celles auxquelles on a donné corps comme la nécessité l'a requis, parmi cette cécité universelle, je me fusse, ce me semble, plus volontiers attaché à ceux qui adoraient le Soleil ».

Michel de Montaigne, *Les Essais*, II, XII.

Introduction

« Dès lors, la mise en réserve de la force dans les signes – la puissance – sera à la fois la négation et la conservation de l’absolu de la force : négation, puisque la force ne s’exerce ni ne se manifeste, puisqu’elle est en paix dans les signes qui la signifient et la désignent ; conservation, puisque la force, par et dans l’effet-représentation, se donne comme autorité légitime, loi contraignante, menace autorisée de mort en imminence d’actualisation [...] Or la force de l’image dans ses virtualités transcendantes comme conditions *a priori* de l’apparition de l’image et de son effet, c’est la lumière et son inséparable et transcendantal revers, l’ombre, l’invisible de la lumière dans la lumière même. Conditions suprême du voir et de l’être vu, la lumière est invisible en tant que telle – dans son être même. [...] Les pouvoirs de l’image peuvent être ainsi pensés en leur amont, comme les virtualités toujours en mouvement, la “force” de la poïésis toujours à l’œuvre et dont les œuvres-objets seraient les événements, jamais les monuments. L’œuvre quant au virtuel qui est l’âme du mouvement, le changement latent et tout-puissant du réel, qui est l’élément comme eau, terre, air, feu, de la poïésis, l’œuvre est une limite, et l’image dans l’œuvre est le signe de cette limite, son signal, qui loin d’interdire sa transgression ne serait signe, signal ou indice que d’inviter à son franchissement : pouvoirs de l’image entre les possibilités de son apparition et les effets de sa manifestation, disions-nous. »

Louis MARIN, *Des pouvoirs de l’image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, « Introduction », p. 16 et p. 19-20.

« LA GLORIA DEL PARADISO » : BERNINI À SAN PIETRO

■ Entre 1657 et 1666, sous les directives d’Alexandre VII Chigi, Gian Lorenzo Bernini réalise à la basilique de S. Pietro de Rome un ensemble composite jusqu’à inédit pour un sanctuaire [fig. 1]. Visibles à travers les colonnes du grand baldaquin édifié auparavant par le même artiste pour Urbain VIII Barberini, se dressent les sculptures monumentales en bronze des principaux Pères et Docteurs de l’Église latine et grecque réunis en une quasi assemblée œcuménique : saint Ambroise, saint Augustin, saint Athanase, saint Chrysostome¹. Elles paraissent supporter la « preziosa Reliquia » de la dite « chaire de saint Pierre »

Fig. 1.
 Gian Lorenzo
 Bernini, *Gloire*
 et *Cattedra de la*
basilique S. Pietro
in Vaticano,
 1657-1666,
 Rome, gravure
 de Giovanni
 Francesco
 Venturini.



associant des éléments issus de l'antiquité tardive et d'époque carolingienne. Cette relique est, en réalité, en *suspension* entre terre et ciel *duquel* elle pourrait procéder (c'est ainsi que la voit par exemple le peintre Louis Galloche au XVIII^e siècle²), ou *vers lequel* elle semble s'élever dans une sorte d'« ascension mystique » vers le Saint-Esprit (M. Fagiolo dell'Arco), ou bien encore d'hypothétique « canonisation symbolique » (V. Casale). Et cela dans une situation

volontairement ambiguë qui est l'originalité du *concetto*, informulé, du Bernin³. Saints, relique (dissimulée) et reliquaire (la chaire moderne qui l'enserme) sont disposés sous un vitrail ouvert dans l'abside et représentant en son centre la colombe de l'Esprit-Saint rayonnant dans une immense nuée d'anges et de rayons en stuc et bronze qui paraissent reprendre, rendre visible et « artialiser » la lumière naturelle dans un ensemble quasi immatériel qui s'étend jusqu'au bas de la composition. C'est là ce que le critique et amateur Filippo Baldinucci, ou Domenico Bernini, le fils et biographe de Gian Lorenzo, désignaient comme « la Gloria del Paradiso », placée « nel bel mezzo del vetro, quasi in luogo di luce inaccessibile⁴ ». Un tel dispositif, où est exaltée la présence sensible du divin dans une Église dont la propre visibilité est également intensément réaffirmée⁵, est donné comme l'actualisation et l'*accomplissement* chrétien de la « nuée » lumineuse et de la « Gloire de YHWH » qui, après avoir conduit Moïse à travers le désert, avait déjà occupé le Temple de Salomon lors de sa dédicace⁶. Et il peut être aussi considéré comme l'évocation matérielle et l'*anticipation* terrestre de la Cité céleste où Dieu, selon les termes repris par Baldinucci à propos de la réalisation du Bernin, « habite une lumière inaccessible que nul homme n'a vu et ne peut voir » (I Tm 6, 16) et règne pleinement dans sa Gloire éternelle.

L'association de la Gloire à de précieuses reliques n'est cependant, aussi extraordinaire qu'elle soit ici, ni nouvelle ni unique. Le Bernin lui-même, à la croisée du transept, avait déjà réalisé, vers 1633-1641, une telle conjonction entre quatre des principales reliques de la Basilique : la lance de Longin, le voile de la Véronique, la tête de saint André et surtout la croix, dont de nombreuses représentations des *arma christi*, celles par exemple de Simon Vouet et de Giovanni Lanfranco pour S. Pietro⁷, évoquent la « glorification » par une élévation céleste qui rappelle la fête annuelle de l'Exaltation de la Sainte Croix célébrant « l'invention » de cette relique⁸. À S. Pietro, ces reliques étaient à la fois *représentées* dans des bas-reliefs et réellement *exhibées* périodiquement sur les tribunes. Tout comme la chaire, elles sont déjà en *suspension*, portées par des anges, sous les rayons d'une Gloire située au sommet des arcades ouvertes dans chacun des quatre piliers de la basilique selon un dispositif qui vient, de fait, compléter celui du chœur. Suscitant des dévotions multiples et croisées, on retrouverait encore une telle association, plus tard et sous une autre forme jusque dans l'exceptionnelle Gloire de la cathédrale d'Amiens due à Jean-Baptiste Dupuis et Pierre-Joseph Christophle (1765-1768) [fig. 2]. Le thème eucharistique, déterminant (la suspense-lanterne surmontée d'un pavillon, le programme figuratif présent sur les grilles du chœur, les bas-reliefs de la Manne et du sacrifice de Melchisédech des autels latéraux), s'articule étroitement à une dévotion portant sur de nombreuses reliques de saints. La Gloire, précédée de reliefs représentant les Évangélistes et accompagnée des statues de la Vierge et de saint Jean-Baptiste (dont la cathédrale est censée conserver le chef), intègre en contrebas le plus modeste et statique reliquaire de saint Firmin associé à plusieurs autres reliquaires absorbés dans la base des nuées ou découverts par des anges⁹. À Pise également, bien plus près encore du modèle du Bernin, le maître-autel de S. Stefano dei



Fig. 2.
Jean-Baptiste
Dupuis,
Pierre-Joseph
Christophe,
*Maître-autel
et Gloire de la
cathédrale Notre-
Dame*, 1765-
1768, Amiens.

Cavalieri, réalisé par Pier Francesco Silvani et le sculpteur Giovanni Battista Foggini entre 1703 et 1707, présente au-dessus d'un tombeau la relique d'une autre « *cattedra* », celle sur laquelle le Pape et martyr Étienne (III^e siècle) avait été assassiné, mise en relation non cette fois avec le Saint-Esprit mais avec une grande figure en ronde-bosse du saint, lui-même en gloire sur une nuée. L'âme du saint, absente de la composition de S. Pietro, est ici évoquée dans le *passage* même qui est le sien entre le monde terrestre qu'elle abandonne – mais qui témoigne encore de sa présence sacrée (la chaire) – et le monde céleste qu'elle rejoint¹⁰. Dans un tout autre contexte, la Bavière du XVIII^e siècle proclamant son appartenance au monde catholique romain, il faudrait également analyser la savoureuse composition du maître-autel de l'église Saint-Pierre de Munich qui constitue un véritable « commentaire » plastique du prototype berninien. Son architecte (Nikolaus Gottfried Stuber, 1730-1734), a non seulement réassocié en un seul objet composite le triple motif du baldaquin, de la *Cattedra* entourée des Pères de l'Église (Egid Quirin Asam, 1732-1733) et de la Gloire du Saint-Esprit (avec anges et allégories par Johann Georg Greiff) que le Bernin avait articulé dans un savant intervalle, mais il a remplacé l'Apôtre (un réemploi d'une statue d'Erasmus Grasser issue de l'autel gothique, vers 1493-1495) sur la chaire que l'artiste romain avait laissée vacante, la Trinité accueillant l'âme du saint dans la fresque qui couronne l'ensemble¹¹ [fig. 3].



Fig. 3.
Nikolaus
Gottfried Stuber,
Egid Quirin
Asam, Johann
Georg Greiff,
*Maitre-autel et
baldaquin de
l'église Saint-
Pierre*, 1730-
1734, Munich.

À Rome, ce qui est une forme de retable-reliquaire (retrouvant de fait l'origine médiévale du retable) était, tout comme la Croix, au centre d'une célébration spécifique annuelle où la *Cathedra*, portée en procession, faisait l'objet d'attouchements et d'attentes miraculeuses d'ordre thaumaturgique¹². Mais le réaménagement opéré qui venait *exhiber* spectaculairement la *Cathedra Petri*, avait également pour effet paradoxal de *dissimuler* et de tenir à distance l'antique chaire. Elle était ainsi, *de facto*, soustraite aux dévotions « populaires » jugées « indiscretes »¹³. Mais elle l'était également aux plus embarrassantes controverses érudites des XVI^e et XVII^e siècles, portant sur son authenticité de « *cathedra*

materiale » – thèse défendue par Francesco Maria Febei dans une publication dédiée en 1666 à Alexandre VII [fig. 4] – ou bien sur sa valeur uniquement « symbolique »¹⁴. Or l'enjeu était loin d'être marginal et l'on sait par exemple qu'à Venise, dans la cathédrale primitive de S. Pietro in Castello, une autre *cattedra* éminente, la prétendue chaire de saint Pierre d'Antioche, paraît avoir été victime des investigations érudites du XVIII^e siècle qui, à l'inverse du destin de la chaire romaine, eurent sans doute pour conséquence le brutal déclassement de cette relique passée, dès 1725, du chœur « dietro l'Altar Grande » vers un plus discret bas-côté où elle se trouve toujours¹⁵. À Rome, la relique estimée doit sa survie moins à son authenticité douteuse qu'aux significations dont elle était investie : l'évocation de la *continuité* des divers pontifes historiques et, plus abstraitement, et *analogue* en cela au « Corps mystique » théorisé par Ernst Kantorowicz, celle de la souveraineté pontificale (*potestas papae*) confiée par le Christ au premier des apôtres et à ses successeurs à la tête de l'*Ecclesia* ainsi manifestée au sein de l'église. Si, dominant la composition, le Saint-Esprit établit les « gardiens » (*episcopos*) de l'Église et, en tant que « nouveau Paraclet », régit « les Fidèles du Christ »¹⁶, le bas-relief du *Christ parmi son troupeau* disposé au centre de la *Cattedra* évoque, tout comme celui de *La remise des clés* qui se trouve sur l'un des côtés, la mission confiée à saint Pierre (« Pais mes brebis », Jn 21, 15-17), et rappelle à tous *au nom de qui* s'exerce le pouvoir pontifical. La *Cattedra* renvoie ainsi au Pape en tant que *vicarius Christi*, image vivante, mais contestée par les « hérétiques » protestants, du Christ sur terre : « élu selon le dessein de Dieu le Père, par la sanctification de l'Esprit, pour obéir à Jésus Christ et avoir part à l'aspersion de son sang » (I P 1, 2), ainsi que l'indique encore l'épître de saint Pierre

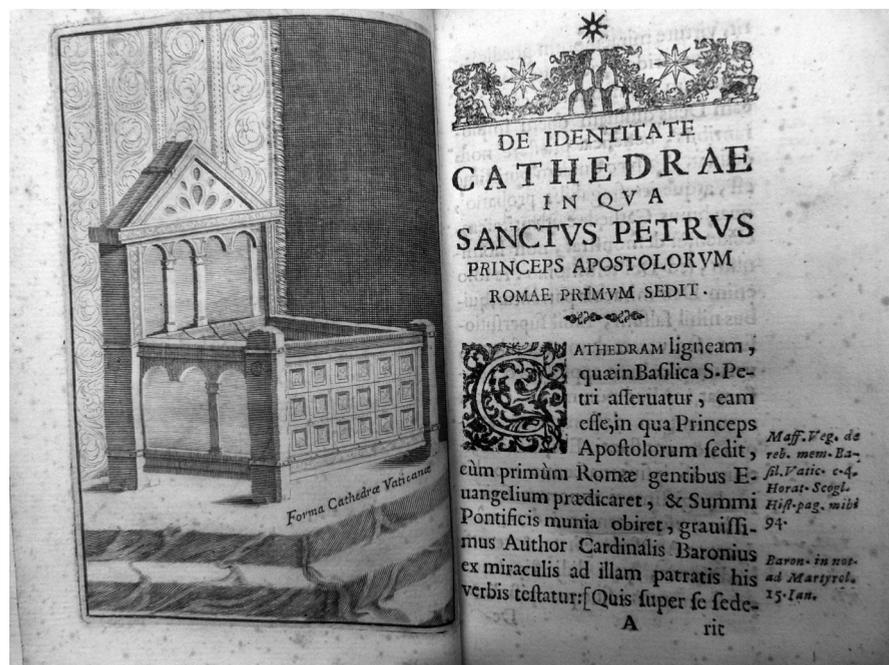


Fig. 4.
Francesco
Maria Febei,
*De identitate
Cathedrae in qua
Sanctus Petrus
Romae Primum
Sedit [...]
Cathedrae
Romanae
dissertatio*, Romae,
Simptibus
Gregorij, &
Joannis de
Andreolis, 1666.

lue lors des fêtes associées à la *Cattedra*¹⁷. À défaut d'une continuité dynastique héréditaire pouvant s'incarner en un corps symbolique, comme pour le pouvoir monarchique, c'est ici le Siège pontifical, vide (*sede vacante*) mais surmonté de la tiare illuminée par le Saint-Esprit, qui vaut par métonymie pour le corps du souverain et représente son pouvoir sur l'Église pérenne et universelle. « *Prima Sedes, Fidei Regula, Ecclesiae Fundamentum* » explicite encore l'inscription de la médaille commémorative de 1662, tandis que plusieurs gravures évoquant les cérémonies de canonisation établissent clairement le lien entre la *Cattedra* de saint Pierre et le trône papal placé au-devant, la glorification des nouveaux saints allant de pair avec l'exaltation du Pape¹⁸.

Mais la *Cattedra* est encore porteuse d'autres connotations éminentes entre lesquelles il est difficile de trancher. D'une certaine façon, le trône vide pourrait être aussi l'équivalent terrestre, ou en tout cas le lieu de rencontre, de passage ou de superposition, dans ce mouvement ambigu qui est le sien, d'un trône également *céleste*. Cette dialectique entre ciel et terre est déjà au centre de la scène du don des clés à saint Pierre qui est représentée sur l'un des bas-reliefs de la *Cattedra* : « et tibi dabo claves *regni caelorum* », selon les paroles rapportées par saint Matthieu. Ces mots étaient prononcés à plusieurs reprises lors des célébrations festives associées à la *Cattedra* et ils sont également inscrits en lettres monumentales à la base de la coupole de la Basilique¹⁹. Lors de cette scène fondatrice, Pierre, et par extension ses successeurs à la tête de l'Église, bénéficient du pouvoir donné par le « Fils du Dieu vivant » : celui de « lier » et « délier ». C'est le pouvoir d'intégrer les convertis dans la communauté des chrétiens et celui de délivrer les âmes des péchés, sur terre comme plus tard au Purgatoire : « tout ce que tu lieras sur la terre sera lié aux cieux, et tout ce que tu délieras sur la terre sera délié aux cieux » (Mt 16, 18-19)²⁰.

Le trône céleste que pourrait donc aussi évoquer la chaire est double. Il est, première hypothèse, l'un parmi les « douze trônes » *divins*²¹ qui correspond au propre règne et siège céleste promis à saint Pierre lui-même (celui, constitué de nuées célestes, où il se trouve dans les mosaïques de la coupole), trône du « Royaume des cieux » auquel il peut intégrer les fidèles par le pouvoir d'absolution qui est le sien. La *Cattedra* serait ainsi, à la fois, le siège *terrestre* où légifère saint Pierre (l'antique relique, « pierre » fondatrice de l'Église du Christ), et déjà son trône *céleste* (évoqué par le trône reliquaire du Bernin ?), et peut-être encore le « siège de lumière » (et de nuées) que certaines représentations de la glorification de plusieurs saints (et par exemple de saint Philippe Néri au XVI^e siècle), donnent encore comme le « véhicule » de l'ascension de l'âme²².

Selon une seconde hypothèse, qui n'est pas incompatible avec la précédente²³, le siège de l'Église que représente la chaire romaine de saint Pierre serait encore assimilable au propre trône de Dieu. La *Cattedra* serait cette fois le « siège immobile » et « visible » du « trône de sa majesté, le siège de sa gloire, & l'unique retraite où les hommes pourroient travailler à leur salut²⁴ ». Ou encore le trône de majesté, de gloire et de justice d'où, selon les Psaumes, le Dieu de l'Ancien Testament puis le Christ gouvernent éternellement avec « justice » et

jugent avec « droiture »²⁵. Plus précisément, ce trône pourrait être assimilé à celui de l'image eschatologique et apocalyptique de l'*hetoimasoa tou throunou* (l'*Hétimasie*), représentée dans les absides, coupoles ou arcs triomphaux des églises byzantines, ravennates ou romaines²⁶. À savoir l'image céleste du trône vide de Dieu, « trône prêt [*hetoimos*] depuis toujours » (Ps 93, 2) et « préparé pour le jugement » (Ps 9, 8-9), inspiré par Ésaïe (Es 6, 1-4) ou Ézéchiel (Ez 1, 1-28), et décrit par saint Jean (Ap 4, 2-11) ou Matthieu : « Quand le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, accompagné de tous les anges, alors il siègera sur son trône de gloire » (Mt 25, 31 ou 19, 28). L'un des textes lus lors des fêtes de la *Cattedra*, la première épître de saint Pierre, fait d'ailleurs explicitement allusion à cette ultime espérance : « Aussi tressaillez-vous d'allégresse même s'il faut que, pour un peu de temps, vous soyez affligés par diverses épreuves, / afin que la valeur éprouvée de votre foi, – beaucoup plus précieuse que l'or périssable qui pourtant est éprouvé par le feu – obtienne louange, gloire et honneur lors de la révélation de Jésus Christ » (I P 1, 6-7). Vide, seulement occupé dans les représentations chrétiennes par les instruments de la Passion ou l'Agneau, le trône était le moyen d'exprimer le caractère à la fois à venir et *ineffable* du divin dans son ultime manifestation. Comme la Gloire lumineuse, qui est justement associée intimement au trône « en gloire » par les prophètes de l'Ancien Testament ou par saint Jean, le trône/*Cattedra* – entre métaphore, métonymie et synecdoque – serait ainsi une *manifestation* ou épiphanie de Dieu dont l'essence resterait inaccessible. Tel était en tout cas le trône, lui-même inspiré des trônes impériaux et des communes chaires épiscopales, associé à l'Agneau et à la Croix (« signe du Fils de l'Homme » précédant la seconde Parousie selon Mt 24, 30), déjà présent sous le Christ placé entre saint Pierre et saint Paul de l'ancienne mosaïque de l'abside, détruite en 1592, et que vient remplacer la composition du Bernin²⁷. Et tel était aussi, au centre de l'antique retable à double-face de S. Pietro peint par Giotto autour de 1320 pour le cardinal Jacopo Stefaneschi (Vatican, Pinacothèque), le trône « gothique » du Christ situé dans sa cour céleste, symétriquement *opposé*, au revers, au propre trône (distinct de la relique mais dont l'apparence « *cosmatesco* » évoque l'antiquité primitive), de saint Pierre. Le premier (redoublé par la mise en abîme picturale que constitue son offrande par le donateur), étant semble-t-il orienté vers les clercs dans le chœur ; le second l'étant vers les fidèles (*versus populum*)²⁸. L'un et l'autre trône, tous deux ici sur un fond d'or, sont disposés dans une relation à la fois thématique et structurelle qui est, peut-on proposer, l'équivalent, sur un axe horizontal et dans une composition statique, de la relation cette fois verticale et dynamique privilégiée par la construction berninienne désormais plaquée sur le fond de l'abside. Dans cet ultime dispositif, la lecture de la *Cattedra* comme trône du Christ ne s'oppose pas à celle du trône apostolique, car l'on peut imaginer que les deux trônes, selon la double et alternative lecture que l'on peut faire de la chaire et de son reliquaire, se seraient ici comme *superposés* l'un à l'autre.

Quelle que soit l'identité de la *Cattedra* et de la Gloire qui la surmonte et tend à l'intégrer dans une composition unitaire, l'ensemble constitue l'un des

lieux où s'articulent et se rendent visibles de façon exemplaire les différentes « économies », divine et humaine, théologique et politique, qui règlent, non sans remises en causes multiples à l'époque moderne, l'ordre chrétien du monde. C'est bien là en effet que s'associent trône divin et trône pontifical ; règne de Dieu et de ses représentants terrestres (la mission « pastorale » confiée par le Christ à Pierre) ; mais aussi Gloire céleste (la « Gloire du Paradis ») et sa manifestation dans le monde par les expressions visibles du Saint-Esprit, du Christ ou des anges (à la fois laudateurs de Dieu et administrateurs de son règne) ; ou encore Gloire et manifestations par ses ministres et serviteurs de la glorification qui lui est due, en retour, dans une basilique qui se veut le point de référence de toute la chrétienté²⁹.

ORIGINES, SURVIVANCES ET RÉACTUALISATIONS

■ La Gloire, avant d'être un programme artistique, est d'abord – nous y reviendrons en détail à la fin de notre étude –, un concept théologique complexe lié au terme hébreu de *kavôd* (ou *kābôd*), qui deviendra la *doxa* (la belle apparence) grecque puis la *gloria* ou la *claritas* latines. Ce vocable est attaché initialement au poids³⁰, à la réputation d'un être – homme ou dieu – dont les qualités éminentes (richesse, puissance, sagesse, etc.), reconnues et estimées par autrui, suscitent en retour la louange ou « glorification » (au sens de « rendre gloire »). Par extension, la notion de *kavôd/gloria* est allée de pair avec l'idée d'une émanation ou d'un rayonnement, justifiant les comparaisons solaires et les métaphores lumineuses dominantes pour son expression verbale ou visuelle. Omniprésentes dans la Bible, de l'Exode ou des Psaumes à saint Jean et saint Paul, elles vont nourrir toute la pensée médiévale et moderne : du Pseudo-Denys à saint Bonaventure, Albert Le Grand ou Robert Grosseteste, et de Nicolas de Cues et Marsile Ficin à Charles de Bovelles ou Athanasius Kircher. La Gloire, commentée par Origène, saint Augustin ou Maïmonide, est encore définie au XVII^e siècle, dans l'un des rares textes que lui consacre alors exclusivement un Jean-Pierre Camus, disciple de saint François de Sales, comme « une claire connaissance de l'excellence de quelque chose, accompagnée de louange³¹ ». Dans le cas de Dieu, cette Gloire se doublerait. D'une part en Gloire « Intérieure » (*ad intra*) et essentielle, inaccessible aux humains en ce monde, qui est la Gloire que Dieu se donne à lui-même, au sein de l'économie trinitaire, par la propre connaissance qu'il a de son excellence infinie. D'autre part en Gloire « Exterieur » (*ad extra*) et subordonnée, qui est celle qui se *manifeste* dans le monde de diverses manières : par la Création, les épiphanies, la présence de Dieu dans le Temple de Salomon, les miracles, l'Incarnation du Fils conçu comme *splendor Patris, lumen de lumine* ou « miroir » du Père, le mystère eucharistique, etc. C'est cette dernière Gloire, intimement liée voire confondue à la première selon certains théologiens, qui suscite les diverses pratiques doxologiques et liturgiques : louanges, acclamations, *Te Deum*, *Gloria*, mais aussi célébration eucharistique au cours de laquelle le prêtre, au début du Canon de la messe (*Te Igitur*), se tourne vers le Ciel (et le sommet de l'autel et de son retable où est bien souvent disposé ce motif

plastique) : « comme y regardant le Père dans le lieu de sa gloire et dans le Trône de sa Majesté ».

C'est de cette tradition, ici enrichie ou compliquée par l'intégration de la *Cattedra*, dont procède sans aucun doute le projet berninien : l'évocation à la fois figurative et lumineuse de la personne du Saint-Esprit en Gloire, qui renvoie plus généralement à la Gloire de la Trinité et à celle du Paradis dont elle est le centre, s'offrant aux louanges des fidèles. La réalisation qu'en livre le sculpteur et architecte est cependant inédite par l'ampleur de l'incarnation monumentale qu'il lui donne. Avec Gian Lorenzo Bernini la Gloire, sous cette forme, devient ce que Pierre Francastel désignait comme « objet de civilisation³² », et un incontestable marqueur identitaire pour l'ensemble de l'Europe catholique, dont d'innombrables exemples vont être reproduits tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles. De Rome (près d'une cinquantaine d'exemples, sans compter les fresques, jusqu'à la réalisation de Piranèse à la fin du XVIII^e siècle pour S. Maria del Priorato), à Tolède (le transparent de la chapelle du Saint Sacrement dans le déambulatoire de la cathédrale par Narciso Tomé, 1721-1732) ou Saragosse (chapelle de la Virgen del Pilar par Ventura Rodríguez en 1750). D'Anvers (le maître-autel de Saint-Jacques ou celui de Saint-André, issu de l'abbaye de Saint-Bernard d'Hemiksem) ou Gand (cathédrale), à Vienne (Karlskirche ; Michaelerkirche) et Salzburg (Kollegienkirche) avec notamment les réalisations magistrales de J. B. Fischer von Erlach. De Munich (Saint-Jean Népomucène ; Saint-Pierre) et de toute la Bavière catholique (le maître-autel avec l'*Assomption* d'Egid Quirin Asam pour l'église de Rohr, 1722-1723)³³, jusqu'à la cathédrale suédoise d'Uppsala (le maître-autel de Burchard Precht, 1731, remonté à la Gustaf Vasa Kyrka de Stockholm). La France n'échappe pas à ce mouvement³⁴ puisque l'on peut relever au moins une quinzaine d'exemples à Paris, à partir des années 1660-1670, tandis que nombre de sanctuaires provinciaux adoptent encore la Gloire : à Carpentras (cathédrale), Saint-Maximin (basilique) et Toulon (cathédrale) à la fin du XVII^e siècle, plus tard à Arles (Carmélites), Aix-en-Provence (église du Saint-Esprit), Marseille (église dominicaine de Saint-Cannat), Bordeaux (chapelle de la Maison professe des Jésuites), Rennes (Saint-Sauveur), Lille (Sainte-Marie-Madeleine), Besançon (Saint-François-Xavier), Rouen (Saint-Maclou, Saint-Vincent, l'église des Cordeliers), Compiègne (Saint-Jacques), ou encore Lunéville (l'autel, perdu, de l'église des Carmes), Troyes (Saint-Nizier, détruit), Gespunsart dans les Ardennes (Saint-Remy), Villeneuve-sur-Yonne (Notre-Dame-de-l'Assomption), Valloires ou Guebwiller (Notre-Dame), etc. Plusieurs cathédrales du XVIII^e siècle reprennent ce motif à Béziers, Besançon, Castres, Amiens, Sées, Luçon, Angers, Autun (déplacé à l'église Saint-Jean) ou encore, mais aujourd'hui disparu, Bourges, Le Mans et Saumur. L'immense Gloire imaginée par Jacques-Germain Soufflot pour l'abside de l'église Sainte-Geneviève (futur Panthéon), ou le colossal projet d'Étienne-Louis Boullée pour son église Métropolitaine, pourraient idéalement conclure notre propos à la fin de l'Ancien Régime.

Pour un historien de l'art qui s'attacherait avant tout aux logiques purement visuelles de transmission des formes artistiques, ce motif, s'il paraît inédit dans

cette monumentalité, renvoie d'abord à deux types de réalisations contemporaines bien connues. Il pourrait, d'une part, se comprendre comme le transfert et la traduction sculpturale des spectaculaires fresques illusionnistes qui ornaient déjà coupoles, lanternes et voûtes des nouvelles églises depuis le début du siècle³⁵. Anticipée par les exemples déjà monumentaux que pouvaient constituer certaines des réalisations célèbres de Raphaël et du Corrège, et encouragée par Giovan Battista Armenini qui, dans son *Dèveri precetti della pittura* (Ravenne, 1587), conseillait d'occuper absides ou coupoles par des « cose celesti, come di misterij ascendenti al Cielo³⁶ », c'est l'importante tradition qui irait de Giovanni Lanfranco représentant *l'Assomption de la Vierge* se dirigeant vers le Christ lumineux de la lanterne de la coupole de S. Andrea della Valle (1625-1627)³⁷, jusqu'aux réalisations plus tardives et somptueuses encore de Giovanni Battista Gaulli au Gesù (1672-1683) ou d'Andrea Pozzo à S. Ignazio (1684-1694)³⁸. Entre ces dates, s'imposent les œuvres tout aussi célèbres de Pietro da Cortona pour *La Gloire de la Trinité* et *L'Assomption* à la coupole et dans l'abside de l'église oratorienne de S. Maria in Vallicella (1647-1651 et 1655-1656), et de Domenico-Maria Canuti et Enrico Haffner pour la voûte et le chœur des Ss. Domenico e Sisto (1674-1675), sans compter, dans les voûtes de certaines chapelles, d'innombrables réalisations plus modestes³⁹.

Les Gloires monumentales peuvent, d'autre part, être conçues comme une réélaboration pérenne des éphémères « *apparati* » associés aux célébrations eucharistiques dites des « Quarante-Heures » qui se multiplièrent dans la Rome des années 1630-1650⁴⁰. Lors de ces fêtes, on sait que le Saint Sacrement était exposé sur un présentoir ou un tabernacle monumental supporté par des anges au sein, là encore, d'une Gloire rayonnante qui se déployait dans le sanctuaire : c'est là, très certainement, l'autre « laboratoire » expérimental d'où procèdent plus directement encore, *via* à nouveau un certain nombre de réélaborations, les Gloires que nous étudions⁴¹. La preuve de cette relation serait non seulement la proximité formelle et thématique, mais également l'identité des acteurs impliqués qui sont, en partie, les auteurs mêmes des grandes Gloires sculpturales « fixes » qui se sont imposées dans les décennies suivantes. Les réalisations de la chapelle Paolina au Vatican, du Gesù, de l'Oratoire du collège romain, puis de l'église des Oratoriens de S. Lorenzo in Damaso, sont dues en effet au Bernin (Chapelle Paolina, 1628 avec déjà « la gloria del Paradiso »⁴²) ; à Pietro da Cortona (S. Lorenzo in Damaso, 1633 – dessin conservé au Windsor Castel, et 1650 – également gravée) ; à Carlo Rainaldi (le « Teatro eretto nella chiesa del Gesu », 1650, gravé par Rainaldi) qui est aussi l'auteur de la Gloire postérieure de S. Maria in Campitelli ; mais aussi au disciple du Bernin qu'était Niccolò Menghini, à Francesco Grimaldi, Giovanni Maria Mariani ou Simone Felice Delino⁴³. Le jésuite Andrea Pozzo, plus tardivement, est encore l'un des grands protagonistes de cette tradition qu'évoquent certains projets de son traité de perspective, destinés aussi bien à s'inscrire dans ce type d'événements festifs qu'à devenir de véritables modèles d'autels. Le passage d'un registre à l'autre allait de soi. Évoquant par exemple un projet pour le maître-autel du Gesù destiné à

remplacer l'autel existant jugé trop modeste (« che ora è troppo tenue »), il alterne une proposition « per apparato delle quarant'ore », et d'autres destinées à servir de « modello per l'Altar maggiore ». L'une des planches associe par exemple la scène de la *Circoncision*, où le Christ reçoit son nom, à une grande Gloire rayonnante autour du Trigramme « IHS », l'ensemble étant surmonté de l'Agneau divin (également en gloire) peint par G. B. Gaulli⁴⁴ [fig. 5]. On sait aussi que la Gloire occupe une place décisive dans deux des plus emblématiques retables romains réalisés par l'artiste : celui de l'autel de saint Ignace au Gesù (avec une Gloire trinitaire sculptée dans l'attique de retable), et celui de l'autel de saint Louis de Gonzague dans le transept de S. Ignazio (la Gloire étant ici sculptée sur le bas-relief). Ces œuvres éphémères sont importantes non seulement pour leur valeur anticipatrice, reconnue dès l'étude inaugurale de Mark S. Weil, mais également pour les exceptionnelles descriptions imprimées qui les accompagnaient. La plupart des grandes Gloires réalisées au XVII^e et XVIII^e siècle n'ont en effet pas donné lieu à des commentaires et encore moins à une théorisation explicite de la part de leurs commanditaires ou des artistes, ce qui rend bien sûr leur interprétation incertaine. Même le texte rédigé par Andrea Pozzo pour évoquer

sa célèbre fresque à S. Ignazio reste avant tout une description et une explication plus qu'une interprétation développée, l'auteur se contentant d'en exposer les sources bibliques fondamentales : sa référence par exemple à « ogni fuoco ed ogni lume celeste [...] che provenga dal Padre de'lumi » est une allusion biblique (Jc 1, 17), qui vaut sans doute comme *conchetto* fondateur mais malgré tout elliptique de cet ensemble sur lequel je reviendrai. En revanche, dans le cas des réalisations des « Quarante-Heures », les textes évoquent souvent de façon détaillée les origines circonstanciées (élection d'un Pape, victoire catholique, peste éloignée), certaines des pratiques dévotionnelles associées à l'exposition eucharistique (méditations spécifiques sur tel ou tel point, « colloque » avec le Christ présent au Saint Sacrement, litanies eucharistiques et oraisons, etc.⁴⁵), et bien entendu les « sources », « sujets » et significations des réalisations éphémères. Les thèmes abordés, initialement centrés sur la mort du Christ – ce dont témoigne encore la gravure de la chapelle Paolina à la fin du XVIII^e siècle où le Christ allongé, présenté sur le devant d'autel, est mis en relation avec une hostie rayonnante dans le registre supérieur –, vont

Fig. 5.
Andrea Pozzo,
*Perspectivae
pictorum atque
architectorum...*,
Augsburg,
Jeremias Wolff,
1711, II, fig. 73
(gravure de
G. Conrado
Bodener).



rapidement se diversifier, privilégiant l'Ancien Testament (épisodes de l'Exode ; les peuples affluant vers la « Maison du Seigneur » d'après Esaïe ; Josué arrêtant le soleil ; la dédicace du Temple de Salomon ; l'Agneau de l'Apocalypse), des références allégoriques, mais aussi des épisodes des vies de saints à partir du XVIII^e siècle⁴⁶. Dans tous les cas la Gloire, ici eucharistique, ailleurs centrée sur l'une des personnes de la Trinité, mais toujours associée à une expression lumineuse, est loin d'être donnée comme un objet isolé livré à l'adoration des fidèles. Elle ne se comprend qu'inscrite dans un contexte à la fois liturgique, narratif, allégorique, figuratif et spirituel riche et complexe, également présent dans nombre de Gloires pérennes, et qu'il faudrait donc restituer.

Mais d'autres traditions figuratives, plus anciennes, doivent être encore évoquées. Dès au moins le XV^e siècle toute une série d'exemples déjà monumentaux paraît bien anticiper les formules développées par les grandes Gloires sculpturales des XVII^e et XVIII^e siècles. La première d'entre elles, sur laquelle je reviendrai, est liée à la dévotion au Nom du Christ dont l'inscription figurait au centre d'un soleil rayonnant. Issu de saint Bernardin de Sienne et repris par les Jésuites au siècle suivant, on retrouve par exemple ce motif sous une forme déjà monumentale sur la façade du palazzo Publico de Sienne, sur celle du palazzo della Signoria de Florence, ou dans le spectaculaire et inaugural projet florentin de Bartolomeo Ammannati pour la façade du collège jésuite de S. Giovanni au XVI^e siècle, sans doute l'exemple le plus proche de notre objet. Une autre tradition, j'y reviendrai également en détail, serait celle des représentations apocalyptiques de *Maria in Sole* ou de la Vierge en Assomption au centre d'une Gloire. C'est là un thème commun pour la peinture (pensons au *Triptyque de la Vierge en gloire* de Jean Hey, Moulins, vers 1498-1500), ou le vitrail (le *Couronnement de la Vierge* par une Trinité anthropomorphe inscrite dans un grand soleil de la rose de l'église S. Maria del Mar à Barcelone, par le Bourguignon Antoine de Lonhy en 1460)⁴⁷, mais objet également, dans le domaine de la sculpture, d'une autre œuvre exceptionnelle qui est le maître-autel gothique de Notre-Dame de Cracovie par Veit Stoss (1477-1489)⁴⁸.

Si la relation n'est pas explicite dans les sources, et même si toute une tradition figurative intermédiaire joue un rôle central, un modèle plus ancien et fondamental doit être encore mentionné pour les Gloires modernes, un modèle où se révèle l'étonnant projet de cet objet : retrouver sans doute *l'efficace* de certaines des traditions figuratives de la divinité les plus anciennes et imposantes. Avec la réalisation du Bernin à S. Pietro, nous avons vu en effet qu'une autre référence, plus archaïque encore, s'imposait : l'antique et prestigieuse basilique constantinienne, détruite par le nouveau S. Pietro en chantier depuis la Renaissance mais aussi, d'une certaine façon, transfigurée et « magnifiée » par cette reconstruction même. La reprise berninienne de l'archétype du baldaquin médiéval⁴⁹, ou l'allusion virtuelle au trône vide divin de « *l'hetoimasia tou thronou* », renvoient bien à ce passé mythique. Mais il en est de même de la Gloire moderne qui, d'une certaine façon, peut être considérée comme une forme de réactualisation « baroque⁵⁰ » des figurations glorieuses du Christ *Pantocrator*

(« tout puissant »), *Cosmocrator* (créateur) ou en Majesté (*Maiestas Domini*)⁵¹, ou encore du Christ de la seconde Parousie doté de son corps glorieux nimbé de lumière⁵². Avant les roses des cathédrales gothiques privilégiant le Jugement dernier, l'Apocalypse ou la Glorification de la Vierge⁵³, ce motif est évoqué à grande échelle par le moyen des fonds d'or des mosaïques des célèbres absides ou coupoles ravennates, siciliennes mais aussi romaines (S. Maria in Trastevere; S. Maria Maggiore; chapelle saint Zénon à Saint-Praxède, etc.), elles-mêmes inspirées du « faste latin et barbare » des prototypes byzantins que décrivait, en un texte célèbre, Paul le Siléntaire à propos du « ciel resplendissant⁵⁴ » de la coupole de Sainte-Sophie en 563. L'or y était déjà la traduction privilégiée de la lumière céleste et d'un Christ donné, dans les inscriptions qui accompagnent souvent ces œuvres, comme « lumière du monde » et dispensateur de « la lumière de la vie » (Jn 8, 12)⁵⁵. Si l'on se tourne vers la France médiévale, ces représentations trouveraient leur équivalent dans les versions monumentales du Christ ou, plus rarement, de la Vierge en gloire dans une mandorle. On en connaît de nombreux exemples dans la peinture et plus encore dans la sculpture romane : du linteau du portail de l'abbatiale de Saint-Genis (vers 1019-1020) où la mandorle paraît reprendre la tradition de la couronne végétale et de l'*imago clipeata* (image-bouclier) romaine et paléochrétienne, au tympan de l'église de l'abbaye Saint-Fortunat de Charlieu (tympan ouest, vers 1090, avec deux anges tenant la mandorle), jusqu'à ceux que l'on retrouve au XII^e siècle au cœur des compositions plus complexes de Conques, Autun, Arles, etc., souvent associées au Tétramorphe qu'abandonnent les versions modernes⁵⁶.

Ce sont certaines de ces représentations, alors auréolées des prestiges si importants pour la Contre-Réforme du christianisme primitif et médiéval présent à Rome, mais aussi, pour la papauté et les monarchies européennes, de l'idéologie impériale et byzantine, que redécouvrent au cours des XVI^e et XVII^e siècles nombre d'érudits : Cesare Baronio, auteur des fameuses *Annales* (1588-1607), mais aussi responsable des interventions en style « néo-paléochrétien » de l'église des Ss. Nereo e Achilleo (1596-1597); Antonio Bosio, découvreur de la *Roma sotterranea* (1632); Cassiano dal Pozzo, associé aux importants relevés des « mosaïci antichi » que fait alors restaurer Francesco Barberini à Rome⁵⁷; Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, amateur d'antiques mais aussi de manuscrits byzantins dont il constitue une exceptionnelle collection⁵⁸; ou plus tard encore Giovanni Giustino Ciampini, auteur du *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis* (1693) et du monumental *Vetera Monumenta* (Rome, 1690-1699), consacrés notamment aux mosaïques romaines, ravennates et byzantines. Dans la France aux prétentions impériales et solaires de Louis XIV, un même intérêt est alors également partagé par Charles du Fresne, traducteur de la *Description de Sainte-Sophie* de Paul le Siléntaire, et auteur d'une *Histoire de l'Empire de Constantinople sous les empereurs français* (1657) et d'une *Histoire byzantine* (1680)⁵⁹; par Guillaume-Joseph Grelot auteur de la *Relation nouvelle d'un voyage à Constantinople* (1680) décrivant longuement Sainte-Sophie⁶⁰; par le jésuite Louis Maimbourg, auteur d'une *Histoire de l'hérésie des Iconoclastes et de*

la *translation de l'Empire aux François* (1674), également dédiée à Louis XIV⁶¹ ; et plus tard encore par plusieurs théoriciens de l'architecture du XVIII^e siècle qui, tels Amédée Frézier ou Antoine Desgodets, se tourneront vers une vision idéalisée des premiers siècles du christianisme. Sans assimiler deux univers culturels aussi lointains et dissemblables, ne pourrait-on faire l'hypothèse que ce sont aux prestigieux exemples byzantins et médiévaux que tenterait de répondre, au moins en partie, la « *meraviglia* » (Baldinucci) que constitue la nouvelle Gloire moderne⁶² ? En substituant au *Pantocrator* ou au Christ en Majesté médiéval la figure du Saint-Esprit, comme à S. Pietro, ou bien celle du Père, celle de la Trinité, mais aussi, nous le verrons, celles de la Vierge ou des saints en apothéose, et en transformant en rayons de stuc, de bois ou de métal dorés les anciens fonds d'or ou les mandorles peintes ou sculptées, la Gloire baroque retrouverait ainsi l'antique *splendor* de la *Gloria* divine.

OBJET-LIMITE

■ Malgré ces références prestigieuses, malgré l'abondance des occurrences d'un objet devenu presque banal par sa répétition, malgré des significations éminentes et sa position centrale au-dessus de l'autel principal, malgré également le prestige de certains des artistes qui en sont les concepteurs, la Gloire n'a guère suscité d'intérêts explicites. Dans la littérature ancienne, il est frappant de constater que ces multiples réalisations, à l'exception de quelques rares cas sur lesquels je reviendrai et surtout des projets pour les Quarante-Heures, n'ont pas occasionné de véritables commentaires ni de théorisation explicite. Tout aussi surprenant, jusqu'aux intuitions inaugurales de Louis Marin ou d'Alphonse Dupront et aux travaux récents de Christian Hecht pour l'histoire de l'art, de Giorgio Agamben pour la théologie et la théorie politique, ou de Hans Urs Von Balthasar et, récemment, Giovanna Maria Porrino pour l'exégèse biblique et patristique, la Gloire, devenue l'incarnation d'un certain mauvais goût « baroque » et le symbole suprême d'une rhétorique catholique désuète (« les grandes scénographies baroques éteintes » de Dupront), ou aliénante (le baroque en tant que forme d'une « subordination extatique⁶³ »), n'a pas donné lieu à études significatives⁶⁴. Cet oubli étonnant de la Gloire de Dieu, s'il ne correspond pas seulement à un compréhensible éloignement du divin pour nos sociétés, tient sans doute aussi, on le voit bien déjà dans le cas de S. Pietro, à l'*indétermination* à la fois matérielle, formelle, représentative et conceptuelle de ce qui est, sans aucun doute, « l'objet-limite » par excellence de la représentation et de la « figurabilité »⁶⁵. Entre architecture, sculpture mais parfois aussi peinture, entre image et décor, entre anthropomorphisme et symbolisme, entre matérialité, monumentalité, sur-visibilité et propagation lumineuse dématérialisée, entre capacité à « faire image » et dépassement de la représentation traditionnelle, entre, également, figuration d'un concept théologique, objet d'adoration et bien sûr œuvre à prétention artistique, la Gloire, malgré ou à cause de l'*intensité* absolue de sa manifestation, ne se laisse guère aisément appréhender sinon en ses « effets » et son « efficace ». Comment circonscrire ce qui, toujours dans les termes de

Louis Marin, paraît être *traversé* par un être transcendant inassignable, mais ici manifesté, et qui relèverait des « puissances de l'invisible », des « virtualités de l'image » et de l'« événement »? Où est véritablement « l'œuvre » dans le *continuum* spatial indéterminé, composite et en extension indéfinie qui caractérise la Gloire? Comment percevoir de façon adéquate ce qui joue entre focalisation, dispersion de l'attention visuelle et éblouissement recherché? De qui ou de quoi (Dieu, saints ou Vierge, reliques, croix, eucharistie, pouvoirs terrestres?), ces dispositifs expriment-ils la Gloire ou sont-ils la glorification? De quels enjeux déterminants – représentatifs, sémiotiques, esthétiques, dévotionnels, politiques et sociaux – la Gloire est-elle vraiment l'objet? L'étude d'une telle réalité suppose par-là, autre difficulté pour l'historien toujours plus spécialisé, de convoquer de multiples et hétérogènes champs de savoirs impossibles, faut-il admettre, à maîtriser parfaitement.

Dans cet ouvrage, trois limites se sont dès lors imposées au *corpus* étudié. En premier lieu, même si je reviens en détail sur deux exemples hors-normes dont je propose une nouvelle lecture – les fresques du Gesù et celle de S. Ignazio à Rome par laquelle je débute – je me suis avant tout attaché aux ensembles monumentaux faisant appel, sur le modèle fondateur du Bernin, aux ressources conjuguées et originales de la sculpture et de l'architecture associées généralement dans le sanctuaire ou certains autels éminents, plus qu'aux réalisations picturales mieux connues et étudiées⁶⁶.

En second lieu, j'ai dû renoncer à aborder l'analyse de ce motif à l'échelle européenne dans laquelle il devrait être logiquement inscrit. J'ai choisi en effet de privilégier d'une part le contexte historique et spatial originaire dans lequel ce motif a été élaboré – la Rome des XVII^e et XVIII^e siècles –, d'autre part l'un des espaces territoriaux majeur de réception et de réélaboration de ce motif : Paris en premier lieu et la France catholique de la fin du XVII^e siècle et du siècle suivant, dont la relative spécificité – Gallicanisme, conflits liés au protestantisme et au jansénisme, réformes et critiques internes au catholicisme – permet, me semble-t-il, de mieux saisir les sens et enjeux déterminants de la Gloire moderne.

Enfin, dernière limite, en privilégiant la dimension religieuse j'ai également laissé de côté la dimension plus attendue, presque exclusivement retenue jusqu'à aujourd'hui par les historiens et à laquelle j'ai consacré un colloque, qui est celle de la Gloire – magnificence, *fama*, renommée, etc. – des Princes. D'une Gloire à l'autre, du champ religieux et spirituel au champ politique, l'articulation est en effet évidente et obligée, nous l'avons vu pour la Gloire et la *Cattedra* de S. Pietro, dans le cadre des conceptions théologico-politiques dominantes à la période moderne. Si une iconographie spécifique de la Gloire princière, non associée à la lumière, apparaît dans l'allégorie issue de l'*Iconologia* (1603) de Cesare Ripa (la « Gloire » – avec statuette de la Victoire, sphère armillaire, trompette de la Renommée, couronne, etc. –, et la « Gloire des Princes » – avec une pyramide embrassée par une femme, cercle ou couronne d'or), une identique symbolique solaire est bien souvent partagée dans ces deux champs. Dans le domaine héraldique et emblématique du pouvoir civil, plusieurs cas, que je me

contente ici de signaler, seraient exemplaires par leur précoce monumentalité qui pourrait même anticiper les réalisations religieuses. En premier lieu, celui de la voûte de la bibliothèque du palais ducal d'Urbino (vers 1474-1480) où l'aigle (jupitérien) de Federico da Montefeltro, reposant sur une couronne de feuilles de chêne (autre élément emblématique de la dynastie) et entouré de têtes de chérubins et des initiales « F D » (*Federicus Dux*), est au cœur d'un spectaculaire dispositif rayonnant qui évoque le modèle de la Pentecôte : des sortes de flammèches s'y diffusent sur toute la voûte au-dessus des rayonnages où étaient conservés les précieux manuscrits grecs, latins, hébreux ou arabes du palais⁶⁷. Tout aussi important est le cas, antérieur, du motif héraldique avec rayonnements serpentins, associé cette fois à Gian Galeazzo Visconti et au thème de l'Annonciation, qui occupe la rose du chevet de la cathédrale de Milan (dessinée par Filippino da Modena en 1402-1414)⁶⁸. En France, il faudrait encore évoquer l'exceptionnel dossier du dais du trône de Charles VII (vers 1440), attribué à Jacob de Litemont et récemment acquis par le musée du Louvre⁶⁹. Orné d'un grand soleil à douze branches et rayons sur fond vermeil, d'étoiles et de deux anges portant une couronne (identifiés aux archanges Michel et Gabriel, saints protecteurs du roi et du royaume), il évoque à nouveau l'origine divine du pouvoir royal. C'est là une symbolique commune que l'on retrouverait encore pour la clé de voûte, ornée des armes d'Henri II et d'un soleil rayonnant, au-dessus de l'abside de la chapelle royale du château de Vincennes (vers 1549-1550)⁷⁰. Autant d'exemples déjà spectaculaires, qui précèdent la reprise de l'emblématique solaire par les grandes monarchies du XVII^e siècle : des Barberini à Rome ou des souverains espagnols, à la France de Louis XIV qui réassume elle-même, à un niveau hors du commun, toute une tradition présente en France depuis le XIV^e siècle⁷¹.

En m'attachant à ce motif, il m'est rapidement apparu que la Gloire est plus un *dispositif* qu'un « thème » (iconographique), une propriété divine ou un concept théologique univoque (par exemple la manifestation de la « puissance » et de l'essence de Dieu), ou même un « objet » bien circonscrit au contenu stable (le « monument » de Louis Marin, l'émanation lumineuse rayonnante qui en constitue cependant la base commune). Un dispositif donc, d'abord *matériel*, quoique tendant, en se substituant bien souvent aux traditionnels retables monumentaux⁷², à une forme essentielle de *dématérialisation* lumineuse supposée évoquer l'Intelligible divin⁷³; ensuite *conceptuel*; et plus encore un dispositif *modulable* et *relationnel*. C'est-à-dire dont la plasticité est susceptible d'accueillir et d'articuler dans une relation dynamique des entités et des espaces extrêmement variés, terrestres et célestes, afin de mettre en œuvre toute une série de significations et de générer tout un ensemble d'actes, de pratiques et de transformations. Les variations portent d'abord sur *l'objet central* intégré dans le rayonnement dont il paraît être la source : le Saint-Esprit pour le cas de S. Pietro; mais aussi bien Dieu le Père; le Christ; une évocation abstraite de la Trinité; la Vierge ou des saints en apothéose; la Croix triomphale (par

exemple à la cathédrale Saint-Jean de Besançon, associée au Saint-Suaire et aux autres *arma christi*, dans la chapelle dessinée par Germain Boffrand en 1739-1740); des reliques (la langue [!] de saint Jean Népomucène dans l'église des frères Asam à Munich), voire la représentation du chef de saint Jean-Baptiste (le cas étonnant du motif central de la façade de la chapelle des Pénitents noirs en Avignon, initiée par l'architecte et sculpteur Thomas Lainé en 1739⁷⁴). Ces variations portent également sur d'autres objets *extérieurs* auxquels la Gloire peut être *associée* et vers lesquels elle rayonne : un reliquaire géant dans l'œuvre du Bernin ; les chasses contenant les reliques des saints associés au sommet ou à la base de la Gloire dans certains sanctuaires (à Amiens, Saint-Maximin, Béziers, Autun, à Saint-Merry à Paris où un ange soutenait la châsse, etc.) ; le tabernacle ou la suspense eucharistique gallicane dans de nombreux exemples ; une évocation du Sacré-Cœur en suspension (la chapelle du Sacré-Cœur à Saint-Sulpice au XVIII^e siècle⁷⁵) ; ou encore, ailleurs, un ensemble de tableaux ou de sculptures évoquant certaines scènes complémentaires de la vie du Christ, de la Vierge ou des saints. Enfin, la Gloire intègre différents *sujets* – les acteurs et spectateurs confrontés à cette œuvre –, qui sont mis en relation avec les différentes entités divines au sein d'une économie dialectique où joue ce « commerce des confins » qu'évoque Alphonse Dupront⁷⁶.

Le statut varié des éléments qu'intègre la Gloire s'explique sans doute en partie par l'originalité, ou les contradictions, des croyances chrétiennes par rapport à leurs origines juives. Pour les chrétiens, la Gloire du Dieu unique de l'Ancien Testament se devait de composer avec ces nouvelles entités divines qu'étaient le Fils – sous ses multiples formes et évocations : corps physique, eucharistie, Croix, Trigramme « IHS », Agneau mystique –, mais aussi le Saint-Esprit dans le cadre de la théorie de la Trinité alors en cours d'élaboration. Comment représenter ces différentes personnes, les associer, selon quelle hiérarchie, et comment leur accorder la Gloire qui leur est propre ou commune ? Au-delà, on sait bien que ce n'est pas seulement le passage du strict monothéisme de l'Ancien Testament à la Trinité du christianisme qui a transformé la conception et les représentations de la Gloire. La place déterminante, bien que contestée, accordée à la Vierge et aux saints dans la théologie et les croyances catholiques a également contribué à étendre à ces nouvelles figures, là aussi en différents lieux et sous diverses formes d'expressions, l'attribut solaire rayonnant de Dieu.

Dans les pages qui suivent, je reviendrai donc sur ce qui est sans doute l'enjeu déterminant de notre objet d'étude à savoir *l'extension continue*, et nécessairement problématique, de la Gloire à d'autres entités comme à de nouveaux espaces. J'aborderai en premier lieu, point de départ obligé, la Gloire du « Père des lumières » et de la Trinité dans ses versions sculpturales romaines et parisiennes avant tout, soulignant les paradoxes représentatifs attachés à cet objet : évoquer la lumière, un dieu incorporel et un dieu unique en trois personnes (*Lumen de lumine*). J'accorderai ensuite une place importante à une modalité figurative originale qui était commune aussi bien à Dieu et au Christ (Tétragramme et Trigramme), qu'à la Vierge ou à plusieurs saints, qui est celle de certaines des

lettres ou des initiales de leurs noms placées au centre de la Gloire (*Le Nom en Gloire*). La mise en gloire de la Vierge et de ses icônes dans certains dispositifs, qui tendent, à Rome notamment, à être plus abondants que ceux consacrés à Dieu, fera l'objet du chapitre suivant (*Maria in Sole*). La Gloire des saints ou, plus précisément, le processus de glorification ou d'apothéose qui les conduit vers la Gloire céleste sera ensuite abordé (*Raptus in Coelum*). Afin de ne pas surévaluer la tradition textuelle dont procèdent, en partie, les réalisations plastiques de la Gloire, ce n'est que dans un ultime chapitre que je me suis attaché à mettre au jour les origines moins plastiques que littéraires et théoriques, et en premier lieu bibliques et patristiques, de la Gloire (le concept de *Kabôd/Doxal Gloria*), dont la lumière est devenue l'expression privilégiée (*Gloire et Lumière*).

Ces différents chapitres, à vocation synthétique, diachronique et comparative, seront ponctués de trois études singulières consacrées à des réalisations romaines emblématiques du XVII^e siècle, que j'ai désignées comme autant de *Glorifications* : la fresque d'Andrea Pozzo à S. Ignazio, où est à l'œuvre un modèle catoptrique de communication entre monde céleste et terrestre qui informe l'ensemble des représentations de la Gloire ; la chapelle Borromée/Spada à S. Maria in Vallicella (la Chiesa Nuova) où la Gloire s'origine sur une évocation verbale du divin ; les fresques de Giovanni Battista Gaulli (Baciccio) au Gesù où aboutit le processus de glorification de deux des saints majeurs de l'époque moderne. Ces trois exemples, dont je propose de nouvelles lectures, permettront de saisir plus en détail et de façon synchronique la spécificité de ce motif. Et notamment les formes selon lesquelles la Gloire déploie au sein de l'espace ecclésial, et sous diverses modalités (architecturales, figuratives, symboliques, catoptriques), ce dispositif relationnel qui intègre en un ensemble unitaire les différentes instances terrestres et divines. Le premier exemple, par lequel s'ouvre *in media res* cette étude, porte sur la fresque de la voûte de l'église jésuite de S. Ignazio achevée par Andrea Pozzo en 1694.

Notes

1. Parmi les quatre Pères et Docteurs latins distingués par Boniface VIII en 1295 et les quatre Pères et Docteurs grecs proclamés par Pie V en 1568, sont donc absents : Jérôme, Grégoire, Basile de Césarée et Grégoire de Naziance.
2. GALLOCHE Louis, « Traité de Peinture » (4^e partie), 7 juillet 1753, dans LICHTENSTEIN J., MICHEL C., *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. VI (1752-1792), vol. I, Paris, Éditions de l'ENSBA, s. d., p. 153 : « Je me contenterai d'admirer avec les autres spectateurs sa chaire [à] Saint-Pierre, portée par quatre Pères de l'Église, dont l'étonnante décoration qui les accompagne forme une gloire *par où ce trône paraît descendu du Ciel en terre.* »
3. La *Cattedra* est avant tout, pouvait écrire l'architecte Carlo Fontana, « uscita dall'idea di quel gran pontefice » (FONTANA C., *Il Tempio Vaticano e sua origine con gl'Edifitii più cospicui antichi e moderni...*, Roma, Buagni, 1694, p. 399). Si les projets initiaux faisaient reposer la chaire sur les Pères, le projet réalisé la place en suspension : la chaire n'est, de fait, pas soutenue par les Pères malgré la tradition textuelle issue de Baldinucci ou des deux versions manuscrites de « *L'Inscriptio Cathedrae Sancti Petri* » qui évoquent les quatre Pères « manu Cathedram sustinent ac firmant » ou « thecam sustinent qua includitur », citées par MONTANARI Tomaso, « La Cattedra e la Gloria », dans PINELLI A. (dir.), *La basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena, F. C. Panini, 2000, Schede, p. 624 ; D. Dombrowski rappelle cependant que ce choix s'est fait tardivement : voir DOMBROWSKI Damian, *Dal Trionfo all'Amore. Il mutevole pensiero artistico di Gianlorenzo Bernini nella decorazione del nuovo San Pietro*, Roma, Argos, 2003, p. 59 à propos du « passaggio da una *cathedra* portata a una *cathedra* sospesa ». Voir également BENEDETTI Sandro, « La Metafisica del mondo nell'architettura di G. L. Bernini », dans FAGIOLO M., MADONNA M. L. (dir.), *Barocco Romano e Barocco Italiano. Il Teatro, l'effimero, l'allegoria*, Rome, Gangemi, 1985, p. 73-87, ici p. 85 où il insiste sur le changement de sens qu'implique le passage d'une chaire portée par les Pères à une chaire où c'est la lumière du Saint-Esprit qui devient « reale soggetto creativo della composizione ». Sur la chaire, son origine, son don par Charles le Chauve au IX^e siècle, et son culte, voir notamment : BALBONI Dante, *La Cattedra di San Pietro. Note storico-liturgiche sull'origine della festa « Natale Petri de Cathedra » e sul culto alla « Cathedra Petri »*, Rome, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1967 et, du même, « Descrizione della "Cattedra di San Pietro" », dans BALBONI D. (dir.), *Miscellanea di studi artistici e letterari in onore di Giovanni Fallani...*, Rome, Antonino De Dominicis, 1982, p. 87-98 ; MACCARRONE Michele, *La Cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano*, 1971 (*Memorie della Pontifica Accademia Romana di Archeologia*, vol. X) et, du même, *Le nuove ricerche sulla Cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano*, Città del Vaticano, 1975 (*Mem. Pont. Acc.*, vol. I), p. 7-20 ; GUARDUCCI Margherita, *La Cattedra di San Pietro nella scienza e nella fede*, Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1981 ; et, du même, « La *Domus Faustae* in Laterano e la Cattedra di San Pietro in Vaticano », dans *Studien zur Spätantiken und Byzantinischen Kunst*, Bonn, D^r Rudolf Habelt GMBH, 1986, p. 249-263 et « Il Trono di Massimino Erculio e la Cattedra di San Pietro », *Bollettino d'Arte*, 52, nov.-déc. 1988, p. 1-12 ; et, essentiel, RAVELLI Diego Giovanni, *La solennità della Cattedra di San Pietro nella Basilica Vaticana. Storia e formulario della Messa*, Rome, CLV-Edizioni Liturgiche, 2012.
4. BERNINI Domenico, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio*, Rome, Rocco Bernabò, 1713, p. 100-110 ou déjà BALDINUCCI Filippo, *Notizie dei professori del disegno...*, Firenze, V. Batelli e Compagni, 1847 (1682), t. V, « Vita del cavaliere Gio Lorenzo Bernino », p. 664.
5. Enjeu central pour les catholiques confrontés à l'église « invisible » de Calvin et des Réformés et à leur rejet de l'autorité romaine. Voir par exemple SALES François de, *Les Œuvres du BienHeureux François de Sales [...] Tome Second [...] Contenant ses Sermons...*, Paris, A. Cottinet, J. Roger, T. Lozet, 1641, XXIII : « Sermon de la visi-

bilité de l'Église », p. 134-138 ; ou BOSSUET Jacques-Benigne, *Histoire des variations des églises protestantes...*, Liège, Françoise Hoyoux, 1701, t. II, Livre XV, p. 323 et suiv. sur la reconnaissance de l'autorité de l'Église, de sa permanence, de son universalité, de la vérité qu'elle professe, de sa visibilité, etc. : « Le premier point [la visibilité] est fondé sur un fait constant : c'est que le terme d'Église signifie toujours dans l'Écriture, & ensuite dans le langage commun des fideles, une société visible... » (p. 325). Cette visibilité, qui est d'abord celle de la communauté des chrétiens soumis à la hiérarchie catholique et à sa gestion des sacrements, se confond également avec celle de l'église en tant qu'édifice matériel : voir sur ce processus de réification de l'Église dans l'église, que l'époque moderne tente de réaffirmer alors même que d'autres institutions (l'État) et espaces concurrents (la Cité) le remettent en cause, IOGNA-PRAT Dominique, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (800-1200)*, Paris, Seuil, 2006 et, du même, *Cité de Dieu, cité des hommes. L'Église et l'architecture de la société (1200-1500)*, Paris, PUF, 2016, p. 31 évoquant « une église médiévale pleine de l'Église, en une manière de surinvestissement du contenant qui n'est pas sans évoquer par anticipation la saturation des églises de l'âge moderne et des décors baroques chargés de proclamer, avec force gloires et triomphes, la présence tangible de l'invisible ».

6. I R 8, 11 ; II Ch 5, 13-14 ; 7, 1 ; Ps 26, 8.

7. C'est l'immense et essentiel tableau d'autel destiné aux chanoines de Saint-Pierre, réalisé vers 1624-1626 par Simon Vouet évoquant, au-dessus de la *Pièta* de Michel-Ange, *Les armes de la Passion portées en gloire par des anges vers Dieu le Père* (bozzetto, coll. part.), sur un thème déjà traité par Gaspare Celio au Gesù, et évoqué par Vouet comme « il sacrificio, qual Dio Padre riceve di Cristo suo figlio, offertoli dalla Beata Vergine, con i misterij della Passione, e con S. Francesco, et S. Antonio di Padova » se concluant par une « Gloria Celeste », d'après la supplique de Vouet en date du 10 mai 1627 publiée dans POLLAK Oskar, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Wien/Augsburg/Köln, Denno Filser Verlag, II, 1931, p. 232-233. Voir sur cette œuvre la mise au point de SCHLEIER Éric dans *Simon Vouet (les années italiennes 1613-1627)*, cat. expo. (Nantes/Besançon, 2008-2009), Paris, Hazan 2008, p. 147-149 et cat. n° 40, p. 157 (avec bibliographie antérieure), ainsi que RICE Louise, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's. Outfitting The Basilica, 1621-1666*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, cat. 8, p. 216-221 (avec sources) : selon elle, à la différence de la version de Celio pour l'une des chapelles du Gesù ou de Lanfranco pour la chapelle du Crucifix à Saint-Pierre (1629-1632), la croix de Vouet serait cependant fixée au sol et non suspendue ; elle était associée au Voile de la Véronique, aux clous, à la couronne d'épines, à la colonne de la flagellation, etc.

8. Exaltatio Sanctae Crucis : ὑψωσις, -ώσεως : *élévation, ostension en grec*. Sur la transformation d'un instrument de supplice infamant en objet glorieux et emblématique du christianisme voir l'étude inaugurale de SULZBERGER Max, « Le Symbole de la Croix et les Monogrammes de Jésus chez les premiers Chrétiens », *Byzantion. Revue Internationale des Études Byzantines*, 2, 1925, p. 337-448 sur le rôle avant tout de saint Paul (par exemple Gal 6, 14), puis pour les latins de saint Justin dans son *Apologie* ; la critique calviniste entraînera une dévotion accrue du côté catholique : voir SCAVIZZI Giuseppe, *The Controversy on images. From Calvin to Baronius*, New York/Bern, etc., Peter Lang, 1992, chap. V, p. 205-223 et chap. VI, p. 238-242. Sur ce motif de la « Maiestas Crucis », équivalent de la « Maiestas Domini », et son rapport aux textes de Cyrille de Jérusalem (apparition de la croix dans le ciel), d'Irénée de Lyon sur la Croix mesure de l'univers, et de Grégoire de Nysse (*In Christi Resurrectionem, Oratio I*) sur son caractère cosmique, voir les indications de POILPRÉ Anne-Orange, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (V^e-IX^e siècle)*, Paris, Cerf, 2005, p. 116-118 et de DANIELOU Jean, « Le Symbolisme cosmique de la croix », *La Maison-Dieu*, 75, 1963, p. 23-36. Au début du XVIII^e siècle voir par exemple la défense de la croix dans CORDEMOY Louis-Géraud de, *Traité des saintes images...*, Paris, François Babuty, 1715, p. 75-83, rappelant les témoignages et apparitions à Constantin, saint Cyrille (« une fort grande Croix, toute brillante

de lumière » dans le ciel), Théoderet, Grégoire de Naziance, etc. Les croix en gloire des XVII^e-XVIII^e siècles reprennent ces modèles mais évoquent également l'apparition du « signe du Fils de l'homme » à la fin des temps selon Mat 24, 30 et les commentaires des Pères (*ibid.*, p. 106-108).

9. Le projet est inspiré par M^{gr} de la Motte, dont on connaît également l'importance pour l'abbaye de Valloires, dans une importante lettre publiée par l'abbé DARGNIES Louis-Michel, *Mémoires en forme de lettres pour servir à l'histoire de feu Messire Louis-Fr Gabriel d'Orléans de la Motte, évêque d'Amiens* (Malines, 2^e éd. 1785, t. II, Lettre XVIII, p. 198-201), rapportée par SOYEZ Edmond, *Le sanctuaire de la cathédrale d'Amiens*, Amiens, Lambert-Caron, 1873, p. 75-76. Sur les conceptions religieuses de l'évêque, donné pour « le François de Sales du dix-huitième siècle », voir également ses *Lettres spirituelles...*, Paris, Ch. P. Berton, 1777, à propos notamment de la communion, des dévotions extérieures, etc. Le grand programme du XVIII^e siècle vient à la fois annuler et prolonger les aménagements antérieurs : de part et d'autre du fragment de la clôture du chœur médiéval démantelé, les reliefs du début du XVI^e siècle évoquent des épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste et de saint Firmin : la scène de la révélation de la sépulture de Firmin (par une nuée lumineuse) et la translation de ses reliques, trouvent leur conclusion dans l'aménagement postérieur du maître-autel. Notons que le précédent retable d'argent (1493) intégrait déjà les représentations de saint Jean-Baptiste et de saint Firmin (avec apôtres et prophètes) et que de nombreux reliquaires prenaient déjà place dans le sanctuaire. Au XVIII^e siècle, outre la lanterne eucharistique centrale (remplacée par un Saint-Esprit), se trouvait au centre de la composition le Tétragramme; subsistait encore le motif de l'Agneau au-dessus de l'autel, dont le tombeau est orné d'un bas-relief circulaire avec l'Agonie au Jardin des Oliviers, le tabernacle avec un bas-relief de *Jésus-Christ à Emmaüs* et les statues sur les côtés de la *Vierge* et de *Saint Jean-Baptiste*. Sur cet ensemble voir en particulier SOYEZ E., *Le sanctuaire de la cathédrale d'Amiens, op. cit.*, important défenseur de la Gloire au XIX^e siècle; BARON Jean, *Description de l'église cathédrale Notre-Dame d'Amiens, 1815-1900...*, publié dans E. Soyez, Amiens, Yvert et Tellier, 1900, p. 119-124 (qui indique le nom de Soufflot comme architecte et mentionne la présence du Tétragramme au centre de la gloire p. 121); FOUCART-BORVILLE Jacques, « Les projets de Charles de Wailly pour la gloire de la cathédrale d'Amiens et de Victor Louis pour le maître-autel de la cathédrale de Noyon », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1974, 1976, p. 131-144 (qui revient sur la possible intervention de Soufflot, p. 136-137) et, du même, « Nouveaux compléments aux décorations d'Oppenord et des Slotz dans les cathédrales d'Amiens et de Soissons », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1976, 1978, p. 163-175; LOURS Mathieu, *L'autre temps des cathédrales. Du concile de Trente à la Révolution française*, Paris, Picard, 2010, p. 255-258. Autre exemple d'association entre relique et Gloire : Filippo Parodi pour le saint Antoine en gloire de la « Cappella del Tesoro » à la Basilica del Santo à Padoue (1689-1697).
10. Voir D'ALBURQUERQUE Kira, « Giovanni Battista Foggini (Florence 1652-*id.* 1725) : quelques dessins préparatoires à des sculptures », dans SCHERF G. (éd.), *Dessins de sculpteurs*, II, Paris, Société du Salon du dessin, 2009, p. 79-86, ici p. 79-80 ainsi que LANKHEIT Klaus, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der Letzten Medici, 1670-1743*, Munich, Verlag F. Bruckmann, 1962, p. 47-109 et en particulier p. 99-102 et doc. 457-463 avec correspondance entre Cosme III et Le Bernin en 1671 au sujet du projet d'autel; NOEHLES Karl, « Der Hauptaltar von Santo Stefano in Pisa : Cortona, Ferri, Silvani, Foggini », *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, Band I, 1970, p. 87-123; SPINELLI Riccardo, *Giovan Battista Foggini. « Architetto Primario della Casa Serenissima » dei Medici (1652-1725)*, Firenze, Edifir, 2003, p. 338 et, pour les projets florentins, p. 42-44, p. 86-90, p. 193-197, p. 281-288. Rappelons que Giovanni Battista Foggini est aussi l'auteur des principales Gloires florentines : celle de la chapelle Feroni (1691-1693) à SS. Annunziata (avec un transparent central d'où sont issus les

- rayons de stuc) au-dessus d'un tableau – *La mort de Saint Joseph* par Johann Carl Loth – inscrit dans un retable-baldaquin ; celle de la chapelle Corsini à S. Maria del Carmine où le bas-relief du saint en apothéose (1677-1679), au-dessus d'un tombeau, occupe le retable surmonté dans le fronton et l'attique d'un Père en gloire réalisé par Carlo Marcellini et d'une apothéose dans la voûte par Luca Giordano ; et celle de S. Giorgio e dello Spirito Santo sulla Costa (1704-1705) avec Gloire du Saint-Esprit surmontant un tableau de *La Pentecôte* par Anton Domenico Gabbiani ; la Gloire entourant le Christ crucifié à l'autel de S. Maria Addolorata e S. Filippo Benizzi à Montesenario (1707-1719). Voir notamment PRATESI G. (dir.), *Repertorio della scultura Fiorentina del Seicento e Settecento*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1993, t. II, cat. 180-181 et 313 ainsi que LANKHEIT K., *op. cit.*, p. 86-89.
11. RUPPRECHT Bernhard, *Die Brüder Asam. Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock*, Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 1980, p. 238-240. Autre cas, vers 1747-1748, la réalisation d'Egid Quirin Asam pour l'autel de saint Pierre de la Hofmarkskirche de Sandizell : le saint est assis sur son trône, devant un transparent, et surmonté d'une Gloire du Saint-Esprit.
 12. Deux célébrations, associées aux sièges de Rome et d'Antioche, étaient organisées depuis 1558 (*Bolla Ineffabilis*) : l'une le 18 janvier dite *Dedicatio cathedrae S. Petri apostoli, qua primo Romae Petrus apostolus sedit*, et l'autre le 22 février dite *Cathedra S. Petri apostoli quam sedit apud Antiochiam* : voir KELLNER Karl Adam Heinrich, *L'Anno ecclesiastico e le feste dei Santi nel loro svolgimento storico*, Roma, Desclée et C. Editori Pont., 1914, p. 262-268 ; et SODI M., TRIACCA A. M. (éd.), *Missale Romanum. Editio Princeps (1570)*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1998, p. 454-456 (messe du 18 janvier) et p. 471 (messe du 22 février), en usage jusqu'en 1962. Seule subsiste aujourd'hui la célébration du 22 février.
 13. Voir RAVELLI D. G., *op. cit.*, p. 198-207 : le transfert se traduira par un « crollo della devozione » qui obligera le chapitre à réclamer à nouveau l'exposition de la relique sous Clément X en 1672 : l'opération, considérée comme « indecente », fera que la relique ne sera plus exposée à partir de 1681 et jusqu'à la réalisation d'une réplique en 1705.
 14. Authenticité niée comme il se doit dans le *Traité des reliques* de Calvin : ironie de l'histoire, la dite « chaise » de Calvin – dont le statut hésite entre « témoignage » historique et moderne « relique » – avait été offerte au milieu du XIX^e siècle et exposée depuis le début du XX^e siècle, aux côtés de la chaire (XIX^e), dans la cathédrale Saint-Pierre de Genève, autre « capitale » de la chrétienté réformée. Voir DEONNA Waldemar, « Notes d'histoire et d'art genevois... Les chaises de Calvin », *Genova. Bulletin du Musée d'Art et d'Histoire de Genève*, t. 21, 1943, p. 112-113. Sur le « besoin mémoriel » voire la tentation d'un culte moderne des reliques de Calvin, à partir du XIX^e siècle, voir également RIPPOL David, « Ci-Git J. C. La tombe de Jean Calvin au cimetière des Rois », dans ELSIG F., ÉTIENNE N., EXTERMANN G. (dir.), *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, Milano, Silvana, 2009, p. 453-457 et note 21 sur l'offre par l'Hôpital au Consistoire d'une chaise « regardée comme ayant fait partie du mobilier de Calvin » (AEG, Archives hospitalières Ab 8, p. 473) ; voir également, sur Genève comme une « autre » Rome, SOLFAROLI CAMILLOCCI Daniella, « Celui "Qui dans cette ville et parmi les calvinistes est comme un pape" : Genève dans la polémique religieuse autour de Bèze », dans BACKUS I. (dir.), *Théodore de Bèze (1519-1605)*, Genève, Droz, 2007, p. 101-112. Voir, sur les débats romains, où interviennent Calvin, Baronius, Giacomo Grimaldi, Francesco Maria Torrigio, Francesco Maria Febei, Fioravante Martinelli, Onorato Fabri, Onofrio Panvinio, etc., RAVELLI D. G., *op. cit.*, p. 220-225. Voir en particulier, en faveur de l'authenticité, l'ouvrage de FEBEI Francesco Maria, *De identitate Cathedrae in qua Sanctus Petrus Romae primum sedit. [...] Cathedrae Romanae dissertatio*, Romae, Sumptibus Gregorij, & Joannis de Andreolis, 1666. Voir également, opposé à l'identité historique, l'important manuscrit de MARTINELLI Fioravante, *Della Cattedra, chiamata di S. Pietro...* (Cod. Vat. Lat. 8429, fol. 375-391, 1665), publié

- dans D'ONOFRIO Cesare, *Roma nel Seicento*, Firenze, Vallecchi, 1969, p. XXVII-XXXVI, reprenant Baronius, Pietro de Natali, Angelo Rocca, etc., et se prononçant pour une chaire « simbolica ò rappresentativa della autorità pontificia, e non reale » (p. XXXI).
15. La remise en cause de la tradition associée à la chaire vénitienne est due à CORNER Flaminio (*Storia delle Chiese e Monasteri di Venezia...*, Padova, 1758, p. 25-26) et donne lieu à une série de polémiques entre érudits durant la fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle. Voir le dossier rassemblé par STRIKA Vincenzo, « La "cattedra" di S. Pietro a Venezia », *Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi su Africa e Paesi Arabi*, 38, 2, 1978, p. 1-117, ici en particulier p. 1-20.
 16. CANISIUS Pierre, *Le grand catéchisme [...] Ou Précis de la doctrine chrétienne...*, A.-C. Peltier (trad.), Paris, Louis Vivès, 1856, t. I, p. 19-20 sur la mission de l'Esprit. Voir, outre la Pentecôte, Ac 20, 28 ainsi que Jn 14, 16-17.
 17. Telle est par exemple la scène que représente le Guerchin en 1618 pour la cathédrale S. Biaggio de Cento (Pinacoteca di Cento), où le Christ délivre les clés à saint Pierre agenouillé et lui indique la *cattedra* (qui ne s'identifie pas à la relique romaine) qui lui est destinée : voir MARINO Eugenio, « "La Cattedra di S. Pietro" del Guercino. Analisi formale, iconografica ed iconoteologica », dans *Giornata di Studi Guerciniani* (Cento, 1991) – *Quaderni Centesi* 6, Ferrara, Centro Studi « Girolamo Baruffaldi », 1991, p. 223-263. Un autre tableau attribué à Giuseppe Chiari, une *Allegoria della Cattedra di Pietro* (vers 1712-1714, Rome, Museo di Roma), nous montre saint Pierre, surmonté par une Vierge à l'Enfant et entouré de diverses allégories, qui semble découvrir, entre admiration et atterrement, le dispositif imaginé par Le Bernin : voir *Il Museo di Roma racconta la città*, cat. expo. (Rome, Palazzo Braschi, 2002), Rome, Gangemi, 2002, I B.19, p. 72-73, l'œuvre est ici désignée comme une *Allégorie du pontificat de Clément XI*, mise en rapport avec la fin de la guerre de Succession d'Espagne et le rôle diplomatique de la papauté.
 18. Voir par exemple les gravures de Giovan Battista Falda évoquant les cérémonies de la canonisation de saint François de Sales en 1655 ou de saint Pierre d'Alcantara et de sainte Madeleine de Pazzi en 1669 : voir CASALE Vittorio, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni nel Seicento*, Torino, Umberto Allemandi, 2011, pl. LXII et LXVII ou fig. 40 (médaille de Gaspare Morone Mola), p. 152 et suiv. V. Casale a bien noté le rapport établi de façon délibérée après 1665 et Alessandro VII entre le nouvel ensemble du Bernin et le dispositif éphémère (trône papal, tableau du saint disposé « sull'altare della cattedra o a essa appoggiato »), mis en place pour les canonisations où l'église terrestre devient comme la Jérusalem céleste. Sur ces aspects liés aux différents sièges du Pape, voir PARAVICINI BAGLIANI Agostino, *Le Corps du pape*, C. Dalarun Mitrovitsa (trad.) Paris, Seuil, 1997, p. 56-75 et VERT Xavier, *L'adresse du portrait : Bernini et la caricature*, Paris, éd. 1 : 1, 2014, chap. III, p. 103-108 qui rappelle l'importance symbolique des divers « sièges » entre lesquels se déplace le Pape lors de sa prise de pouvoir : siège de marbre, chaire de la basilique du Latran, siège de porphyre, double siège de la chapelle Saint-Sylvestre, chaise *stercorata* (liée à un rite d'humiliation et d'abaissement, abandonné au XVI^e siècle : voir le dit « altare della Maddalena » conservé dans le cloître de la basilique du Latran), « sedia gestatoria » mobile pour les processions.
 19. Le relief fait écho à la scène du *Christ lavant les pieds de saint Pierre* présente sur le côté droit, et tous deux encadrent la scène centrale du *Pasce meas oves* qui orne le dossier. Le thème de la remise des clés devait être aussi celui du retable primitif de 1627 (non exécuté), confié soit à Guido Reni soit au Bernin, sous Urbain VIII. Voir l'édition du *Missale Romanum* de 1570, dans RAVELLI D. G., *op. cit.*, p. 502-504 avec autres lectures indiquées : 1 P 1, 1-7 : « Pierre, apôtre de Jésus-Christ [...] élu selon le dessein de Dieu le Père, par la sanctification de l'Esprit, pour obéir à Jésus Christ et avoir part à l'aspersion de son sang. [...] afin que la valeur éprouvée de votre foi [...] obtienne louange, gloire et honneur lors de la révélation de Jésus Christ » ; Ps 106, 32 et 31 ; Ps 106, 15.
 20. Mt 16, 18-19 ; ce pouvoir dérive de celui du Christ : « Tout pouvoir m'a été donné au ciel et sur la terre », d'après Mt 28, 18.

21. Ap 20, 4; Lc 22, 30; Jn 14, 2 ou encore ici Mt 19, 28 ou encore Hénoch 108, 12-14. Ce trône, et l'on notera la présence d'une palme portée par l'un des anges de la Gloire, est aussi promis aux martyrs. Voir sur ce point GRABAR André, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, Collège de France, 1968, t. I, chap. 26 : « Le trône des martyrs », p. 341-350.
22. Au XVIII^e siècle, sous Benoît XIV, et à l'occasion de la béatification de Françoise Fremiot de Chantal en 1751, l'étendard sur lequel était représenté le saint lors des cérémonies de canonisation sera placé non plus au-dessous, au niveau de la chaire, mais au-dessus et à l'emplacement même de la Gloire du Bernin, matérialisant ainsi de façon très concrète l'entrée au ciel du nouveau saint : voir CASALE V., « Benedetto XIV e le canonizzazioni », dans BIAGI MAINO D. (dir.), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, Roma, Quasar, 1998, p. 15-27 ici p. 19 présentant cette idée proposée par l'abbé Severi comme « nuova, e non più praticata nelle passate Beatificazione », selon la *Relazione della solenne beatificazione della ve. Serva di Dio Giovanna Francesca Fremiot di Chantal...*, Roma, Gio. Battista Berbabò e Giuseppe Lazzarini, 1751, p. 5; voir également CASALE V., *L'arte per le canonizzazioni...*, op. cit., p. 42 où l'auteur revient sur ce rôle ascensionnel potentiellement associé à la *cathedra* dès le XVII^e siècle.
23. Voir par exemple FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio et Marcello, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma, Mario Bulzoni, 1967, p. 147 : évoquant « una stretta unione tra la *cathedra episcopi* e la *cathedra Christi* ».
24. RAPINE DE SAINTE-MARIE Pascal, *Le christianisme fervent dans la primitive Eglise, et languissant dans celle de nos derniers siècles...*, Paris, Edme Couterot, 1671, t. I, Traité I, chap. XI : « L'Etablissement de l'Eglise Romaine », p. 161; voir également Traité II : « La Perpetuité de l'Eglise Romaine », chap. X : « La gloire qui remplit cette Eglise, & qui est son cinquième caractere », p. 295-313 : la Gloire, avec la puissance, la stabilité, la vérité, la sainteté, la plénitude, la présence de Dieu, est l'un des « caractères » de l'Église triomphante, directement issu de la référence au Temple de Salomon emplis de la Gloire divine.
25. Ps 9, 5 et 8-9; 45, 7; 89, 5 et 15-16; 93, 2; 103, 19; Lm 5, 19, etc. Voir par exemple ILLAIRE Jacques d' (sieur de Jouyac), *La Theologie françoise, ou les Canons de la vérité de Dieu, tirez de l'arsenal des Stees Escritures...*, Paris, Noel Charles, 1630, I, chap. XLV : « Du Throne de Dieu au ciel, & du Siege de son Fils », p. 301-307 avec nombreuses références bibliques.
26. Hypothèse déjà de VON EINEM Herbert, « Bemerkungen zur Cathedra Petri des Lorenzo Bernini », *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, 1955, 4, p. 93-114, reprise par FAGIOLO DELL'ARCO M. et M., op. cit., p. 147.
27. Le dessin est dans GRIMALDI Giacomo (qui décrit l'état médiéval de Saint-Pierre), *Instrumenta autentica* (1619), Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 2733, fol. 158 v^o-159 r^o (voir NIGL R. [éd.], *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticani. Codice Barberini Latino 2733*, Città del Vaticano, 1972), repris dans CIAMPINI Giovanni Giustino, *De Sacris Aedificiis a Constantino Magno Constructis...*, Roma, Joannem Jacobum Komarek, 1693, p. 42, tab. XIII, accompagné d'une précise description. Voir encore les autres exemples romains de S. Pudencienne, S. Maria Maggiore (V^e siècle), S. Prassede ou S. Paoli fuori le Mura où, comme dans l'exemple détruit de Saint-Pierre, le trône vide est surplombé par celui qu'occupe le Christ béni-sant (XIII^e siècle). Sur les absides romaines voir notamment et en dernier lieu SPIESER Jean-Michel, *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève, Droz, 2015, chap. 5 et notamment p. 318-337 sur Saint-Pierre; voir également, sur les anciennes décorations, KESSLER Hebert L., *Studies in pictorial narrative*, London, The Pindar Press, 1994, chap. XIV-XVI.
28. Voir, en dernier lieu, PAOLUCCI A., SANTAMARI U., CIMINO V. (dir.), *Ricerche sul Polittico Stefaneschi. Giotto nella Pinacoteca Vaticana*, Città del Vaticano-Milano, Edizioni Musei Vaticani-Electa, 2016 et CERUTTI Damien, « “Quando sei a Roma, compor-

- tati da Romano”. Quelques observations sur le triptyque Stefaneschi de Giotto », dans BOCK N., FOLETTI I., TOMASI M. (dir.), *Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, Roma, Viella, 2017, p. 349-364 : sur le retable (daté vers 1313), et sa situation soit dans le chœur des chanoines au niveau du transept soit, comme le propose à nouveau l’auteur pour des raisons iconographiques et liturgiques, pour le maître-autel.
29. Je ne reviens pas sur les différentes phases bien connues du projet entre 1657 et 1666 ni sur la riche bibliographie depuis BATTAGLIA Roberto, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1943 jusqu’à RICE Louise, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter’s. Outfitting The Basilica, 1621-1666*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, cat. 19, p. 265-271 ; BACCHI Andrea, TUMIDEI Stefano, *Bernini. La scultura in San Pietro*, Milano, Federico Motta, 1998, p. 41-51 ; ANGELINI Alessandro, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena, Banca Monte dei Paschi di Siena, 1998, p. 100-125 : « Alessandro VII e la promozione delle arti. Il “nuovo teatro” della Cattedra di San Pietro » ; DOMBROWSKI Damian, *Dal Trionfo all’Amore. Il mutevole pensiero artistico di Gianlorenzo Bernini nella decorazione del nuovo San Pietro*, Roma, Argos, 2003, chap. IV et VI ; CASALE Vittorio, « L’artificio barocco e il suo significato (Borromini, Bernini, Pietro da Cortona) », dans FROMMEL C. L., SCHÜTZE S. (dir.), *Pietro da Cortona*, actes de colloque, Milano, Electa, 1998, p. 279-292 ici p. 282 et, du même, « *Manifesta latet* : la letteratura di fronte all’ineffabilità della “Cattedra di San Pietro” di Bernini », dans CASALE V., D’ACHILLE P. (dir.), *Storia della Lingua e Storia dell’Arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*, Florence, Franco Cesati, 2004, p. 221-241 ; du même, « Il supremo artificio del barocco : la “canonizzazione” della cattedra », dans FAGIOLO M., PORTOGHESI P. (dir.), *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, cat. expo. (Rome, 2006), Roma/Milano, Electa, 2006, p. 176-183 ; SCHÜTZE Sebastian, « Werke als Kalküle ihres Wirkungsanspruchs : Die Cathedra Petri und ihr Bedeutungswandel im konfessionellen Zeitalter », dans SATZINGER G., SCHÜTZE S. (éd.), *Sankt Peter in Rom, 1506-2006*, Beiträge der internationalen Tagung vom 22-25 Februar 2006 in Bonn, Munich, Hirmer Verlag, 2008, p. 405-426 ; MONTANARI Tomaso, « La Cattedra e la Gloria », dans PINELLI A. (dir.), *La basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena, F. C. Panini, 2000, Schede, p. 615-624 ainsi que, dans le même volume, LAVIN Irving, « Bernini in San Pietro », Testi/Saggi, p. 177-236, ici p. 202-205 ; SUTHERLAND Ann Harris, « La Cattedra di San Pietro in Vaticano : dall’idea alla realizzazione », dans BERNARDINI M. G. (dir.), *Bernini a Montecitorio. Ciclo di conferenze nel quarto centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini*, Roma, Camera dei deputati, 2001, p. 115-128 ; ACKERMANN Felix, *Die Altären des Gian Lorenzo Bernini*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2007, p. 179-206 ; (Anonyme), « Inaugurazione del Monumento Berniniano della Cattedra di San Pietro : 17 gennaio 1666 », *La Basilica di S. Pietro*, anno XXI, Febbraio 2009, 2, p. 1-2 ; NOCCO Maria Antonia, « La fortuna critica della *Cathedra Petri* di Gian Lorenzo Bernini », dans MORELLO G. (dir.), *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, Roma, Gangemi, 2012, p. 315-347 ; DELBEKE Maarten, *The Art of Religion. Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini’s Rome*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2012, chap. V : « The Composite Work » et VI : « Sacred Art » portant sur le baldaquin mais plus généralement sur l’esthétique contemporaine du Bernin (S. Pallavicino, Lelio Guidiccioni, Giovanni Ciampoli, etc.) ; LAVIN Irving, *Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini*, London, The Pindar Press, 2007-2012, vol. III (2012), p. 182-189 : « Bernini at Saint Peter’s. The Pilgrimage » ; BACCHI A., DICKERSON C. D., SIGEL A., WARDROPPER I. (dir.), *Bernini. Sculpting in Clay*, cat. expo. (New York, The Metropolitan Museum of Art – Fort Worth, Kimbell Art Museum, 2012-2013), New Haven/London, Yale University Press, 2012, cat. 27-29 (modèle), p. 244-256 et cat. 32 (anges de la Gloire), p. 266-271. Sur Alexandre VII voir encore la synthèse dans ANGELINI A., BUTZEK M., SANI B. (dir.), *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, cat. expo. (Sienne, 2000-2001), Siena, Protagon Editori Toscani, 2000.

30. Pesanteur y compris négative, liée à la privation, au deuil, à la vieillesse, au péché, à l'humiliation, mais qui peut être la condition ou la contrepartie de la Gloire comme y insiste PORRINO Giovanna Maria, *Le poids et la gloire. Splendeur de Dieu, splendeur de l'homme, de la Genèse aux Psaumes*, Paris, Cerf, 2016.
31. CAMUS Jean-Pierre, *Considerations affectueuses sur la Gloire de Dieu*, Caen, Pierre Poisson, 1638, p. 2 r^o; voir également *Théodoxe, ou de la Gloire de Dieu, opuscule, par M. J.-P. C., E. de Belley*, Caen, Pierre Poisson, 1637. Voir notre ultime chapitre pour l'histoire de cette notion.
32. FRANCASTEL Pierre, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, *Ceuvres 3*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980 (1967), chap. II; du même, *La Réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art. Ceuvres 2*, Denoël/Gonthier, 1978 (1965), I, chap. IV, p. 98-102.
33. Pour ce qui est sans doute l'apothéose de ce programme en Europe au XVIII^e siècle voir les cas d'Osterhofen, Weingarten, Banz, Rott Am Inn, Diessen, Ottobeuren, Aldersbach, Regensburg, Marktobendorf, Rottenbuch, Diessen, etc. Voir un aperçu synthétique dans HITCHCOCK Henry-Russell, *Rococo Architecture in Southern Germany*, London, Phaidon, 1968. En Allemagne, le luthéranisme n'est incompatible ni avec les représentations de la Gloire ni avec la monumentalité et la spectacularité « baroque » : voir, au XVIII^e siècle, l'exemple hors du commun du retable de la Frauenkirche de Dresde (Johann Christian Feige, 1733-1739, reconstruite en 2014) avec groupe sculpté du *Christ au Jardin des Oliviers* et Gloire autour de l'œil divin; voir en dernier lieu HEAL Bridget, *A Magnificent Faith. Art and Identity in Lutheran Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
34. Voir sur cette réception les travaux de REYMOND Marcel, « Autels berninesques en France », *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, t. I, p. 207-218; LE PAS DE SÉCHEVAL Anne, « Entre hommage et trahison : la réception et l'adaptation du baldaquin de Saint-Pierre », dans GRELL C., STANIC M. (dir.), *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, Paris, Presse universitaire de Paris-Sorbonne, 2002, p. 377-390; ainsi que FOUCCART-BORVILLE Jacques, « Les suspenses eucharistiques dans les églises parisiennes du XIII^e au XVIII^e siècle », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1995 (1996), p. 9-39 et, du même, « L'évolution des suspenses eucharistiques en France depuis la fin du Moyen Âge. Paris et île de France », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1997 (1998), p. 31-60; BONTEMPS Sébastien, *Le décor sculpté religieux à Paris (1660-1760)*, thèse de doctorat sous la dir. d'O. Bonfait, 2012 et les travaux cités plus haut de Mathieu Lours où sont évoqués plusieurs exemples importants.
35. Mais aussi des nouveaux dispositifs architecturaux inédits mis alors au service de la lumière : *camera di luce*, éclairages dirigés, sources lumineuses dissimulées, etc. Sur les enjeux théoriques du processus de monumentalisation qui gagne les grands retables du XVII^e siècle romain et la substitution de bas-reliefs ou de groupes sculptés aux tableaux, voir en dernier lieu PIERGUIDI Stefano, *Pittura di marmo : storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2017, p. 164-166 en particulier sur l'œuvre inaugurale du Bernin pour la Gloire de la chapelle Pio à S. Agostino dans les années 1640, et p. 173-178 sur la *Cattedra*.
36. ARMENINI Giovan Battista, *De'veri precetti della pittura*. Libri III... , Ravenna, Francesco Tebaldini, 1587, III, p. 151-167, ici p. 153 et donnant plusieurs exemples.
37. Voir en particulier, évoquant « la gloria del Paradiso espressa con meraviglia dell'arte » la description ancienne (1627-1628) de Ferrante Carlo publiée dans TURNER Nicholas, « Ferrante Carlo's *Descrittione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio. Lanfranchi*; a source for Bellori's descriptive method », *Storia dell'Arte*, 12, 1971, p. 297-325, *Appendix*, p. 315-324. Antérieurement voir l'*Assomption* et l'*Ascension* du même artiste pour les plus modestes coupoles des chapelles Buongiovanni à S. Agostino (1616) et Sacchetti à S. Giovanni dei Fiorentini (1620-1624).
38. Sur ces réalisations voir notamment : GLOTON Marie-Christine, *Trompe-l'œil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Rome, Edizioni di Storia e

- Letteratura, 1965; ENGLAND Robert, *The Baroque Ceiling Paintings in the Churches of Rome 1600-1750. A Bibliography*, Hildesheim/New York, Georg Olms Verlag, 1979; SPINOSA Nicola, « Spazio infinito e decorazione barocca », dans *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento*, vol. I, Torino, 1981; MOREL Philippe, « Morfologia delle cupole dipinte da Corregio a Lanfranco », *Bollettino d'Arte*, LXIX, 23, 69, 1984, p. 1-34; ACANFORA Elisa, « Cigoli, Galileo e le prime riflessioni sulla cupola barocca », *Paragone*, LI, 31 (603), 2000, p. 29-52; *Les cieux en Gloire. Paradis et trompe-l'œil pour la Rome baroque*, cat. expo. (Ajaccio, musée Fesch), 2002; HABERT J. (dir.), *Tintoretto. El paraiso. Un concurso para el palacio de los Dux*, cat. expo. (Paris/Madrid, 2006), Milan, Cinq Continents, 2006; BUCCHERI Alessandra, *The Spectacle of Clouds, 1439-1650. Italian Art and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014.
39. Dans l'ensemble des chapelles du Gesù, avant même l'intervention de Gaulli, les voûtes peintes au tournant du siècle (1584-1604) sont presque systématiquement ouvertes sur des cieux rayonnants : voir BAILEY Gauvin Alexandre, « Les premières décorations du Gesù », dans TAPIÉ A. (dir.), *Baroque vision Jésuite. Du Tintoret à Rubens*, cat. expo. (Caen, 2003), Paris/Caen, Somogy/musée des Beaux-Arts de Caen, 2003, p. 155-163 avec bibliographie antérieure.
40. Ces réalisations sont issues de pratiques dévotionnelles introduites à Rome dès le milieu du XVI^e siècle dans les milieux oratoriens puis jésuites mais que l'on trouvait également ailleurs, à Florence ou Bologne par exemple, mais aussi en France, sous l'influence des Capucins, dès la fin du XVI^e siècle dans le cadre de leurs missions et dans un usage anti-protestant, et plus tard pour le succès des armes de Louis XIV : voir DOMPNIER Bernard, « Un aspect de la dévotion eucharistique dans la France du XVII^e siècle : Les Prières des Quarante-Heures », *Revue d'histoire de l'Église de France*, LXVII, 1981, p. 5-31. Voir, essentiel et comprenant un important appendice avec la liste des principales célébrations, WEIL Mark S., « The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1974, p. 218-248 suivi de très nombreuses études ponctuelles.
41. L'usage scénographique de ce motif se retrouve alors encore dans les nombreuses réalisations scéniques intégrant la « machine » de la Gloire, dont la réalisation est décrite et illustrée par SABBATTINI Nicola, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, Pietro de'Paoli, Gio. Battista Giovannelli, 1638, chap. 54, p. 159-160.
42. Que l'on retrouvera dans l'abside de la basilique, et à nouveau en 1669, évoquée par une gravure de Louis-Jean Desprez et Francesco Piranesi (1788).
43. Niccolò Menghini (Gesù, 1640, gravé par G. F. Grimaldi, et à nouveau en 1646 et 1647) ; Giovan Francesco Grimaldi (en 1654 et 1655 pour la Congregazione della Comunione Generale à l'Oratorio del Collegio Romano ; en 1656 au Gesù mais aussi à Paris à l'église des Jésuites en 1651) ; Giovanni Maria Mariani, réputé pour ses décorations théâtrales (au Gesù en 1650 en association avec le peintre Domenico Rainaldi – cousin de Carlo Rainaldi, auteur du projet –, puis en 1654, 1661, 1665, 1671, 1675, 1691), ou Simone Felice Delino (1689, 1690, 1691-1695 à S. Lorenzo in Damaso), etc. Sur Menghini voir SICKEL Lothar, « Niccolò Menghini, "statuario di casa" del cardinale Francesco Barberini », dans MOCHI ONORI L., SCHÜTZE S., SOLINAS F. (dir.), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma, De Luca, 2007, p. 221-230. Sur Grimaldi, peintre de paysages, décorateur et « machinator », voir MATTEUCCI Anna Maria, ARIULI Rossella, *Giovanni Francesco Grimaldi*, Bologne, Clueb, 2002, III : « Gli apparati scenografici », n° 6-11, p. 78-83 et BATORSKA Danuta, *Giovanni Francesco Grimaldi 1605/6-1680*, Rome, Campisano Editore, 2011, p. 147-159 sur son architecture éphémère. Sur Simone Felice Delino, attaché au cardinal Pietro Ottoboni, voir BEVILACQUA Mario, « Documenti per il tardo Barocco romano : casa Panizza e l'opera dell'architetto Simone Felice Delino », *Palladio*, 3, 1989, p. 133-142, ici p. 139 et notes 41-43 pour les références aux archives Ottoboni (BAV, *Compusteria Ottoboni*). D'autres artistes sont associés à ces constructions dont Giovanni Battista Passeri, ou encore Nicolas Poussin

- qui aurait œuvré en 1638 pour une décoration des Quarante-Heures à l'Oratoire jésuite du père Gravita à Rome : voir PASSERI Giovanni Battista, *Vite de Pittori, Scultori et Architetti* (vers 1672-1674), dans GERMER S. (éd.), *Vies de Poussin*, Paris, Macula, 1994, « Vie de Poussin », p. 139 évoquant « L'oratorio del Padre Caravita », « dentro il Cortile del Collegio Romano » (premier emplacement de l'Oratoire fondé en 1609), avec un dispositif de « tavole dipinte e contornate con lumi nascoti ». La première mention d'une telle célébration est de 1619 : voir MEMMI Giovanni Battista, *Notizie istoriche dell'origine, e progressi dell'Oratorio della SS. Comunione Generale, e degli uomini illustri, che in essa fiorirono...*, Roma, Stamperia del Bernabò, 1730, p. 43 où l'auteur attribue au Bernin cette invention. Voir également les gravures de Dominique Barrière dans ROCCAMORA Giovanni Domenico, *Parte prima [e seconda] delle cifre dell'Eucaristia*, I-II, Roma, Giacomo Fei, 1668-1670, évoquant différentes thématiques associées à l'Eucharistie : vision de saint Jean, Moïse et le mont Sinaï, sacrifice de Noé, etc.
44. POZZO Andrea, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, Antonii de Rubeis, 1702, II, 73 : « Figura Septuagesima Prima à Terza ». Nous reproduisons l'édition « réduite » de la *Perspectivae pictorum atque architectorum...*, gravée par G. Conrado Bodener, chez Jeremias Wolff, Augspurg, 1711, II, fig. 73 (BnF, RES V-2559 [2]).
45. Voir par exemple PINELLI Luca, *Quaranta esercizi spirituali per l'oratione delle Quaranta hore*, Venezia, 1609 : voir DIEZ Renato, « Le Quarantore : una predica figurata », dans FAGIOLO M. (dir.), *La Festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870. Atlante*, Roma, Umberto Allemandi & C., 1997, p. 84-97, ici p. 88-89 ; voir également *L'Office de Pellegrino MERULA*, destiné à divers sanctuaires de Cremona : *Officium Quadraginta Horarum...*, Cremonae, C. Draconium, B. Zannium, 1614, édité dans DE SANTI Angelo, *L'orazione delle Quarant'ore e i tempi di calamità e di guerra*, Rome, Civiltà Cattolica, 1919, p. 382-391.
46. Plusieurs textes évoquent, souvent avec précision et érudition, les significations alors associées à ces réalisations. Ainsi du livret accompagnant l'« apparato » réalisé au Gesù en 1656 par le peintre et « ingegnere » Giovan Francesco Grimaldi, sous l'autorité de la « Congregazione dell'Assunta » (la « Congregazione dei Nobili della Beatissima Vergine Assunta » à laquelle appartenait Le Bernin depuis 1640), à l'occasion de l'élection d'Alessandro VII (voir l'édition donnée dans CURZIETTI Jacopo, *Giovan Battista Gaulli. La decorazione della chiesa del SS. Nome di Gesù*, Roma, Gangemi Editore, 2011, Appendice D, p. 243-244 ; voir également, sur cette fête, PICCININI Francesca, « Le "Quarant'ore" al Gesù del 1656 », *Bollettino della Unione Storia ed Arte*, N.S., 2002, 6, p. 51-59). Les réalisations de Grimaldi de 1654 et 1655 avaient pour thèmes le roi Salomon écrivant le Cantique des Cantiques en présence de courtisans (dans un palais avec deux ailes ouvrant sur un jardin), et la remise des clés à saint Pierre : voir la *Relazione del Sacro Teatro eretto nella Congregazione della Comunione generale nel Carnevale dell'anno 1655...*, Rome, 1655 et MATTEUCCI A. M., ARIULI R., *op. cit.*, p. 82. Dans un dispositif analogue mis en place en 1671 par la même congrégation, qui fit appel cette fois aux services de Giovanni Maria Mariani (voir l'édition dans CURZIETTI J., *op. cit.*, p. 246-247), « l'argument » textuel de la composition était un épisode célèbre du Livre de Josué arrêtant le soleil devant la cité de Gabaon afin de défaire ses ennemis (Jos 10, 12), thème un temps envisagé pour la décoration de l'abside du Gesù par le Supérieur général de l'ordre, Gian Paolo Oliva. Je renvoie à l'appendice publié par WEIL M. S., *op. cit.*, avec l'ensemble des thèmes référencés au Gesù, au Collegio Romano et à S. Lorenzo in Damaso où l'on retrouve encore : *Le Banquet du roi Ahasurus* (Assuérus) par N. Menghini (1647) ; *Le roi Salomon écrivant les Psaumes dans le jardin de son palais* par G. M. Mariani (1654) ; *La remise des clés à saint Pierre* par G. F. Grimaldi (1655) ; *La peste chassée de Rome par saint Pierre et saint Paul* par D. Rainaldi (1658) ; *La multiplication des pains et des poissons* par Giovanni Barberino Sanese (1659) ; *La vision d'Ézéchiel* par G. M. Mariani (1661) ; *Le triomphe du Saint Sacrement sur le diable* par G. M. Mariani (1665) ; *La confrontation des lois de Nature, de la crainte et de la*

grace (1666); *L'ascension du prophète Elie sur un charriot de feu* par G. B. Passeri (1669), *Josué arrêtant le soleil* par G. M. Mariani (1671); *L'échelle de Jacob* (1690); *L'expulsion d'Héliodore du Temple* (Giacomo Carboni, 1700), etc. Au XVIII^e siècle, de nombreux thèmes sont liés aux vies de saints : Baptême de nouveaux chrétiens par saint François-Xavier en 1702, saint Pierre marchant sur les eaux en 1706, saint Paul et saint Barnabé prêchant en 1707, saint Philippe Néri célébrant la messe, Martyre de saint Laurent en 1709, etc. À partir de 1690 et jusqu'à la fin des années 1730, le rôle du cardinal Pietro Ottoboni est décisif pour les cérémonies de l'église de S. Lorenzo in Damaso décrites dans plusieurs relations : le thème était inspiré de vies de saints, des Évangiles, mais aussi de l'actualité (tremblement de terre, peste, etc.). Voir MATITTI Flavia, « Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740) », *Storia dell'Arte*, 84, 1995, p. 156-243, ici p. 161, p. 181 (fig. 30), et annexes avec indication des principales fêtes.

47. Le motif central, qui anticipe la solution baroque du transparent, se déploie ensuite dans les figures environnantes des saints : déploiement de la lumière et déploiement de la composition géométrique et architecturale sont ici confondus.
48. Voir, entre autres études, KEPIŃSKI Zdzisław, *Veit Stoss*, Warszawa/Dresden, Verlag der Kunst, 1981, p. 20-49 et Pl. 13-14, 56, 74; ainsi que KILIAN Jaroslaw, « Le retable de Veit Stoss à Cracovie », *Art Sacré. Cahiers de rencontre avec le Patrimoine religieux – « L'Europe des retables »*, Vol. I, 24, 2007, p. 292-305.
49. Le prestige du baldaquin est lié à la Bible : voir, avant tout, identifiant même Gloire et dais, Es 4, 5-6 et l'évocation du dais nuptial mentionné dans Jl 2, 16. Voir également Ct 3, 9 et Ex 27, 3.
50. Nous employons ici, et dans cet ouvrage, le terme « baroque » en tant qu'étiquette et mot valise pratique, ici réduit au XVII^e siècle, sans prétendre entrer dans les débats terminologiques : pour un point récent sur les enjeux anciens et modernes liés à ce terme nous renvoyons à HILLS H. (dir.), *Rethinking the Baroque*, Burlington, Ashgate, 2011 et HYDE MINOR Vernon, *Baroque Visual Rhetoric*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2016.
51. POILPRÉ A.-O., *Maiestas Domini...*, *op. cit.*, voir en particulier p. 30-31 sur la proximité entre *maiestas* et *gloria*.
52. Voir également, antérieurement, mais n'ayant pas connu la même fortune, le Christ empruntant l'iconographie d'Apollon Héliogène sur son char avec sept rayons lumineux autour du visage, que l'on trouve dans une mosaïque des grottes vaticanes dans l'ancien mausolée des *Julii* : voir CRIPPA Maria Antonietta, ZIBAWI Mahmoud, *L'art paléochrétien*, Saint-Léger-Vauban/Paris, Zodiaque/Desclée de Brouwer, 1998, p. 105, fig. 95 et p. 107.
53. Voir la synthèse de COWEN Painton, *Rosaces*, Paris, Imprimerie nationale, 2005, notamment chap. 5 sur les interprétations de ce motif.
54. Voir PAUL LE SILENTIAIRE, *Description de Sainte-Sophie de Constantinople*, M.-C. Payant et P. Chuvin (trad.), Die, A. Die, 1997, p. 91, 105, etc. Voir également DE BRUYNE Edgar, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel 1998 (1946), I, p. 444 et p. 454 à propos des indications issues du *Liber Pontificalis* relatives au Saint-Pierre médiéval.
55. Voir sur l'association or/lumière céleste, entre autres références, BEIERWALTES Werner, *Lux intelligibilis : Untersuchung zur Lichtmetaphysik der Griechen*, Munich, UNI-Dr. Novotny u. Soellner, 1957; HILLS Paul, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven/London, Yale University Press, 1987; JANES Dominic, *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1998; JAMES Liz, *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford, Clarendon Press, 1996; BORSOOK Eve, « Rhetoric or Reality : Mosaics as Expressions of a Metaphysical Idea », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44, 2000, p. 2-18 (importante analyse des inscriptions qui accompagnent notamment les mosaïques); voir également

- MONDINI D., IVANOVICI V. (dir.), *Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press-Silvana, 2014 (avec riche bibliographie).
56. Sur le motif de la mandorle, évocation de la lumière et de la nuée (*nimbo effulgens*) qui entourent le Christ ou la Vierge, et sur ses origines antiques (nuées protectrice des dieux), voir BRENDEL Otto, « Origin and Meaning of the Mandorla », *Gazette des Beaux-Arts*, XXV, 86, 1944, p. 5-23 et p. 14-17; MEZOGHI Nouredine, « Recherches sur l'icographie des "Mandorles" au Premier Millénaire », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, juin 1975, 6, p. 229-273; MONFRIN Fr., « Quelques pistes de réflexions à propos du traitement de la mandorle dans le "Psautier d'Utrecht" », *Semitica et Classica. Revue internationale d'études orientales et méditerranéennes*, 2, 2009, p. 167-201.
57. OSBORNE John, CLARIDGE Amanda, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A catalogue raisonné*, Series A, II, « Early Christian and Medieval Antiquities », vol. 1 : « Mosaics and Wall paintings in Roman Churches » et 2 : « Others Mosaics, paintings, sarcophagi and small objects », London, Harvey Miller Publishers, 1996-1998. Francesco Barberini est notamment le promoteur de la « restauration » des mosaïques du Latran en 1625 qu'évoque l'ouvrage de ALEMANNI Nicolò, *De Lateranensibus parietinis [...] dissertatio historica...*, Romae, 1625, et l'instigateur des recherches sur l'art médiéval de Sebastiano VANNINI, médecin d'Urbain VIII (*Dipinti curiosi circa Sagre antiche pitture*, 1642, Biblioteca Vaticana, ms. Barb. Lat. 2109). Sur l'intérêt du propre Bernin pour les mosaïques, voir BEVILACQUA Mario, « Aria Naturale. Bernini e l'abside di Sant'Andrea al Quirinale », dans BEVILACQUA M., CAPRIOTTI A. (dir.), *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Roma, De Luca, 2016, p. 77-91. Cet intérêt est bien sûr antérieur au XVII^e siècle : voir déjà, sur le *revival* des mosaïques à la fin du XVI^e siècle, avec notamment la décoration de la Cappella Gregoriana à Saint-Pierre (1578-1580) par Muziano, TOSINI Patrizia, *Girolamo Muziano, 1532-1592 : dalla Maniera alla Natura*, Roma, Bozzi, 2008, p. 414-415 et ROBERTSON Clare, « Il Gran cardinale » : *Alessandro Farnese, patron of the arts*, New Haven, 1992, p. 196 et 200; voir également, pour le tournant des XV^e et XVI^e siècles, le plafond en mosaïque de Baldassare Peruzzi pour la chapelle de Jérusalem (av. 1509), et l'abside de S. Croce in Gerusalemme, peinte par Antoniazio Romano (vers 1492-1495), évoquant l'invention de la Croix sous un Christ dans une mandorle rayonnante : pour ce dernier motif la peinture s'est substituée à une mosaïque antérieure, mais reprenant un thème central qui, absent des églises anciennes de Rome, est celui des églises romanes ou de la tradition byzantine : NAGEL Alexander et WOOD Christopher S., *Renaissance anachronique*, F. Jaouën (trad.), Dijon, Les Presses du réel, 2015 (2010), chap. 26 : « Mosaïque/Peinture 1. Les limites de la substitution », p. 451-467 ici p. 460, parlent de « substitut notionnel » à la mosaïque, où il s'agissait, dans ce passage d'un médium à l'autre et dans l'adoption de ce motif que l'on trouve alors aussi au XV^e chez Pinturicchio et le Pérugin, de correspondre « parfaitement à l'idée qu'on se fait de la peinture antique » sans faire pour autant une réplique.
58. CHENY Anne-Marie, *Une bibliothèque byzantine. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc et la fabrique du savoir*, Paris, Champ Vallon, 2015, chap. VI et VII. L'intérêt de Peiresc était partagé par d'autres érudits dont, à Rome, le célèbre Lucas Holstenius, et il trouvera un de ses accomplissements dans le projet éditorial de la « Byzantine du Louvre » après 1648.
59. DU FRESNE Charles, *Histoire de Constantinople sous les empereurs françois...*, Paris, Imprimerie Royale, 1657 : voir la dédicace au Roi (n. p.), évoquant « des titres si authentiques, & des prétentions si bien fondées sur les plus belles & principales parties de l'Univers » ; il est aussi l'auteur du *Constantinopolis Christiana* (Paris, 1680), illustré de gravures.
60. GRELOT Guillaume-Joseph, *Relation nouvelle d'un voyage à Constantinople*, Paris, Pierre Rocolot, 1680, p. 149-164.

61. Voir la synthèse que constitue AUZÉPY M.-F., GRÉLOIS J.-P. (dir.), *Byzance retrouvée. Érudits et voyageurs français (XVI^e-XVIII^e siècles)*, cat. expo. (Paris, chapelle de la Sorbonne, 2001), Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.
62. Associé aux tentatives d'un retour à un christianisme primitif dans un contexte de conflits religieux, le *revival* des modèles paléochrétiens et médiévaux du XVI^e au XVIII^e siècle concerne le baldaquin, le plan basilical, le rejet du retable, la restauration ou réfection des absides antiques (à Rome S. Sabina, Ss. Cosma et Damiano, Ss. Nereo e Achilleo, mais aussi, avec une nouvelle mosaïque avec Dieu en gloire (détruit), la cathédrale de Palerme au début du XVI^e siècle sur le modèle médiéval du *Pantocrator*, etc.). La notion de « maraviglia » de Baldinucci est un lieu commun de l'esthétique du XVII^e siècle de Gian Battista Marino à Matteo Peregrini (*Delle acuteze*, 1639), Emanuele Tesauo (*Il Cannocchiale aristotelico*, 1654), ou Pietro Sforza Pallavicino (*Trattato dello stile e del dialogo*, 1662), et que l'on retrouve encore dans les *Osservazioni della Scoltura Antica* (vers 1650-1657) d'Orfeo Boselli (manuscrit inédit édité par Phoebe Dent Weil, Firenze, SPES, 1978, ici I, 2, fol. 3 v^o. sur l'imitation des « cose meravigliose della Natura »). Si le terme est associé à une forme de prouesse technique et d'ingéniosité, indiscutable dans le cas de la Gloire, il a aussi à voir, de Richard de Saint-Victor à Marsile Ficin, avec l'objet ultime de la contemplation mystique que prétend aussi offrir la Gloire : voir ici KLEIN Robert, *L'esthétique de la technè*, J. Koering (éd.), Paris, Institut national d'histoire de l'art, coll. « Inédits », 2017, p. 214-219, « La Maraviglia ».
63. Expression, à propos de Wölfflin, de HILLS Helen, « The Baroque : The Grit in the Oyster of Art History », dans HILLS H. (dir.), *Rethinking the Baroque*, *op. cit.*, p. 20.
64. Nous renvoyons à MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, « Introduction » et la troisième partie intitulée « Les puissances imaginaires de la lumière et de l'ombre » où l'auteur approche une pensée de la Gloire que nous prolongeons ici. L'ouvrage de HECHT Christian, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2003 est fondamental pour son approche des sources religieuses du thème et l'exploration détaillée du motif dans la peinture médiévale et moderne, intégrant notamment l'analyse des grandes coupes des XVI^e et XVII^e siècles : mais à l'exception de l'œuvre de Bernin pour Saint-Pierre et de quelques réalisations associées (chap. V), l'ouvrage n'aborde pas les grandes Gloires sculpturales, auxquelles est principalement consacré notre étude. Voir encore, l'esquisse fragmentaire de DUPRONT Alphonse, *L'image de religion dans l'Occident chrétien*, Paris, Gallimard, 2015, chap. 14 : « La symbolique de la gloire divine », p. 205-210 et antérieurement p. 186-188. Voir également, tout aussi essentiel mais pour les aspects théologiques et philosophiques concernant aussi bien le domaine religieux que politique, AGAMBEN Giorgio, *La Règne et la Gloire. Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement*. Homo Sacer, II, 2, J. Gayraud, M. Rueff (trad.), Paris, Seuil, 2008 (2007), en particulier chap. 8 : « Archéologie de la gloire » ; BALTHASAR Hans Urs Von, *La Gloire et la Croix. Les aspects esthétiques de la Révélation*, R. Givord (trad.), Paris, Desclée de Brouwer, 1990 (1961), 8 volumes (une approche à la fois théologique, littéraire et esthétique : voir en particulier t. IV [« Théologie. Ancienne Alliance »], V [« Nouvelle Alliance »] et VII [« Le domaine de la métaphysique. Les constructions »] avec en particulier les pages consacrées à Loyola) ; PORRINO G. M., *Le poids et la gloire...*, *op. cit.* (véritable somme sur l'exégèse du terme de Gloire dans la Genèse, l'Exode, les Proverbes et les Psaumes ; riche bibliographie spécialisée). Voir également TERRIEN Jean-Baptiste, *La grâce et la gloire, ou la Filiation adoptive des enfants de Dieu...*, Paris, P. Lethielleux, 1897, ainsi que, ancien et limité à l'Ancien et au Nouveau Testament mais précis, la synthèse de RAMSEY Arthur Michaël, *La gloire de Dieu et la transfiguration du Christ*, M. Mailhé (trad.), Paris, Cerf, 1965 (1949) ; CARREZ Maurice, *La gloire de Dieu. Étude des diverses notions de Gloire dans les écrits de l'Ancien Testament et du Judaïsme*, Thèse présentée à la faculté Libre de Théologie de Paris, Paris, 1957. Voir également, dans le domaine littéraire mais

- riche sur l'histoire de la notion, JOUKOVSKY Françoise, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle (Des rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné)*, Genève, Droz, 1969. Pour le domaine musical, voir LABIE Jean-François, *Le visage du Christ dans la musique baroque*, Paris, Fayard/Desclée, 1992, « Gloria in excelsis », p. 237-259 : prière « par excellence » de l'âge baroque intégrée dans la liturgie des dimanches et fêtes, et – s'articulant ainsi étroitement aux expressions plastiques que nous étudions –, « hymne de glorification qui est rendu à Dieu par l'Eglise triomphante & par la militante » selon HARLAY François de, *La Manière de bien entendre la messe de paroisse...*, Paris, François Muguet, 1685, art. VII : « Le Gloria in Excelsis », p. 36-48, ici p. 36.
65. On sait que le terme, issu de Freud (l'une des opérations du rêve : la *Traumdeutung*), a été repris dans le champ de la philosophie et de l'histoire de l'art par G. Deleuze, J.-F. Lyotard, L. Marin, H. Damisch, G. Didi-Huberman, B. Vouilloux, etc., pour décrire une dimension à la fois énergétique et affective des représentations, mais aussi de phénomènes liés au transitoire, au discontinu, à l'opacité, à des échelles de densité, à des champs de forces, etc., dont ne rendrait pas compte le seul « figuratif » ici opposé au « figural » : l'expression plastique du divin nous paraît bien devoir appeler cette terminologie. Voir notamment : AUBRAL F. et CHÂTEAU D. (dir.), *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; VANCHERI Luca, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011 ; ACQUARELLI L. (dir.), *Au prisme du figural : le sens des images entre forme et force*, Rennes, PUR, 2015 ; DEKONINCK R., GUIDERDONI A. (dir.), *Force de figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image*, actes de colloque (Paris, 2012), publié dans *La Part de l'œil*, n° 31, 2017.
66. Je n'évoquerai pas non plus un autre domaine essentiel de déploiement de la Gloire qui est, sous l'abat-voix des chaires, celui des Gloires du Saint-Esprit, inspirateur des prédicateurs.
67. Voir, sur le modèle néo-platonicien et chrétien ainsi que sur la thématique solaire qui inspire cet ensemble, PERNIS Maria Grazia, *Le Platonisme de Marsile Ficin et la Cour d'Urbain*, F. Toudaut (trad.), Paris, Champion, 1997, p. 166-167 évoquant un épisode issu de l'*Apologus* de Ficin et rapporté par SANTI Giovanni, *La Vita e le gesta di Federico di Montefeltro*, L. Michelini Tocci, Roma, Città del Vaticano, 1985, p. 48, où Jupiter envoie l'âme de Frédéric sur terre pour faire renaître la *virtus* (pour Santi) antique ou l'*idea* (pour Ficin) divine.
68. Voir BRIVIO Ernesto, *Il Duomo di Milano*, Milano, 1973, p. 237 : un portrait du duc, entouré de rayons, par Giovannino de'Grassi, illustre le *Libro d'Ore Visconti*, vers 1402, LF 22, Florence, Biblioteca Centrale Nazionale (reproduit dans MOSCHINI C. [dir.], *Il cantiere del Duomo di Milano. Dai maestri del lago di Lugano a Leonardo*, Milano, Silvana, 2012, p. 14-15). Le motif solaire est encore présent au XV^e siècle sur la voûte de la chapelle de S. Sigismondo dans le *Tempio Malatestiano* de Rimini, ou au plafond de la « Sala delle Sibille » des appartements Borgia au Vatican.
69. Voir ANTOINE Élisabeth, « Une tapisserie exceptionnelle : un dais de Charles VII entre au Louvre », *Revue du Louvre*, 2010, 4, p. 14-15. Autre soleil, avec la devise « plus qu'autre », pour les tapisseries de la guerre de Troie acquises par Charles VIII et Anne de Bretagne pour le château d'Amboise (Londres, Victoria and Albert Museum).
70. Peint par Charles Carmoy vers 1549-1550, c'est le motif doré avec rayons et flammèches mêlés de « H » (et ailleurs de « K »), qui entoure un triple croissant de lune sur fond bleu des armes d'Henri II et de Catherine de Médicis sur la clé de voûte de l'abside de la chapelle du château de Vincennes. La devise du roi – *Donec totum impleat orbem / Plena est aemula solis* (« jusqu'à ce qu'il remplisse l'orbe tout entier / L'émule du soleil est pleine ») (ou « pleine, elle devient la rivale du soleil »), associe ici symbolisme politique (la diffusion du pouvoir royal), religieux (l'émanation divine) et logique structurale (la superposition de ce motif sur une clé). Voir SALET Francis, « L'émblématique de François I^{er} et de Henri II au château de Villers-Cotterêts », dans *Mémoires de la Fédération des Sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne*, 15, 1969, p. 116-120 et BILLOT

- Claudine, *Les Saintes Chapelles royales et princières*, Paris, Éditions du Patrimoine, 1998, p. 17 et 47.
71. Voir, en particulier, à propos de François I^{er}, LECOQ Anne-Marie, *François I^{er} imaginaire. Symbolique & politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987, p. 50-52. On retrouve ce symbolisme sous Charles IX et Henri II : voir CAPODIECI Luisa, *Medicae Medaea. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genève, Droz, 2001, III^e partie, chap. II, p. 527-542. Le thème est aussi présent dès les premiers Bourbons. Antérieurement voir TALMANT Pierre, « Iconologie politique. Le soleil, le Christ et le roi très-chrétien : une figure du pouvoir au XIV^e siècle », *Histoire de l'art*, 37-38, mai 1997, p. 25-40 ; du même, « Le soleil : un emblème redoutable. Une relecture typologique de la crise de folie du roi Charles VI », *Journal of Medieval History*, vol. 24, 1, 1998, p. 53-60 ; ainsi que sa thèse *Le soleil des rois. L'image du soleil dans la monarchie d'Ancien Régime : une figure du pouvoir*, G. Lascault (dir.), université de Paris I, 1995 ; BOUDET Jean-Patrice, « Le roi-soleil dans la France médiévale », *Micrologus*, t. XII, 2004, p. 455-478. Je ne reviens donc pas ici sur cette association fondamentale qui a fait l'objet, à la suite de nombreux travaux, d'une tentative de synthèse dans un colloque que j'ai eu l'opportunité de pouvoir proposer et co-organiser avec l'aide et la collaboration de Michèle Virol et d'Annick Lemoine à l'Académie de France à Rome en 2013, puis, avec le soutien de l'université de Rouen, au château de La Roche Guyon l'année suivante : *Soleils baroques. La représentation de la Gloire de Dieu et des Princes dans l'Europe moderne* (à paraître).
72. Voir COUSINIÉ F., « Gloire et déconstruction du retable baroque, entre Rome et Paris », dans KAIRIS P.-Y., DEKONINCK R., LEEFTZ M., D'HAINAULT B. (dir.), *Machinae Spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2014, p. 231-254.
73. Je reprends les expressions classiques d'A. Grabar formulées déjà à propos de l'art byzantin : GRABAR André, « Le message de l'art byzantin » (1964), repris dans *Les Origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, 1992, p. 11-28 ici p. 21 ; voir également, dans le même recueil, et évoquant également le processus d'abstraction et de symbolisation, « La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge », p. 89-121 ici p. 91. Ajoutons ici les réflexions récentes de PICON Antoine, *La matérialité de l'architecture*, Marseille, Parenthèses, 2018, sur les différents « régimes de matérialité » et les autres options que seraient une architecture « expressive », « animée » ou « parlante ».
74. LAVEDAN Pierre, « La chapelle des Pénitents noirs à Avignon », *Congrès Archéologique de France*, 121^e session, 1963, p. 125-131.
75. BnF, Est., Hd 193, Defrance architecte, gravé par Mondon, consacrée en 1748.
76. DUPRONT A., *op. cit.*, p. 208.



GLORIFICATION I

Économie générale de la Gloire :
Andrea Pozzo à S. Ignazio
(1691-1694)



« Le but de la hiérarchie est donc de conférer aux créatures, autant qu'il se peut, la ressemblance divine et de les unir à Dieu. Dieu est pour elle, en effet, le maître de toute connaissance et de toute action, elle ne cesse de contempler sa très divine bonté, elle reçoit son empreinte autant qu'il est en elle, et de ses sectateurs elle fait elle-même de parfaites images de Dieu, des miroirs d'une pleine transparence et sans taches, aptes à recevoir le rayon du Feu fondamental et de la Théarchie, puis, ayant saintement reçu la plénitude de sa splendeur, capables ensuite, selon les préceptes de la Théarchie, de transmettre libéralement cette lumière aux êtres inférieurs. »

Pseudo-Denys, *La Hiérarchie céleste*, III, 2, dans *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, M. de Gandillac (éd.), Paris, Aubier, 1989, p. 196.

La contemplation de l'œuvre peinte par Andrea Pozzo sur la voûte de l'église jésuite de S. Ignazio (1691-1694) est, de même que la *Cattedra* et la Gloire du Bernin à S. Pietro, un autre passage obligé pour tout visiteur de la ville éternelle [pl. I]. La fresque y est, et jusqu'à la caricature, l'une des incarnations d'une version populaire d'une certaine conception du « baroque » (le spectaculaire, l'illusion, le mouvement, le *pathos*, etc.), généralement abandonnée par l'histoire de l'art et plus guère interrogée. Et de fait, hormis l'émerveillement (la *meraviglia*, il *diletto*), attaché aux effets virtuoses de la fresque, perçant, redoublant et se confondant avec l'architecture réelle de l'église, peu de visiteurs s'attardent précieusement sur le sens de cet ensemble bien souvent réduit, comme pour la Gloire de l'abside de S. Pietro, à une « machine » excessivement démonstrative au service de la propagande de l'Église et de son ambition universaliste : la manifestation mondaine de la Gloire de Dieu s'égarerait dans ce qu'un Hans Urs Von Balthasar, dans ses pages sur Loyola (*La Gloire et la Croix*, VII), désignait comme « la gloire de la représentation ».

Ce type d'œuvres a pu aussi constituer, dans les années soixante-dix du siècle antérieur, l'exemple emblématique d'un autre « baroque » plus intellectualisé – mais lui aussi depuis massivement refoulé par l'histoire de l'art –, qui fut celui de la théorie psychanalytique d'un Lacan. Dans le texte célèbre intitulé

« Du baroque » (1973), Lacan évoque un séjour italien, occasion d'une « orgie d'églises¹ », qui vient s'inscrire dans le cadre d'un Séminaire portant sur la question de la jouissance : jouissance attachée comme l'on sait moins au « rapport sexuel » qu'à la parole, au fait, décisif pour un être de langage pris avant tout dans le symbolique, que « ça parle », et à une forme essentielle d'inconnaissance (la mystique, sainte Thérèse, expérimente et éprouve la jouissance mais n'en saurait « rien² »). Le rapport au Dieu chrétien, serait l'un des cadres où adviendrait et se manifesterait exemplairement cette jouissance : « Le Christ, même ressuscité, vaut par son corps, et son corps est le truchement *par où la communication à sa présence est incorporation* – pulsion orale – dont l'épouse du Christ, Église comme on l'appelle, se contente fort bien n'ayant rien à attendre d'une copulation » (je souligne). Donc, bien sûr, pas de « copulation » sinon « hors champ » dans les églises italiennes tout comme, nous dit Lacan, « dans la réalité humaine », mais un « baroquisme » où tout est pourtant « exhibition de corps évoquant la jouissance ». D'où sans doute, même en l'absence de représentation de l'acte sexuel, une forme *d'obscénité* : « nulle part comme dans le christianisme, l'œuvre d'art comme telle ne s'avère de façon plus patente pour ce qu'elle est de toujours et partout – obscénité. La dit-mension de l'obscénité, voilà ce par quoi le christianisme ravive la religion des hommes³ ».

La fresque d'Andrea Pozzo, bien que non mentionnée dans ce texte resté muet sur les lieux arpentés, faisait sans doute partie de cette « orgie » à laquelle s'était livré Lacan à Rome, et nul doute en tout cas qu'y opèrent bien certains des éléments relevant moins de « la fonction de la peinture à un moment donné, chez tel auteur ou dans tel temps » (tâche du critique et de l'historien de l'art que nous allons ici assumer pour l'essentiel), que de ce « *principe radical* de la fonction de ce bel art », que le psychanalyste prétendait rechercher dans son travail⁴. À savoir et en premier lieu la *jouissance* ou le *désir* de jouissance (ailleurs dit de « plénitude » ou de « déposition » pacifiée du regard), attachés à la contemplation : c'est, ici, une jouissance qui n'est pas rapportée à l'extase comme pour la sainte Thérèse du Bernin évoquée antérieurement, mais à celle de l'ascension/apothéose ou glorification d'un saint (Ignace de Loyola), vers l'objet, à la fois présent et toujours manquant, de son désir unitif : Dieu, le ciel, la Gloire. Un autre élément y est exhibé, qui est celui de ce dispositif « énergétique » de *communication* et *d'incorporation* (entre personnes divines, saints et âmes des croyants) où œuvre de façon ici autoritaire, par la perspective, cette « *régulation* de l'âme par la *scopie corporelle*⁵ », qui définissait encore le Baroque selon Lacan. C'est jusqu'à une certaine *obscénité* – mais « exaltée » disait le psychanalyste – qui est celle de l'excès agglutiné des corps et des moyens plastiques démonstrativement convoqués dans cette œuvre (« tout ce qui s'accroche aux murs, tout ce qui croule, tout ce qui délire, tout ce qui délire⁶ »), qui peut, au choix, fasciner ou révolter le spectateur moderne. Décisif est ici encore, point absent du texte sur le Baroque mais ailleurs omniprésent chez Lacan, le thème spéculaire. Ce qui est, chez Lacan, occasion de *l'identification* première (le fameux « stade du miroir » narcissique) ou d'une topologie plus complexe (le commentaire du schéma de

Bouasse étudié dans « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache » ou les pages sur Velázquez), est dans cette œuvre, comme pour toute une tradition chrétienne que nous évoquerons, l'un des modèles qui permet de penser la relation (une identification secondaire) à l'Autre, mais aussi l'intégration (sociale) dans la communauté des saints et le corps de l'Église que nous retrouverons à propos de Gaulli et de l'église du Gesù. Un Autre, et son « regard » (autre concept lacanien opposé à « l'œil » du sujet, ici réduit nous le verrons à un point), qui est celui de « l'omnivoyeur » par excellence : Dieu en gloire.

Au-delà d'une terminologie sans doute lointaine, ce qui est bien en jeu dans cette œuvre est ce que Lacan désignait comme « économie de la jouissance⁷ » qui s'articule ici, en termes plus historiques et théologiques (mais peut-être pas moins lointains et abscons) que nous allons retenir, à une « économie [*oikonomia, dispositiones*] de la Gloire ». C'est à l'histoire et à l'analyse de cette économie générale de la Gloire, mise en œuvre dans un dispositif exemplaire que nous retrouverons ensuite ailleurs, sous d'autres formes et modalités, que nous voudrions nous attacher.

PROGRAMME ET INTENTIONNALITÉ

« Compatisco Andrea perchè non era teologo : Campatisca me il lettore ; perchè neppur io lo sono »,

Lione Pascoli, *Vite de' pittori...*, II, *Di Andrea Pozzo*, Roma, 1730, p. 275.

La désignation commune de cette fresque comme « allégorie de l'œuvre missionnaire de la compagnie de Jésus », paraît bien correspondre à ce sens (presque) immédiatement perceptible. Du Christ en gloire donné comme source centrale de lumière, un rayon se dirige vers la poitrine du fondateur de l'Ordre et dédicataire de l'église, avant d'être ensuite démultiplié et transmis à ses plus éminents disciples – saint François-Xavier, saint François Borgia, saint Louis de Gonzague, etc. –, évoquant les quatre « parties » du monde de l'expansion jésuite et catholique. L'efficacité perceptive et cognitive de l'œuvre d'Andrea Pozzo tient à son caractère à la fois extrêmement complexe (l'aboutissement monumental de la maîtrise de la perspective initiée au XV^e siècle), et élémentaire, puisqu'il s'agit de la diffusion vers les hommes, sous une forme lumineuse et rayonnante, et *via* un médiateur privilégié, d'une information d'origine divine « encodée » par la lumière. Dans ce dispositif nous retrouvons, de fait, moins l'iconographie commune des multiples « apothéoses », centrées de façon presque exclusive sur la glorification singulière du saint, qu'un schéma plus ancien, inter-relationnel, « redistributeur » et dialectique : celui qui est par exemple en usage dans le célèbre *Triomphe [la Gloire] de saint Thomas d'Aquin* (vers 1340) attribué à Francesco Traini ou à Lippo Memmi pour S. Caterina de Pise. Le théologien dominicain y occupe une place analogue à celle du fondateur de l'Ordre des jésuites dans la fresque romaine. On peut y observer une même illumination directe du saint, par trois rayons issus de la bouche du Christ/*Logos* tenant le *Livre de la*

Sagesse, et illuminant également Moïse, Paul et les Évangélistes (dont les propres lumières éclairent à nouveau, indirectement, le saint dominicain) ; une foule rassemblée au bas du tableau y bénéficie ensuite d'une seconde illumination, à partir de la *Somme contre les gentils* que tient le saint⁸. Plusieurs études ont également pu mettre ce dispositif en rapport avec des réalisations, gravures ou textes plus proches d'Andrea Pozzo, où sont présents aussi bien la symbolique de la fresque que son schéma relationnel et opératoire. Tel est le cas, avant tout, du frontispice de l'*Historia della Compagnia di Gesù* (2^e éd. 1659) de Daniele Bartoli⁹, où l'on retrouve un même saint Ignace triomphant, tenant un disque lumineux intégrant le Trigramme « IHS » rayonnant vers la sphère du globe. Tel est aussi le cas de l'illustration pour une thèse de l'Université de Dillingen¹⁰ (1664) représentant, là encore, saint Ignace recevant de la plaie et du cœur du Christ un influx lumineux qu'il redistribue, en au moins sept nouveaux rayons, vers le Trigramme et vers les différents peuples assemblés¹¹.

Parmi ces « sources » éventuelles, il faut bien sûr ajouter ici encore l'œuvre immense et hétéroclite d'une figure intellectuelle de premier plan : le célèbre jésuite Athanasius Kircher, dont on sait qu'il officiait comme professeur de mathématiques dans le collège romain qui jouxte immédiatement S. Ignazio. Nombre de frontispices de ses ouvrages, souvent associés au Trigramme christique, au Tétragramme ou à l'œil divin, mettent en œuvre une même logique diffusionniste et universaliste qui recourt à un identique symbolisme lumineux issu de la Gloire céleste. Ainsi, entre autres exemples, le frontispice de sa *China illustrata* (1667) représente les deux principaux fondateurs jésuites, Ignace et François-Xavier, de part et d'autre du Trigramme rayonnant vers deux missionnaires (Adam Schall et Matteo Ricci) qui soutiennent, avec l'aide d'un ange, une carte de la Chine située au centre d'un grand portique, l'ensemble valant ainsi comme la réduction à une seule région du monde du projet plus universel représenté à S. Ignazio. De même, dans le frontispice du second volume de l'*Ars magna sciendi* (1669), sous la lumière émise par l'œil omnivoyant de Dieu inscrit dans le triangle trinitaire, c'est la Sagesse, portant le soleil de l'Intellect sur sa poitrine (comme déjà dans la fresque d'Andrea Sacchi pour le palais Barberini où était aussi représenté son miroir *sine macula*), qui diffuse sa propre lumière vers les Muses assemblées dans une sorte de temple semi-circulaire¹². L'important frontispice de l'*Ars magna lucis et umbrae* (1646), représente une même lumière divine qui rayonne du Tétragramme jusque vers le monde terrestre, *via* neuf têtes angéliques et toute une série complexe de médiations et de réflexions multiples réalisées par des miroirs [fig. 6].

Athanasius Kircher, qui meurt en 1680, soit cinq ans avant le début de l'entreprise monumentale de Pozzo, propose à travers ces diverses gravures un double modèle. Celui, de nature idéologique et politique, de la diffusion universelle de la foi catholique portée par les missionnaires jésuites, et celui, d'ordre éminemment spirituel et métaphysique, de l'illumination à partir de la lumière divine des différentes sphères de la Création : soit la *manifestation et la diffusion même de la Gloire* dans le monde et les créatures qui en deviennent participantes.

Avec Kircher est ainsi déjà en place le schéma intellectuel et figuratif auquel se confronte à nouveau Andrea Pozzo dans sa grande fresque. La réactualisation qu'en propose le peintre se réalise cependant dans des formes différentes, et elle s'inscrit au cœur d'un contexte nouveau que je me propose d'explorer afin d'évoquer la nature fondamentalement dynamique et relationnelle de la Gloire divine, qui est bien l'origine et la fin ultime de l'ensemble du dispositif de S. Ignazio¹³.

Outre ces possibles références iconographiques, l'œuvre d'Andrea Pozzo a encore le privilège, exceptionnel pour la plupart des commandes artistiques, de



Fig. 6.
Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Rome, Sumptibus Hermanni Scheus, 1646, frontispice, gravure de Pierre Miotte.

bénéficier d'une propre « explication » (« li significati ») donnée *a posteriori* par l'auteur lui-même. D'une part dans la seconde édition de son œuvre théorique, la *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1702), d'autre part, et plus longuement, dans une lettre bien connue du peintre au prince Anton Florian von Liechtenstein (1694). La lecture attentive de ce dernier texte permet de préciser plusieurs points essentiels de la fresque, explicitant notamment le modèle diffusionniste de la Gloire qui est ici à l'œuvre.

En premier lieu, l'origine de la transmission de l'influx divin est bien la Trinité qu'évoque Pozzo [fig. 7]. Plus précisément, cette origine s'identifie au Christ rédempteur (ce à quoi fait allusion la représentation de la Croix), de la poitrine duquel (« dal petto »), est issu le rayon qui touche le propre « cuore » du saint. Nous avons à faire ici à une relation, commune dans la mystique de l'époque, que l'on dira « intercordiale », c'est-à-dire de cœur à cœur, cet organe étant encore assimilé, à l'époque moderne, au siège de l'âme et en particulier des passions, des « appétits » ou bien de la « Volonté », cette dernière étant une faculté déterminante pour les mystiques notamment lors de la contemplation et de l'union à la divinité. Le cœur était l'attribut de nombreux saints mystiques parmi lesquels saint Philippe Néri, sainte Thérèse d'Avila ou Ignace de Loyola lui-même, comme l'indique la présence de cet organe dans certains détails de la fresque de Pozzo : il est disposé dans un médaillon, avec diverses allégories

Fig. 7.
Andrea Pozzo,
Fresque de la voûte
de S. Ignazio,
1691-1694,
Rome, détail de
la Trinité.



en grisaille, parmi « le altre figure » enflammées données comme « simbolo di queste incendio divino » ou « ommagini delle virtù di S. Ignazio » (épée, vase, colonne, rocher, bougie, ou encore foudre, salamandre, etc.¹⁴).

La lettre de Pozzo au prince von Liechtenstein nous précise également la nature et la forme de ce qui est concrètement communiqué. Non, par exemple, et comme dans d'autres images, les habituelles « vertus théologiques » ou les « dons » issus du Saint-Esprit (sagesse, intelligence, science, etc.), ni les différentes « espèces intellectuelles » à l'origine des images dites « intellectuelles » ou « spirituelles » que Dieu communique aux mystiques¹⁵. La nature de ce qui est ici transmis est, troisième des principaux dons divins avec la « Grâce » (« actuelle », donnée en cette vie) et « la Gloire » (accessible en l'autre), la « Foi », instrument premier de cette conversion recherchée par les missionnaires (« diversi Popoli da loro *convertiti alla Fede* »). Au-delà cependant, le sens de ce qui est adressé prend une forme bien plus générique dans la lettre de 1694, puisqu'il s'agit bien de « *propagar la Religione Cattolica, e la Luce dell'Evangelio* », justifiant la lecture « propagandiste » et triomphaliste commune.

Quant au vecteur sensible de la transmission de cette Foi, ce n'est pas seulement la lumière qu'évoquent les différents rayons mais, plus précisément ici, un feu céleste : « ogni fuoco ed ogni lume celeste ». Là aussi, Pozzo reprend un code représentatif plus que banal, en usage de l'Ancien Testament jusqu'à l'époque moderne *via* le Pseudo-Denys ou Origène¹⁶. C'est sous la même forme de la lumière et du feu (un « globe de feu ») que Dieu se communique lors de la célèbre vision de 1544 à saint Philippe Néri, éminent contemporain d'Ignace de Loyola avec lequel il partageait le même idéal missionnaire. Dans le cas du saint jésuite, ce motif avait cependant une importance particulière puisque l'on sait qu'une précoce (mais étymologiquement fautive) tradition, présente dès la fin du XVI^e siècle, rattachait le nom d'Íñigo au latin « *ignis* », justifiant d'autant plus aisément l'association du saint et du feu¹⁷. La communication ignée a bien sûr comme modèle privilégié la scène de la Pentecôte où les « langues de feu » et le « Souffle » de l'Esprit-Saint communiquèrent aux apôtres rassemblés autour de la Vierge le fameux don des langues qui devait autoriser, tout comme dans la fresque de Pozzo, la transmission universelle du message évangélique (« nel mandare i suoi Compagni a *predicare l'Evangelio* »). Bernhard Kerber a d'ailleurs pu mettre en évidence, en confrontant l'œuvre avec toute une série d'images gravées, la relation privilégiée de la réalisation de Pozzo avec cette scène inaugurale¹⁸. Notons aussi que la transmission des dons du Saint-Esprit sous forme non de langues de feu mais de rayons, fait aussi partie de la tradition représentative : en témoignerait le magnifique exemple que constitue le *Retable de la Pentecôte* de métal doré du XII^e siècle conservé au musée de Cluny. Dans le texte de Pozzo cependant, la référence principale est moins la Pentecôte et l'action de l'Esprit-Saint – « sous-texte » et acteur implicite de la scène –, que la parole et l'exemple de la seconde personne de la Trinité, le Fils, dont l'Ordre jésuite tire son nom, *issu* du Père qui est également représenté avec le Saint-Esprit dans la fresque. La double présence du Père et du Saint-Esprit (qui jouit

d'ailleurs d'un rayonnement propre), ne semble pas avoir été d'emblée prévue par Pozzo (elle est absente du *bozzetto* conservé au palais Barberini comme de la gravure de la fresque insérée dans l'édition de la *Perspectiva* en 1702), qui aurait ajouté ces deux autres personnes de la Trinité sans doute afin d'éviter une forme de christocentrisme excessif. C'est ce dont paraît bien témoigner aussi le texte du peintre : « Ma perchè ogni fuoco ed ogni lume celeste *convien che provenga dal Padre de'lumi.* » Le statut dérivé de la seconde personne de la Trinité est, de fait, conforme à l'enseignement évangélique faisant du Fils la « lumière du Père » (la *lumen de lumine* du Credo) ou le « rayonnement de la gloire du Père » (He 1, 3) qu'il manifeste dans le monde, issu donc du Père des lumières (*Patre luminum*) évoqué par saint Jacques, dans un texte qui ouvre justement *La Hiérarchie céleste* (I, 1) du Pseudo-Denys et que cite à nouveau Kircher : « Tout don de valeur et tout cadeau parfait descendent d'en haut, du Père des lumières chez lequel il n'y a ni balancement ni ombre due au mouvement » (Jc 1, 17). Dès lors, si le rayon provient du côté du Christ dans la fresque de Pozzo, la proximité du Père laisse entendre qu'il est bien l'origine première, ici implicite, de cette lumière (et Gloire) seconde.

La transmission, sous forme ignée et lumineuse, de la foi, de la religion catholique et de l'enseignement évangélique, trouve une formulation verbale dans l'injonction du Christ aux apôtres telle qu'elle est rapportée par saint Luc : « *Ignem veni mittere in terram et quid volo nisi ut accentatura* », c'est-à-dire : « C'est un feu que je suis venu apporter sur la terre, et comme je voudrais qu'il soit déjà allumé » (Lc 12, 49). La phrase peut évoquer dans l'Évangile aussi bien la future Pentecôte, en tant qu'annonce et diffusion de la bonne nouvelle, que l'épreuve révélatrice et purificatrice du feu du Jugement dernier¹⁹. Cette phrase est donnée par Pozzo comme « l'Idée » principielle de l'œuvre – « Il primo lume che ebbi a forma questa *idea* » –, ou encore son *conchetto*, c'est-à-dire la formule dense et concise à partir de laquelle sont censés se déployer et se comprendre les divers éléments de l'œuvre. Ce n'est pourtant pas la seule émanation du feu christique qui est représentée par la fresque mais sa réception par Ignace (et non par les apôtres comme dans la Pentecôte), qui en redistribue les effets sur ses disciples. La substitution ou, plus précisément ici, l'articulation du rôle du Christ et d'Ignace dans la fresque, tient à l'appropriation et à la reformulation par Ignace lui-même de la déclaration du Christ. Le « *Ignem veni mittere in terram et quid volo nisi ut accentatura* » adressé par le Christ à ses disciples, devient, dans les biographies d'Ignace, un « *Ite, incendite, infiammate omnia* » dirigé vers ceux qui allaient être les principaux jésuites missionnaires. Ignace est ainsi comme un « second » Christ et ses disciples sont les « nouveaux » apôtres modernes²⁰.

La communication du feu divin passe donc par trois actants principaux : le Christ (comme membre de la Trinité), Ignace au-dessous, les âmes incorporées des missionnaires jésuites traversées par le rayonnement. Cette diffusion se poursuit, malgré les « opposants » que représentent les vices et les inclinaisons matérielles, jusqu'aux destinataires ultimes (les « *diversi Popoli* »), situés

à la base de l'architecture feinte, encore inscrits dans le monde terrestre et la matérialité, et *via* une ultime médiation (les « adjuvants » en termes greimas-siens) d'ordre angélique. Ce sont, décrits également par Pozzo, les « Angeli tutelari delle Nazioni » qui, aux côtés des jésuites, garantissent et redoublent la présence divine dans le monde par toute une série d'actes : gestes et regards, soutien, accompagnement, don (du cœur enflammé par exemple) ou menace (d'un dard ou épée), etc. Tel était sans doute aussi le statut, nous l'avons vu, de l'ange qui porte, avec deux missionnaires, la carte de la Chine du frontispice de la *China illustrata* d'Athanasius Kircher. Nous retrouvons dans la fresque de Pozzo, avec au moins deux ou trois catégories d'anges associés (petits angelots ailés et anges adolescents, têtes à quatre ailes dorées de chérubins [Ez 10, 20-21] sous la corniche et dans les caissons de la voûte), l'indication, mais radicalement simplifiée comme presque toujours au XVII^e siècle, de ce système hiérarchisé traditionnel qui organise la création divine, du monde céleste jusque sur la terre : des « trônes » aux anges, archanges et principautés occupés, selon Denys, à « l'administration de natures inférieures²¹ ». La transmission de la Foi est donc non seulement médiatisée par des figures autorisées, selon un ordre divin qui fonde la propre et stricte hiérarchie de l'Église²², mais elle apparaît également, ce que précise Pozzo, comme un processus dialectique ou, ici plus justement, agonistique. La Foi est en effet un don qui enflamme – véritable « contredon » – l'amour divin (« accendono con questo fuoco il divino [amore] »). Mais elle est bien aussi quelque chose qui s'impose aux humains, au terme d'un affrontement supposant, comme déjà dans la fresque antérieure de Gaulli au Gesù, l'élimination des vices (« atterare [abattre] i Vizi » ; « estinguono [éteindre] [...] l'Amore profano »), ou encore des « monstres de l'idolâtrie et de l'hérésie » (« rigettar da se i deformissimi Mostri o d'idolatria, o di eresia »), y compris par la contrainte (« il [...] mezzo [...] del Timor » : la crainte). Les pendentifs de la coupole montrent en effet quatre héros de l'Ancien Testament (Jahel, Judith, David, Samson), qui tuent brutalement leurs ennemis au nom de leur croyance : persuasion et coercition, malgré le message évangélique, restent bien les deux fondements de la diffusion chrétienne moderne.

Dans sa lettre programmatique, l'auteur indique enfin, aux deux extrémités de la voûte (« nelle due estremità della Volta »), la présence de ces Anges tutélaires des Nations qui, nous l'avons vu, « rougissent » leurs épées dans le feu pour éliminer les vices, pour « éteindre » avec « le onde sacre » (l'onde ou le flot sacré) l'Amour profane, ou enflammer au contraire l'Amour divin dans une opposition depuis longtemps usuelle pour la pensée emblématique.

Ces deux groupes opposés d'anges se tiennent de part et d'autre de deux vases emplis de feu (ou/et d'eau), et associés à une inscription encore lisible : « *Et quid volo nisi / Ut accendantur* » (du côté de la façade de l'église : la « colère » divine) [fig. 8] ; et « *Ignem veni mittere in terram* » (du côté du sanctuaire : l'amour divin, à la fois purifiant et convertissant²³) [fig. 9]. Pozzo avait déjà fait usage de ce type d'inscriptions programmatiques pour la grande fresque de la voûte de l'église de Saint-François-Xavier à Mondovì (1676-1678) : *Sat Est Domine,*



Fig. 8 et 9. Andrea Pozzo, *Fresque de la voûte de S. Ignazio*, Rome, 1691-1694, détails : *Et quid volo nisi / Ut accendatur; Ignem veni mittere in terram.*

Sat Est (« Assez, Seigneur, assez » : reprenant des paroles attribuées au saint) à l'entrée, sous des angelots associés à des références baptismale et eucharistique; *Plus Domine Plus* (« Plus de Seigneur ») au-dessus du sanctuaire. Dans les inscriptions de S. Ignazio, on reconnaît précisément l'injonction christique qui est, nous l'avons dit, le *concetto* séminal de la composition de la vaste allégorie que serait la fresque et qui fonctionne ainsi, pourrait-on dire, comme le *motto* à l'égard du « corps » d'un emblème ou d'une devise où il sert « à orienter la réflexion » et de « guide à l'intelligence²⁴ ». Cette phrase est non seulement *partagée* en deux parties, créant un espace au sein duquel se déploie effectivement l'ensemble de la composition figurée de la voûte, mais elle est qui plus est *inversée*. L'intervalle qui sépare les deux parties de l'inscription a sans doute ici, comme à Mondovì, une fonction spirituelle. Il correspond à l'itinéraire progressif du fidèle, se déplaçant de l'entrée vers le centre de la nef (où se situe le point de vue principal), puis vers la coupole et le maître-autel dans le sanctuaire, *via* des points de vue secondaires que sont, notamment, les angles de la composition (face aux quatre parties du monde). L'avancement en direction de l'autel correspond ainsi à une lecture à rebours du texte (de la seconde partie de phrase vers la première), le souhait de l'embrassement (*Et qui volo...*) et sa valeur d'abord purificatrice, précédant sa réalisation effective, devenue illumination, qui s'opère au plus près du sanctuaire. Entrant dans l'église, le fidèle se retourne une première fois et est accueilli, au revers de la façade, par la menace divine et l'exigence de se réformer. Se réorientant vers le chœur, il jouit de la totalité de la composition et parcourt un espace ponctué, sur les angles, par les quatre parties du monde, et, sur les côtés, par la représentation dans les médaillons des différentes vertus nécessaires à son avancement²⁵. Enfin, dans cette « géométrie des relations de position » (Michel de Certeau) mise en place par Pozzo²⁶, il arrive au niveau de la coupole sous laquelle se tient l'amour divin auquel il fait face. Et pour à la fois contempler la totalité de la fresque et se situer, tout comme Ignace, dans l'axe du rayon issu du Christ, il est à nouveau tenu de se retourner. Un tel mouvement, qui correspond donc idéalement à l'accomplissement de l'itinéraire spirituel du dévot, peut être assimilé, j'y reviendrai, à un mouvement de conversion, au sens de retour vers le Principe et la Cause première, mouvement qui anticipe, mais dans l'horizontalité du déplacement dans la nef, la future ascension verticale des âmes figurées dans la nef.

On sait qu'Andrea Pozzo était bien conscient de ces enjeux à la fois pragmatiques et spirituels, associés à la perspective comme aux conditions physiques et matérielles de la réception de son œuvre. Si plusieurs points de vue sont possibles et même requis (par exemple pour voir sous leur bonne orientation les différentes parties du monde, les médaillons sur les côtés, ou pour lire les inscriptions aux extrémités), une position unique permet de saisir de façon optimale la construction perspective. Or ce point, matérialisé sur le pavement de la nef par une étoile, a justement une valeur symbolique éminente pour Pozzo qui, dans son traité sur la perspective, appelait justement le lecteur à « *tirar sempre le linee delle vostre operazioni al vero punto dell'occhio che è la gloria Divina* ». À S. Ignazio, le point

de fuite perspectif est la plaie du côté droit du Christ, d'où est issu également le rayonnement : lumière et lignes de construction spatiale et matérielle du monde se *confondant* en une même origine, qui est la Gloire de Dieu²⁷.

CATOPTRIQUE DÉVOTE ET THÉOLOGIE

■ On sait que l'intentionnalité déclarée d'un artiste, si elle paraît fonder la signification auctoriale, est loin d'assurer l'accès à ce qui serait le contenu « authentique » et complet de l'œuvre, si tenté qu'il puisse être déterminé²⁸. Dans le cas de Pozzo, le caractère apparemment exhaustif et personnel des informations rassemblées dans sa lettre et son traité²⁹ peut avoir pour effet paradoxal de minorer certains éléments de son œuvre et, notamment, la performance que représentent la spatialisation et le réagencement à une échelle inédite d'éléments certes communs de la tradition chrétienne. La description détaillée de Pozzo a également pour conséquence d'occulter en grande partie aussi bien les conditions pragmatiques de la réception (position, orientation, déplacement, etc.) imaginées par Pozzo pour le spectateur de l'œuvre et dont j'ai souligné l'importance, que certains objets et signifiés associés sur lesquels je voudrais revenir.

Cette œuvre n'est pas seulement une allégorie concernant le « triomphe » de l'Ordre jésuite et son expansion universelle. Au-delà de ce qui est explicitement déclaré par Pozzo (« *dilatare* per il Mondo la Fede Cristiana »)³⁰, elle est bien aussi, ce que ne mentionne pourtant pas Pozzo et ce que la plupart des exégètes omettent de signaler, la représentation, en des termes cependant spécifiques que nous avons évoqués (le schéma inter-relationnel et redistributeur de la véritable Gloire auquel le saint participe et qu'il honore : celle de Dieu), de la propre apothéose ou glorification de saint Ignace de Loyola. C'est-à-dire de l'entrée de son âme dans le monde céleste et la Gloire du Paradis³¹. C'est là que viennent l'accueillir non seulement le Christ, mais également, plus discrètement représentés, le Père et le Saint-Esprit, ainsi que la totalité de la Cour céleste évoquée par des formes presque immatérielles et imperceptibles, parmi lesquelles on distingue également la Vierge à la droite du Père. Ce mouvement ascensionnel, qui est aussi le fait d'autres âmes vertueuses présentes sur la fresque, est encore celui des deux figures représentées au-dessus des autels des transepts (*La Vierge en Assomption* de Ludovico Mazzanti et la propre *Apothéose de saint Louis de Gonzague* par Pozzo), et il est encore, nous le verrons, celui auquel est lui-même invité le fidèle. Le saint n'est en effet pas posément installé dans la Cour sainte afin de répondre aux sollicitations de ses dévots, ni même juste absorbé, comme dans de multiples apothéoses contemporaines, par sa propre ascension divine. Mais, ce qui a sans doute rendu plus difficilement compréhensible la scène, il conjugue élévation vers la lumière céleste (schéma classique qui est déjà celui de saint François-Xavier dans la fresque de l'apothéose du saint, au-dessus des allégories des quatre « parties du monde », de Mondovì) et, dans un même mouvement de torsion corporelle, *transmission* d'une lumière réfléchie à ses disciples. Une double et réciproque impulsion doit donc être simultanément perçue : le don de la lumière, et le retour vers la lumière.

Un autre élément décisif, à peine évoqué par Pozzo mais sur lequel je voudrais désormais m'attacher, participe également de ce double et réciproque mouvement. Au-dessus du récipient empli du feu de l'amour divin, on a depuis longtemps remarqué la présence d'un objet circulaire et concave, tenu par un ange, sur lequel sont peintes les lettres dorées « IHS » [fig. 10]. Il s'agit du Trigramme du Christ où l'inscription correspond aux trois premières lettres grecques du nom de Jésus (IHS-OUS), devenu au XVI^e siècle l'emblème des Jésuites et à ce titre spectaculairement exploité dans de multiples réalisations monumentales sur lesquelles nous reviendrons (chap. II). Ici, le support sur lequel se trouvent ces initiales peut évoquer soit, comme antérieurement à Mondovì au-dessus de l'entrée du sanctuaire, un blason ou un écusson³²; soit un bouclier³³; soit encore, et sa forme et sa tenue par l'ange vont bien dans ce dernier sens, un miroir. Pozzo lui-même le désigne comme un écu (« uno scudo ») réfléchissant, soit bien l'objet composite que serait un « écu-miroir ». De fait, si quatre rayons lumineux associent Ignace de Loyola et les quatre parties du monde, un cinquième rayon – visible seulement sous le nuage qui porte le saint, et à l'extrémité d'un axe qui aboutit sur le Christ et traverse le bras gauche de saint Ignace –, vient bien également toucher cet objet. Soutenu par ce médiateur supplémentaire qu'est l'Ange dont le regard est tourné vers la base de la nef, il paraît devoir être ensuite redirigé, par pivotement, vers les propres spectateurs de la fresque situés à proximité de la coupole.

Fig. 10.
Andrea Pozzo,
Fresque de la voûte
de S. Ignazio,
1691-1694,
Rome, détail :
miroir et
Trigramme.



Cet objet remplit sans doute plusieurs fonctions possibles et se rapporte, simultanément ou successivement, à divers référents. Il vient tout d'abord totaliser et rassembler en un élément unique l'ensemble de l'Ordre jésuite, dont il conforte d'autant plus l'identité symbolique par ce qui est devenu son emblème (d'où sa désignation comme « écu »). Qui plus est, le « miroir ardent », support du Trigramme, est considéré – par exemple par Paolo Aresi ou plus tard par Filippo Picinello³⁴ – comme une figure particulièrement propre à Ignace, dont l'écu-miroir redoublerait donc, sous un nouveau statut, la présence corporelle³⁵. Cet objet vient par ailleurs également dédoubler, dans une relation autonome à l'égard de saint Ignace que signifie le (cinquième) rayon direct qui procède du Christ, la propre présence du Sauveur sur terre. Nous retrouverions ici la commune assimilation, reprise jusque dans le *Catéchisme* du jésuite Robert Bellarmin par exemple, du Christ/miroir, Christ/reflet et image du Père, qui permet à la tradition chrétienne de rendre sensible le mode de génération du Fils comme Verbe issu de l'entendement du Père selon un processus auto-réflexif³⁶. Mais, tout comme Ignace, le Christ est à la fois au ciel, présent en tant que ressuscité dans la cour céleste de l'Église triomphante ; et il est aussi sur terre et dans cette fonction médiatrice, présent sous son Nom, renvoyant peut-être, comme au Gesù dans la fresque de Gaulli, au temps de l'Église militante confiante dans le Nom salvateur. Selon Pozzo, sa présence est un moyen de rappeler que la véritable Gloire est obtenue au nom du Christ et pour le Christ, et que tous les actes d'Ignace de Loyola ne visaient, en dernier lieu, et répondant à la Gloire de Dieu, que la seule glorification en retour de Dieu : *ad majorem Dei gloriam*, selon la devise de l'Ordre³⁷. La pensée de Pozzo, soucieuse d'éviter la « vaine gloire », reste ici attachée à l'enseignement de saint Paul dont nous retrouverons plus loin l'importance : « Que celui qui se glorifie, se glorifie dans le Seigneur » (I Co 1, 31, reprenant Jr 9, 22-23)³⁸.

Enfin, de façon pragmatique, si l'on prend en compte à nouveau le « fonctionnement » concret de cette œuvre et pas seulement sa conformité théologique ou spirituelle, « l'écu-miroir » vient surtout, me semble-t-il, créer un rapport immédiatement personnel et singulier, dans l'espace physique de l'église, avec un spectateur déterminé. Celui qui, après avoir parcouru la nef depuis l'entrée où il s'insérerait d'abord dans la communauté indifférenciée des croyants du monde entier (visible par un déplacement en au moins quatre stations successives évoquant les différentes parties du monde), est amené à se placer d'abord sous la fresque, au milieu de la nef, pour jouir de la perspective en son point de vue idéal (la Gloire), puis dans un nouvel emplacement, à proximité de la coupole, avec une vue latérale ou diagonale. C'est là qu'il bénéficie d'une perception globale de la fresque. Et c'est là, qu'il est susceptible d'une part d'être également individuellement atteint par le rayonnement du miroir intégrant le Trigramme christique et ses effets salvateurs³⁹, d'autre part, et réciproquement nous le verrons, de se « projeter » sur cette surface (peinte) imaginativement réfléchissante où se nouent intimement corps, image, verbe (Nom), lumière. Les regards de plusieurs figures angéliques tournées vers la nef participent (par

exemple au-dessus des figures allégoriques des quatre parties du monde), à cette intégration subjective et personnelle de la relation au divin, l'aide du regard angélique s'articulant ainsi étroitement à l'illumination de la réflexion christique.

Deux corps au moins – naturel (Ignace et ses disciples) et artificiel (« l'écu-miroir » tenu par un ange) – sont ainsi dotés dans cette œuvre d'une même fonction. Celle de communiquer, *via* une forme de réflexion indirecte multiple (Ignace) ou unique (disciples et miroir), les rayons de la lumière divine issue de la réflexion (directe et unique) du Christ et du groupe de la Trinité en gloire. Ces rayons sont destinés, avec le soutien angélique, aux futurs croyants aptes à plus ou moins recevoir cette lumière ou, inversement, contraints de demeurer dans les ténèbres : ce sont ici les groupes présents sous les allégories des parties du monde, partiellement ou totalement plongés dans l'ombre portée, ainsi que les figures également rejetées dans l'obscurité au revers de la façade.

Penser et figurer la relation entre mondes céleste et terrestre, transcendance et immanence, Gloire divine et créatures, sous la catégorie d'une médiation s'incarnant dans une « catoptrique dévote » (J. V. Blanchard) qui est le pendant d'une « optique des moralistes » (B. Roukhomovsky), n'a en soi, ici encore, rien d'original, si ce n'est par le format exceptionnel de la fresque. On sait notamment qu'au XVII^e siècle, et par exemple à nouveau avec Athanasius Kircher, surabondent ces types de schémas, dans les textes mais aussi dans les gravures religieuses ou emblématiques généralement convoquées pour interpréter l'œuvre de Pozzo. De tels dispositifs, et notamment celui de Kircher sur lequel je reviendrai plus loin, donnent bien souvent l'illusion d'une « source » pratique dont se serait inspiré Pozzo. Eux-mêmes pouvaient cependant s'autoriser de référents bibliques, patristiques ou théologiques plus anciens, parfaitement bien connus et intégrés dans la culture religieuse la plus commune, où s'élabore progressivement une théorie catoptrique d'ordre spirituel. Or c'est la lecture de cette tradition, qui va de saint Paul à Kircher, qui permet indépendamment de toute relation historique objectivement attestée en terme « d'influence » déterminée, sinon d'expliquer, en tout cas de mieux voir et comprendre, au sens étymologique de « prendre avec » et de « saisir ensemble », certains aspects de la fresque de S. Ignazio. Et, au premier chef, de comprendre le processus fondamental de visualisation et de réélaboration progressive de cette pensée que représente l'œuvre de Pozzo.

LES FONDEMENTS DE LA TRADITION CATOPTRIQUE

Une première mention, décisive pour toute cette tradition catoptrique⁴⁰, est celle de l'épître infiniment glosée de saint Paul aux Corinthiens : « À présent, nous voyons dans un miroir [*esoptron*; en latin : *per speculum*] et de façon confuse [*in aenigmate* : par le moyen de l'énigme], mais alors, ce sera face à face; À présent, ma connaissance est limitée, alors, je connaîtrai comme je suis connu. » (I Co 13, 12)⁴¹. Le passage s'inscrit à l'intérieur d'un développement sur l'amour, l'amour fraternel (amour-*agapè*), fondé et équivalent d'un amour pour Dieu et de Dieu. Son exercice est donné comme indispensable et suppléant à la seule science (*gnosis*). D'une part, pour jouir véritablement des dons divins

qu'évoquait exhaustivement le texte antérieurement (I Co 12 à propos des dons de l'Esprit), et qui sont ici repris partiellement : don de prophétie, « science de tous les mystères et de toute la connaissance », « foi la plus totale » (13, 2), don des langues (13, 8) dont avaient bénéficié les apôtres et que les missionnaires jésuites se devaient d'imiter. D'autre part, pour donner un véritable fondement aux actes des chrétiens envers leur prochain (don de ses biens et de son corps en sacrifice ; 13, 3). C'est ici une leçon à la foi éthique (« il ne jalouse pas, il ne plastronne pas, il ne s'enfle pas d'orgueil » ; 13, 4) où humilité et renoncement sont essentiels, et, implicitement, une leçon *théologique*. À une connaissance terrestre de Dieu imparfaite, car indirecte et médiatisée soit par le biais des prophètes (sous la forme de visions et de songes notamment), soit par celui de la contemplation de l'œuvre de la création (d'où la métaphore du miroir et du reflet où s'articulent vision naturelle des créatures et « vision de la foi »), est opposée la connaissance véritable et parfaite, accessible dans le « face à face » de l'au-delà, après la mort et la résurrection. Nul doute que « l'écu-miroir » de Pozzo ne rappelait pour les croyants contemporains du peintre le miroir de saint Paul, même s'ils ne pouvaient en réalité le reconnaître : le miroir de Pozzo n'est pas en effet le miroir paulinien assimilé au monde créé par Dieu dans lequel l'homme terrestre retrouve les traces (indices, reflets, ombres, etc.) d'une action divine, mais avant tout l'interface médiatrice qui transmet vers la création les dons issus de la Sagesse divine, sagesse à laquelle aspire *in fine* le dévot dans le face-à-face ultime, thème de la résurrection également abordé par saint Paul (I Co 15, 1-58).

Mais d'autres éléments peuvent être encore rapprochés de la fresque. La double dimension de l'amour (amour divin/amour du prochain) est, on l'a vu, un thème figuratif aussi explicite que décisif de la réalisation de Pozzo. Il en est de même du vecteur igné et lumineux qu'évoque également, à la suite des prophètes, saint Paul dans son texte à propos du Christ « manifesté » par l'épreuve du feu : « l'œuvre de chacun sera mise en évidence. Le jour du jugement la fera connaître, car *il se manifeste par le feu*, et le feu éprouvera ce que vaut l'œuvre de chacun. Celui dont l'œuvre subsistera recevra un salaire. Celui dont l'œuvre sera consumée en sera privé ; lui-même sera sauvé, mais comme on l'est à travers le feu » (3, 13-15). Un autre motif, dans ce passage, est celui du « temple de Dieu » assimilé au chrétien lui-même instruit par la grâce divine, et qui n'est pas sans rapport avec la propre « artificiosa Architettura in Prospettiva, che serve di Campo a tutta l'Opera » de Pozzo. À savoir cette double église matérielle et céleste (« l'Église vive » ou *Ecclesia* que nous retrouverons à propos du Gesù), fondée par Dieu, perfectionnée par les hommes, anticipant la Jérusalem céleste « aux quatre côtés » qui « brillait de la gloire même de Dieu » selon saint Jean (Ap 21, 11, 16, 23, etc.), et qui est sans doute évoquée par le peintre dans l'édifice pictural qui prolonge l'architecture de S. Ignazio. Dans la fresque, ce serait donc bien l'une des fonctions du miroir que de justement communiquer dans l'âme singulière du chrétien les dons divins, de la même façon qu'ils sont délivrés à l'ensemble de l'Église et du peuple *via* les allégories des principales parties du monde organisées par cette architecture céleste⁴². Un autre thème

enfin est présent chez saint Paul. Celui de la véritable Gloire qui est, comme en témoignait lui-même le Christ (Jn 4, 41-44 ; 9, 49-50 ; 54, etc.), non personnelle (vaine-gloire mondaine de celui qui se glorifie d'un savoir et de dons imparfaits et impropres), mais qui est *issue* de Dieu et doit être *rapportée* à Dieu comme l'indiquait justement aussi Pozzo à propos du miroir et de l'inscription du Trigramme : « ogni opera d'Ignazio ad altro non tendevano, che *ad majorem Dei gloriam* ».

C'est ainsi, dans un autre contexte, et associé à un rappel du rapport de Moïse à la Gloire divine lors de l'épiphanie du rocher dans l'Exode – Moïse qui devait dissimuler son visage rayonnant devant un voile « pour éviter que les Israélites ne voient la fin d'un éclat passager » et excessif dans son intensité (II Co 3, 7 et 13) –, que l'aspiration spirituelle et eschatologique fait retour chez saint Paul :

« Et nous tous qui, le visage dévoilé [grâce à l'advenue du Fils], reflétons [“contemplons et reflétons *comme dans un miroir (katoptrizomai)*”] la gloire du Seigneur [le Christ], nous sommes transfigurés en cette même image, avec une gloire toujours plus grande [littéralement : “de gloire en gloire”] par le Seigneur, qui est Esprit. » (II Co 3, 18)

Le miroir paraît être ici l'âme/visage même du fidèle où se reflète, comme pour Moïse, la Gloire divine qui est désormais celle, immédiate, du Christ. L'âme s'identifie (« nous sommes transfigurés en cette même image ») et accède ainsi à une Gloire suprême qui serait celle du Fils et, par là aussi, dans le système trinitaire chrétien, celle du Père et de l'ensemble de la Trinité. Tel pourrait bien être aussi l'itinéraire complexe proposé par le dispositif de Pozzo : le Fils comme origine de la Gloire au sein de la Trinité ; Ignace puis le miroir portant le Trigramme comme médium intermédiaire de la transmission de la lumière vers le monde ; le spectateur chrétien, nouvelle surface réfléchissante, à la fois touché par le rayon issu du miroir et aspirant lui aussi à se « transfigurer » en « cette même image » de la Gloire du Christ. Réciproquement, comme je le proposais, le dévot paraît pouvoir également inscrire, par projection, sa *propre image* réfléchie dans le miroir tenu par l'Ange, s'identifiant au Christ, devenant lui-même « miroir ardent » (c'est par exemple l'une des comparaisons établie entre miroir et « âme contemplative » du recueil jésuite de l'*Imago primi saeculi*⁴³), et pouvant ainsi faire retour vers le Père et la Trinité⁴⁴.

La Sagesse divine est également au cœur de l'épître de saint Paul. Dans les premières pages de son texte, elle est opposée à la « folie » qu'est à son égard la « sagesse des hommes », celle des prétendus « sages » et des « intelligents » (1, 19). Elle a été « mystérieuse et demeurée cachée » bien que par « avance destinée à notre gloire » (2, 6), et révélée depuis l'Incarnation et le Sacrifice par l'Esprit (2, 12). Or ce thème, dont nous avons vu qu'il sera notamment repris au XVII^e siècle par Kircher dans l'incarnation solaire de la Sagesse qui domine le frontispice de son *Ars magna sciendi*, est également présent dans l'autre texte fondateur de la métaphore du miroir qui est, justement, *Le Livre de la Sagesse*⁴⁵. Le motif du miroir apparaît dans le passage célèbre abordant la nature de la Sagesse (Sg 7, 22-30) :

« Car il y a en elle un esprit intelligent, saint, unique, multiple, subtil, mobile, distinct, sans tache, clair, inaltérable, aimant le bien, diligent, indépendant, bienfaisant, ami de l'homme, ferme, assuré, tranquille, qui peut tout, surveille tout, et pénètre tous les esprits, les intelligents, les purs, les plus subtils. Aussi la Sagesse est-elle *plus mobile qu'aucun mouvement, à cause de sa pureté, elle passe et pénètre à travers tout*. Elle est *effluve* de la puissance de Dieu, une *pure irradiation de la gloire* du Tout-Puissant; c'est pourquoi nulle souillure ne se glisse en elle. *Elle est un reflet de la lumière éternelle, un miroir sans tache de l'activité de Dieu* et une image de sa bonté. Comme elle est unique, elle peut tout, demeurant en elle-même, elle renouvelle l'univers et, au long des âges, elle passe dans les âmes saintes pour former des amis de Dieu et des prophètes. Car seuls sont aimés de Dieu ceux qui partagent l'intimité de la Sagesse. Elle est plus radieuse que le soleil et surpasse toute constellation. Comparée à la lumière, sa supériorité éclate : la nuit succède à la lumière, mais le mal ne prévaut pas sur la Sagesse. Elle s'étend avec force d'une extrémité du monde à l'autre, elle gouverne l'univers avec bonté⁴⁶. »

Ce texte seul pourrait à nouveau servir de guide pour la fresque de Pozzo. On y retrouve la comparaison avec le miroir, ici identifié à la Sagesse, d'où résulte toute connaissance de l'univers (7, 15-21) ainsi que les œuvres justes des hommes (8, 4-16). Elle est, comme dans le frontispice de Kircher, non directement assimilée mais dérivée de Dieu (reflet et/ou miroir ou bien « image de sa bonté »⁴⁷), et c'est elle que les chrétiens n'auront, à la suite de saint Jean⁴⁸ ou de saint Paul lui-même⁴⁹, qu'à identifier au Sauveur : le Christ, nous l'avons vu avec Bellarmin au XVII^e siècle, qui est reflet, miroir, image de Dieu, et dont la présence est justement évoquée par le Trigramme dans « l'écu-miroir » de Pozzo. Mais d'autres éléments nous sont aussi désormais familiers : la mobilité et incorporelité de ce principe; son assimilation à un élément fluide et épuré identifié à la lumière et comparé au soleil; ou encore sa puissance universelle de propagation et de pénétration qui touche « les âmes saintes », ces prophètes et « amis de Dieu », parmi lesquels se trouvent, chez Pozzo, les missionnaires jésuites.

Par rapport à la seconde des épîtres de saint Paul aux Corinthiens, le miroir du *Livre de la Sagesse* n'est plus le monde créé où retrouver Dieu mais bien cet élément médiateur, le Christ pour une lecture postérieure, qui va diffuser sa puissance lumineuse auprès de ceux « qui croient en son nom », c'est-à-dire le motif même inscrit dans la fresque de S. Ignazio. Dans sa double évocation, le Christ est à la fois l'un des éléments de la Trinité et donc de la *source* originelle de la Sagesse, et, redoublé dans l'écu-miroir, *l'intermédiaire* catoptrique qui la communique aux hommes, conjointement à la propre action de saint Ignace situé au-dessus, afin, en dernier lieu (loin des vices, de l'incroyance ou de l'idolâtrie, 13, 1-9 et suiv.), que ceux-ci « resplendissent » auprès de Dieu⁵⁰.

Le motif du miroir et les comparaisons auxquelles il donne lieu se retrouvent, *via* une série de notations plus ou moins marginales, tout au long de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge dans un contexte aussi bien philosophique que religieux, aussi bien païen que chrétien. C'est le monde, ses objets et ses êtres, qui sont assimilés à un miroir de Dieu et à un moyen d'accès au divin par Plutarque⁵¹

ou Philon d'Alexandrie⁵² ; c'est encore, pour Macrobe, l'ensemble des créatures qui est illuminé par le dieu suprême « comme un unique visage se reflète dans une longue succession de miroirs » identifiée à la *catena aurea* (la chaîne d'or) d'Homère⁵³ ; c'est l'âme qui est pour Porphyre le miroir intérieur où contempler Dieu (*Lettre à Marcella*, 13) ; et c'est le Christ, en tant qu'image identique du Père, qui assume cette position pour, par exemple, Origène ou Clément de Rome⁵⁴. Trois auteurs chrétiens au moins sont essentiels : Grégoire de Nysse qui, dans divers textes (*Les Béatitudes*⁵⁵, *Dialogue sur l'Âme et la Résurrection*, *Commentaire sur le Cantique*, *Contemplation sur la vie de Moïse*), élabore la théorie d'une âme-miroir qui, purifiée du péché par le moyen de la grâce, permet de retrouver la véritable « effigie divine » ou « l'image de l'Archétype »⁵⁶ ; saint Augustin (le *De Trinitate* dont le Livre XV est presque entièrement consacré à un commentaire de la citation paulinienne) ; et, également important pour nous car articulant spiritualité, symbolique solaire et catoptrique, le Pseudo-Denys dans sa *Hiérarchie céleste*.

On sait qu'Augustin a pensé reconnaître dans les trois puissances de l'âme (*mens interior*) humaine – la mémoire, l'intelligence et la volonté –, une trinité intérieure qui serait l'équivalent, ou « l'image », inadéquate et obscure bien que malgré tout « ressemblante », de la Trinité divine. Oubliant la nature fondamentalement spéculaire du monde créé (*De Trinitate*, XV, 24, 44), et ici plus précisément de l'âme de la créature, comprise en tant que lieu d'accueil du reflet divin, les hommes réifient ces miroirs en images mondaines, images-écrans opaques, closes sur elles-mêmes, intransitives : choses et non plus « images de ». Dans l'attente du « face à face » de la vision béatifique, saint Augustin appelle donc à ne pas s'arrêter à cette trinité intérieure, mais, par une opération à la fois sémiotique (passer des signes à ce dont ils sont les signes) et spirituelle (la « purification par la foi »), à la rapporter à la Trinité supérieure dont elle procède. En somme à voir à travers l'âme, *ce dont* elle est le miroir ou l'image, « Car l'Apôtre ne dit pas nous voyons maintenant un miroir, mais bien “*nous voyons maintenant à travers un miroir*” » :

« Ceux-là donc qui voient leur âme, autant qu'il se peut faire, et qui en elle voient cette trinité que j'ai essayé de saisir par de multiples analyses, mais qui ne croient pas et ne comprennent pas qu'elle est l'image de Dieu, ceux-là voient bien un miroir, mais ils s'arrêtent là : ils ne voient pas à travers le miroir celui qui dès maintenant doit être vu à travers ce miroir ; par le fait, ils ne voient pas que ce miroir même qu'ils voient est un miroir, autrement dit une image. S'ils le savaient, peut-être comprendraient-ils que ce Dieu dont l'âme est le miroir doit être cherché à travers ce miroir, doit être vu de façon imparfaite et provisoire à travers ce miroir, afin que, le cœur purifié par une foi sincère (I *Tim.* 1, 5), ils puissent voir face à face celui qu'ils voient maintenant dans un miroir⁵⁷. »

Comme il se doit, ce processus n'est pas seulement d'ordre cognitif (mieux comprendre le mystère de la Trinité), mais quasi mystique : ce que saint Augustin confirmait antérieurement dans ce même texte en citant aussi la seconde référence catoptrique de saint Paul (II Co 3, 18) où le sujet chrétien est censé, *via*

la médiation du miroir et le soutien de la grâce du Christ, se transformer « de gloire en gloire » (*de gloria in gloriam*), c'est-à-dire, selon la lecture d'Augustin, « de la gloire de la création à la gloire de la justification⁵⁸ ».

Dans l'œuvre du Pseudo-Denys, qui fonde véritablement pour la tradition postérieure et jusqu'à Pozzo le modèle à la fois hiérarchique, processif et participatif de la communication ignée et lumineuse du divin, le miroir est l'objet d'une double assimilation. Il s'identifie soit à *l'ange*, entendu comme « image de Dieu, reflet visible de l'invisible Lumière, *miroir pur*, parfaitement limpide, intact, sans mélange, sans souillure, capable, si l'on ose dire, de refléter dans son entière fraîcheur cette forme divine qui porte l'empreinte du Bien » ; soit, de façon plus générale et imparfaite, à la hiérarchie des « créatures » qui contemplant le Créateur. À nouveau, par une purification (*katharsis*) progressive, la créature retrouve, surmontant la dissemblance liée à la faute et au péché, la ressemblance au prototype divin : « elle fait elle-même de parfaites images de Dieu, des *miroirs d'une pleine transparence et sans taches*, aptes à recevoir le rayon du Feu fondamental et de la Théarchie », avant de le diffuser elle-même aux êtres inférieurs⁵⁹.

Parmi l'abondante théologie de la lumière inspirée par le Pseudo-Denys au Moyen Âge – Hugues de Saint-Victor, l'abbé Suger, Robert Grosseteste, Albert le Grand, saint Bonaventure, l'anonyme auteur du *Liber de Intelligentiis*, Ulric de Strasbourg, etc. –, omniprésentes sont la symbolique solaire et la conception d'un déploiement processuel (*processionem*) et émanatiste d'un « principe fluant » (le *fluens principium* d'Albert le Grand), qui se manifeste sous forme de rayons et de reflets dans les différents degrés de la hiérarchie ontologique des êtres aptes à les recevoir. Le thème du miroir est alors commun aux domaines de l'éthique et de la philosophie (les allégories de la Prudence, de la Vanité [*Vanistas*] et de l'Amour-propre [*Philautia*], de la Vérité nue, de la Vision, la tradition encyclopédique du *Speculum maius* issue de Vincent de Beauvais), et on le retrouve, en lien avec l'évocation de la Trinité et de son accessibilité indirecte pour les créatures, dans plusieurs importantes représentations picturales du XIV^e siècle : l'*Exemplar* d'Henri Suso (Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, Cod. 2929, fol. 82 r^o) ; le sommet du retable Barocelli de Giotto (San Diego Museum of Art) ; le triple cercle du miroir surmontant le *Couronnement de la Vierge* de Mariotto di Nardo (Florence, Villa La Pietra) ; le retable de San Pietro in Orto d'Ambrogio Lorenzetti (Massa Maritima, Museo di Arte Sacra⁶⁰). Dans le domaine théorique le miroir reste également présent, quoique sous une forme encore relativement discrète, dans le *Liber de Intelligentiis*, dans l'œuvre d'Albert le Grand ou de saint Bonaventure⁶¹. À travers ces textes, on s'apercevrait que le miroir tend à se rapporter non à un référent déterminé et stable mais – et c'est aussi le cas avec « l'écu-miroir » de Pozzo apte, nous l'avons vu, à s'identifier à plusieurs acteurs différents –, qu'il est susceptible d'être assimilé, successivement ou simultanément, à n'importe quel d'entre eux : le monde, la totalité des êtres, l'âme du chrétien (chez saint Paul, saint Augustin, Denys, *Le liber de Intelligentiis*, saint Bonaventure, comme plus tard sainte Thérèse où le Christ apparaît au centre de son âme-miroir dans le dernier chapitre du récit

de sa vie), la Sagesse et/ou le Christ (le *Livre de la Sagesse*, saint Bonaventure), Dieu et la lumière divine elle-même (Albert le Grand, plus tard Dante⁶²), les saintes Écritures (Grégoire le Grand⁶³), etc. Conséquemment, le miroir va, à la fois, changer de position et d'orientation : il est entre Dieu et sa Sagesse/Christ, entre Dieu et la Création, entre le monde et le chrétien, ou à l'intérieur de soi. Il peut aussi changer de statut (le miroir, dont la nature réfléchissante est oubliée, devient une image opaque ou une simple chose pour saint Augustin), tandis que l'objet qu'il est censé réfléchir, et qui peut être multiple (le miroir universel de saint Bonaventure) va également varier (Dieu, l'âme, etc.). Cette ultime variation amène ainsi, dans le cas d'une réflexion optimale qui correspond à l'aboutissement du processus spirituel de conformation, à une transformation du référent auquel s'identifie le miroir, qui *devient* l'objet qu'il réfléchit.

CATOPTRIQUE MODERNE ET REPRÉSENTATIONS :

DE CHARLES DE BOVELLES À ATHANASIUS KIRCHER

Or ce sont ces combinaisons multiples que va justement reprendre, jusqu'au vertige, l'époque moderne, véritable âge d'or des dispositifs catoptriques. Avant les développements extraordinaires que lui donnera le XVII^e siècle, notamment avec Athanasius Kircher et toute l'optique jésuite « récréative », le miroir est déjà, lors de la Renaissance, au cœur de la pensée philosophique, théologique et spirituelle de Jean Gerson, de Nicolas de Cues ou de Marsile Ficin, qui en explorent systématiquement les virtualités signifiantes, démultipliant non seulement les identifications possibles du miroir, mais également leur nombre et leurs propriétés. Je voudrais ici seulement m'attacher au cas, plus tardif, d'un ouvrage déterminant pour notre sujet, d'une part en raison de son influence attestée sur Kircher, d'autre part du fait de l'importance de ses illustrations gravées qui constituent, à l'époque moderne, l'une des premières tentatives de visualisation de cette tradition : le *Livre du sage* (1510), rédigé par Charles de Bovelles, professeur au collège du cardinal Lemoine à Paris, et chanoine de la cathédrale de Noyon où il se retira⁶⁴.

Dans l'œuvre de Charles de Bovelles, nous retrouvons des éléments bien connus puisque c'est un même modèle *réflexif* qui se déploie dans tout l'ouvrage, mais appliqué à plusieurs référents. Le premier est d'abord la « raison » humaine, qui fait face à la Nature dont elle est issue (« seconde nature ») et dont elle est l'observatrice, suscitant l'image d'une Nature auto-réflexive⁶⁵ : « faisant retour sur elle-même, le cycle de la nature se bouclant et la nature étant rendue à elle-même⁶⁶ ». C'est ensuite, ayant la raison comme guide, le Sage qui est donné comme miroir. Il est à la fois « le miroir naturel de l'univers », « le spectateur universel, le reflet et le miroir naturel de toutes choses » en lequel se manifeste, certes de façon grossière et imparfaite, l'ensemble de la création : Bovelles évoque figurativement ce rapport d'un œil/miroir face à la Nature comme celui associant le sommet d'un triangle à sa base⁶⁷. Le Sage, et on pourrait aussi penser à Montaigne, est encore un miroir auto-réflexif, générant à nouveau la figure du cercle où sujet observant et surface réfléchissante sont intégrés dans



Fig. 11.
Charles de
Bovelles, *Liber de
Sapiente*, Paris,
Henri Estienne,
1510, frontispice,
fol. 116 v^o.

là encore, malgré la distance d'une « diagonale spirituelle » qui les sépare, dans une même unité :

« Tiens maintenant le même langage sur la contemplation du sage. Je dirai qu'elle n'est rien d'autre que *l'intuition continuelle de soi-même et de son propre reflet au miroir de l'esprit*. En effet quoique l'œil de l'âme et le miroir de l'esprit soient unis substantiellement, cependant ils sont *distants l'un de l'autre*, comme le montre l'*Ars oppositorum*, d'une *diagonale spirituelle*; en effet cet intervalle idéal les dispose vis-à-vis comme des opposés qui se regardent, et les place de part et d'autre de la diagonale. Donc le principal simulacre, qui resplendit au miroir de l'esprit, c'est-à-dire à la mémoire, est celui de l'œil de l'âme, c'est-à-dire l'intellect agent, et cette forme se rend de l'intellect agent à la mémoire selon le droit intervalle. Aussi l'intellect agent est-il connaissance de soi, tandis qu'il répand son image dans la mémoire et puis se réjouit de l'en voir revenir. Et cette connaissance de soi, secrète et sans chemin, fait le bonheur du sage, en lui donnant l'espoir de l'immortalité et en lui apprenant que rien n'est vraiment bon ni désirable en soi qui demeure hors de l'âme et puisse ne pas nous être toujours présent ou nous être dérobé⁶⁹. »

Avec ce dispositif réflexif interne, qui est le thème du « Connais-toi toi-même » socratique où l'exemple du miroir était déjà convoqué par Platon (*Alcibiade*, 132-133), mais aussi Sénèque (*Questions Naturelles*, I, 17, 4 : « Les miroirs ont été inventés pour que l'homme se connût lui-même »), Apulée⁷⁰ ou plus tard par Ficin et toute une tradition iconographique⁷¹, nous restons encore dans le cadre d'une théorie philosophique de la connaissance. Connaissance qui est celle du

monde et de soi, où la jouissance d'une auto-contemplation interne est donnée soit comme condition de la maîtrise et de la possession de soi qui constituent l'essence de la sagesse, soit, par exemple dans les usages par Plotin du miroir, comme éloignement de l'Un et de l'Intellect et aliénation dans le sensible⁷².

Mais, comme chez Platon déjà⁷³, ou Porphyre⁷⁴, cette connaissance ouvre immédiatement sur une dimension métaphysique et religieuse, les mondes sensibles (sublunaire et corps humain), et intelligibles (monde supra-céleste et « région intelligible de la pensée humaine »)⁷⁵, étant étroitement articulés les uns aux autres selon un système de correspondances également pensé sous la métaphore catoptrique et tendant, en dernier lieu, vers Dieu. Et Bovelles d'imaginer, dans un texte important, tout un système hiérarchisé dont Kircher s'inspirera très directement. Celui permettant, de faculté en faculté (entendement, raison, sentiment), et d'être en être (dieu, anges, hommes, bêtes), dotés de divers degrés de transparence ou d'opacité, de recevoir la lumière divine à la fois sous différents états (*lux*, *lumen*, clarté, pénombre, ténèbres), et sous des angles multiples (droit et direct, réfracté et dispersé, interrompu) :

« Puisque Dieu est le premier et véritable soleil de toute la nature et l'objet le plus élevé de toute la connaissance, toute faculté de connaître, autant qu'il lui est permis, se tourne vers Dieu comme la puissance vers l'acte; et elle est comme une vision de Dieu même, *le reflet de son éclat ou si l'on veut son émanation naturelle*. Chaque puissance cognitive, dans la mesure de ses moyens, s'efforce vers Dieu, comme vers son objet propre, son vrai soleil, sa fin et son achèvement.

Mais Dieu ne brille pas, ni ne se montre, ni ne se révèle de la même façon à toute faculté cognitive : il ne se découvre et ne se dévoile pas à l'entendement, à la raison et au sentiment selon le même visage et le même aspect. En effet il se révèle à l'entendement dans la clarté, à la raison dans la pénombre, au sentiment dans les ténèbres. L'ange en vérité le voit face à face, l'homme le voit obombré; pour la bête brute qui ne le voit d'aucune façon, on dit que Dieu ne peut être vu que dans les ténèbres, dans la nuit, dans la privation de toute lumière.

La lumière [*lux*] même est en Dieu et est Dieu. La clarté [*lumen*] est la première émanation et le rayon direct de la lumière. La pénombre résulte de la réfraction ou de la réflexion de la clarté. On appelle ténèbres la privation de la clarté. La lumière est dans le soleil dont elle est l'éclat originel. La clarté est ce qui procède du soleil dont elle est l'éclat originel. La clarté est ce qui procède du soleil par rayonnement direct et sans écran, comme ce qui va du soleil aux nuages. La pénombre est dans la clarté réfractée, comme celle qui est vue entre les nuages et la surface de la terre. Les ténèbres sont l'absence de clarté, comme c'est le cas entre la surface et le centre de la terre. La lumière est originelle; la clarté est l'émission [*species*] de la lumière; la pénombre sa trace; les ténèbres son absence, sa négation. Tant que le rayon lumineux est transmis dans un milieu homogène, il est un, continu, droit, sans brisure : c'est la clarté. Dès qu'il est réfracté, disséminé, dispersé par un milieu étranger et plus dense, comme par un écran de nuages, c'est la pénombre. Mais lorsqu'il fait écran dans un milieu solide et opaque, comme la terre, en cet endroit commencent les ténèbres et là-même l'émission de la lumière meurt et s'éteint; un corps opaque est en effet impénétrable à la lumière.

Nous partageons donc en quatre l'espace qui va du soleil et du ciel au centre du monde : région de la lumière, de la clarté, de la pénombre et des ténèbres. Nous décidons qu'en ces quatre régions est contenue toute vision, connaissance et science de Dieu et qu'elles sont les demeures et séjours naturels de toute réalité⁷⁶. »

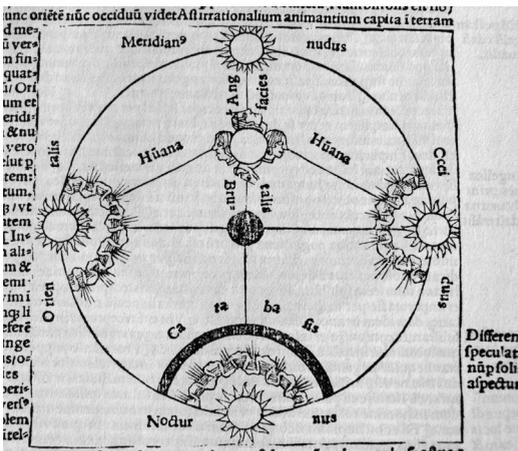
Le miroir réapparaît ici. Si Dieu, dans « l'héliosophisme » (C. Vasoli) qui caractérise la pensée de Bovelles, est la source de la lumière, l'ange, comme chez le Pseudo-Denys, en est le « *premier miroir* », « comparable à un *petit nuage blanc*, lumineux et diaphane », ou à un « brouillard » sur lequel se reflète directement le rayon droit de la lumière divine⁷⁷. Ce rayon est ensuite, *via* cette médiation angélique, transmis à l'homme, « seconde *stase*, rétention, fixation, [et] second séjour de la lumière divine⁷⁸ », mais « dispersé, détourné, dévié, mis de biais, obombré », et sans pouvoir atteindre les créatures inférieures prises dans les ténèbres en raison de l'opacité de l'homme qui retient en lui la lumière⁷⁹. L'une des illustrations qui tentent de visualiser cette construction montre, sur un cercle, quatre soleils, images démultipliées de Dieu (assimilé à la monade), qui correspondent aux quatre principaux moments de la journée [fig. 12]. Le soleil illumine le visage de l'ange (assimilé à la dyade Dieu-ange) tourné vers Dieu à midi selon une réflexion directe, sans obstacle et droite; puis celui de l'homme, à deux têtes (assimilé à la triade Dieu-ange-homme), au levant et au couchant selon une vision oblique et indirecte *via* les nuées/miroir de l'ange; mais en revanche incapable de toucher les « bêtes brutes », au centre de la composition, plongées dans l'obscurité par l'interposition de l'homme⁸⁰.

Dans une autre illustration⁸¹ qui évoque une construction déjà présente chez Marsile Ficin⁸², Bovelles propose une alternative figurée où Dieu, placé sur le cercle extérieur de la première gravure, vient cette fois occuper le centre de l'image. L'« œil divin » y est suivi, sur chacune des orbites successives, de « l'œil intellectuel ou angélique », puis de l'œil rationnel de l'homme, et enfin de l'œil animal inscrit sur un fond noir. Ce système de distribution spatiale hiérarchisée est encore associé, comme déjà chez Ficin, Denys⁸³ ou plus tard Kircher⁸⁴,

à un code coloré bien connu des peintres se déployant du centre vers l'extrémité : or divin, blanc angélique, rouge humain, noir animal.

L'assimilation de l'ange au « premier miroir », mais aussi, nous l'avons vu, de l'esprit humain à un autre œil/miroir dans lequel s'auto-réfléchit la nature (et au-delà le monde supra-céleste), est également étendue à la divinité elle-même, en tant qu'œil/miroir originel et ultime. Dieu est en effet ce « miroir sans tain, propre et pur, naturellement et par lui-même sans image ni figure⁸⁵ », où nous retrouvons le « miroir vivant de l'éternité » et la « forme des formes » de Nicolas de Cues⁸⁶. Dans cette succession verti-

Fig. 12.
Charles de
Bovelles, *Liber
de Sapiente*,
Paris, Henri
Estienne, 1510,
chap. XXXIX,
fol. 141 r^o.



cale ou rayonnante de miroirs, réapparaît, ici réduit à trois miroirs comme chez Ficin⁸⁷, le dispositif catoptrique sériel déjà présent chez Jean Gerson dans sa *Théologie mystique* (1422-1423) ou Nicolas de Cues dans ses traités de *La Docte Ignorance* (1440), de *La Filiation de Dieu* (1445) ou encore dans le *Dialogue de l'idiote sur la sagesse de l'esprit* (1450). Nous retrouvons également la double nature, à la fois émettrice et réceptrice, du miroir (œil)/image. Le miroir sans tain et « vide » de la divinité, d'où émane la lumière supra-céleste vers les créatures (comme d'un œil les « espèces » dirigées vers les choses perçues), est aussi la surface sur laquelle viennent s'inscrire les « images naturelles et véritables » que sont les « espèces » de l'ange et de l'homme. Dans ce processus unitif, ange et homme, issus de Dieu et donc « images » de Dieu (« l'homme est la dernière image et le dernier visage de Dieu⁸⁸ »), s'identifient au créateur et retournent à lui « par la force de la contemplation ». Comme à nouveau chez Gerson ou encore Nicolas de Cues, qui paraît bien être ici l'inspirateur déterminant de Bovelles, le miroir est, à la fois ou successivement, miroir et image. *Miroir* en tant qu'il reçoit l'influx divin (« marqué de la forme, du visage et de l'image divine⁸⁹ »); *image*, ou *tableau coloré*, en tant qu'il se reflète dans le miroir divin où vont donc « s'imprimer » ange et homme, mais non en revanche l'animal :

« De même que toute couleur, moyenne comme le rouge, extrême comme le noir, est faite pour s'imprimer dans la blancheur, de même en Dieu qui est lumière, blancheur et vérité, s'impriment analogiquement les couleurs moyennes et extrêmes que sont les espèces dérivées de la lumière et de la blancheur originelle.

La figure de l'ange, greffée en Dieu, fait tourner la blancheur éclatante de celui-ci en couleur moyenne c'est-à-dire en rouge pour l'homme, comme si la lumière, retenue par un nuage ou par un corps translucide, était vue par transparence. La figure et la substance de l'homme en revanche, dépourvues de transparence à cause de leur matérialité, quand elles parviennent à Dieu et se fixent sur lui, en rendent, du fait de leur propre noirceur, l'éclat inaccessible à la bête brute⁹⁰. »

Divin, angélique ou humain, le miroir-image n'est pas de même nature. Là, avec Nicolas de Cues par exemple, où la différence tenait à la variété des formes des miroirs successifs (droit et sans tache, « plus clair et plus droit », « déformant et incurvé⁹¹ »), les trois miroirs de Bovelles se distinguent par la diversité de leur contenu : miroir « simple » pur, « sans tain » et sans image du miroir divin qui s'assimile presque à une vitre; miroir également simple et « sans forme » dans le cas de l'ange; miroir « mêlé » cette fois, « avec forme et image », dans le cas de l'homme; la matière inférieure restant donc, quant à elle, obscure et privée de l'influx divin⁹².

Une fois de plus, le texte de Bovelles et la tradition qu'il reformule permettent d'être plus attentif et de mieux comprendre certains aspects de la fresque d'Andrea Pozzo comme des autres représentations monumentales de la Gloire que nous croiserons. Entre autres éléments, on remarque que si la triple hiérarchie des êtres – Dieu, anges, hommes – est présente dans les deux cas, l'œuvre de Pozzo élimine le degré ultime des « bêtes brutes », guère à sa place dans le registre céleste

qui est le sien dans la voûte, même si la présence de la guirlande de végétaux qui court sous la base des colonnes ainsi que le processus de pétrification minérale où sont prises certaines figures devenues sculptures, renvoient peut-être à ce registre élémentaire. En revanche, la fresque intègre une hiérarchie intermédiaire qui est celle des saints ou des bienheureux, et, surtout, la présence du Christ. La figure du Fils est absente en effet chez Bovelles, qui se distingue ainsi également de Nicolas de Cues par un théocentrisme exclusif, peut-être en rapport avec ses positions théologiques certes orthodoxes mais ouvertes aux courants évangélistes et réformateurs dont témoigneraient ses relations aussi bien avec Lefèvre d'Étaples qu'avec Guillaume Briçonnet auquel est dédié *Le Livre du Sage*. Par ailleurs, la double nature de miroir et d'image des corps, est parfaitement assumée par Pozzo. L'ange, à la fois corps et « nuée » (le « petit nuage blanc » de Bovelles), est bien également miroir réfléchissant, de lui-même porteur de la lumière divine qu'il distribue aux hommes, non sous la forme d'un rayon, comme saint Ignace par exemple ou « l'écu-miroir » de la fresque, mais par ses propres gestes re-distributifs du feu céleste : c'est la fonction de l'ange adolescent ou du petit ange de part et d'autre du vase situé sous l'écu-miroir. Enfin, la dégradation de la lumière divine lors de sa réception par l'échelle des êtres est parfaitement exprimée dans la fresque. On y remarque bien que si êtres divins, anges et saints bénéficient de la plus grande illumination (jusqu'à la dissolution diaphane pour les corps les plus élevés), les créatures éloignées de Dieu placées sous le soubassement des colonnes ou à l'extrémité de la fresque vers l'entrée de l'église, tendent à être plongées dans une ombre de plus en plus marquée, analogues ainsi à ces êtres éclairés par un rayon indirect, biais et « obombrés », voire noyés dans les ténèbres en raison de l'interposition des corps supérieurs, que décrivait Bovelles.

DE GLORIA IN GLORIAM : RETOUR EN DIEU ET ACCÈS À LA GLOIRE

■ De « l'explication » (*significati*) d'Andrea Pozzo, à la « compréhension » qu'autorise ce parcours à travers la tradition théologique et spirituelle du miroir et de la lumière, un déplacement et un élargissement significatifs sont bien opérés. Ce n'est plus seulement une « diffusion » de la Foi chrétienne ou de la « Religion Catholique » qui est évoquée au moyen de la métaphore ignée et lumineuse. Au-delà de la « Propagando Fide » et de l'auto-célébration des Jésuites et de leur fondateur où domine l'orientation *idéologique et politique*, il faut également voir une dimension *métaphysique et spirituelle*. Celle donc d'un dispositif organisé par un schéma temporel (de la purification à l'illumination) et spatial (à la fois vertical, horizontal et circulaire), qui s'origine à une source première (Trinité, Sagesse, Christ), et se déploie ensuite à travers une échelle hiérarchique de récepteurs-transmetteurs (images/vitres/miroirs). Ces derniers *media* sont dotés de multiples formes, statuts, capacités (distance, orientation, pureté, « puissances » spirituelles), de divers contenus (vides et sans image ou imprimés), et transmettent, *via* différentes lumières (originelles et secondaires, droites ou réfléchies, etc.), toute une série de dons et de connaissances. L'ensemble

s'inscrit dans le cadre d'un processus spirituel visant, en dernier lieu et de façon réciproque, la conformation, c'est-à-dire la « transfiguration » au sens de saint Paul, la « déification » (*theôsis*) selon Denys, d'un être orienté vers son salut. En termes plus contemporains (de Freud à Lacan, Foucault ou Lévinas), il s'agit d'un véritable processus de subjectivation et de construction identitaire, par identification, projection et introjection, où l'identité et l'être du sujet – révélé à lui-même ou aliéné, c'est selon – n'adviennent que dans et par un regard extérieur conçu comme altérité absolue. Au cours de ce processus dynamique et interactif, la Gloire, objet de contemplation, se doit d'être d'une certaine façon « activée » par les pratiques spirituelles pour révéler toutes ses potentialités et se communiquer pleinement aux croyants : ce sont les « théurgies » des Anciens, tel Jamblique ; ce sont les sacrements, rites et cérémoniaux liturgiques des chrétiens dont le Pseudo-Denys faisait déjà autant de moyens d'élévations et d'illuminations dans sa *Hiérarchie ecclésiastique*⁹³ ; mais ce sont aussi les pratiques contemplatives individuelles. Dans la mystique notamment, ce sont ces dernières pratiques, initialement réservées à l'élite des chrétiens mais exaltées et popularisées en de multiples représentations par tous les grands spirituels de l'époque moderne, dont bien sûr Ignace de Loyola, qui sont d'une certaine façon données comme les modèles quasi « démocratiques » d'une vie chrétienne éminente qui trouve sa finalité dans le spectacle des Gloires multipliées à travers l'Europe moderne. Même en l'absence de miroir, dont la fonction peut aussi être assumée par les corps (des anges, des saints et des personnes de la Trinité), le principe d'une relation entre monde divin et monde terrestre fondée sur un modèle catoptrique paraît bien organiser l'ensemble des représentations monumentales de la Gloire.

La pensée du XVII^e siècle ne rajoute guère d'éléments inédits à cette ancienne tradition. Et malgré un partage de plus en plus systématique entre « science » et théologie⁹⁴, encore nombreux sont les auteurs à mêler les registres, assurant notamment la continuité d'une métaphysique et d'une esthétique de la lumière à l'époque moderne. Tel est par exemple encore le cas, en France, de *La Règle de perfection* du capucin Benoît de Canfield (1608) qu'ouvre une gravure célèbre évoquant une Gloire centrée sur le Tétragramme, des *Discours de l'état et des grandeurs de Jésus* (1622-1623) de Pierre de Bérulle, des *Nouvelles pensées sur les causes de la lumière* de Marin Cureau de la Chambre (Paris, 1634, 1657 et 1662) mêlant considérations scientifiques archaïques et enjeux spirituels, ou en Italie, antérieurement, des travaux de Giordano Bruno dont les dialogues *Des fureurs Héroïques* (1585) est un « discours sur les ténèbres et la lumière » visant le retour platonicien de « l'amour héroïque » vers la lumière divine⁹⁵. Il en est de même des travaux du capucin Valerio Magni (1586-1661), dont la première édition romaine du *De luce mentium, et eius imagine* (1642) est attachée essentiellement à la « lumière mentale » intérieure, ou de ceux encore de Francesco Patrizi (1529-1597), actif à Ferrare puis à Rome où il enseignait à *La Sapienza* la philosophie de Platon, et dont la pensée marquera jusqu'à l'œuvre de Comenius (Jan Amos Komenský, 1592-1670) qui place la lumière au centre du projet cognitif, philosophique, théologique et politique de son *De rerum humanarum*

emendatione consultatio catholica (1662). Même Johannes Kepler, protestant convaincu, associait encore dans son œuvre des éléments que l'on jugerait désormais incompatibles. On sait ainsi que dans le « Secret du monde » ou *Mysterium Cosmographicum* (1596) où il reprend la thèse copernicienne de l'héliocentrisme, Dieu, associé à un soleil doté d'une « âme motrice », reste à l'origine de l'harmonieuse construction géométrique faite de cinq polyèdres réguliers que l'on retrouve dans *L'Harmonie du monde* (1619). Avec les *Paralipomènes* (1604), le centre de la sphère du monde, occupé par le soleil à nouveau assimilé au Père, est encore donné comme le principe engendrant par émanation de lumière la Création ; de même, pour *L'Astronomie nouvelle* (1609), « une sorte de divinité » est censée se tenir cachée dans le corps solaire d'où émaneraient à nouveau des « espèces » à l'origine du mouvement des planètes⁹⁶.

S'agissant du motif catoptrique, les idées déjà présentes dans la littérature ancienne constituent désormais un répertoire de lieux communs systématiquement explorés par la spiritualité. En témoigne, par exemple, le monumental et bien connu *Miroir sans tache* (Lyon, 1636) du jésuite Joseph Filère où est convoquée, dans un processus là encore ascensionnel, la quasi-totalité des miroirs : de vanité, naturel, de l'âme, de vérité, de raison, de foi, du Christ et de Dieu, ou encore « miroirs ardents » de l'amour divin, etc.⁹⁷ L'essentiel

est alors l'importance extrême que prend, par rapport au XVI^e siècle et notamment à Charles de Bovelles lui-même, l'illustration gravée, aussi bien pour la littérature emblématique⁹⁸, que pour les textes associant considérations scientifiques et spirituelles⁹⁹. Parmi d'innombrables et inédites formes de visualisations du thème catoptrique dans la culture artistique contemporaine, remarquables et bien étudiées sont par exemple les illustrations des *Duodecim specula* (les douze miroirs) du jésuite Jan David (Anvers, 1610), gravées par Théodore Galle¹⁰⁰. En douze planches, l'âme, comme chez Filère, est conduite vers la perfection et l'union à Dieu par-delà les illusions mondaines et le péché, *via* les voies purgatives, unitives et illuminatives, et *via* toute une série d'étapes intermédiaires : la Nature (I. *Speculum commune*), l'Erreur (II. *Speculum fallax*), la Complaisance (IV. *Speculum complacentiae*), ou plus loin les Créatures (VIII. *Speculum creaturarum*), l'Écriture sainte et la Parole (IX), les propres modèles du Christ et de la Vierge (X. *Speculum exemplare*) [fig. 13] et, en dernier lieu, le « miroir de la vision béatifique » (XII. *Speculum visionis*

Fig. 13.
Jan David,
*Duodecim
Specula Deum...*,
Antverpiae,
Ioannem
Moretum,
1610, p. 96,
VIII. *Speculum
creaturarum*,
gravure de
Théodore Galle.



beatificae) où sont enfin accessibles « la splendeur et la félicité de la gloire divine » évoquée, comme dans la fresque de Pozzo, par la Trinité. Ces représentations, si elles n'ajoutent guère d'éléments nouveaux à notre compréhension de la fresque de Pozzo, représentent en tout cas des étapes décisives de ce processus de visualisation de croyances communes qui trouve son aboutissement dans la fresque de S. Ignazio.

Vers le milieu du siècle, l'œuvre du jésuite Athanasius Kircher est justement au croisement de ce double mouvement de reprise synthétique des savoirs anciens et de traductions figuratives originales. À un usage extrêmement prolifique de l'illustration (*iconismus*) qui servira son succès, il associe en effet une culture encyclopédique hétéroclite mêlant aux considérations métaphysiques et spirituelles traditionnelles les découvertes de la science plus ou moins récente. Celles portant, entre autres, sur l'astronomie, la nature de la lumière (*Photosophia*) et de l'ombre (*Sciasophia*), la couleur, l'optique et la transmission des rayons (*Radiationibus*), l'anamorphose, la lanterne magique, les cadrans solaires, les miroirs, etc.¹⁰¹. Son *Ars Magna Lucis et Umbrae* (« Grand art de la lumière et de l'ombre », 1646, 2^e éd. 1671), est ici décisif. D'une part pour l'importance accordée à la perspective et aux dispositifs catoptriques, dont les implications et connotations souvent religieuses¹⁰² ne sont pas sans rapports avec les propres dispositifs perspectifs et catoptriques de Pozzo. D'autre part pour les développements conclusifs de son traité, relevant d'une « métaphysique » de la lumière où nous retrouvons la plupart des thèmes déjà rencontrés de la tradition antique (Plotin, Proclus, le Corpus hermétique du *Poimandrès*, Philon, etc.), médiévale (Denys, Albert le Grand), et moderne (Nicolas de Cues, Ficin, Bovelles ou William Gilbert et, sans doute encore, Patrizi ou Kepler).

Dans les dernières pages de l'*Ars magna* est notamment réexposée cette croyance en une descente de la lumière divine, « première sagesse substantielle et incréée » (*Epicherema* III), qui est celle de la Trinité : le Père assimilé à la *lux* « infinie et éternelle », le Fils comme « *lumen de lumine* » ou « rayon de la substance divine », la « chaleur de l'Esprit Saint » qui en procède. Cette communication se fait, une fois de plus, à travers une hiérarchie des créatures – angéliques ou terrestres –, reçues depuis l'Intellect divin (*prima mens*), dans les diverses puissances inférieures, à savoir l'Intellect (*intellectus*) de l'Ange, la raison (*ratio*) de l'homme, les sens (*sensus*) des bêtes¹⁰³. La lumière éternelle (*lux*) est ainsi reçue directement, en tant que *lumen*, par l'Ange : « Elle est vue par l'intelligence de l'Ange, clairement et à nu », et par « un rayon direct de la lumière [*lux*] » (Ep. IV). Elle l'est ensuite, de façon indirecte et « à travers les ressemblances des ombres », par la raison de l'homme : « l'ombre est soit une réfraction [*refractio*] soit une réflexion [*reflexio* : retour en arrière] de la lumière [*lumen*] ». Enfin par « ce qui est dépourvu de raison, dans les ténèbres et dans l'absence de toute la lumière [*lux*] » (Ep. IV) : nous retrouvons les termes mêmes de Charles de Bovelles et de ses contemporains des XV^e et XVI^e siècles, que reformule à nouveau Kircher. Dans « L'exposé des propriétés de la lumière, pour l'imitation » qui conclut l'ouvrage, Kircher reprend des catégories analogues.

Il évoque trois types de rayons par lesquels la lumière (*lumen*) est perçue par l'intellect humain recherchant l'union à « l'un central de la lumière [*lux*] divine » : à savoir par le « biais du rayon direct », plus loin identifié à la « lumière de la gloire », dans le cas « des Bienheureux et des messagers [*viatoribus* : ou voyageurs spirituels : les anges et les contemplatifs?] unis à Dieu par la contemplation ; par celui du “rayon réfléchi” dans le cas des “fidèles” (la lumière de la foi), et par celui du “rayon réfracté” dans le cas des infidèles ». Soit trois types de rayons que l'on pourrait retrouver au sein de la composition de Pozzo.

Plusieurs comparaisons spirituelles avec des dispositifs optiques sont exposées dont l'une, dans l'argument évoquant le mode de relation entre rayonnement divin et monde humain, avec une *camera obscura*. La projection de l'image solaire *via* une petite ouverture sur une paroi intérieure y est donnée comme analogue aux :

« flux des idées détournés de la vie la plus haute dans la vie plus basse [qui] sont ramenés de ce qu'il y a de plus absolument étroit dans une étroitesse particulière, jusqu'au moment où, amenés (réfléchis) depuis la matière et les corps, rendus à nouveau universels dans les esprits humains alors qu'ils étaient singuliers, ils sont maîtres de leur précédente grandeur » (Ep. VII ; même comparaison dans la Règle II des Règles tropologiques).

La métaphore du miroir est également reprise, sous différentes formes. Le miroir est en effet le *monde* au sens paulinien (le « miroir de cette lumière du monde » évoqué notamment dès le début de l'Épilogue), qui permet au savoir humain de se constituer et de s'approcher indirectement du divin ; et il est ce *miroir angélique* – miroir, nuage ou ombre intermédiaire –, évoqué dans plusieurs des « Arguments » de Kircher (Ep. III, IV et V) où l'emprunt à Bovelles est tout aussi évident. L'Ange qui reçoit la lumière est en effet assimilé à « un premier miroir [*speculo*] de lumière [*lux*] » grâce auquel l'homme reçoit sa propre illumination :

« à travers un milieu dissemblable et sujet aux réfractions et aux torsions. En effet, l'intermédiaire Angélique est comme une ombre par laquelle est brisé, entre Dieu et l'homme, le rayonnement de la lumière [*lux*] divine [...] et, conséquemment, entre le nuage et le Soleil de la clarté divine se produit une ombre à laquelle s'attache notre connaissance, faite d'ombres et imparfaite » (Ep. V).

Terme second de cette illumination indirecte, l'homme est « fait de matière et formé du mélange d'un résidu de terre » et de lumière (*lux*), qui est « comme brisé dans un corps obscur, [qui] refuse de diffuser plus loin la lumière », c'est-à-dire de la communiquer jusqu'aux animaux. L'âme est à nouveau comparée soit, comme chez Gerson ou Ficin, à un verre ou à une vitre (*vitrea*) – variantes d'un degré ultime de miroir qui serait celui, « sans image », entièrement identifié à la lumière divine qui le traverse –, soit au miroir lui-même. Par tout un travail d'épuration, où le « feu très brûlant » du four (qui purifie cendre et sable dont procède le verre), est analogue à une forme de mortification et d'ascèse physique et spirituelle (comparaison également présente chez Pozzo), l'âme-verre

« parvient enfin à former une substance très claire, très transparente et tout à fait semblable à l'air le plus pur » qui la rend apte à « s'unir à la lumière [*lux*] éternelle » (Ep. VIII). Plus loin, dans le cœur du dévot contemplatif, nouvelle et explicite *camera obscura*, l'âme « purifiée par la force de la lumière » s'identifie à « un miroir cristallin et très limpide [*in speculum crystallinum limpidissimum*], sur lequel les rayons dérivés et unis de la faveur divine causeront une inflammation qui détruira enfin toutes les choses terrestres¹⁰⁴ ».

Ce double héritage, scientifique et métaphysique – mais aussi kabbalistique, hermétique et alchimique dans le cas de Kircher –, se confond dans le frontispice de l'œuvre que nous avons rencontré au début de cette étude [fig. 6] parmi les « sources », éventuelles et indirectes, de l'œuvre d'Andrea Pozzo¹⁰⁵. Les exégètes du traité de Kircher ont pu reconnaître dans cette image complexe la triple division usuelle dans l'œuvre du jésuite. L'univers y est en effet partagé entre, d'une part, le « monde *archétypal* » supra-céleste où règne Dieu (l'empyrée) – ici manifesté par le Tétragramme rayonnant – et la hiérarchie angélique évoquée par les neuf têtes ailées reposant sur des nuées partiellement ombrées; d'autre part le « monde *sidéral* » des sphères célestes (Soleil, lune, planètes et étoiles) traduit par la sphère centrale où sont inscrits les signes zodiacaux; et enfin le « monde *sublunaire* » (la terre et ses éléments) de la partie inférieure.

Au sommet de l'image, la lumière divine se diffuse, à sa droite *via* « l'autorité sacrée » (*auctoritas sacra*, la Bible et la Parole déjà évoquées par Jan David dans le 9^e *Speculum S. Scripturae* selon une comparaison issue de saint Augustin dans les *Confessions*, XIII, 15), et *via*, à sa gauche, la « raison » (*ratio*, autre miroir également évoqué par exemple par Joseph Filère). Deux grandes figures allégoriques aux attributs composites, occupent la partie centrale. Un Phébus-Hermès-Zeus solaire (lumière, caducée avec œil de la vision divine, aigle jupitérien mais faisant aussi allusion au Saint-Empire), portant à nouveau les signes du zodiaque, qui personnifie l'autorité sacrée et domine l'autorité profane (*auctoritas profana*) à ses pieds. Il est donné par Kircher comme une expression de « l'intellect angélique » dans son rôle de médiateur obligé de l'illumination divine, mais aussi d'entité qui projette sa présence ombrée sur les créatures inférieures. En face est disposée une Diane-Astraea-Athéna-Héra lunaire et stellaire (croissant de lune, étoiles, chouette, paon), personnification de la Raison et dominant la connaissance sensible (*sensus*), identifiée par Kircher à l'expression de la connaissance humaine¹⁰⁶. De la première figure émane un triple rayon illuminant, d'abord par une lumière réfléchi indirecte aboutissant sur un miroir, l'allégorie féminine; puis une lunette d'observation évoquant la connaissance sensible humaine et ses médiations techniques; enfin un nouveau miroir dissimulé sous une grotte (ultime et plus bas degré de la matérialité, de l'animalité et de l'obscurité). Du miroir de l'allégorie féminine émane encore, par réflexion indirecte issue de la figure masculine, une ultime lumière reçue par une sorte de cadran solaire sur l'extrême gauche de la gravure : elle évoque sans doute l'idée d'une inscription mesurable, spatiale et temporelle, de la lumière d'origine divine dans le monde matériel.

À l'évidence, dans sa fresque, Andrea Pozzo ne reprend pas, si ce n'est pour certains objets communs (miroirs, rayons, Gloire autour du Nom divin, etc.), le détail d'une telle composition. En revanche, et de façon plus essentielle, il partage bien la même conception d'un univers fondé sur le système usuel de la hiérarchie des mondes, des êtres et des puissances, et sur leurs articulations réciproques par le biais de la réflexion catoptrique de la lumière. De la gravure à la fresque, la relation n'est donc, en aucun cas, celle d'une « source » visuelle ou textuelle, par rapport à ce qui serait sa « reprise » et sa traduction monumentale. Elle est, en revanche, celle d'un *schème structurel et relationnel*, élaboré et partagé par toute une tradition sédimentée au cours des siècles, par rapport à ses possibles actualisations et à ses divers modes de figurations, modes qui sont variables selon les lieux, temps et acteurs impliqués. Ici, entre gravure et fresque, s'opposent en effet, et simultanément, deux époques (le savoir d'un supposé « humaniste attardé » du milieu du siècle, et celui d'un peintre ecclésiastique « non teologo » spécialiste de la perspective de la fin du siècle); deux modes d'expressions difficilement compatibles (l'illustration d'un ouvrage érudit permettant l'accumulation agrégative de signifiés surdéterminés, et une fresque monumentale et synthétique soucieuse avant tout de l'économie d'une communication efficace); et deux destinataires distincts (un public spécialisé maîtrisant les arcanes d'une culture encyclopédique, et un auditoire élargi disposant de compétences et d'attentes moins spécifiques). Par ailleurs, et cela participe de la difficulté d'appréhension de la fresque, nous sommes également confrontés à au moins deux programmes juxtaposés et néanmoins articulés l'un à l'autre. Celui, générique, religieux mais aussi politique et apologétique, qui est bien la « diffusion universelle de la foi », programme immédiatement affiché par Andrea Pozzo et accessible à tout public. Et celui, d'ordre à la fois cognitif, spirituel et métaphysique, concernant l'ensemble des chrétiens mais accessible de façon allusive à un public plus réduit (et par exemple les « spirituels » et les membres du collège voisin), qui s'assimile à cette communication de l'influx lumineux divin dans les différentes catégories des êtres.

Pour l'un et l'autre « programme », la finalité, élémentaire, est la même. Il s'agit du « retour » et de l'union au Divin, à cette *Lumen de lumine* ou à ce « Père des lumières » évoqué par toute la tradition, ou encore à la *Gloire divine* – le *Kabôd* de l'Ancien Testament – représentée au centre de la fresque : le « *vero punto dell'occhio che è la gloria Divina* » selon Pozzo.

Ce retour est celui dont bénéficient déjà les saints et les bienheureux représentés dans le ciel. Il est celui qu'Ignace lui-même, semble-t-il, est en train d'accomplir par l'apothéose de son âme, qui est l'autre thème central de la composition que l'on trouvait déjà au Gesù. Il est celui qu'évoquent encore directement les figures des âmes soutenues et guidées dans leurs mouvements ascensionnels par « le moyen de l'ange¹⁰⁷ » dans la fresque, et il est aussi celui auquel invitent les nombreux regards ou gestes des anges dirigés vers les spectateurs. Il est, enfin, le retour auquel aspire, « de gloire en gloire » comme l'écrivait déjà saint Paul commenté par saint Augustin, le spectateur chrétien de cette œuvre. Celui-ci,

après avoir, nous l'avons vu, parcouru la nef en ses différentes stations horizontales marquées par le dispositif de Pozzo – c'est le « cheminement » ou la « chasse spirituelle » évoqués par de Cues, Bovelles ou Ficin¹⁰⁸ – est incité à nouveau, comme le font elles-mêmes plusieurs figures célestes prises dans un mouvement de torsion, à se retourner. C'est le retournement, assimilable à une véritable épistrophè ou « conversion » dans les termes de Denys, Ficin¹⁰⁹ et Bovelles¹¹⁰, où l'âme, purifiée des vices et de la matière par le feu de l'amour divin, se « tourne », puis « reflue », vers l'Intelligence divine : « monte vers Dieu, passe en Dieu et se fait Dieu¹¹¹ ».

Très concrètement, le spectateur chrétien peut ici, et c'est tout le sens également possible de « l'écu-miroir » de Pozzo, se projeter et s'identifier imaginativement au miroir resplendissant qui porte le Trigramme du Christ tenu par l'ange. Le miroir ou la vitre transparente de Kircher, en tant que surface projective et médiatrice entre Christ et fidèle, est le *medium* privilégié, le « transformateur cosmique », où sont rendus possibles non seulement « la spiritualisation du corporel (ou son animation) et l'incorporation de l'esprit¹¹² », mais, dans une perspective chrétienne, la rencontre et l'union du sujet humain (dont le « miroir de l'âme » serait ainsi extériorisé et objectivé) avec son créateur divin (lui-même projeté ou délégué, sous son nom, en ce lieu). Dans cette inscription du Nom divin dans l'âme-miroir du sujet qui fait de ce dernier un autre Christ, le spectateur accomplirait ainsi l'ultime figure programmatique du cercle réflexif eschatologique – le « processus circulaire » de la contemplation de l'âme immortelle selon Bovelles¹¹³ –, que sont censés parcourir – dans cette dialectique qui est celle du don et du retour à la lumière (*l'anakatharsis* selon Denys) –, l'homme et la création entière.

Et c'est bien ce que décrivait encore, exemplairement, Athanasius Kircher dans les ultimes pages de son traité où est délivré ce qui peut être, pour les dévots de l'époque moderne, le « mode d'emploi » idéal des Gloires monumentales que nous allons retrouver par la suite :

« Personne parmi les mortels, ne supporte le Soleil, comme il est, sans détourner les yeux, à moins de trouver un moyen grâce auquel il puisse entrer dans la très lumineuse obscurité. Les lentilles [*spicilla*] de verre teintées de différentes couleurs sont des moyens de ce genre, car avec ces instruments la force extrême de la lumière éclatante est brisée si bien que l'on peut en supporter un rayon. Pour obtenir cette propriété, un verre [*vitrea*], après avoir été entièrement purifié des autres matières de terre impure d'abord avec de la cendre et du sable, <puis>, en passant par un feu très brûlant, dans un four, pendant longtemps, et, en employant différents polissages, parvient enfin à former une substance très claire, très transparente et tout à fait semblable à l'air le plus pur. Par un procédé [*ratione*] qui n'est pas différent, l'âme entièrement purifiée parvient à s'unir à la lumière [*lux*] éternelle et entre dans l'obscurité [*caliginem*], qui, selon le divin Denys, n'est rien d'autre que la lumière [*lumen*] inaccessible de la Divinité [...]. L'âme contemplative admise dans l'obscurité divine [...] se dépouillant de l'amour des choses terrestres et des plaisirs caducs même légittimes, accomplissant sa renonciation et supprimant l'excitation de la chair par un

exercice continu de mortifications et par le châtement du corps, par ces moyens, comme dans un four, l'âme, épurée par le feu très brûlant de l'amour divin et dépouillée de toutes les manières, peu à peu, des matières de l'amour terrestre, s'élève jusqu'au plus haut degré de clarté et se rend accessible aux rayons divins. Et, ressemblant peu à peu au Bien-aimé, en envoyant un message aux entraves des désirs terrestres, par la conformation [*conformationem*] exacte de sa volonté avec la volonté divine, tandis qu'elle aspire à lui, est entraînée la part affective [*rapitur pars affectiva*], qui est aussi la Volonté [...]. En conséquence, elle est élevée par la sublimation [*sublevationem*] de la grâce de Dieu [*charitativam Dei*], comme disent les Théologiens, au-dessus de l'intelligence elle-même. Établie là, la Volonté commence d'une nouvelle manière à se porter en Dieu grâce à l'affection la plus vive, à être aimée de lui, comme une épouse, à l'aimer, comme le Bien-aimé sans égal, à se laisser êtreindre par lui dans les bras de l'amour le plus tendre [...]. Alors, l'Intelligence [*Intelligentiam*], par la faveur singulière de la puissance divine [*Numinis favore*], est elle-même aussi appelée aux sanctuaires supérieurs, et elle pénètre en quelque sorte dans le Saint des Saints du Temple obscur ; elle se fraie un passage à travers le nuage très dense de l'obscurité incompréhensible, elle se dirige vers le trône-même de la lumière [*lucis thronum*] éternelle, à la façon du verre du monde [*instar vitri mundi*], purifié de toute matière trouble ; là, elle est illuminée d'éclats nouveaux. Et, puisque personne ne peut supporter cette lumière [*lux*] inaccessible et incompréhensible, l'âme établie dans cet état, à la façon d'un verre [*vitri*] très lumineux teint de la couleur la plus brillante, interposée entre le Soleil et l'âme [*colore tincti inter Solem*], se porte enfin, sans détourner le regard, dans la lumière [*lux*] infinie. Et c'est cela cette contemplation du plus haut degré, recherchée par les vœux de tant d'ascètes, célébrée par tant d'éloges, couverte des voiles de tant de noms, désignée par les symboles de tant de choses. De même que, dans cette vie mortelle, le plus grand bienfait a été accordé à l'âme, de même aussi, cette contemplation est donnée seulement à un très petit nombre d'hommes, et seulement à des hommes absolument divins¹¹⁴. »

Notes

1. LACAN Jacques, *Encore. Le Séminaire, Livre XX*, « IX. Du Baroque », Paris, Seuil, 1975, p. 133-148, ici p. 144.
2. *Ibid.*, « VI. Dieu et la jouissance de LA femme », p. 97.
3. *Ibid.*, « IX. Du Baroque », p. 144.
4. LACAN J., *Le Séminaire, Livre XI*, « Qu'est-ce qu'un tableau? », *op. cit.*, p. 101.
5. LACAN J., *Encore. Le Séminaire, Livre XX*, « IX. Du Baroque », *op. cit.*, p. 147.
6. *Ibid.*, « IX. Du Baroque », p. 147, là aussi à propos de « toutes les églises d'Europe ».
7. *Ibid.*, p. 148 : « L'économie de la jouissance, voilà ce qui n'est pas près du bout de nos doigts. Ça aurait son petit intérêt qu'on y arrive. »
8. Voir en particulier POLZER Joseph, « "The Triumph of Thomas" Panel in Santa Caterina, Pisa. Meaning and Date », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 37, 1993, p. 29-70; voir également la variante qu'est le tableau sur le même thème de Benozzo Gozzoli (vers 1470-1471, Paris, Louvre).
9. Gravé par Cornelis II Bloemaert d'après Jean Miel.
10. Gravée par Bartholomäus Kilian d'après Johan Christoph Storer.
11. L'image comprenant encore les paroles de saint Luc aussi présentes, nous le verrons, dans la fresque de Pozzo. Voir également le frontispice de FRANCISCO DE FLORENCIA, *Historia de la Provincia de la Compañia de Jesús de Nueva-España...*, Mexico, Iván Joseph Guillena Carrascoso, 1694, t. I avec un mécanisme analogue; ou encore, en France, la gravure de Louis Cossin d'après Daniel Hallé où c'est cette fois saint François-Xavier qui porte le Trigramme rayonnant vers des allégories des quatre parties du monde (reproduite dans WILLK-BROCARD Nicole, *Une dynastie : Les Hallé*, Paris, Arthéna, 1995, cat. D80, p. 255).
12. *Via* des anges soutenant des écus faisant références aux principaux attributs de Dieu et un entablement portant les symboles de la hiérarchie des créatures et de « l'alphabet de l'art » selon Kircher.
13. Voir sur cette œuvre, d'une part les biographies anciennes de BALDINUCCI Francesco Savirio, « Vita del pittore e architetto Andrea Pozzo », dans *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, A. Matteoli (éd.), Roma, De Luca, 1975, p. 314-337 (ici p. 326-329) et PASCOLI Lione, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni...*, Roma, Antonio de' Rossi, 1736, II, p. 245-276 (ici p. 254-261 sur S. Ignazio), ainsi que celle de PATRIGNANI Giuseppe Antonio dans *Menologio di pie memorie d'alcuni religiosi della Compagnia di Gesù*, Venezia, 1730, III, p. 253-256 (non consulté). Voir d'autre part : MARINI Remigio, *Andrea Pozzo pittore (1642-1709)*, Trente, Collana di Artisti Trentini, 1959, p. 35-51; CARBONERI Nino, *Andrea Pozzo Architetto (1642-1709)*, Trente, Collana di Artisti Trentini, 1961; KERBER Bernhard, *Andrea Pozzo*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1971, en particulier p. 70-74; du même, l'important article « *Ignem veni mittere in terram*. A proposito dell'iconografia della volta di S. Ignazio », dans BÖSEL R., SALVIUCCI INSOLERA L. (dir.), *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma, Artemide, 2011, p. 81-91; l'important STRINATI Claudio, « Gli affreschi della chiesa di Sant'Ignazio a Rome », dans DE FEO V., MARTINELLI V. (dir.), *Andrea Pozzo*, Milano, Electa, 1996, p. 66-93; HECHT Christian, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2003, chap. V, p. 256-268; du même, « Der "conchetto" von Andrea Pozzos Langhausfresko in S. Ignazio », dans KARNER H. (dir.), *Andrea Pozzo (1642-1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2012, p. 37-45 et, dans le même recueil, KERBER B., « Anamorphose, Inganno, Trompe-l'œil, Persuasio, Punto Stabile und Punto Mobile im Werk Andrea Pozzo : Überlegungen zur Theorie », p. 17-26; BÖSEL R., SALVIUCCI INSOLERA L. (dir.), *Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienne 1709), Pittore e Architetto gesuita*, cat. expo. (Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, 2010),

- Roma, Artemide, 2010, en particulier l'article de CAMEROTA Filippo, « Il teatro delle idee : prospettiva e scienza matematiche nel Seicento », p. 25-36, celui de SALVIUCCI INSOLERA Lydia, « La "colorita prospettiva" : nuovi contributi su Andrea Pozzo pittore ad affresco a Roma alla luce della *Perspectiva Pictorum et Architectorum* e di altre fonti », p. 71-88 et p. 119 et suiv. sur S. Ignazio ; ou encore BATTISTI Alberta, « L'azione spaziale in Andrea Pozzo », dans BATTISTI A. (dir.), *Andrea Pozzo*, Milan-Trente, Luni, 1996, p. 49-55, et, dans le même recueil, KERBER B., « Pozzo e l'aristotelismo », p. 33-40 (sur le point de vue privilégié pour la perception de la fresque), et TRONCON Renato, « La retorica delle passioni in Andrea Pozzo ; ovvero la leggerezza del corpo », p. 56-61 ; OECHSLIN Werner, « La storia della salvezza "more geometrico" : la volta della navata di S. Ignazio a Roma affrescata da Andrea Pozzo », *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati*, 2014, ser. IX, vol. IV., A, 1, p. 155-203 ; WATKINS Alexander, « Agency and illusion : free will and perspectival constructions of Andrea Pozzo », dans ZIRPOLO L. H. (dir.), « *The most noble of the senses* » : *anamorphosis, trompe-l'œil, and other optical illusions in early modern art*, Ramsey, Zephyrus Scholarly Publications, 2016, p. 131-144.
14. Issues des modèles emblématiques usuels que pouvaient constituer les recueils de Cesare RIPA (*Iconologia*, 1603), Paolo ARESI (*Imprese sacre*, 1629), Filippo PICINELLO (*Mondo simbolico...*, 1653), ou l'entreprise collective de l'*Imago Primi Saeculi* (Anvers, 1640) : voir KERBER B., *op. cit.*, 1971, p. 72-73. Voir également sur l'éminence du cœur dans la mystique du XVII^e siècle, inspirée des modèles que constituaient notamment saint Augustin, saint Thomas ou saint Bonaventure, COUSINIÉ F., *Image et méditation au XVII^e siècle*, Rennes, PUR, chap. IV : « L'image intérieure ».
 15. Selon un modèle que tente par exemple de visualiser une célèbre gravure de Théodore Galle, *Typus passionum animae*, Anvers, vers 1617-1623.
 16. Voir par exemple PSEUDO-DENYS, *Hiérarchie céleste*, XV, 2, dans *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, M. de Gandillac (éd.), Paris, Aubier, 1989, p. 236-238 sur l'allégorie du feu ; ORIGÈNE, *Traité des Principes*, H. Crouzel, M. Simonetti (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1978, t. I, Livre I, 1, 2, p. 93. Antérieurement Origène, à propos de la nature incorporelle de Dieu, évoquait son assimilation à la lumière, *ibid.*, p. 91, etc.
 17. Voir KERBER B., *op. cit.*, 2011, p. 83 et HECHT C., *op. cit.*, 2003, p. 262.
 18. Voir KERBER B., *op. cit.*, 2011, p. 79-91.
 19. Voir par exemple le commentaire d'AMBROISE DE MILAN, *Traité de l'évangile de S. Luc*, G. Tissot (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1976, II, VII, 131-132, p. 55-56.
 20. Comme le rappelle là encore KERBER B. (*ibid.*, p. 84), dès au moins le début du XVII^e siècle, les paroles de Luc sont associées à Ignace de Loyola : en témoigne par exemple l'inscription au sommet de la gravure de Francesco Villamena évoquant le saint et les principaux épisodes de sa vie dans des médaillons.
 21. PSEUDO-DENYS, *Hiérarchie...*, IX, 2, *op. cit.*, p. 218 ; voir par exemple la reprise de cet ordre par PIC DE LA MIRANDOLE Jean, *Heptaple, Exposition septiforme des six jours de la Genèse*, dans *Œuvres philosophiques*, O. Boulnois, G. Tognon (éd.), Paris, PUF, 1993, « Troisième exposition », p. 187 ou encore au XVII^e siècle par ABELLY Louis, *Du Culte et de la Vénération qui est due aux neuf ordres des hiérarchies célestes*, Paris, F. Lambert, 1670.
 22. PSEUDO-DENYS, *La Hiérarchie céleste*, I, 3, *op. cit.*, p. 186.
 23. Voir par exemple Marsile Ficin et sa référence à deux amours « celui qui purifie et celui qui convertit, avant que de donner l'intelligence des choses divines », dans FICIN Marsile, *Métaphysique de la lumière*, J. Raynaud, S. Galland (éd.), s. l., L'act Mem, 2008, IX, « Du soleil », p. 103. L'un des commentateurs de la fresque, Leone Pascoli, confirme bien la nature de ces deux vases : « due smisurati bracieri pieni di fuoco, l'uno d'amore, l'altro d'ira divina » (PASCOLI L., *op. cit.*, p. 259), que sont chargés d'administrer les anges. L'association feu/eau est présente dès Lc 12, 29-50 : « *C'est un feu* que je suis venu apporter... / *C'est un baptême* que j'ai à recevoir, et comme cela me pèse jusqu'à ce qu'il soit accompli ! » : dans la perspective eschatologique qui est celle de ce texte, l'association

- eau/feu se retrouve en 17, 26-29 avec l'association déluge/pluie de feu liée à la Parousie et au Jugement Dernier et est reprise dans la seconde épître de saint Pierre 2, 5-6 et 3, 6-7.
24. TESAURO Emmanuelle, *Il Cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell'arguta et ingegnosa elocutione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica...*, Roma, a spese di G. Hallé, 1664 (1^{re} éd. 1654), p. 779; même idée chez un autre jésuite, LE MOYNE Pierre, *De l'Art des devises*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1666, p. 41 à propos des devises : « il est nécessaire de lui ajouter des paroles, qui resserrent cette capacité de signifier généralement, et la déterminent à une signification particulière ».
 25. Ce thème d'un cheminement à travers les vertus est par exemple aussi un thème de FILÈRE Joseph, *Le miroir sans tache, enrichi des merveilles de la nature dans les miroirs rapportées aux effets de la grâce, pour voir Dieu en toutes choses et toutes choses en Dieu...*, Lyon, Vve de C. Rigaud et P. Borde, 1636, p. 3-4 : « l'assemblage de ces connaissances [par le moyen de la réflexion spéculaire guidée par la lumière de la Foi : ce qui est le thème même de la fresque de Pozzo] est le principe de la prudence; la prudence est le guide qui nous conduit à toutes les vertus, et leur marque le chemin pour aboutir à la perfection ».
 26. Je reprends l'expression utilisée à propos d'un auteur que nous retrouverons plus loin, Nicolas de Cues, par CERTEAU Michel de, *La Fable mystique (XVI^e-XVII^e siècle)*, II, Paris, Gallimard, 2013, chap. I : « Le regard : Nicolas de Cues », p. 79.
 27. POZZO A., *Perspectiva de Pittori e Architetti...*, Roma, G. Giacomo Komarek, 1693, I, « Ad lectorum », n. p. Le rapport entre point de vue, construction perspective, notamment mais pas seulement dans le cas des anamorphoses, et enjeux spirituels est un lieu commun du XVII^e siècle, repris par exemple dans un texte célèbre de Bossuet : le *Sermon pour la deuxième semaine du carême, sur la Providence* (1662).
 28. BÜHLER Axel, « La fonction de l'intention de l'auteur dans l'interprétation » (2005), dans THOUARD D. (éd. et trad.), *Herméneutique contemporaine. Comprendre, interpréter, connaître*, Paris, Vrin, 2011, p. 231-245.
 29. Voir POZZO A., *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, Antonii de Rubeis, 1702, fig. 100, cité ici d'après l'édition Rome, J. Zempel de 1741; et ARSJ FG 1345, p. 164, 24 oct. 1694 dans KERBER B., *Andrea Pozzo, op. cit.*, 1971, p. 70-72; POZZO A., *Significati delle pitture fatte nella volta della Chiesa di S. Ignazio di Roma...* (1694), Roma, Ercole, 1828 (réimpression) (Bib Hertziana, Dt 2540-2941/a).
 30. Thème où l'on retrouve « l'œuvre missionnaire de la compagnie de Jésus » et plus largement la « Propagation de la Foi », nom et mission de la Congrégation (« Propagando Fide ») instituée par Gregorio XV en 1622.
 31. On sait que MÂLE Émile, *L'art religieux après le Concile de Trente...*, Paris, Armand Colin, 1932, p. 436 voulait y voir non « le triomphe du saint, mais son pouvoir miraculeux; il ne monte pas au ciel, il en descend, porté par les anges, pour guérir des malades assemblés sous de nobles portiques en marbre » : cette identification, manifestement erronée, tient cependant à la double polarité qui est effectivement celle du saint, en apothéose et médiateur, à la fois tourné vers le ciel mais dont les rayons se dirigent vers la terre.
 32. Comme par exemple sur la façade du Gesù où se trouvaient ces initiales, ou encore au sein même de la fresque sur la base de la lanterne de la coupole de S. Ignazio.
 33. Du type de celui que l'on trouve par exemple sur une gravure de Rubens mais portant le Tétragramme divin et faisant allusion à un signe victorieux.
 34. Voir ARESI Paolo, *Imprese sacre...*, Venise, G. Zarzina, 1629 ou ici en particulier PICINELLI Filippo, *Mondo Simbolico formato d'impreses...*, Venetia, Presso Combi, & La Noù, 1678, Lib. XV, cap. XXIV, « Specchio concavo », 183, p. 489. Voir également *Imago primi saeculi Societatis Iesu...*, Antverpiae, Ex officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1640, p. 718 : *Ignatius è cathedrâ divini amoris igne concionem inflammat* (« Ignace, touché du feu de l'amour divin, enflamme ses discours »).
 35. Et par extension celle de son ordre, mais l'on sait aussi que le miroir « sans tache » est susceptible de s'identifier également à la Vierge.

36. Voir par exemple BELLARMIN Robert, *Catechisme et ample déclaration de la Doctrine Chrestienne...*, Rouen, Jean Le Boulenger, 1639, p. 28-29 (« Déclaration du second article » du *Credo*) : « & afin que vous pussiez aucunement entendre comment Dieu a engendré ce sien fils, prenez la similitude du miroir » ; idée reprise dans toute la théologie « commune » du XVII^e siècle, voir par exemple BAIL Louis, *La Théologie affective. Ou Sainct Thomas en Meditation...*, Paris, K. D'Allin, S. Huré, L. Billaine, Vve Pocquet, 1659, p. 92 sur le miroir ; ou DE MARANDÉ Léonard, *Le Théologien français... 2^e édition...*, Paris, M. Soly, 1646, p. 141 (évoquant ici « l'image & la ressemblance bien naïve », le « cachet » du Père).
37. Voir, à propos des mentions éparées dans les écrits d'Ignace de Loyola, la synthèse de COUREL François, « La plus grande gloire de Dieu », dans *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique...*, Paris, Beauchesne, 1967, t. VI, col. 487-494 : l'expression « mayor gloria de Dios nuestro Señor » apparaît dans une lettre à Simon Rodriguez en 1542 et se multiplie ensuite dans la correspondance d'Ignace ; elle se retrouve dans les *Constitutions*, avant d'être associée au début du XVII^e siècle au trigramme « IHS ». La Gloire selon Ignace est surtout entendue au sens de louange et de service se dirigeant vers la « Majesté » de Dieu (terme employé par Ignace : c'est la Gloire propre qui rayonne vers les créatures, Gloire « descendante »), ou bien vers les hommes, l'un et l'autre service s'articulant étroitement. La Gloire est aussi comprise comme celle que manifeste le Fils en tant que reflet de la Gloire du Père.
38. Voir également, à l'époque moderne, par exemple GERSON Jean, *Sur la théologie mystique*, M. Vial (éd.), Paris, Vrin, 2008, Prologue, p. 45-46 ; ou encore FICIN M., « Du ravissement de Paul au troisième ciel et de l'Immortalité de l'âme », dans *Métaphysique de la lumière, op. cit.*, p. 23. Sur Ficin, sa « luminologie », son ontologie et son esthétique de la lumière, voir notamment MATTON Sylvain, « En marge de *De Lumine*. Splendeur et mélancolie chez Marsile Ficin », dans FAIVRE A. et al. (dir.), *Lumière et cosmos. Courants occultes de la philosophie de la Nature*, Paris, A. Michel, 1981, p. 31-54.
39. De même que, poursuivant son parcours vers l'autel, il pourra bénéficier, cette fois oralement, de l'incorporation eucharistique de la « vraie présence » du Christ lors de la communion, après avoir été purifié par l'eau (baptismale) et le feu de l'amour divin.
40. Sur le miroir, et parmi une abondante littérature, voir notamment FRAPPIER Jean, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 11, 11, 1959, p. 134-158 ; GRABES Herbert, *Speculum, Mirror und Looking-Glass. Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. bis 17. Jahrhunderts*, Tübingen, Max Niemeyer, 1973 ; BALTRUSAITIS Jurgis, *Le miroir. Essai sur une légende scientifique...*, Paris, Elmayan/Seuil, 1978 ; MINAZZOLI Agnès, *La première ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, Minuit, 1990 ; TAGLIAPIETRA Andrea, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1991 ; MELCHIOR-BONNET Sandrine, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994 ; MÁR JÓNSSON Einar, *Le Miroir : naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1995 ; BUYDENS Mireille, *L'Image dans le miroir*, Bruxelles, La Lettre volée, 1998 ; *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité*, cat. expo. (Rouen, Dieppe, Bernay, 2001), Paris, Somogy, 2000 ; REEVES Eileen Adair, *Galileo's Glassworks. The Telescope and the Mirror*, Cambridge, Harvard University Press, 2008 ; MARINESCU Alina-Daniela, *Spécularité déformante. Sur les traces d'un paradigme anti-mimétique de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2013, en particulier p. 219-235. Pour le XVII^e siècle voir en particulier RIZZA Cecilia, « L'image du miroir dans quelques poètes français et italiens de l'âge baroque », *Baroque*, 3, 1969, 1988, p. 49-60 ; HALLYN Fernand, « Rhétorique de la lunette », *Littératures classiques*, 11, 1989, p. 13-23 ; CHONÉ Paulette, « Le télescope et le miroir. Réflexions sur quelques sommes symboliques italiennes du XVII^e siècle », dans FROMMEL C. L., SLADEK E. (dir.), *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale (Roma, 13-15 gennaio 2000)*, Milano, Electa, 2000, p. 342-345 ; SPICA Anne-Élisabeth, « Dispositifs optiques et art

- de la conversion dans un choix de recueils d'emblématique religieuse du XVII^e siècle », dans CHONÉ P. (dir.), *Le point de vue de l'emblème*, Dijon, EUD, 2001, p. 97-111, et dans le même recueil, BOUZY Christian, « Les Ombres de la vérité ou l'illusion d'optique dans l'emblématique espagnole (1580-1682) », p. 43-56 et BRUNON Claude-François, « Réflexion, réfraction et diffraction dans les *Amoris Divini Emblemata de Vaenius* », p. 87-96; BLANCHARD Jean-Vincent, *L'optique du discours au XVII^e siècle. De la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*, Laval, Presses de l'université de Laval, 2005; DEKONINCK Ralph, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, en particulier p. 48-63; ROUKHOMOVSKY B. (éd.), *L'optique des moralistes, de Montaigne à Chamfort*, Paris, Champion, 2005, en particulier GROSPERIN Jean-Philippe, « Chaire avec point de vue : de l'optique dans la prédication classique », p. 419-434; LIBRAL Florent, « Mages, Géomètres et orateurs. L'optique des religieux au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 85, 2014, p. 121-134; FRELIX N. M. (éd.), *The Mirror in Medieval and Early Modern Culture. Specular Reflexions*, Brepols, Turnhout, 2016.
41. Inspiré de Nb 12, 6-8 évoquant la révélation de Dieu à Moïse non par « vision », « songe », « langage caché », mais par « vive voix » et accès à la « forme » ou « silhouette » de Dieu; et peut-être du miroir des femmes à la base de la Cuve d'airain du Temple selon Ex 38, 8.
 42. Voir 3, 9-11 : « Car nous travaillons ensemble à l'œuvre de Dieu, et vous êtes le champ de Dieu, la construction de Dieu. Selon la grâce que Dieu m'a donnée, comme un bon architecte, j'ai posé le fondement, un autre bâtit dessus. Quant au fondement, nul ne peut en poser un autre que celui qui est en place : Jésus-Christ. »; et 3, 16. Voir également 6, 15 et 19 ou encore 12, 12-31 à propos des corps « membres du Christ » et « temple du Saint Esprit », préfiguration de la « communion des saints » qui est aussi un thème déterminant pour le programme de Gaulli au Gesù.
 43. Voir *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu...*, *op. cit.*, p. 183 « : Cos castum Dei speculum » (« Le cœur chaste est le miroir de Dieu ») avec un plan d'eau reflétant le soleil.
 44. Rappelons que le miroir est également présent dans un dernier contexte, complémentaire, rapporté dans Jc 1, 23 : « Car, si quelqu'un écoute la parole et ne la met pas en pratique, il est semblable à un homme qui regarde dans un miroir [esoptron] son visage naturel », l'auto-contemplation renvoyant sans doute et au narcissisme paralysant, incompatible avec l'action transformatrice de soi, et à l'impossibilité de dépasser sa nature propre pour accéder et se conformer à l'image divine.
 45. Prétendument attribué à Salomon mais écrit dans un milieu juif hellénisé, lecteur aussi bien de la Bible que d'Homère et de Platon, du I^{er} siècle avant Jésus-Christ.
 46. Voir les développements analogues en Pr 8, 22-31 et Si 24 et leur influence en Jn 1, 1-18 et Hb 1, 1-3, mais sans référence au miroir.
 47. Le Bien étant par exemple pour Denys origène de la lumière : voir PSEUDO-DENYS, *Les Noms divins*, IV, 4, *op. cit.*, p. 97; la Sagesse est encore identifiée au « rayonnement de la lumière éternelle » par ORIGÈNE, *Traité des Principes*, H. Crouzel, M. Simonetti (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1978, I, 2, 11, p. 139; ou à la lumière intelligible créée lors du *Fiat lux* selon saint Augustin.
 48. Le Dieu Verbe (*Logos*), Vie et lumière, devenu chair par le Christ, rendant « témoignage » et manifestation aux hommes, ceux qui « croient en son nom », de la « vraie lumière » et gloire qu'il tient du Père (Jn 1, 1-18).
 49. Hb 1, 3 : « Ce Fils est resplendissant de sa gloire et expression de son être et il porte l'univers par la puissance de sa parole » et I Co 1, 24 : « mais pour ceux qui sont appelés, tant Juifs que Grecs, il est Christ, puissance de Dieu et *sagesse de Dieu*. ». Voir également ORIGÈNE, *Traité des Principes*, *op. cit.*, t. I, 2, 1-2, p. 111-115 sur le « Christ Sagesse ».
 50. Sg 3, 7 : « Au temps de l'intervention de Dieu, ils resplendront, ils courront comme des étincelles à travers le chaume. »
 51. PLUTARQUE, *Isis et Osiris*, M. Meunier (trad.), Paris, Guy Trédaniel, 2001, 76, p. 221.

52. PHILON D'ALEXANDRIE, *De Decalogo*, V. Nikiprowetzky (éd.), Paris, Cerf, 1965, 105, p. 97.
53. MACROBE, *In Somnium Scipionis*, M. Armisen-Marchetti (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2003, t. I, I, 15, p. 80.
54. ORIGÈNE, *Traité des Principes*, I, 2, 12, *op. cit.*, p. 141; CLÉMENT DE ROME, *Épître aux corinthiens*, 36, 2, A. Jaubert (éd.), Paris, Cerf, 1971, p. 159-161.
55. Voir par exemple GRÉGOIRE DE NYSSE, *Les béatitudes*, J. Y. Guillaumin, G. Parent (trad.), Paris, Migne, 1997, les références au miroir dans I, 6, p. 35; V, 5, p. 75; et surtout VI, 4, p. 86-87. Voir également, où le miroir est placé ici du côté de la conscience du fidèle se disposant à recevoir Dieu, la pensée conceptuellement très élaborée de MAXIME LE CONFESSEUR, *Questions à Thalassios*, F. Vinel (trad.), Paris, Cerf, 2012, t. 2, Question 46 : « Sur le miroir et l'énigme », p. 49-50; ou encore ATHANASIUS D'ALEXANDRIE, *Contre les païens*, T. Camelot (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1983, 2, p. 57 (sur l'âme d'Adam au Paradis, « capable de contempler Dieu en elle-même comme dans un miroir »); 8, p. 73 (sur le miroir « caché dans les replis des désirs corporels » par le péché); 34, p. 165 (sur la nécessaire purification de l'âme-miroir pour contempler « le Verbe, image du Père, en lui [elle] contemple le Père dont le Sauveur est l'image »), etc.
56. Voir DANIELÉLOU Jean, *Platonisme et théologie mystique. Essai sur la doctrine spirituelle de saint Grégoire de Nysse*, Paris, Aubier, 1944, p. 223-235; HORN Gabriel, « Le miroir et la nuée : deux façons de voir Dieu d'après saint Grégoire de Nysse », *Revue d'ascétique et de mystique*, 29, 1927, p. 113-131; MÁR JÓNSSON Einar, *Le Miroir : naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 102-107. Voir par exemple, la remarquable citation du *Commentaire sur le Cantique* dans DANIELÉLOU J., *op. cit.*, p. 231-232.
57. Saint AUGUSTIN, « La Trinité », dans *Œuvres*, Brepols, Bibliothèque augustinienne, 1991, 16, Livre 15, XXIV, 14, p. 541-543.
58. *Ibid.*, Livre VI, VIII, p. 457-458, Augustin ajoutant d'autres interprétations possibles de cette expression « de la gloire de la foi à la gloire de la vision, de la gloire qui fait de nous des fils de Dieu à la gloire qui nous rend semblables à lui, parce que nous le verrons tel qu'il est » (*ibid.*, p. 459). Dans la lettre-traité sur « La vision de Dieu » (Lettre 147 à Pauline), ce passage de « gloire en gloire » est compris comme celui « de la gloire de la foi à la gloire de la contemplation éternelle » : voir Saint AUGUSTIN, *La vision de Dieu*, P. Cambronne (trad.), Paris, Desclée de Brouwer, 2010, XXII, 51, p. 123. Sur le commentaire augustinien de saint Paul voir également la Lettre CXLVIII à Fortunat.
59. PSEUDO-DENYS, *Les Noms divins*, IV, 22, *op. cit.*, p. 117 et *La Hiérarchie céleste*, III, 2-3, *ibid.*, p. 196; voir également XIII, 3, *ibid.*, p. 228 à propos de la comparaison avec la diffusion du rayon solaire à travers les matières translucides ou opaques; ainsi que *La Hiérarchie ecclésiastique*, III, 10, *ibid.*, p. 275 sur la purification du prêtre et des sacrificateurs comparés à nouveau à de purs et lumineux miroirs.
60. Voir, sur ces différents exemples, KESSLER Herbert L., « Speculum », *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, 86, 1, 2011, p. 1-41, ainsi que, du même, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York, Zone Books, 1998, chap. IV et V (sur Suso) et « Speculations on Speculation : Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotions », dans HAUG W., SCHNEIDER-LASTIN W. (dir.), *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 353-408.
61. On le trouve par exemple dans le *Liber de Intelligentiis*, « un des piliers de la philosophie de la lumière » du milieu du XIII^e siècle selon DE BRUYNE E., *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel, 1998, t. II, p. 238. On retrouve ce motif chez Robert Grosseteste, s'inspirant directement de saint Paul et de Denys (l'accès à une vision imparfaite de Dieu « comme en un miroir et à travers l'image des créatures » [« Commento di Roberto Grossatesta al *De mystica theologia* del Pseudo-Dionigi Areopagita », U. Gamba (éd.), Milan, Vita e Pensiero, 1942, p. 22], ou chez Albert le Grand, commentant également

- la *Théologie mystique* de Denys au moyen des catégories aristotéliennes permettant de décrire le processus de la connaissance et le mode d'illumination (ARISTOTE, *De l'âme*, II, c.5, 430a 15) : voir ALBERT LE GRAND, *Commentaire de la « Théologie mystique » de Denys le pseudo-aréopagite...*, E.-H. Wéber (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1993, chap. I, Question X, 60, II, p. 114.
62. DANTE, *La Divine Comédie, Paradis*, XXVI, 106-108, dans *Œuvres complètes*, C. Bec et al. (trad.), Paris, Librairie générale française/Le Livre de Poche, 2002, p. 993 et l'ultime chant XXXIII où dans la contemplation de la lumière suprême Dante perçoit « trois cercles » où l'auteur croit contempler « notre effigie, peinte en sa couleur même ». Voir aussi, *Le Banquet*, Livre II, VI, XIII, Livre III, VII, XII, XIV, etc. pour l'importance donnée à la lumière dans la théologie de Dante.
63. GRÉGOIRE LE GRAND, *Morales sur Job*, A. de Gaudemaris (trad.), Paris, Cerf, 1989, II, I, 1, p. 253.
64. Voir, outre les divers travaux de Jean-Claude Margolin sur le philosophe, VICTOR Joseph M., *Charles de Bovelles (1479-1553). An intellectual biography*, Genève, Droz, 1978 et *Charles de Bovelles en son cinquième centenaire, 1479-1979*, actes du colloque international du Centre d'études supérieures de la Renaissance de l'université de Tours (Noyon, 1979), Paris, G. Tradaniel, 1982, notamment les essais de MAGNARD Pierre, « Le sage dans le *De Sapiente* », p. 101-108 et de VASOLI Cesare, « Note sur les thèmes "solaires" dans le *De Sapiente* », p. 109-128.
65. Voir BOVELLES Charles de, *Le livre du sage*, P. Magnard (éd.), Paris, Vrin, 2010 (1510), chap. V, p. 38.
66. *Ibid.*, chap. V, p. 43.
67. *Ibid.*, chap. XIX, p. 88 et chap. XXVI, p. 106-108, fig. p. 108 et fig. chap. XXVII, p. 112 avec une autre visualisation du trajet, courbé ou droit, de la connaissance immatérielle ou matérielle.
68. *Ibid.*, chap. VIII, p. 51, mouvement circulaire du retour sur elle-même de l'âme, analogue à celui déjà présent chez le PSEUDO-DENYS dans *Les Noms divins*, IV, 9, *op. cit.*, p. 102.
69. BOVELLES C. de, *op. cit.*, chap. IX, p. 56.
70. APULÉE, *Apologie*, P. Vallette (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1960, XIII-XVI, p. 16-22 : défense du miroir du philosophe pour se connaître, se corriger ou étudier les raisons physiques de la formation des images.
71. FICIN M., *Commentaire...*, VI, chap. 6, *op. cit.*, p. 140-141.
72. Voir PLOTIN, *Traité 27 (IV, 3)*, 12 à propos du « miroir de Dionysos » où se projettent les âmes comme dans leur corps et la matière ; *Traité 27 (IV, 3)*, 11 sur l'association entre « la représentation imagée » et le miroir apte à recevoir l'âme universelle ; et *Traité 1 (I, 6)*, 8, 5-10 ou *Traité 31 (V, 8)*, 2, 32-35 à propos du miroir de Narcisse. Voir PÉPIN Jean, « Plotin et le miroir de Dionysos (Enn. IV 3 [27], 12, 1-2) », *Revue internationale de philosophie*, 92, 1970, p. 304-320 se référant également à l'exégèse, cette fois positive, de Proclus, où le miroir est l'intermédiaire permettant la communication entre création et modèle intelligible (p. 314).
73. PLATON, *Alcibiade*, 133.
74. PORPHYRE, « À Marcella », E. Des Places (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1982, 13, p. 113.
75. BOVELLES C. de, *op. cit.*, chap. XX, p. 89-93.
76. *Ibid.*, chap. XXXVII, p. 151-153.
77. *Ibid.*, chap. XXXVIII, p. 155 et chap. XL, p. 164.
78. *Ibid.*, chap. XXXVIII, p. 156.
79. *Ibid.*, chap. XXXVIII, p. 156-157 et fig., chap. XXXIX, p. 159.
80. Voir également et antérieurement FICIN M., « Du ravissement de Paul au troisième ciel et de l'immortalité de l'âme », dans *Métaphysique de la lumière, op. cit.*, chap. XXVIII, p. 59-60 ; voir également FICIN M., *Théologie platonicienne*, R. Marcel (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1964-1970, t. II, XII, IV.

81. Voir fig. dans BOVELLES C. de, *op. cit.*, chap. XL, p. 167.
82. FICIN M., *Commentaire...*, II, 3, *op. cit.*, p. 26-30.
83. FICIN M., « Du Soleil », dans *Métaphysique de la lumière, op. cit.*, XII, p. 115; PSEUDO-DENYS, *Hiérarchie céleste*, XV, 7, *op. cit.*, p. 241-242.
84. *Lux*, blanc, rouge, noir respectivement associés à l'Esprit, l'Intelligence, la Raison, le Sens; à Dieu, l'Ange, l'Homme, la Bête; aux Éléments supracélestes, au Ciel, au Nuage, à la Terre et aux quatre éléments, d'après KIRCHER Athanasius, *Ars Magna Lucis et Umbrae* (« Grand art de la lumière et de l'ombre »), Roma, Sumptibus Hermanni Scheus, 1646, *Epilogus, sive metaphysica lucis et umbrae* (« Épilogue ou Métaphysique de la lumière et de l'ombre »), Epicherama V, p. 924 avec tableau.
85. BOVELLES C. de, *op. cit.*, chap. XLII, p. 174.
86. CUES Nicolas de, *Le Tableau ou la vision de Dieu*, A. Minazzoli (éd.), Paris, Cerf, 2007, XV, p. 65.
87. FICIN M., *Commentaire...*, V, 4, *op. cit.*, p. 98; voir également sur l'homme-miroir FICIN M., « Du ravissement de Paul au troisième ciel et de l'immortalité de l'âme », dans *Métaphysique de la lumière, op. cit.*, XXVII : « L'esprit est le miroir de Dieu ».
88. BOVELLES C. de, *op. cit.*, chap. XLIII, p. 175.
89. *Ibid.*, chap. XLIV, p. 178.
90. *Ibid.*, chap. XLII, p. 174 et également chap. XLII, p. 175.
91. CUES N. de, *La Filiation de Dieu*, J. Devriendt (éd.), Paris-Orbey, Artfuyen, 2009, 3, p. 48-50.
92. Voir également FICIN M., *Commentaire...*, II, chap. 3, *op. cit.*, p. 30; voir encore FICIN M., « Du ravissement de Paul au troisième ciel et de l'immortalité de l'âme », dans *Métaphysique de la lumière, op. cit.*, XXVII : « L'esprit est le miroir de Dieu », p. 59 sur « la machine du monde [inférieur] comme ombre de Dieu » et, du même, le discours introducteur aux traductions de Platon qu'est *l'Argument pour la théologie platonicienne*, S. Galland (trad.), Paris, Manucius, 2016 avec nombreuses considérations sur la lumière, chap. V, VI, IX, X, XI, XII, XIX et suiv.
93. Voir par exemple, à propos de la communion eucharistique donnée, par les diverses « opérations hiérarchiques », comme « le premier introducteur de la lumière et le principe de toute illumination divine » le PSEUDO-DENYS, *Hiérarchie ecclésiastique*, III, *op. cit.*, p. 263.
94. Voir par exemple la position de DESCARTES René, *La dioptrique*, « Discours premier de la lumière », dans *Œuvres philosophiques*, F. Alquié (éd.), Paris, Garnier, 2010, t. 1, 83, p. 653 : « Or, n'ayant ici autre occasion de parler de la lumière, que pour expliquer comment ses rayons entrent dans l'œil, et comment ils peuvent être détournés par les divers corps qu'ils rencontrent, il n'est pas besoin que j'entreprenne de dire au vrai quelle est sa nature... »
95. BRUNO Giordano, *Des fureurs héroïques*, P.-H. Michel, Y. Hersant (trad.), dans *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 44 et en particulier tout le second livre : Platon, et Plotin, évoqués, le sont *via* la médiation de Ficin et d'Averroès; voir également, resté inédit jusqu'au XIX^e siècle et issu de la *Lampas triginta statuarum* (1587), le traité *De la triade supérieure contraire*, S. Galland (éd.), Chambéry, Comp'Act, 2004 où la thématique lumineuse est également centrale. Celle du miroir est notamment présente dans le *De imaginum compositione* : voir ANSALDI Saverio, *L'imagination fantastique. Images, ombres et miroirs à la Renaissance*, Paris, Les Belles lettres, 2013, chap. VI : « La puissance de composition des images. Giordano Bruno et le miroir de la fantaisie ». Le thème est, à la même époque, présent dans l'œuvre de Blaise de Vigenère (*Psautier, Des prières et oraisons, Traicté des chiffres*) : voir MAILLARD Jean-François, « Le thème de la lumière chez Blaise de Vigenère (1523-1596) Kabbaliste chrétien », dans FAIVRE A. et al., *Lumière et cosmos...*, *op. cit.*, p. 129-144 ici p. 141-142.
96. Voir KEPLER Johannes, *Le Secret du monde* (1596), A. Segonds (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1984; *Paralipomènes à Vitellion* (1604), C. Chevalley (trad.), Paris, Vrin, 1979;

- Astronomie Nouvelle* (1609), J. Peyroux (trad.), Paris, Blanchard, 1979; *L'Harmonie du monde* (1619), J. Peyroux (trad.), Paris, Blanchard, 1980.
97. FILÈRE J., *Le Miroir sans tache*, *op. cit.*, p. 856 (sur le « miroir ardent mystique, de la considération des faveurs de la gloire », comparé au « miroir parabolique des Catoptriciens »); voir aussi le projet analogue d'une « Catoptrique morale », chez CAMUS Jean-Pierre, *La Tour des Miroirs. Ouvrage historique*, Paris, Robert et Louis Bertault, 1631, en 25 miroirs, Préface, n. p.; ou bien MERSENNE Marin, *Questiones in Genesim*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1623, col. 749-750; BÉRULLE Pierre de, *Discours de l'état et des grandeurs de Jésus*, dans *Œuvres complètes. III*, M. Dupuy et al. (éd.), Paris, Cerf, 1996 (1622-1623), Discours VIII : « De la communication de Dieu en ce mystère », Introduction, p. 295-296; BLANCHOT Pierre, *Le Vray accomplissement des desirs de l'homme en la vie presente*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1635, p. 125-126, etc.
98. Le miroir comme âme du chrétien, comme âme se réfléchissant et s'unissant dans un Christ-miroir, ou encore comme transmettant la lumière et la chaleur du soleil divin, etc. : voir par exemple, outre les exemples ci-dessus, ARESI Paolo, *Imprese Sacre...*, Venetia, Giunti, 1649, Livre III, « Specchio Impresa XVII », p. 27-58; *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, Anvers, 1640, p. 187, p. 452, p. 718; FLAMEN Albert, *Devises et emblèmes d'amour, moralisés*, Paris, Samuel Margat, 1650, p. 26-27 : « En me regardant tu te vois », ou encore dans les célèbres *Amoris Divini Emblemata* de Otto Van Veen en 1615 avec l'emblème de l'« Amor Purus » ou celui « Crescit in immensum ». Notons que l'on retrouve un motif analogue, un miroir dans lequel se reflète à la fois le soleil et une bougie, associé au motto *Ex aliena luce querito*, dans le frontispice des *Sermoni domestici del Padre Gio. Paolo Oliva. Detti privatamente nelle Case Romane della Compagnia di Giesù*, Venetia, Zaccaria Conzatti, 1672-1673.
99. Ce sont les célèbres traités portant sur la perspective, l'anamorphose et la catoptrique des jésuites BETTINI Mario (*Apiaria universae philosophiae mathematicae...*, Bononiae, Io. Baptistae Ferronij, 1642, t. I, V et VI) et DUBREUIL Jean (*La perspective pratique*, 1642-1649), ou des minimes NICERON Jean-François (*La perspective curieuse*, 1638; *Thaumaturgus Opticus*, 1646) et MAIGNAN Emmanuel (*Perspectiva horaria*, 1648), ou encore de CAVALIERI Bonaventura, *Lo Specchio Ustorio. Overo Trattato Delle Settoni Coniche...*, Bologna, Clemente Ferroni, 1632.
100. Voir PAULTRE Roger, *Les Images du livre. Emblèmes et devises*, Paris, Hermann, 1991, p. 129-138; SPICA A.-E., *op. cit.*; BLANCHARD J.-V., *op. cit.*; et DEKONINCK R., *op. cit.*, p. 55-58 et 347-349.
101. Empruntées à Roger Bacon, Cardan, Maurolico, Della Porta et surtout Kepler, Galilée, Descartes, Christoph Scheiner, etc. Voir à propos des travaux de Kircher sur la lumière, CHEVALLEY Catherine, « L'*Ars Magna Lucis et Umbrae* d'Athanasius Kircher. Néoplatonisme, hermétisme et "nouvelle philosophie" », *Baroque*, 12, 1987, p. 95-110; RIVOSECCHI Valerio, « Il Simbolismo della Luce », dans CASCIATO M., IANNIELLO M. G., VITALE M. (dir.), *Enciclopedia in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano*, Venezia, Marsilio Editori, 1986, p. 217-222, ainsi que, dans le même recueil, IANNIELLO Maria Grazia, « Kircher et l'*Ars Magna Lucis et Umbrae* », p. 223-235 et CASSANELLI Luciana, « Macchine ottiche, costruzioni delle immagini e percezione visiva in Kircher », p. 236-246; voir également CORRADINO Saverio, « L'*Ars Magna Lucis et Umbrae* di Athanasius Kircher », *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LXII, 123, 1993, p. 249-279; FINDLEN Paula, « Scientific Spectacle in Baroque Rome : Athanasius Kircher and the Roman College Museum », dans FEINGOLD M. (dir.), *Jesuit Science and the Republic of Letters*, Cambridge/London, The MIT Press, 2003, p. 225-284; VERMEIR Koen, « Mirror, mirror, on the wall. Aesthetics and metaphysics of 17th century scientific/artistic spectacles », *Kritische berichte*, 32, 2/2004, p. 27-38; et plus largement LEINKAUF Thomas, *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft*

- am Beispiel Athanasius Kircher S.J (1602-1680)*, Berlin, Akademie Verlag, 1993, en particulier, C, II, 2, p. 334-342 : « Gott als “lux infinita” und Licht als “lux-Trinua” » ; GODWIN Joscelyn, *Athanasius Kircher. Le Théâtre du Monde*, C. Moysan (trad.), Paris, Imprimerie nationale, 2009, p. 191-214 ; WADDELL Mark A., *Jesuit Science and the End of Nature's Secrets*, Farnham, Ashgate, 2015, chap. IV et V sur Kircher et p. 134-145 sur *l'Ars Magna lucis et umbræ* ; REEVES Eileen Adair, *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*, Princeton, Princeton University Press, 1997 ; MÜLLER-BONGARD K., OY-MARRA E., REMMERT V. R. (dir.), *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*, Berlin, Akademie Verlag, 2011.
102. Avec toute une série de projections d'images (*parastasis*) ou d'inscriptions par le biais de miroirs, lentilles et autres machines « parastatiques » : voir GODWIN J., *op. cit.*, p. 206-211.
103. Le projet, d'ordre mystique, est aussi cognitif. Dans les deux frontispices de *l'Ars magna sciendi*, ce sont les deux facultés supérieures de la connaissance – l'Intellect et la Raison – qui sont encore évoquées par un visage (présent également chez Cureau de la Chambre) ou un œil rayonnants, attachés à l'allégorie de la Sagesse. Dans nombre d'autres gravures, on note aussi la présence de figures historiques ou allégoriques dans le bas de la composition : Pythagore et une muse dans le *Musurgia universalis*, deux muses observatrices dans le *Mundus subterraneus*, les neuf muses associées à leurs arts respectifs sous l'incarnation solaire de la Sagesse solaire de *l'Ars magna sciendi*, ou encore les philosophes juifs et païens de *l'Arithmologia*. Ces figures évoquent les représentants humains des connaissances issues du monde céleste, et elles rappellent cette relation fondamentale entre le monde divin et les mondes inférieurs qui en reçoivent les différentes illuminations.
104. « Règles tropologiques », II. Kircher ajoute une dimension eschatologique importante en indiquant que « le grand livre de l'Apocalypse » apparaîtra dans ce miroir avec la liste des élus et des réprouvés. On trouverait cette même idée d'une « consommation » de soi – corps, esprits, actions, pensées, etc. – pour la seule « gloire de Dieu » dans l'œuvre d'un autre jésuite français : GUILLORÉ François, *Conférences spirituelles pour bien mourir à soy-même*, Paris, Estienne Michallet, 1683, t. I, Livre I, Conférence 1 : « De la consommation de tout nôtre Estre pour la gloire de Dieu », p. 1-34. C'est donc le sacrifice de soi à la Gloire de Dieu qui est aussi, réciproquement, le moyen d'être soi-même glorifié et appelé au salut : double mouvement qui est le principe de la fresque de Pozzo.
105. Elle-même probablement très directement inspirée d'un frontispice analogue d'un autre jésuite, qui enseigne également au collège romain, SCHEINER Christoph, *Oculus, hoc est : Fundamentum opticum...*, Oeniponti, apud Danielem Agricolum, 1619 ; suivi de *Rosa Ursina sive Sol*, Bracciano, vers 1626-1630 dont Kircher reprend les divisions hiérarchiques entre autorité sacrée, raison/autorité profane, sens, qui occupent les quatre angles de sa composition ; il substitue cependant au Trigramme christique le Tétragramme divin.
106. Ces deux figures – Apollon en tant que lumière absolue de la divinité, intelligence première, inaccessible à la vision humaine, et Diane, son ombre, « ordre des intelligences seconde », assimilée au monde, à l'univers et la nature, au « miroir des similitudes », à « la lumière cachée dans l'opacité de la matière et qui resplendit dans les ténèbres » – étaient déjà présentes chez BRUNO Giordano dans ses *Fureurs héroïques*, P. H. Michel (trad.), in *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Les Belles lettres, 1999, II, II, p. 390 mais aussi I, 4, p. 154, II, 1, p. 340-342, et étaient associées à différentes conceptions de la répartition des pouvoirs spirituels et temporels depuis Dante (*Monarchia*, III, 4, 3) : la lune évoque le pouvoir dérivé et emprunté de l'Empereur et des princes, issu du pouvoir premier du Pape et du Christ : ces connotations sont sans doute ici absentes ou secondaires même si la présence du buste central du souverain, à l'intersection de deux rayons, peut encore faire allusion à ces théories. L'assimilation de ces deux figures au Christ et à la Vierge, placée sous le Tétragramme, n'est pas à exclure.

107. BOVELLES C. de, *op. cit.*, chap. XL, p. 164.
108. *Ibid.*, chap. L, p. 193 ou encore FICIN M., *Commentaire...*, *op. cit.*, VI, 10, p. 164 à propos de la « chasse fructueuse » des amants ou bien encore le *De venatione sapientiae* (1462) de Nicolas de CUES : voir *La chasse de la sagesse*, H. Pascua (trad.), Paris, PUF, 2015.
109. FICIN M., *Commentaire...*, I, 3, *op. cit.*, p. 12 ou IV, 4, p. 72-74, reprenant PLOTIN, *Enn.*, V, 1, 7 ou encore PORPHYRE, *Sentences*, L. Brisson (éd.), Paris, Vrin, 2005, t. I, 13, p. 313.
110. BOVELLES C. de, *op. cit.*, p. 163-164 avec le rôle d'assistant de l'ange.
111. *Ibid.*, p. 164.
112. COCCIA Emanuele, *La Vie sensible*, Paris, Payot-Rivages, 2010, p. 57.
113. BOVELLES C. de, *op. cit.*, chap. XIII : « De l'immortalité de l'âme », p. 67.
114. KIRCHER A., *op. cit.*, Ep. VIII ; voir également « Regles tropologiques », Règle II, où les mêmes images sont reprises. Cette citation et les autres issues du même dernier chapitre du traité de Kircher sont dues à Denis Merle, que je remercie pour son remarquable et généreux travail.

Lumen de Lumine

La Gloire trinitaire et ses enjeux figuratifs

Exemplaire, la Gloire trinitaire qui occupe le centre de la fresque d'Andrea Pozzo sur la voûte de S. Ignazio, est pourtant dans une situation quelque peu paradoxale. Elle est bien, selon le peintre, ce « *vero punto dell'occhio* » vers lequel convergent le regard, la perspective et l'ensemble de la composition ; et elle est aussi le lieu éminent *d'où est issue* la lumière divine et *vers lequel* aspirent à faire « retour » les âmes humaines. Mais cette Gloire s'avère, en réalité, guère visible par ses spectateurs. Par rapport au somptueux dispositif architectural illusionniste et aux multiples figures monumentales et vivement colorées qui l'environnent, les trois personnes de la Trinité sont en effet d'une taille bien modeste – on discerne à peine les figures du Saint-Esprit et du Père et moins encore celle de la Vierge placée à proximité –, tandis que leurs couleurs, dans la lumière vive du sommet, sont très affaiblies, contribuant à diluer plus encore leur présence physique. À S. Ignazio, comme dans la plupart des grandes fresques qui occupent voûtes, coupoles ou absides des églises romaines, l'essentiel, du point de vue de la hiérarchie divine et du sens théologique et spirituel, est donc bien au centre et au sommet de la composition, mais il tend à échapper à la perception concrète.

Ce qui peut nous apparaître comme contradictoire n'est pas juste le résultat du choix d'une option technique (la fresque, l'excessive richesse et l'ampleur d'un dispositif trop éloigné du spectateur), mais tient, pour l'essentiel, au privilège dont continuaient de jouir, dans les croyances et les pratiques religieuses catholiques, aussi bien les saints – ici saint Ignace et les autres saints jésuites éminents –, que la Vierge. Et ce sont donc eux qui dominent bien souvent les programmes artistiques, les personnes Trinitaires n'étant que la référence ultime, et ici comme ailleurs presque secondaire, d'un ensemble plus vaste : cette « économie générale » de la Gloire, intégrant saints et Vierge, dont nous avons vu justement le déploiement virtuose à S. Ignazio.

Le *transfert* ou le *redoublement* du motif pictural trinitaire dans le domaine de la sculpture monumentale pouvait être, en termes artistiques, l'une des solutions pour faire coïncider le sommet *symbolique* de la composition avec le point éminent de *l'attention visuelle*. Et de fait, sans remettre pour autant en cause les

grands programmes de fresques qui continuèrent à orner les édifices cultuels et s'articulèrent de façon bien souvent complémentaire aux nouvelles Gloires, ce sont les versions tridimensionnelles de ce motif qui, sur le modèle notamment du Bernin à S. Pietro, se sont rapidement imposées dans la seconde moitié du XVII^e siècle. C'est ce type de transfert ou d'association que, peu après le chantier de S. Ignazio, a réalisé Andrea Pozzo lui-même dans son projet pour le retable de saint Ignace au Gesù : la re-matérialisation – marbres, bronze, etc. –, qui plus est figurative, est ici au service paradoxal de la perception de l'immatérialité du référent divin. La plus-value perceptive et la prégnance visuelle ainsi acquises ne pouvaient cependant être obtenues qu'au détriment de la complexité narrative et symbolique de l'ensemble et qu'au prix, nous le constaterons, de nouvelles contradictions représentatives. Surtout, un tel transfert n'avait de sens et ne pouvait être véritablement possible que dans le cadre d'une réaffirmation conjointe de la dévotion trinitaire. Et c'est ici que la comparaison entre les situations romaines et parisiennes est décisive. Si les Gloires tridimensionnelles sont omniprésentes à Rome comme à Paris, les Gloires trinitaires restent, parmi la cinquantaine de Gloires monumentales relevées à Rome, relativement marginales, tandis qu'elles s'imposent très majoritairement dans la capitale et le royaume français. Par ailleurs, les versions les plus abstraites de la Trinité, sous la forme du triangle trinitaire, restent exceptionnelles à Rome (présentes, de façon discrète, au milieu du XVIII^e siècle, aux autels principaux de S. Apollinare et de l'église de la SS. Trinità degli Spagnoli), où dominant soit des versions de la Trinité réduite, à l'exemple de S. Pietro, à la seule personne du Saint-Esprit, soit des versions anthropomorphes. En revanche, à Paris, c'est la situation inverse qui prévaut : si le Saint-Esprit est là aussi largement représenté, les versions anthropomorphes sont exceptionnelles et c'est la Trinité, sous sa forme la plus abstraite (triangle et Tétragramme), qui est majoritaire. Comment expliquer ces différences ? Quelles sont précisément les solutions figuratives mises en œuvre dans les cas romains et parisiens étudiés ? Quelle est la pertinence de ces représentations vis-à-vis de ce qu'elles prétendent évoquer ? Quelles sont les questions théologiques et confessionnelles déterminantes qui leur sont associées ?

Sans prétendre répondre à toutes ces questions, on pourra constater que la représentation de la Gloire trinitaire, quelles que soient les solutions adoptées, suppose une réponse adéquate à au moins trois enjeux fondamentaux, d'ordres représentatifs, qui sont déjà au cœur des réflexions théoriques les plus anciennes sur la Gloire et la lumière que nous retrouverons dans notre dernier chapitre. Trois enjeux, qui s'articulent étroitement les uns aux autres mais que je distinguerai ici : évoquer les personnes de la Gloire sous des formes légitimes et adéquates dans le cadre de la Réforme catholique (la tension entre anthropomorphisme et abstraction) ; exprimer et rendre accessibles à la fois le statut différencié et les relations spécifiques des composantes du *mystère trinitaire* (la tension entre unité et pluralité du Dieu chrétien) ; et, plus généralement, traduire *l'expression lumineuse* privilégiée qui est ici celle de la divinité dans les limites et les contraintes d'une forme concrète (la tension entre matérialité et immatérialité).

ENTRE ROME ET PARIS : ANTHROPOMORPHISME OU ABSTRACTION ANTHROPOMORPHISME ROMAIN

À Rome, dans la cité où est née la Gloire sous cette nouvelle forme monumentale, trois traits au moins caractérisent les solutions figuratives choisies. En premier lieu donc, cette étonnante rareté des représentations trinitaires en gloire par rapport aux autres motifs qui, de relativement marginaux (Vierge surtout ou saints en gloire), paraissent devenus majoritaires au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Ensuite, la tendance presque systématique à inscrire les représentations dogmatiques de la Trinité, traditionnellement fixes et hiératiques, dans un contexte narratif où les personnes divines sont bien souvent caractérisées par la mobilité, l'échange discursif, visuel ou gestuel. Enfin et surtout, point là aussi relativement surprenant, la domination presque exclusive des figures les plus traditionnelles, mais aussi parfois les plus contestables, de la divinité. Lorsque la Bible ou les théologiens grecs et latins, et à leur suite les protestants, insistaient généralement sur l'invisibilité de Dieu, son inaccessibilité, son irréductibilité à une forme figurative, les Gloires des Trinités romaines vont en effet privilégier les représentations anthropomorphes les plus communes replacées dans ce nouveau cadre spectaculaire. Si la Gloire est donc bien censée représenter à l'origine non l'être divin lui-même mais, au mieux, ce qui *résulte* de la manifestation visible de son essence cachée, les solutions anthropomorphiques choisissent d'associer l'épiphanie lumineuse de Dieu à un être corporel *d'où* émane le rayonnement. Même si un tel choix pouvait s'autoriser d'un précédent biblique – l'Ancien des Jours (Dn 7) – et ne prétendait en aucun cas rendre visible l'être de Dieu sinon par comparaison et métaphore, il contribuait cependant à *fixer et naturaliser* cette essence, loin de la solution plus abstraite et mystérieuse des signes géométriques et du Tétragramme divin qui, nous le verrons, sera privilégiée en France.

Six cas sont déterminants à Rome. Le premier est sans doute celui qui apparaît au maître-autel de l'église de S. Giovanni dei Fiorentini, financé par Orazio Falconieri pour un espace qui deviendra un quasi panthéon familial [fig. 14]. L'autel et son retable de menuiserie, initialement conçus par Pietro da Cortona en 1634 (documenté par un dessin conservé au Windsor Castel) et intégrant par la suite le groupe de Francesco Mochi (Museo di Roma, Palais Braschi), a été remplacé par un nouveau projet de Borromini en 1656 qu'occupe désormais le relief d'Antonio Raggi réalisé entre 1665 et 1667¹. La Trinité apparaît ici non de façon autonome – en tant que mystère et dogme théologique où sont associées les trois personnes divines – mais sous la forme narrative et épiphannique qui est l'une des premières occurrences évangéliques du thème : celle du Baptême du Christ par saint Jean-Baptiste en présence d'un Dieu le Père, *voix* du texte biblique ici devenue non la plus allusive et traditionnelle « Main » divine, mais le véritable *corps* de « l'Ancien des Jours », associé à la colombe du Saint-Esprit². L'œuvre est importante, non seulement par son absence de scrupule quant au choix anthropomorphe de la représentation trinitaire, mais également pour l'originalité de son dispositif architectural qui, comme déjà à la chapelle Raimondi à S. Pietro in Montorio (Le Bernin, Francesco Baratta,

Fig. 14.
Francesco
Borromini,
Antonio Raggi,
*Maître-autel
avec Baptême
du Christ.*
*S. Giovanni dei
Fiorentini, 1656-
1667, Rome.*

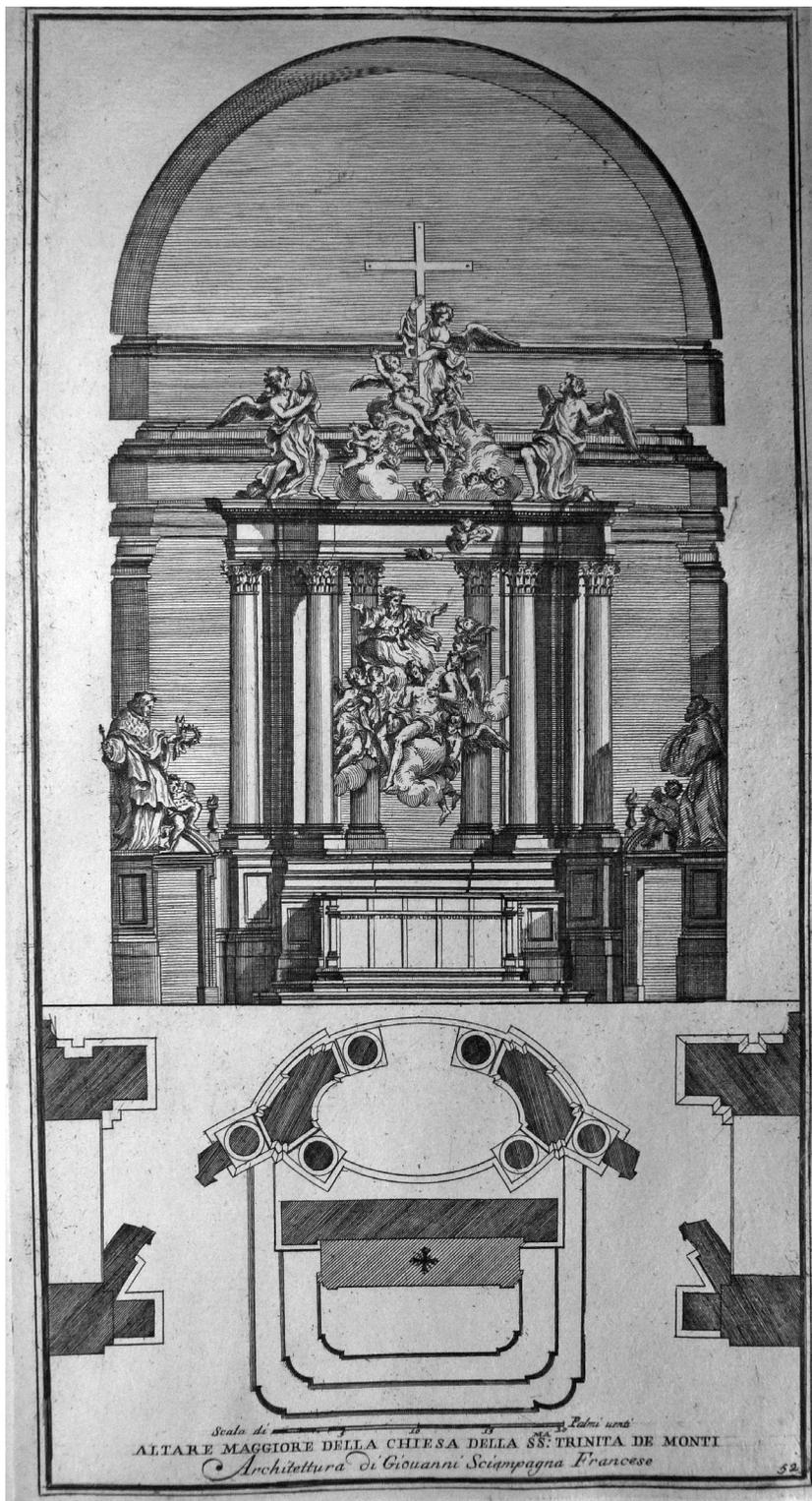


vers 1642-1646)³, vient illuminer latéralement, par une ouverture non visible discrètement ménagée dans la paroi, le bas-relief central⁴. C'est ici une résolution exemplaire des enjeux représentatifs liés à la lumière puisque la lumière *naturelle* (seconde, assimilable à la *lumen*) vient « illuminer » indirectement la lumière *figurée* des rayons de marbre (lumière divine, qui est en réalité première et s'assimile à la *lux* divine dont procède *lumen*), mais sans qu'ici les deux sources se confondent comme dans le dispositif du transparent vitré, visible (S. Pietro) ou dissimulé (la chapelle Cornaro du Bernin à S. Maria della Vittoria), où la lumière *figurée* par les rayons dorés (inversant l'ordre ontologique où *lumen* est issue de *lux*), semble directement *procéder* de l'éclairage naturel⁵. On notera encore que la Gloire, qui procède de la profondeur du seul bas-relief, comme dans nombre de réalisations semblables⁶, n'atteint pas ici l'indépendance et le déploiement qu'elle gagne dans les formes plus spectaculaires⁷. Mais elle se réduit aux rayons qui procèdent uniquement du Saint-Esprit et qui touchent le Christ en contrebas (avec une superposition signifiante entre écoulement de l'eau suggéré par le récipient tenu par saint Jean-Baptiste et lumière en arrière-plan), Dieu (illuminé par la lumière naturelle mais non associé à des rayons sculptés) étant seulement encadré par des nuées.

Un second cas remarquable est celui du maître-autel de l'église des Minimes français de la Trinità dei Monti (1677-1678). La Gloire qui surmonte actuellement le baldaquin ne correspond pas à la disposition originelle. Celle-ci était due au sculpteur français Jean de Champaigne (Jean Regnaud de Champagne) qui, mieux connu sous le nom de « Giovanni Sciampagna » ou Giovanni Rinaldi, est aussi l'un des collaborateurs importants du Bernin, chargé notamment des stucs du maître-autel de S. Andrea al Quirinale, autre réalisation bien sûr décisive pour notre sujet. Altéré au début du XIX^e siècle, l'ensemble associait, au-dessus du baldaquin : « une grande croix dorée appuyée par deux anges » et, au-dessous, « le Père Eternel, avec l'Esprit-Saint en forme de colombe sortant de son sein, les bras étendus, et regardant avec étonnement son Fils bien aimé, descendu de la croix et gisant à ses pieds, sur un globe soutenu par des anges [...] de concert avec d'autres qui environnent le saint corps⁸ ».

Une précieuse gravure de Domenico De Rossi⁹, montre l'état du XVII^e siècle [fig. 15] : le groupe d'anges tenant la croix au-dessus de l'entablement, complété par deux anges adoreurs sur les côtés (toujours en place) ; le groupe de la Trinité en suspension sur une nuée, mais sans rayons (la Gloire n'ayant ici, exceptionnellement, pas d'expression lumineuse sinon, implicite ou indirecte, par le biais de la blancheur du marbre), entre les colonnes du baldaquin ; les statues, latéralement, de saint Louis et de saint François de Paule. Une telle association, rare¹⁰, se rapproche de deux configurations iconographiques de la Trinité : celle du *Trône de Grâce* (où le Père tient son Fils en croix entre ses genoux) et, plus justement ici, celle de la *Compassion du Père* où ce dernier tient son Fils mort, en présence du Saint-Esprit. Dans le cas de la Trinità dei Monti, le Christ aux pieds du Père rapproche la composition de l'iconographie de la *Déploration* ou de la *Pièta* (le Christ étant déposé sur le sol aux pieds de la Vierge) ; tandis que la

Fig. 15.
Jean de
Champaigne,
*Maitre-autel avec
Compassion du
Pere. Église de la
Trinità dei Monti,
Rome, 1677-
1678, gravure
de Domenico de
Rossi, « Altare
maggiore della
Chiesa della
SS.ma Trinità
de Monti »,
dans *Studio
d'architettura
civile sopra varie
Chiese...*, Roma,
1721, « Parte
Terza », pl. 52.*



croix, absente des représentations traditionnelles de la Compassion (communes à partir de la seconde moitié du XV^e siècle), bénéficie d'une mise en valeur spécifique. L'exaltation trinitaire se conjugue ainsi avec celle de la Croix rédemptrice, que l'on trouvait dans de telles situations privilégiées sur plusieurs autels romains : une disposition conforme à cette iconographie plus commune serait par exemple celle de l'autel principal de la modeste église de S. Giovanni della Pigna où une *Pietà*, peinte par Luigi Garzi, associe la Vierge au corps du Christ sous une croix environnée d'une Gloire sculptée dans le cul-de-four de l'abside.

Les trois personnes de la Trinité, affublées des attributs usuels (croix pour le Christ, globe au centre), se retrouvent également, toujours sous une même forme anthropomorphe, dans le célèbre autel de saint Ignace pour l'église du Gesù (1695-1726) [fig. 16]. Au sommet d'une composition due à Andrea Pozzo que nous retrouvons ici¹¹, la Trinité, sculptée en marbre et bronze par Lorenzo Ottoni (le Christ) et Bernardino Ludovisi (le Père, sur un modèle en stuc de Leonardo Retti), paraît davantage détachée d'une inscription narrative : le Saint-Esprit est représenté en suspension dressé horizontalement, le Christ s'adresse au Père qui lui fait face dans une stricte équivalence hiérarchique. Seuls les gestes des mains opposées du Fils et du Père, et le regard de l'ange à leurs pieds, nous renvoient vers la scène inférieure où apparaît saint Ignace, dû à Pierre Legros (1699) dans sa version originelle, au centre du retable. Bras écartés, regard

Fig. 16.
Andrea Pozzo,
Lorenzo Ottoni,
Bernardo
Ludovisi *et al.*,
*Autel et retable de
la chapelle saint
Ignace, Gesù,*
1695-1726,
Rome, détail
du fronton avec
Trinité.



tourné vers le sommet de la composition, le saint contemple la Trinité qui lui était apparue lors de la scène dite de la « vision de La Storta » – composition également peinte par Gaulli vers 1685-1690, peut-être pour le maître-autel du Gesù (Londres, Walpole Gallery). Plusieurs éléments (la Croix qui n'est pas sur les épaules du Christ, l'attitude du saint), démarquent cependant le détail de cette composition de la vision historique du saint et en font une Trinité qui semble hésiter entre scène narrative visionnaire et expression dogmatique du type de la Trinité dite du Psautier, où les différentes personnes sont situées sur un même trône avec la colombe en position médiane¹². La Gloire, comme à S. Giovanni dei Fiorentini, est issue à nouveau du seul Saint-Esprit, ses rayons s'étendant vers le bas pour intégrer les deux autres personnes de la Trinité. Malgré sa place suréminente, le Saint-Esprit est dans une position relativement passive : l'essentiel paraît être la forme de négociation du Fils et du Père et l'apparition du Fils au saint, dans une scène dont l'Esprit n'est pas l'acteur déterminant comme pour le Baptême, l'Annonciation ou la Pentecôte.

La même inscription du thème de la Trinité dans un ensemble narratif et épiphanique réapparaît dans un contexte différent, également lié à la présence française à Rome, qui est le maître-autel de S. Luigi dei Francesi (1748-1753). Au sein d'une nouvelle décoration de l'église et de son chœur, dirigée par l'architecte Antoine Derizet¹³, les trois personnes de la Trinité, œuvre en stuc de Jean-Jacques Caffieri (1752), sont associées au-dessus du tableau ancien de l'*Assomption* de la Vierge de Francesco Bassano (1585), de part et d'autre du fronton triangulaire du retable ouvert sur sa base [fig. 17]. Le Père est posé sur le rampant du fronton, s'appuyant sur la sphère du monde, le Christ étant légèrement en contrebas sur le rampant gauche, tenant

la croix d'une main et une couronne destinée à la Vierge de l'autre. La colombe du Saint-Esprit est disposée encore au-dessous, sous la pointe et dans le tympan du fronton. L'ensemble est unifié par les rayons de la Gloire qui forment cette fois un arrière-plan homogène plaqué contre la paroi de l'abside, derrière les trois personnes de la Trinité, et paraissant passer à travers les lignes du fronton. Ce qui domine ainsi, ce n'est pas seulement l'anthropomorphisme ou la dimension sculpturale et volumétrique du groupe qui s'oppose aux plus modestes bas-reliefs parisiens mais, encore une fois, l'inscription de la Trinité (qui est là aussi une variation à partir de la Trinité du Psautier) dans une dimension narrative : l'accueil et le couronnement de la Vierge qui vient, dans le nouveau contexte qui est ainsi créé, « compléter » l'*Assomption* originelle du tableau de Bassano. Le mouvement vertical de Marie semble se prolon-

Fig. 17.
Antoine Derizet,
Jean-Jacques
Caffieri,
Francesco
Bassano,
*Maître-autel
avec Assomption.
S. Luigi dei
Francesi, 1748-
1753, Rome,
détail de la partie
supérieure.*



ger dans le passage de la Vierge vers le motif central, annoncé aussi bien par la gestuelle de la Vierge que par les gestes, les attitudes (la ligne brisée de la position de la Vierge assise et se retournant, se retrouve dans la ligne analogue selon laquelle sont disposées les personnes de la Trinité au-dessus), mais aussi par le halo lumineux qui l'entoure et s'étend jusqu'à la marge supérieure du cadre. Il ouvre ainsi une sorte de conduit qui paraît rejoindre les rayons de la Gloire au-dessus en passant sous le cadre, et répond au mouvement des nuées de la Gloire qui débordent, cette fois, au-dessus du cadre et vers le tableau.

Dans au moins deux cas, le Père éternel, désormais isolé des deux autres personnes de la Trinité, vient surmonter l'autel. Le premier exemple est celui du maître-autel de l'église des Minimes espagnols de S. Francesco di Paola ai Monti, édifié par Giovanni Antonio De Rossi vers 1663-1668 mais semble-t-il initié dès 1642¹⁴. Dans un étonnant dispositif [pl. II], la Gloire qui associe le Père éternel et des anges, dont un tient l'inévitable globe¹⁵, vient surmonter un pavillon ouvrant la paroi qui précède l'abside. Cet objet évoque le *cælestium tabernaculum* du « Père des lumières » (Jc 1, 17-18), que l'on trouve notamment dans d'anciennes miniatures, mais qui vient ici abriter non le Père mais, équivalent de l'Arche d'Alliance (donnée comme « la gloire d'Israël » [I S 4, 21-22] où Dieu siège entre les deux chérubins), un monumental *ciborium*. Disposé comme en suspension sur des nuées, ce pavillon remet ainsi en relation le Père et le Fils sous la forme que ce dernier prend lors de la consécration eucharistique. Dissimulée sous le pavillon, la troisième personne de la Trinité est également présente, manifestant sous une forme plus que discrète (uniquement visible pour le prêtre à l'autel) la relation unissant le Père au Fils. Les trois personnes divines sont ainsi réunies mais à travers une distance, des orientations, et des statuts représentatifs distincts qui font de cette œuvre un cas exceptionnel, cette fois dénué apparemment de tout investissement diégétique.

On retrouve encore une représentation anthropomorphe de Dieu avec le relief qui surmonte l'autel et le retable de la chapelle de saint Tomaso di Villanova située dans le transept gauche de l'église de S. Agostino [fig. 18]. Le Père en gloire est placé au-dessus du groupe central de la *Charité de San Tommaso da Villanova*, sculpté par Melchiorre Caffà puis achevé à sa mort par Ercole Ferrata qui est aussi l'auteur des reliefs du fronton (1662-1669). De même qu'à S. Francesco di Paola, mais aussi comme à l'autel principal de S. Nicola da Tolentino commandé par le même prince Camillo Pamphilj au même architecte (Giovanni Maria Baratta), les trois personnes, non jointes en une composition unitaire, sont ici dissociées dans l'espace,

Fig. 18.
Giovanni Maria Baratta, Melchiorre Caffà, Ercole Ferrata, *Autel et retable avec la Charité de saint Tomaso di Villanova*. Chapelle de saint Tomaso di Villanova. S. Agostino, 1662-1669, Rome.

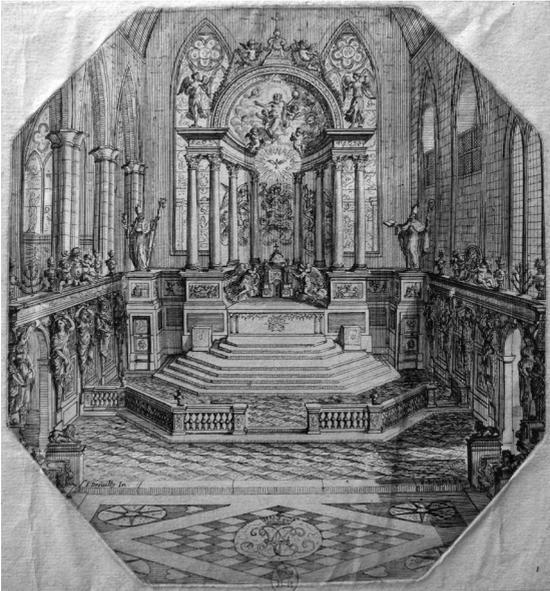


selon un axe vertical, et représentées sous divers statuts : Saint-Esprit dans une Gloire propre au sommet de la voûte, Dieu en gloire et entouré d'anges dans le tympan du fronton, mais aussi Christ sous les espèces du Saint Sacrement dans le tabernacle. Comme pour les cas antérieurs, la divinité, fortement active, paraît participer à l'acte du saint représenté plus bas, mais selon une relation qui reste allusive (une double conception de la Charité comme amour de Dieu et vers Dieu et les hommes), qui tient plus à une forme de co-présence qu'à une implication clairement déterminée¹⁶.

SYMBOLISME PARISIEN

Ce n'est pas moins d'une quinzaine de Gloires, inspirées des prototypes romains et avant tout de la réalisation monumentale de S. Pietro, qui ont vu le jour à Paris entre la fin du XVII^e siècle et le milieu du XVIII^e siècle. Ce motif prend alors place soit dans des sanctuaires gothiques réaménagés selon une logique d'« embellissement » des édifices de culte, comme par exemple à Notre-Dame ou à Saint-Merry, soit dans les églises nouvellement édifiées. La Gloire apparaît notamment à l'église du Val-de-Grâce, sous le pavillon du baldaquin de l'autel construit par Pierre Le Muet et Gabriel Le Duc (peut-être sur un dessin de François Mansart, projet de 1663)¹⁷ ; sur l'autel principal des Grands-Augustins [fig. 19], réalisé d'après un dessin de Charles Le Brun en 1674-1678, sous la forme – ici rare exemple d'anthropomorphisme parisien dans le domaine de la sculpture –, d'un bas-relief du « Pere Eternel dans sa Gloire » (surmontant le Saint-Esprit également dans une Gloire plus modeste¹⁸) ; et plus tard au sommet du baldaquin de la chartreuse de Vauvert (1698-1709, Robert de Cotte?), associée à une suspense eucharistique¹⁹. Encouragée notamment par l'enseignement académique de l'architecte Antoine Desgodets²⁰, la Gloire est encore adoptée sur le baldaquin de l'autel

Fig. 19.
Charles Le Brun,
*Maître-autel des
Grands-Augustins*,
1674-1678,
Paris, gravure de
Pierre Brissart
d'après Jean
Drouilly. BnF,
Est., Va 262b,
H 43789.



de Saint-Jean-en-Grève [fig. 20] construit par Jean-François Blondel (1683-1756), au-dessus d'un *Baptême du Christ* sculpté par Jean-Baptiste I Lemoyne, aujourd'hui à Saint-Roch (1719-1731)²¹. Elle est aussi présente sur le baldaquin de Saint-Barthélemy [fig. 21], réalisé par les frères Slodtz chargés de l'ensemble de la décoration de la nef et du chœur (1736-1741)²², et sur celui de l'Oratoire, donné à l'architecte Pierre Caqué (Caquet) et au sculpteur François Pollet (1745-1749)²³. D'autres Gloires, non réalisées, étaient envisagées dans les deux projets de Meissonnier (dont l'un avec baldaquin) pour Saint-Leu (1728)²⁴, ou dans plusieurs des propositions pour Saint-Sulpice après la reprise des travaux engagés après 1725 à l'initiative du curé Languet de Gergy²⁵.



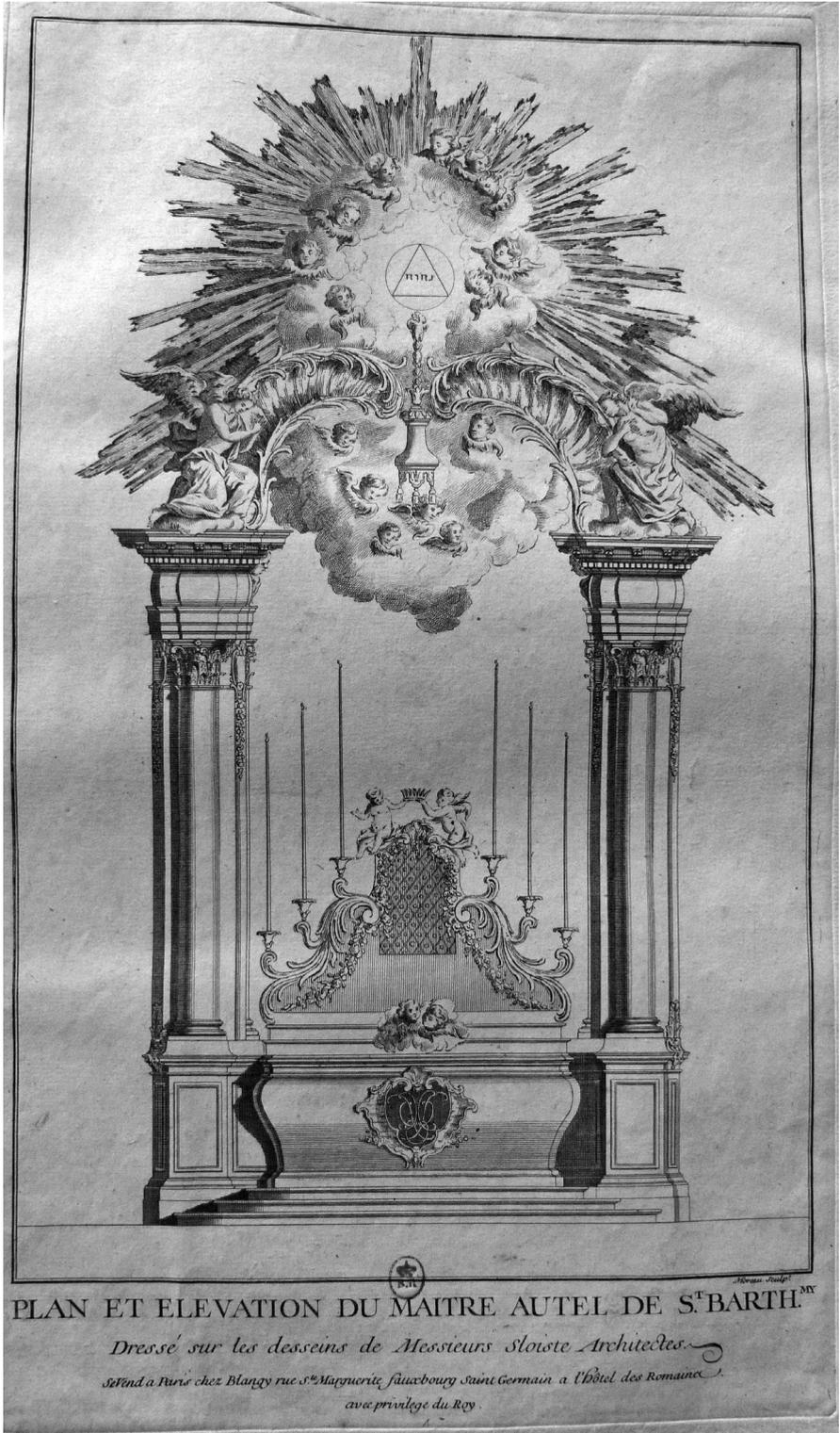
Fig. 20.
Jean-François
Blondel,
Jean-Baptiste I
Lemoyne,
Philippe Fichon,
*Baldaqin du
maitre-autel avec
groupe du Baptême
du Christ. Saint-
Jean-en-Grève,
1719-1731,
Paris, gravure de
F. Blondel. BnF,
Est., Va 247d,
H 29618.*

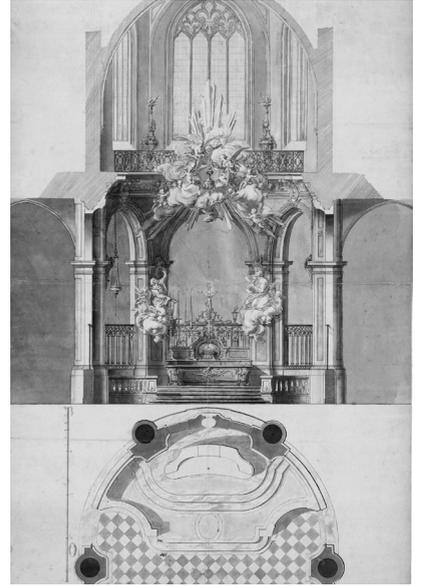
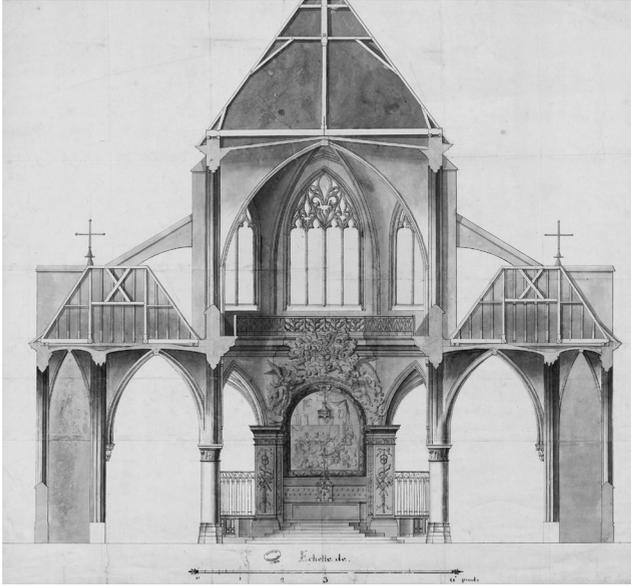
PLAN ET ÉLEVATION DU MAITRE-AUTEL DE S.^T JEAN EN GREVE

Dressé sur les desseins de M.^r Blondel Architecte.

A Paris chez Roguë rue S. Jacques au Boyreau d'Or. C.P.R.

Fig. 21.
 Paul-Ambroise et
 Sébastien-Antoine
 Slodtz, *Baldaqin*
du maître-autel de
Saint-Barthélemy,
 1736-1741,
 Paris, gravure de
 Moreau. BnF,
 Est., Hd 193 fol,
 R 13010.





Indépendamment de l'autel à baldaquin, la Gloire (associée au Saint-Esprit) apparaît, sans doute pour la première fois à Paris sous cette forme autonome, à l'église Saint-Paul (1687-1692) [fig. 22a et b]. Elle est disposée au-dessus de l'arcade du chœur, d'après un projet modifié par Jules-Hardouin Mansart associé ici à Corneille Van Clève pour les sculptures, au menuisier François Varangot et au peintre Corneille le Jeune pour le tableau de la *Cène* (ou de *L'Institution du Sacrement de l'Eucharistie* selon Piganiol de la Force) qui se trouvait au-dessous²⁶. La Gloire est reprise pour le maître-autel de Saint-Nicolas-du-Louvre, édifié par Sébastien-Antoine et Paul-Ambroise Slodtz sous la direction du peintre Charles Coypel, auteur du projet d'ensemble, où une Gloire du Saint-Esprit surmontait un tableau de *L'Ensevelissement du Christ* (1734)²⁷. Une Gloire devait occuper encore probablement l'autel principal de l'église de Saint-Pierre-des-Arcis (1741) : un dessin conservé aux Archives nationales présente une Gloire trinitaire au-dessus d'un tableau non identifié²⁸. Ce sont là, nuances parisiennes par rapport à la situation romaine, trois des rares formules où la Gloire s'associe à la forme retable qui résiste ici à sa substitution par un baldaquin.

On retrouve encore une magnifique Gloire trinitaire, mais cette fois sans retable ni baldaquin, au-dessus de l'autel de la chapelle du château de Versailles [fig. 23] où intervint à nouveau le sculpteur Corneille Van Clève et Robert de Cotte (1709-1710)²⁹. D'autres exemples, adoptant des partis analogues, se multiplient à Paris. Dans le sanctuaire de Notre-Dame [fig. 24] au-dessus d'une *Pièta* où s'associèrent le même Robert de Cotte et le sculpteur Nicolas Coustou (1714-1725)³⁰ ; dans l'église des Jacobins de la rue Saint-Dominique (Saint-Thomas-d'Aquin) [fig. 25] sur la grande arcade (François Roumier, 1723-1725), surmontant le grand autel conçu par Jean de Courtonne (1722) et ouvrant sur l'ancien chœur des religieux et le grand décor plafonnant de *La Transfiguration* de

Fig. 22a et b. Jules-Hardouin Mansart, Corneille Van Clève, François Varangot, Michel Corneille le Jeune, *Maître-autel avec Cène. Saint-Paul, 1687-1692*, Paris, dessin. AN, N II, Seine 109bis n° 7 (avec tableau et Gloire du Saint-Esprit) ; et autre projet plus tardif du XVIII^e siècle (Anonyme). N II, Seine 109bis 6 r° (projet sans tableau mais avec sculptures de saint Pierre à gauche et saint Paul à droite).

Fig. 23.
Robert de Cotte,
Cornille Van
Clève, *Maitre-
autel de la chapelle
du château
de Versailles*,
1709-1710.



Fig. 24.
Robert de Cotte,
Nicolas Coustou,
*Autel et Gloire
du chœur de
Notre-Dame*,
1714-1725,
Paris, gravure de
Blondel d'après
Delamonce.
BnF, Est.,
Hd 193,
R 13009.

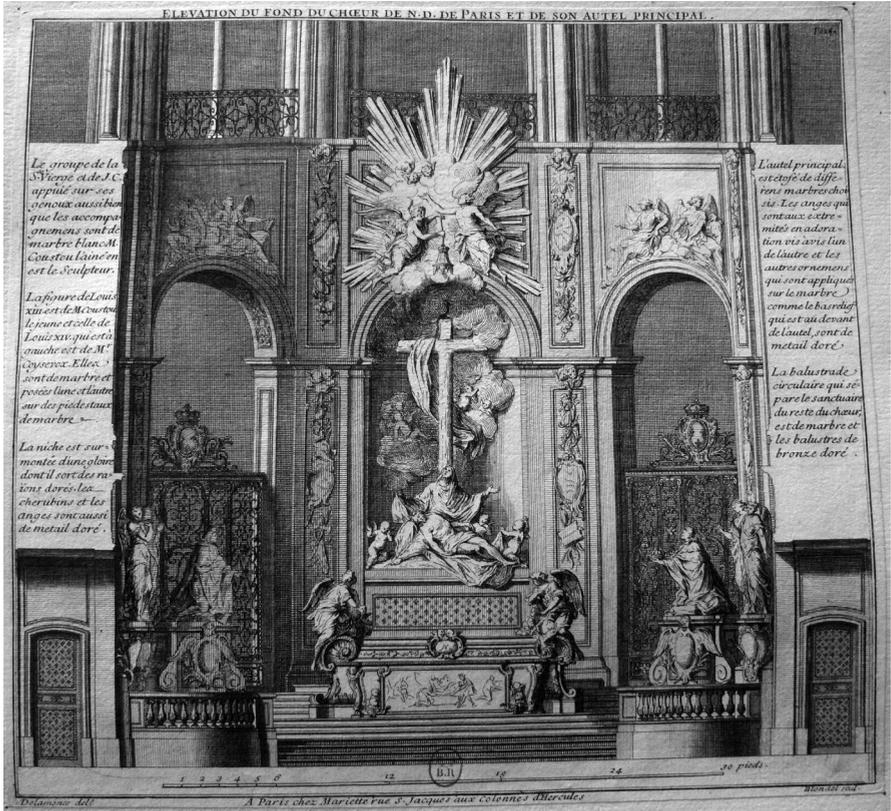
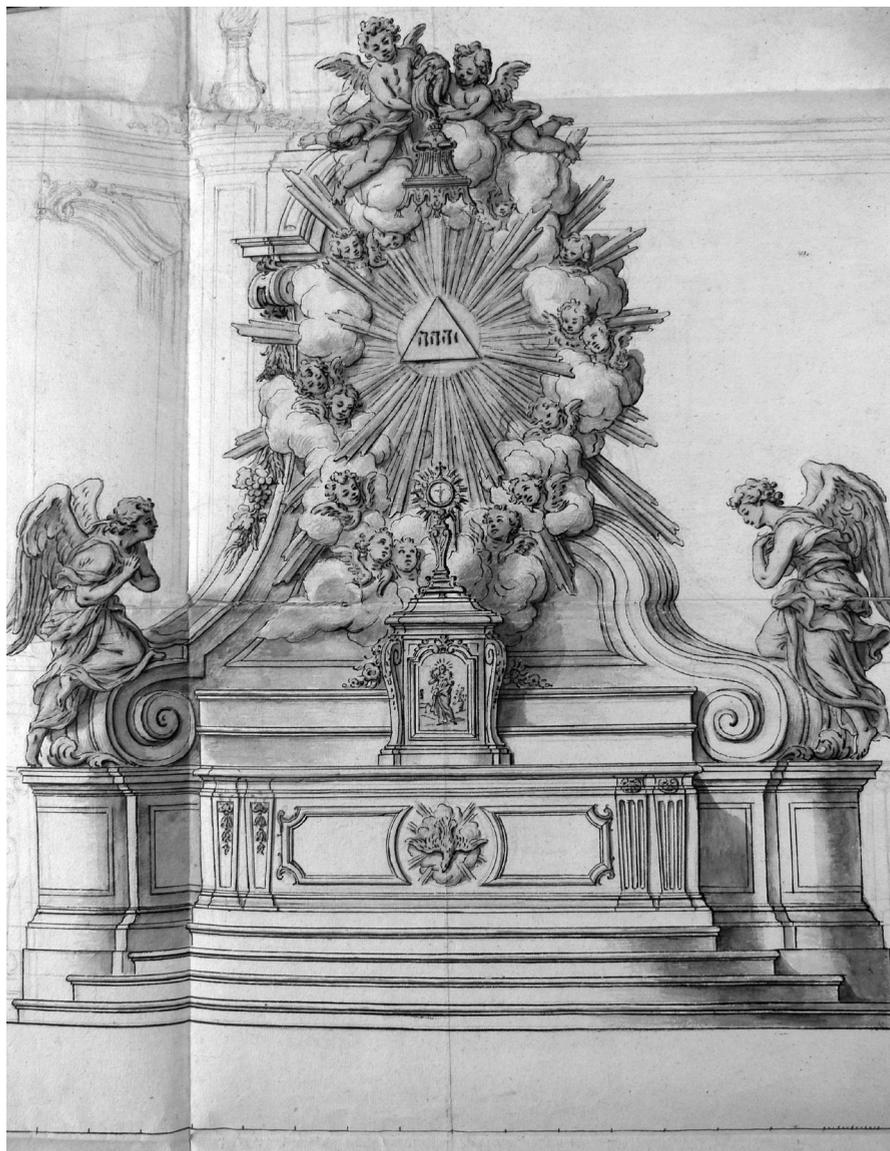




Fig. 25.
François Roumier,
Gloire de l'arcade
surmontant le
maître-autel de
Saint-Thomas-
d'Aquin, 1723-
1725, Paris.

François Lemoyne (1723-1724)³¹ ; à Saint-André-des-Arts où œuvra le sculpteur Pierre Lepautre (vers 1719-1728) pour la Gloire « accompagnée d'un grand nombre de testes de cherubins et de rayons », isolée et uniquement supportée par un édifice constitué de deux volutes, intégrant une suspense eucharistique tenue par un ange au-dessus du motif trinitaire avec Tétragramme³² [fig. 26]. La Gloire pouvait aussi se retrouver sur la voûte de la croisée du transept : c'est le cas à Notre-Dame-des-Victoires (« une gloire travaillée avec beaucoup de soin,

Fig. 26.
Pierre Lepautre,
Projet de
Maître-autel de
Saint-André-des-
Arts, 23 décembre
1719, Paris.
AN, MC,
Et. LXXIII, 658.



d'étude et de propreté », par « Rebillé » [Charles Rebillier], vers 1735-1740 selon Piganiol de La Force³³), et à Saint-Sulpice où la Gloire du Saint-Esprit avait été sculptée par Paul-Ambroise Slodtz vers 1731-1734 (associée à quatre médaillons évoquant les sacrements)³⁴, avant de l'être à nouveau dans la chapelle axiale de la Vierge où sera disposée, en 1774, la *Vierge à l'Enfant* de Jean-Baptiste Pigalle. La Gloire est aussi présente à Saint-Merry (1752-1754) au-dessus de l'arcade du rond-point du chœur transformé à nouveau par Paul-Ambroise Slodtz³⁵; ainsi qu'à Saint-Roch (1753-1754) dans la chapelle elliptique construite par Jules-Hardouin Mansart derrière l'autel principal, où elle surmontait un groupe de l'*Annonciation* encadré des figures de David et d'Ésaïe, l'ensemble étant dû

à Étienne-Maurice Falconet. On retrouve enfin ce motif à Saint-Médard où œuvra Louis-François Petit-Radel (1784), un élève de Charles de Wailly, qui disposera au-dessus de l'arcade du chœur une Gloire autour de l'habituel triangle trinitaire³⁶. D'autres Gloires étaient aussi envisagées par Michel-Ange Slodtz à Saint-Germain-L'Auxerrois (1756) ; par Pierre Contant d'Ivry pour la Madeleine ou l'église de l'abbaye de Panthémont ; ainsi que par Jacques-Germain Soufflot à Sainte-Geneviève (vers 1765) dont la Gloire monumentale aurait sans doute dépassé la taille, déjà considérable, de celle de Falconet à Saint-Roch. De cette série exceptionnelle, seules subsistent aujourd'hui, en partie altérées, les Gloires du Val-de-Grâce, de Versailles, de Saint-Thomas-d'Aquin, de Saint-Sulpice, de Saint-Merry, de Saint-Roch et de Saint-Médard³⁷.

Dans ce vaste ensemble, et à la différence de la situation romaine, les Gloires parisiennes restent, à l'exception des cas de la chapelle de la Vierge de Saint-Sulpice ou de Saint-Médard, exclusivement liées aux représentations trinitaires. Elles évitent donc cette dissémination constatée à Rome au profit de la Vierge ou des saints, même si ces derniers, importants pour les dévotions locales, restent bien souvent présents à proximité soit par l'intermédiaire de leurs reliques, soit par le biais de représentations sculptées ou peintes³⁸. Par ailleurs, autre différence essentielle, et à l'exception du maître-autel des Grands-Augustins de Le Brun (où le Père est cependant articulé au Tétragramme inscrit dans un triangle visible sur la gravure), aucune Trinité anthropomorphe n'est présente dans les Gloires monumentales de la capitale alors qu'elles abondent, paradoxalement, dans la peinture française des XVII^e et XVIII^e siècles. Seul le Christ en ascension vers la Gloire céleste apparaît sous sa forme corporelle sur le baldaquin de l'église de l'Oratoire. La représentation zoomorphe du Saint-Esprit ne semble pas affectée en revanche par ces réticences puisqu'il surmonte le tableau de la *Cène* à Saint-Paul, et, sous forme de colombe tenant un rameau d'olivier, il reste présent à Saint-Sulpice à la croisée du transept, place qui était déjà la sienne sous les coupes et lanternes romaines. La colombe se retrouve à Saint-Nicolas-du-Louvre, associée au triangle trinitaire au-dessus, et en rapport avec *La mise au tombeau* du tableau en contrebas ; à Saint-Roch où elle était originellement associée au groupe sculpté de *L'Annonciation* ; ainsi que sous le baldaquin du Val-de-Grâce, dans une situation analogue au modèle du Bernin pour S. Pietro³⁹ mais rejetant, de façon significative, la solution proposée par l'artiste romain lors de son séjour parisien d'une Gloire « entourant Dieu le Père ». Les représentations anthropomorphes sont tout aussi exceptionnelles en Province, où s'imposent également le Tétragramme ou le Saint-Esprit. Le premier est présent à Rennes par exemple, sur l'entablement du baldaquin de l'église Saint-Sauveur réalisé par l'architecte d'origine franconienne Alberic Graapensberger (1768) [fig. 27] ; à Marseille (Saint-Cannat), au sommet du dais du baldaquin (vers 1755), attribué à Dominique Fossati et provenant du chœur des Bernardines⁴⁰ [fig. 28] ; mais également sur les maîtres-autels des cathédrales d'Amiens, Castres, Autun (par le sculpteur de Dijon Jérôme Marlet et les marbriers lyonnais Jean-Marc et Henry Doret⁴¹, vers 1766-1772), ou encore Sées avec la Gloire de Joseph



Fig. 27 et 28.
Alberic
Graapensberger,
*Baldachin du
maître-autel de
Saint-Sauveur*,
1768, Rennes et
Dominique
Fossati (attr.),
*Baldachin du
maître-autel de
Saint-Cannat*
(issu de l'église
des Bernardines?),
vers 1755,
Marseille.

Brousseau⁴² (1785-1786). Le Saint-Esprit figure par exemple sur la Gloire de la cathédrale de Carpentras, avec la réalisation de Jacques Bernus (1694-1704, transformée); ou au sommet du beau baldachin de l'église du Saint-Esprit à Aix-en-Provence (1787), donné au sculpteur et marbrier Jean-Baptiste Casella⁴³. De fait, les solutions anthropomorphes, si l'on excepte le cas (remarquable) du maître-autel de l'ancienne église du collège jésuite de Besançon au début du XVIII^e siècle⁴⁴ [fig. 29], ne se rencontrent guère qu'en Provence, à la fin du XVII^e siècle, en lien direct avec des références italiennes⁴⁵, et en premier lieu au maître-autel de la basilique de Sainte-Marie-Madeleine à Saint-Maximin (1678-1683). L'ensemble, réalisé par le provençal Joseph Lieutaud (1644-1726), intègre les sculptures du Christ et d'un Père anthropomorphe de part et d'autre d'un Saint-Esprit sur transparent⁴⁶ [fig. 30]. Une composition analogue, attribuée à l'architecte et sculpteur Jean Péru (1650-1723), mais sans transparent et centrée autour de la Vierge en *Assomption*, se retrouve au revers de la façade de la riche église paroissiale de L'Isle-sur-Sorgue (vers 1688)⁴⁷. Tout aussi originaux sont les remarquables exemples des deux retables du disciple de Pierre Puget, Christophe Veyrier (1637-1689), liés aux dévotions eucharistiques. Celui, associé en contrebas à une scène de *L'Annonciation* (et à un bas-relief avec *Cène* et *Pèlerins d'Emmaüs*), de l'église paroissiale de Trets (1686-1693), et celui, exceptionnel, réalisé pour la chapelle du *Corpus Christi* (*Corpus Domini*) de la cathédrale de Toulon (1682-1686). Ce dernier [pl. III] est associé également à



Fig. 29.
Anonyme et
Pietro Antonio de
Pietri (tableau),
*Baldaqin avec
Joseph présentant
l'Enfant Jésus.*
*Saint-François-
Xavier, vers 1719-
1727, Besançon.*

Fig. 30.
Joseph Lieutaud,
*Gloire du
mâitre-autel de la
basilique Sainte-
Marie-Madeleine,*
1678-1683,
Saint-Maximin.



des motifs eucharistiques (blé, raisin, calice), aux statues de saint Pierre et de saint Paul, dans des niches latérales, qui encadrent un « Dieu le Père accompagné de dix huit anges ou environ » au centre d'une Gloire de stuc dorée⁴⁸.

À Paris, comme, sauf exceptions, en Province, les représentations trinitaires reprennent donc, à quelques variations près, les formules les plus abstraites de la divinité. Dans les gravures des traités d'Athanasius Kircher et de ses contemporains, l'évocation du « Bien » solaire platonicien, devenu Dieu et « mystère de la Très-Sainte Trinité », trouvait des traductions extrêmement diverses. Les représentations anthropomorphes du Père (*Arca Noë*, 1675), coexistaient soit avec l'œil rayonnant dans un simple cercle (*Magnes I*, 2^e éd. 1643; la *Turris Babel* de 1679) ou bien intégré au centre d'un triangle lui-même inséré dans un cercle et parfois associé à des lettres hébraïques (triple *Yod* ou *Yod* et *Hé*) en rapport avec certains des Noms divins (*Magnes III*, 1643; l'*Arithmologia* de 1665; *Musurgia universalis*, I, 1650; l'*Ars magna sciendi*, II, 1669); soit, comme déjà chez Benoît de Canfield, avec le Tétragramme (*Ars magna lucis*, 1646; *Iter extaticum Kircherarium*, 3^e éd. 1671) ou bien le Trigramme christique (*China illustrata*, 1667; *Splendor et gloria domus Joanniae*, 1669); soit encore, et de façon radicalement simplifiée, avec le seul cercle ou triangle lumineux évidé (*Mundus subterraneus*, I, 1664-1665; *Phonurgia nova*, 1673). Des différentes alternatives qu'expérimente ainsi Kircher, subsistent dans les choix parisiens soit juste l'Esprit-Saint, soit et plus fréquemment encore la combinaison du Tétragramme central (YHWH), du triangle trinitaire, du cercle de la sphère céleste et de l'éternité, l'ensemble étant associé aux inévitables nuées, rayons, chérubins et anges adorateurs. Les trois motifs centraux sont ainsi superposés à Saint-Barthélemy, à Saint-Merry, Saint-Thomas-d'Aquin, Saint-Roch (version modifiée) et Versailles. Pour autant que l'on puisse en juger d'après les gravures ou l'état actuel parfois transformé par des restaurations ultérieures, le triangle et le Tétragramme sont présents, mais sans le cercle, à l'Oratoire et à l'Assomption, tandis que le triangle (évidé) est associé à la colombe du Saint-Esprit, située au-dessous, à Saint-Nicolas-du-Louvre. Exceptionnel est ici encore le motif central de l'œil divin, présent par exemple en Province sur le beau maître-autel de l'église paroissiale Saint-Rémy de Gespunsart (Ardennes), où un composite retable-baldaquin avec Gloire en suspension intègre ce motif au cœur du triangle trinitaire (vers 1768-1769). Plus étonnant est le nombre de Gloires où le motif central reste inapparent, dissimulé par les nuées et le rayonnement : c'est le cas à Paris des Gloires de Notre-Dame (mais un triangle, non représenté dans les gravures, est mentionné par des descriptions anciennes), de Saint-Jean-en-Grève (un Saint-Esprit était là aussi indiqué), ou encore du projet de baldaquin de Meissonnier pour Saint-Leu, du projet anonyme pour Saint-Paul [fig. 22b], de la réalisation de Notre-Dame-des-Victoires à la croisée du transept ou encore, en Province, du baldaquin de la cathédrale d'Angers. Ce sont là, si l'on excepte les cas où la responsabilité incombe à une gravure incomplète, des solutions radicales, peut-être soucieuses de respecter la dimension ineffable et inaccessible de l'essence de Dieu en ne représentant que les manifestations exté-

rieures de la nature divine, écartant aussi bien la tentation anthropomorphe que les formulations symboliques.

En revanche, et nous retrouvons ici la situation romaine, la Gloire trinitaire reste bien associée à cette dimension *narrative* présente à Rome : généralement un épisode ou un mystère déterminé de la vie du Christ ou bien l'une des interventions de l'Esprit justifiant, comme dans le cas de l'Annonciation ou du Baptême du Christ, une épiphanie du divin. À une Gloire trinitaire généralement caractérisée par l'universalité, « l'immutabilité » et l'intemporalité (où passé, présent et futur se confondent dans l'éternité divine), mais également par une relative abstraction (à Paris), s'associe donc une évocation du divin historiquement située, localisée, anthropomorphe (le Fils) ou zoomorphe (la colombe de l'Esprit), et marquée par la mobilité et le changement. Ce second type d'évocation correspond précisément à l'un des « états », dans le vocabulaire béruillien, ou à l'une des « missions » historiques du Fils ou du Saint-Esprit. Cet épisode, qui peut être en rapport avec une dévotion spécifique ou avec la dédicace de l'église, est aussi celui où se manifeste bien souvent, par anticipation, la Gloire du Fils sous une forme « cachée », « incomplète », mais bientôt « parfaite » et qui va retrouver son « lieu » originaire (la « dextre » du Père) comme l'indiquait encore Bérulle. La « mission » ou l'événement historique auquel sont associés le Fils et l'Esprit prend soit la forme d'un groupe sculpté en contrebas de la Gloire, soit d'un tableau de retable, soit encore d'une fresque au-dessus ; autant d'éléments qui réintroduisent une relative complexité narrative auprès des Gloires sculpturales. On retrouve ainsi *L'Annonciation* (mais aussi *L'Assomption* à la voûte et *Le Calvaire* en arrière-plan) à Saint-Roch ; *La Nativité* au Val-de-Grâce ; *Le Baptême* à Saint-Jean-en-Grève ; *La Mise au tombeau* à Saint-Nicolas-du-Louvre ; *L'Ascension* à l'Oratoire ; *La Cène* et le mystère eucharistique à Saint-Paul (mais juste antérieurement un *Ravisement de saint Paul* de Delaborde, ce qui montre l'adaptabilité de la Gloire à de nouveaux contextes, voire la désinvolture iconographique des commanditaires) ; et une *Pièta* à Notre-Dame. À Saint-Thomas-d'Aquin, la scène de *La Transfiguration* au cours de laquelle le Christ manifeste justement un « échantillon de la Gloire⁴⁹ » qu'il va pleinement atteindre après la Résurrection (scène initialement représentée sur le maître-autel), est peinte sur la voûte du chœur des religieux. La Gloire Trinitaire, visible côté nef (en pendant d'une Gloire cette fois entourant l'Agneau de l'Apocalypse perceptible du côté du chœur), est mise en correspondance visuelle explicite, l'un semblant issu de l'autre, avec un rayonnement lumineux, évocation de la présence et de la voix du Père lors de cet épisode, perçant les nuées peintes qui surmontent le Christ.

Des cas analogues peuvent être relevés en Province. À Rouen, signalons l'autel principal de l'ancienne église des Cordeliers (1691-1700, Jacques Millet-Desruisseaux, déplacé à Saint-Vivien), dont la « contretable », d'un exceptionnel esprit berninien (le groupe romain de la chapelle Cornaro, 1644-1652 ; le retable du transept gauche de Saint-Joseph des Carmes à Paris), forme un édicule ovale à deux niveaux intégrant le groupe sculpté du *Christ au Jardin des Oliviers* surmonté d'une « gloire avec quantité de têtes de chérubins de différentes attitudes⁵⁰ »,



Fig. 31.
Anonyme et
Jacques Van
Oost (tableau),
Maître-autel avec
la Résurrection de
Lazare. Sainte-
Marie-Madeleine,
vers 1707, Lille.

soit le thème même du double registre superposé du frontispice de *La Règle de perfection* de Benoît de Canfield (1608). Au maître-autel de l'église Sainte-Marie-Madeleine de Lille [fig. 31] le Tétragramme en gloire domine un tableau de la *Résurrection de Lazare* (Jacques Van Oost, vers 1707)⁵¹. À l'autel principal de l'église du collège jésuite de Besançon (vers 1719), c'est le Père et le Saint-Esprit qui sont associés au tableau, attribué à Pietro Antonio de Pietri (1663-1716), de *Joseph présentant l'Enfant Jésus à la Vierge et à Sainte Elisabeth* (où Joseph, auquel aurait été initialement dédié l'église, paraît ici rejouer le rôle de Siméon lors de la *Présentation au Temple*)⁵²; tandis qu'à la cathédrale de Castres, la Gloire surmonte un tableau de la *Résurrection* de Gabriel Briard (1761-1768). Même à Versailles où, après hésitations entre diverses options⁵³, la Gloire sera isolée de tout autre motif secondaire au-dessus du maître-autel (et donc ici expression avant tout

du dogme et mystère trinitaire), elle entre en relation indirecte aussi bien avec le grand programme peint (dont l'autre « Gloire [du Père] qui occupe la voûte⁵⁴ », qu'avec la *Pièta* du bas-relief du tombeau de l'autel. C'est là un autre lieu essentiel, avec le tabernacle, d'inscription d'une scène narrative secondaire mais néanmoins importante, que l'on retrouve encore à l'Oratoire parisien (*Mise au tombeau*, en relation avec la Résurrection du baldaquin mais aussi avec l'Agneau sculpté sur le tabernacle), ou à la cathédrale de Sées (*Déploration*). Toutes ces scènes, nous l'avons vu, sont celles où, dans le Nouveau Testament, s'exprime la Gloire de l'une ou l'autre des différentes personnes de la Trinité, et en particulier celle du Fils, « Lumière du monde » qu'il était bien sûr essentiel de pouvoir représenter.

Dans de très nombreux cas, et c'est là aussi une particularité nationale défendue notamment au XVII^e siècle par Saint-Cyran (*La théologie familière*, 1643), Jean-Baptiste Thiers (*Dissertation ecclésiastiques*, 1688; *Traité de l'exposition du Saint Sacrement*, 1677), et encore évoquée au XVIII^e siècle par Antoine Desgodets⁵⁵, la Gloire est très directement associée au mystère eucharistique. Non désormais par un retable évoquant cette thématique (le tableau de la *Cène* de l'église Saint-Paul à Paris reste une exception), mais par la mise en place d'une suspension, d'une lanterne (cathédrale d'Amiens) ou d'une crosse-palmier couvrant le ciboire ou la pyxide contenant des hosties consacrées (abbaye de Valloires), qui relie l'autel et la Gloire céleste. Bien souvent en rapport avec des ornements symboliques ou des reliefs historiques renvoyant au sacrifice (épis de blé, grappes de raisin, calice et instruments du culte, Agneau, bas-reliefs de la Manne ou du sacrifice de Melchisédech, etc.), ces dispositifs, destinés à rendre visible et

exhiber (*ostensio, ostendere* : montrer) en permanence l'eucharistie, amplifient d'une certaine façon le modèle médiéval de la monstrance eucharistique⁵⁶, tout en évoquant par leur faste les *apparati* éphémères italiens des Quarante-Heures. On trouve ce type de réalisations dans les sanctuaires parisiens de Saint-Paul, de Saint-Barthélemy, de Saint-Jean-en-Grève (un « pied », support d'une croix et servant aussi de « tabernacle », devait être associé à une « suspension » tenue par un ange visible dans les reproductions du baldaquin), de Saint-Pierre-des-Arcis (projet de 1741), de Saint-Merry, de Notre-Dame, de Saint-André-des-Arts, ainsi que dans le projet de baldaquin pour Saint-Leu. D'identiques dispositifs se retrouvent aussi en Province, parfois à nouveau associés à une Gloire, pour les cathédrales de Strasbourg, Chalons-sur-Marne (sous le baldaquin de Jules-Hardouin Mansart), Narbonne, Angers (le bel exemple de baldaquin, avec Gloire et poulie pour la suspense eucharistique, édifié par Denis-Antoine Gervais entre 1754 et 1759⁵⁷) [fig. 32], Verdun (1760), Soissons (projet de Michel-Ange Slodtz et Jean Forest, 1770-1771⁵⁸), Amiens, ou encore, reprenant des usages anciens⁵⁹, à Rouen (Saint-Maclou et Saint-Vincent). L'abondance de ces réalisations en France tient bien sûr à l'intense dévotion eucharistique des XVII^e et XVIII^e siècles, le « Très-Saint-Sacrement » étant, par exemple pour l'évêque d'Amiens, « le principal ou plutôt *l'unique objet* » du sanctuaire auquel tout, et la Gloire en premier lieu, devait être ordonné⁶⁰. D'où aussi, dans les églises françaises, l'introduction du tabernacle (intégrant parfois un « reposoir » pour exposer l'eucharistie) soit sur le maître-autel, selon le modèle borroméen puis romain, soit dans une chapelle selon le principe encouragé par le *Cérémonial des évêques* révisé (1600) et toléré par le *Rituel romain* (1614). D'où encore



Fig. 32.
Denis-Antoine
Gervais,
*Baldaquin du
maître-autel de la
cathédrale Saint-
Maurice*, 1754-
1759, Angers,
détail.

l'exposition du Saint Sacrement (avec inévitable « Ostensor-Soleil »), les fêtes des Quarante-Heures, la fréquente communion, les confréries spécialisées, les processions, etc.

Le succès de l'exaltation eucharistique doit, là encore, être mis en relation avec l'intensité des controverses eucharistiques qui divisaient toujours catholiques et protestants. Mais il doit également au renouveau de traditions anciennes jugées emblématiques du catholicisme français, à certaines formes dévotionnelles déterminantes (l'exaucement des prières et un accroissement des grâces actuelles attendus lors de la contemplation du Saint Sacrement ; l'accès supposé, dans un contexte de « dramatisation » janséniste de l'accès au Saint Sacrement, à une forme originale de « communion spirituelle » à distance par la seule vue et présence corporelle), et sans doute aussi aux débats relatifs à la légitimité des images, et notamment à celles de la Trinité. La représentation eucharistique, associée à la Gloire, pouvait en effet constituer également une réponse efficace à l'exigence d'une manifestation ostensible, mais non anthropomorphe, du divin, et cela dans un cadre rituel maîtrisé par l'institution ecclésiale légitime. Qui plus est, et nous reviendrons sur ce point important, ce type de représentation paraît rendre manifeste l'économie à la fois relationnelle et dynamique des personnes divines. *Suspense*, lanterne ou crosse eucharistiques ont en effet la particularité d'articuler étroitement l'autel avec son tabernacle et la Gloire céleste. C'est-à-dire de relier explicitement le Christ, sous ses espèces rituelles, et l'évocation trinitaire abstraite généralement présente au centre des Gloires parisiennes (le Tétragramme inscrit dans un triangle). Et cela non pas seulement par une simple juxtaposition distanciée ou par des effets de contiguïté et d'articulation spatiale, comme peuvent le faire deux tableaux ou deux objets superposés (jeux des regards, des gestes et des attitudes des personnages figurés ; extension matérielle des nuées ou des rayons entre les registres de la composition, etc.), mais par un *mouvement effectif* qui associe concrètement l'un à l'autre et répondait à la propre élévation eucharistique faite par le prêtre.

LA TENTATION ANICONIQUE

Les solutions figuratives parisiennes, ainsi très largement opposées aux exemples romains par leur option non anthropomorphe, sont-elles motivées par des orientations théologiques anti-représentatives ? Les évocations de la divinité *via* des « signes indirects », symboliques, ou des images dites apophatiques, ont été mises en relation, dans le monde byzantin, avec les positions de certains Pères grecs comme les saints Basile, Grégoire de Nysse ou Jean Chrysostome, réaffirmant le caractère ineffable et invisible de Dieu. Pour saint Irénée également, même les prophètes visionnaires n'ont eu accès que de « façon imparfaite » aux « économies [*dispositiones*] de Dieu », à la seule « *ressemblance* de la Gloire de YHWH⁶¹ », et non à l'être de Dieu et à sa Gloire interne, inaccessible, pour certains théologiens, même aux anges et aux bienheureux dans l'autre monde. Leurs positions, reprises dans les débats entre iconodoules et iconoclastes du VIII^e siècle, impliquaient des choix figuratifs où était marquée une préférence pour des conventions figu-

ratives symboliques. Parmi toutes les possibilités offertes à la représentation, on sait que s'imposent les conventions de l'*hétimasie* (le trône vide de Dieu dans l'attente du Jugement, mentionné, nous l'avons vu, par Ésaïe, Ézéchiël, saint Jean ou les Psaumes⁶²); celle des *insignia* évoquant le Christ sous différentes formes (Agneau, Livre, *sudarium*, Croix parfois gemmée⁶³); celle de l'œil de Dieu (motif présent dans la Bible puis repris par saint Augustin, Hugues de Saint-Victor, ou bien Marsile Ficin ou G. P. Valeriano à la Renaissance⁶⁴); celle également des lettres symboliques (alpha et oméga parfois associés au Chrisme⁶⁵); ou bien encore les schémas et motifs géométriques (triangle trinitaire issu du *Scutum fidei* [Ep 6, 16], « bouclier de la foi » médiéval, ou triple cercle entrelacé développé par Joachim de Flore dans son *Liber figurarum*⁶⁶). Essentielles pour la période moderne sont encore les différentes allusions aux Noms divins sur lesquelles je reviendrai dans le prochain chapitre : Nom du Christ (monogramme – chrisme – du Christ : *Khilrhô* avec les lettres X et P superposées⁶⁷); Trigramme, qui lui succède en importance, de l'abréviation du nom grec de Jésus « IHS », issu d'Henri Suso, de Bernardin de Sienne et de Jean de Capistran; ou encore, ici décisif, Tétragramme du Père (les quatre lettres hébraïques du Nom de Dieu communiquées à Moïse au Buisson ardent).

D'identiques réserves à l'égard des représentations de Dieu ont vu le jour dans le contexte de la Réforme protestante. On sait que Luther et nombre de protestants ne s'opposaient pas aux représentations du Père en Vieillard, s'autorisant des visions de l'Ancien Testament (Es 6; Ez 1; Dn 7, 9), et reconnaissant le caractère désormais caduc sous la nouvelle Loi de l'interdit vétérotestamentaire relatif aux idoles. Mais il n'en était pas de même d'autres figures centrales liées à la Réforme : d'Érasme, rejetant les images de Dieu sans « l'ombre d'une possibilité⁶⁸ », à Calvin avant tout, mais aussi Guillaume Farel ou Pierre Viret, s'opposant rigoureusement à de telles représentations assimilées à la vaine « pompe » (romaine), à la beauté « extérieure » ou aux arts « mirifiques⁶⁹ » accusés de « *corrompre* » et « *défigurer* » la Gloire et la vérité de Dieu⁷⁰. L'image, loin d'être une médiation nécessaire rendant possible un accès, même imparfait et infiniment lointain, au référent divin, était ainsi comprise au mieux comme un obstacle vain et inutile pour une appréhension spirituelle (intérieure, immatérielle), et au pire comme une forme qui altère ou trahit son être véritable. En France, au cours des XVI^e et XVII^e siècles, ce point est resté constamment conflictuel entre catholiques et protestants : en témoigne la littérature de controverse portant sur la légitimité des images où les protestants, et par exemple Charles Drelincourt, pasteur de Charenton, dans son *Abbrégé des controverses* (1622) ou son *Combat Romain* (1629)⁷¹, rejetaient, de façon unanime et continue, les représentations anthropomorphes de Dieu. Si coexistent pourtant, dans l'iconographie réformée, des images à la fois anthropomorphiques et symboliques de Dieu, ce sont ces dernières qui semblent bien avoir eu la préférence des milieux les plus radicaux : des anabaptistes les plus opposés aux images, aux calvinistes du milieu du XVI^e siècle – et l'on connaît par exemple l'importance des métaphores sur la lumière et la « splendeur » de Dieu, et par extension du Christ, pour Calvin⁷².

Ce sont ces mêmes tendances qui, semble-t-il, ont également gagné les luthériens à la fin du siècle⁷³ ou les Réformés anglicans de la fin du XVII^e dont les Gloires, nombreuses mais pour la plupart désormais détruites, ont également privilégié le motif du Tétragramme dans un contexte marqué par un soupçon permanent à l'égard des dangers de l'idolâtrie⁷⁴. Cette évolution paraît aller de pair, au cours des XVI^e et XVII^e siècles, avec un développement croissant des évocations symboliques de Dieu restées relativement marginales durant le Moyen Âge – œil divin, Tétragramme, triangle, etc. –, signes dont l'aniconicité ne garantissait pas pour autant des dérives « idolâtres ». En témoignent les polémiques liées à l'usage du Trigramme christique par saint Bernardin au XV^e siècle ou, au XVII^e siècle, à une forme d'idolâtrie qui pouvait aussi prendre pour support le triangle trinitaire⁷⁵, dont le peintre et théoricien Gérard de Lairesse indiquait à juste titre, mais pour défendre les représentations anthropomorphes, qu'il est « aussi bien une figure que le corps humain⁷⁶ ».

Les réserves ou le rejet protestant n'ont apparemment pas su ébranler les positions des catholiques. S'appuyant avant tout sur l'Ancien Testament, ils réaffirmaient la légitimité des représentations de Dieu en Vieillard. De fait, ces choix figuratifs étaient défendus par la quasi-unanimité des théologiens catholiques, de Bellarmin ou Gabriele Paleotti à la fin du XVI^e siècle⁷⁷, à Giovanni Domenico Ottonelli et Pietro da Cortona au milieu du XVII^e siècle⁷⁸, et jusqu'à Juan Interian de Ayala⁷⁹ (1730) et Benoît XIV justifiant explicitement cette convention en 1745 (*Sollicitudini nostrae*)⁸⁰. Reste qu'au sein même de l'Église catholique, un certain nombre d'autorités, bien que favorables en principe aux images, manifestèrent de façon continue leurs doutes voire leurs oppositions sur plusieurs conventions figuratives, en particulier sur les représentations de Dieu et de la Trinité. Ce sont les réserves du dominicain Tommaso de Vio (dit Cajetan) au début du XVI^e siècle (1469-1534), celles de Paleotti lui-même ou de Molanus à l'égard d'un type iconographique comme, entre autres, la compassion du Père (que l'on trouvait encore, nous l'avons vu, sur l'autel principal de l'église de la Trinità dei Monti)⁸¹. Bossuet, à la fin du XVII^e siècle, se montre comme l'on sait un rigoureux défenseur de l'orthodoxie catholique contre les diverses « hérésies » modernes, mais il rejetait cependant lui aussi, et sans ambiguïté, les images de la Trinité :

« Il n'y a que la Feste de la Trinité dont il n'est pas à propos de proposer aucune image [...] quand il s'agit de parler de la Divinité, ou d'expliquer la Trinité adorable, on doit commencer à rendre le peuple attentif en luy faisant remarquer qu'en cette Feste *on ne luy propose aucune image sensible*, parce que ce qui regarde la Divinité & la Trinité des Personnes est *tout-à-fait au-dessus des sens & de l'intelligence humaine*⁸² » (je souligne).

Ces restrictions, que l'on retrouverait ailleurs⁸³, sont également attachées au courant janséniste dont l'influence, sur nombre de paroisses parisiennes, est attestée dans le premier tiers du XVIII^e siècle⁸⁴. Plusieurs textes issus de cette mouvance paraissent exclure explicitement non pas bien sûr les images, dont

l'utilité reste réaffirmée mais, à nouveau, les représentations de la divinité trinitaire. S'inspirant des propres positions de saint Augustin, on sait que cette condamnation est présente chez Jean Hessels, docteur catholique de Louvain, déclarant dans son *Catéchisme* prohibée l'image de Dieu le Père siégeant dans un temple chrétien (« nefas es christiano in templo collocare »)⁸⁵, et on la retrouve lors du synode d'inspiration janséniste de Pistoia (1786) demandant le retrait des images de la Trinité au profit des mystères du Rédempteur⁸⁶. Les mêmes thèses étaient soutenues en France. Aussi bien dans les tendances abstraites des représentations divines des frontispices jansénistes des *Nouvelles ecclésiastiques* au XVIII^e siècle⁸⁷ que, antérieurement, chez Antoine Arnaud refusant, quand bien même l'on pourrait s'autoriser des théophanies bibliques du Père, « qu'il fût expédient de les mettre dans les Eglises pour les exposer au culte du peuple ; parce qu'il y auroit toujours sujet d'appréhender, que ce ne fût une occasion aux simples de se former de fausses idées de Dieu »⁸⁸. Tous ces auteurs expriment bien une attitude anti-anthropomorphique voire anti-représentative, partagée au-delà des cercles jansénistes, et portant donc avant tout sur les images du Père ou de la Trinité.

Deux stratégies paraissent ainsi s'être opposées face aux multiples manifestations de scepticisme ou même de franc rejet des représentations trinitaires. La réponse romaine, dominante⁸⁹, serait celle d'une défense sans ambiguïté, voire même provocatrice dans son absence de compromis, des positions les plus traditionnelles de l'Église catholique : culte des images, représentations anthropomorphes du divin, dévotion à la Vierge et aux saints, culte eucharistique, etc. La réponse parisienne et sans doute en grande partie française, si elle ne peut bien sûr être généralisée – il faudrait tenir compte des différentes situations sociales et géographiques (la position de la Provence notamment, le partage entre ville et monde rural où paraît persister un attachement aux conventions anthropomorphes), des Ordres concernés, des divers contextes, des artistes, etc. – prend au moins deux aspects déterminants. D'une part celui de la réaffirmation de certaines traditions « nationales » ou gallicanes (le culte eucharistique et, nous l'avons vu, sa manifestation particulière dans le système des « suspenses » et « crosses » eucharistiques). D'autre part et surtout celui d'une forme d'intégration au moins partielle, relevant d'un processus « d'adoucissement » ou d'acculturation, des positions les plus critiques à l'égard des représentations divines (mais aussi de la Vierge et des saints), qui émanaient aussi bien des adversaires protestants, pourtant devenus marginaux après la révocation de l'édit de Nantes, que de certaines minorités catholiques sceptiques ou critiques. On sait que Bossuet lui-même sera suspecté par les protestants d'« adoucir & exténuer les Dogmes de sa Religion », aussi bien sur les questions de la transsubstantiation que sur celles concernant l'invocation des saints ou les images⁹⁰.

Qui plus est, cette opposition à la représentation trinitaire pouvait être redoublée, ce dont témoignent les débats autour de la Gloire de Saint-Roch que nous évoquerons plus loin, d'un rejet d'ordre esthétique du système figuratif mis en œuvre pour traduire la lumière et la divinité. Or un tel rejet aboutissait également soit à écarter ce type de représentations, soit à privilégier des

solutions usant de ces « signes conventionnels », « conditionnels & hiéroglyphiques » qui dominent de fait les réalisations parisiennes. Paradoxalement, cette intégration des réserves ou des oppositions les plus manifestes se réalise en France non de façon discursive, c'est-à-dire dans les traités sur les images qui ne cessent, en règle générale, de réaffirmer la légitimité des représentations divines sous toutes ses formes, mais par les *choix figuratifs* effectivement réalisés. Par ailleurs, autre paradoxe, ces choix de compromis, ne paraissent affecter que les Gloires monumentales – de fait les plus visibles et accessibles pour la masse des fidèles, mais aussi, en raison de leur nature sculpturale, les plus susceptibles de susciter sinon une forme effective d'idolâtrie, en tout cas une accusation d'idolâtrie. Du coup, ces choix laissent toute latitude aux peintres, au moins jusqu'au XVIII^e siècle⁹¹, pour évoquer la divinité en gloire sous ses formes les plus traditionnelles, aussi bien dans les tableaux de retables que dans les grands programmes décoratifs picturaux. Un partage représentatif semble ainsi s'opérer entre peinture et sculpture, dont la chapelle de Versailles est un exemple frappant. On sait qu'une Gloire trinitaire abstraite et monumentale est disposée au-dessus du maître-autel, centrée sur le Tétragramme. Or elle est associée, par une série de relations croisées à la fois théologiques, narratives et plastiques, à une voûte peinte consacrée à une Trinité anthropomorphe, décomposée en trois temps et autant de personnes : Christ de la Résurrection/Ascension dans le cul-de-four (Charles de La Fosse) qui répond au relief de la *Pietà* sur la face de l'autel mais aussi, par sa gestuelle et son regard, au Père qui l'a envoyé en ce monde et qu'il paraît désormais rejoindre dans sa Gloire⁹² ; Père rayonnant au centre de la voûte encadré des *Arma Christi* (Antoine Coyppel) ; Saint-Esprit de la Pentecôte, annoncé par le Fils comme figure substitutive après son ascension⁹³, à la tribune (Jean Jouvenet). Une nouvelle fois on constate aussi que la colombe zoomorphe de l'Esprit (Mt 3, 16), paraît protégée de ce mouvement d'exclusion dont le Père est en revanche victime sous ces formes tridimensionnelles. Inversement, il est intéressant de voir comment un peintre tel que Jean Jouvenet, dans sa *Messe du chanoine de La Porte* (vers 1708-1710, Paris, musée du Louvre) représente le chœur de Notre-Dame, avant les travaux qui vont le bouleverser, en introduisant une Gloire anthropomorphe au-dessus du groupe d'une *Déposition de croix*, Gloire à laquelle se substituera justement la version abstraite sculptée connue par les gravures du chœur, sans doute mieux adaptée aux attentes plus orthodoxes des commanditaires. Nous verrons cependant, en évoquant la question du « Nom » en gloire dans le prochain chapitre, que d'autres raisons que les concurrences et pressions confessionnelles peuvent expliquer le choix du Tétragramme comme motif central des Gloires en France.

UN DIEU UNIQUE EN TROIS PERSONNES

■ Au-delà des enjeux relatifs à la possibilité ou à l'impossibilité d'une évocation anthropomorphe de Dieu, les diverses solutions représentatives de la Gloire divine peuvent également être conçues comme autant de tentatives d'expressions distinctes du mystère trinitaire. Dès le Nouveau Testament, où les évangélistes

paraissent hésiter sur l'attribution et le partage de la Gloire divine entre les différentes personnes⁹⁴, puis avec l'élaboration postérieure du dogme trinitaire, le partage ou l'extension entre Père, Fils et Esprit de la Gloire initialement réservée au Dieu hébraïque ouvraient toute une série d'interrogations qui, à nouveau, n'était pas sans incidences sur les choix figuratifs. Comment en effet évoquer et signifier la réalité divine? Quelle est, plus précisément, la nature des relations des différentes personnes de la Trinité? Comment exprimer l'identité et la spécificité de chacune des entités? Les Gloires du Fils et de l'Esprit sont-elles secondes et dérivées de celle du Père, propres, identiques? Comment rendre compte des rôles et « missions » spécifiques ou communes de chacune de ces personnes?

Dans les représentations qu'en donnent les artistes à l'époque moderne, la Gloire du Dieu monothéiste est bien devenue celle de la Trinité, les trois personnes pouvant être associées dans une même composition comme, par exemple, au maître-autel de S. Luigi dei Francesi ou au-dessus de l'autel de saint Ignace au Gesù. Mais des Gloires *distinctes* restent aussi attachées à l'une ou l'autre des différentes personnes divines : Gloire du Père comme à S. Francesco di Paola, Gloire bien plus fréquente du Saint-Esprit, par exemple à S. Pietro mais aussi aux SS. Apostoli ou dans nombre de Gloires qui ornent les chapelles comme celles de saint Louis à S. Luigi dei Francesi, ou de sainte Cécile à S. Carlo ai Catinari. Indépendamment des innombrables lanternes des coupes où il apparaît presque obligatoirement, le Saint-Esprit en gloire est en effet, à Rome toujours – et en tant que « Paraclète », avocat consolateur, enseignant toutes choses, « Esprit de vérité » (Jn 14, 26; 16, 13) rappelant le message du Christ –, la personne divine la mieux représentée. On peut en relever au moins 17 occurrences sur la cinquantaine des Gloires monumentales romaines, alors qu'il n'existe que trois ou quatre Gloires autour du seul Père et guère plus de représentations trinitaires complètes. La personne du Fils en gloire est, quant à elle, présente sous divers états et sous de multiples formes aussi bien corporelles que symboliques. Il apparaît en tant que corps ressuscité (le cas de l'Oratoire parisien), ou bien sous ses manifestations eucharistiques dans le cas des « Soleils eucharistiques » et des monumentaux repositifs exhibés lors des fêtes des Quarante-Heures. Il peut prendre encore l'apparence de l'Agneau mystique du sacrifice, présent sur l'autel céleste ou le Livre aux sept sceaux évoqué dans l'Apocalypse de Jean. Ce dernier thème se retrouve par exemple dans la Sicile du XVIII^e siècle (à Palerme : au Gesù, à la Chiesa della Pietà, au Noviciat des Jésuites, à S. Matteo), mais aussi à Rome. Le thème y était présent sur la mosaïque de l'ancienne façade de S. Pietro au IV^e siècle, et on le retrouve avec le cas (tardif?) du tabernacle du maître-autel de S. Maria della Scala édifié par Carlo Rainaldi (1647-1649), ainsi qu'avec les exemples de la fresque de l'abside du Gesù de Gaulli ou de celle d'Andrea Casalli à la chapelle du Saint Sacrement de S. Lorenzo in Damaso (1735) pour le cardinal Pietro Ottoboni. Il est plus rarement présent en France mais on le trouve néanmoins sur la fresque de Pierre Mignard pour la coupole du Val-de-Grâce (1663), au revers intérieur de la Gloire, à double face, qui surmonte l'arcade de l'église de Saint-Thomas-d'Aquin (1723-1725), ou encore sur le relief, attribué à Félix Lecomte, placé



Fig. 33.
Germain
Boffrand, Julien
Chambert, Carle
Van Loo, *Autel
et retable avec
Résurrection du
Christ. Chapelle
du Saint-Suaire
de la cathédrale
Saint-Jean, 1739-
1756, Besançon.*

au-dessus de l'autel principal de la chapelle de l'École Militaire d'Ange-Jacques Gabriel (vers 1769-1772), entouré d'une grande Gloire⁹⁵. Le Christ est également évoqué de façon indirecte par le motif, déjà présent dans l'art byzantin, de la Croix rayonnante (huit cas importants à Rome dont S. Maria dei Miracoli ou S. Antonio dei Porthogesi), situation que l'on retrouve en France avec la chapelle, déjà évoquée, du Saint-Suaire de la cathédrale de Besançon au XVIII^e siècle au sein d'un programme associant scènes de la Passion et emblèmes divers⁹⁶ [fig. 33]. Il peut être aussi représenté sous les apparences rayonnantes de la relique de la Sainte Face comme dans le cas original du voile de la Véronique dans la chapelle romaine du Crucifix à S. Maria della Scala, programme également lié aux *Arma Christi*. Une autre manifestation indirecte, nous l'avons évoquée à propos d'Andrea Pozzo et nous y reviendrons dans le prochain chapitre, est celle du motif du

Trigramme rayonnant du Christ (IHS), exposé sous une forme monumentale dès le XV^e siècle, puis repris et développé par les Jésuites.

Pour la plupart des fidèles confrontés à ces représentations, la Trinité était avant tout un mystère, dépassant l'entendement commun, mais associé néanmoins à des pratiques bien déterminées : à l'ensemble des sacrements où sont invoquées et convoquées, par des rituels d'activation, les diverses personnes (baptême, célébration eucharistique, etc.) ; aux prières communes (*Pater noster*, *Credo*) ; à l'office ordinaire de la messe où, je l'ai rappelé, le prêtre s'adresse au Père au début du Canon « dans le lieu de sa Gloire et dans le Trône de sa Majesté » ; à des dévotions plus spécifiques comme l'Office (annuel) de la Sainte Trinité⁹⁷ ; voire à des exercices spirituels quotidiens sur le modèle que propose par exemple un ouvrage anonyme comme les *Prières pour adorer la Sainte Trinité tous les jours de la semaine* (Paris, 1708). Ces dernières étaient composées « d'Actes de Foy, d'Amour, d'Adoration, & de Louange de Dieu, & tirées de l'Écriture Sainte, des Offices, & des Messes de la Sainte Trinité », multipliant les répétitions et notamment celles du *Gloria Patri* qui devait faire penser : « aux neuf Chœurs des Anges qui chantent les louanges de Dieu dans le Ciel dans une prosternation & une adoration perpétuelle⁹⁸ ». Glorifier Dieu, lui « rendre Gloire », est la fin principale de ces performances relationnelles. Si la divinité trinitaire ne saurait véritablement être représentée dans les sanctuaires, ce sont ces pratiques qui, articulées aux signes plus au moins allusifs du divin que les images proposent et à sa présence « réelle » au Saint Sacrement, contribuent à rendre sensible et manifeste le divin, sans qu'il soit pour autant nécessaire de rentrer bien avant

dans la compréhension de la nature complexe du Dieu en question. Le performatif (rituels, cérémonies, dévotions, etc.) prime ici sans doute sur le cognitif (les savoirs attachés à la notion de Trinité ou à celles de Gloire ou de lumière). En conséquence, il suffisait vraisemblablement pour la plupart des chrétiens de s'en tenir aux quelques croyances plus ou moins sommaires rappelées par les ouvrages publiés à leur intention. Et par exemple, pour un *Catéchisme* parisien publié en 1659 par « commandement » de l'archevêque, de croire que Dieu est « présent de toute éternité », « en tout lieu, & en toutes choses, par essence, par présence, & par puissance ». Quant à l'interrogation, légitime, sur l'unité paradoxale d'un Dieu en trois personnes (« Comment se peut-il faire qu'ils ne soient qu'un ? »), l'Église n'hésitait pas ici à en rester à un argument d'autorité : « C'est un mystère qu'il faut croire & adorer *sans sçavoir comme il se fait*⁹⁹. »

Reste que les diverses solutions figuratives mises en œuvre par les artistes se fondent sur une complexe élaboration théorique qui est celle du dogme trinitaire, tel qu'il a été défini par les conciles de Nicée I (325) et de Constantinople I (381) arrêtant les principes qui règlent l'économie interne et externe de la Trinité¹⁰⁰. C'est à partir de ce *corpus*, et dans les réflexions ultérieures, que se constituent les « cadres de l'expérience¹⁰¹ » (savoirs, catégories, normes, interdits, etc.) qui vont déterminer aussi bien les représentations que les comportements (rituels, appréciations, interprétations) qui leur sont attachés. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, pour ceux qui, sans être ni clercs ni théologiens, souhaitaient toutefois approcher de plus près ces théories, toute une littérature, en langue vulgaire, rendait accessible les subtilités du dogme trinitaire et de ses termes mystérieux « si connus dans les Ecoles de Theologie » mais « gueres de l'usage du monde poly¹⁰² ». Ainsi de la *Theologie française* de Jacques d'Illyre (1630) qui projetait « un racourcy de la Sainte Bible » fondant les principales notions théologiques ; de la *Théologie affective* (1639 et nombreuses rééditions) du prêtre, proche des jésuites, qu'était Louis du Bail ; ou du *Théologien français* (1641) de Léonard de Marandé qui prétendait à son tour « habiller à la Française » la théologie alors toujours dominante de « l'Eschole » (scolastique)¹⁰³. On sait que les conciles et la Tradition qui en est issue, dont procèdent ces traités au XVII^e siècle, établissaient que le Fils, Verbe (*Logos*) ou Image du Père, est de même « *ousie* » (être, essence, substance) que le Père (c'est la consubstantialité), « *homoousios* », et non pas juste « semblable » (« *homoiousios* » ou « *homoios* ») au Père. Cette identité ou unité avait été confirmée par le concile de Constantinople II (553) pour le Saint-Esprit, partageant lui aussi avec le Père et le Fils une même et unique « *ousie* », qui fonde donc l'unité et égalité des trois entités : *unité* d'essence, *distinction* des personnes¹⁰⁴, telle est la croyance commune affichée. L'identité et union du Père, du Fils et de l'Esprit supposent encore une relation intime, réciproque et presque fusionnelle, évoquée par les termes de *circuminsessio* (ou « d'inhabitation mutuelle » : l'un *dans* l'autre) et de *circumincessio*, évoquant une communion de l'un à l'autre¹⁰⁵.

L'unité et égalité affirmées doivent cependant, et c'est là le caractère paradoxal du mystère trinitaire, s'accorder non avec une division mais avec une *distinction* des personnes (*prosopon, persona*) ou des hypostases (*hypostasis*). Elles doivent

aussi prendre en compte un certain nombre de *différences* entre ces entités, qui ont des relations non strictement équivalentes entre elles, qui sont dotées d'attributs spécifiques, et qui sont associées à des « missions » distinctes qui expliquent en partie la variété des options figuratives.

En premier lieu, et c'est là un point essentiel qui divise alors les églises d'Orient et d'Occident, une différence est établie entre Fils et Saint-Esprit, portant sur la nature de la *procession* dont ils relèvent et sur les *relations* différenciées de l'un et de l'autre au Père. On sait que le Fils procède du Père (depuis « l'entendement » du Père) comme « engendré » (non créé), et cela de façon éternelle, établissant entre eux une relation (ou « notion ») de Paternité et de Filiation¹⁰⁶. Le Saint-Esprit est quant à lui censé procéder par « spiration » (et non génération), seulement du Père selon le concile de Nicée puis, d'après la tradition de la « double procession », reçue tardivement en Occident (théorie du *Filioque*) mais rejetée en Orient (schisme de 1054), il procéderait de l'amour (ou Volonté) réciproque du Père *et* du Fils. C'est ce que réaffirment par exemple, après bien d'autres, un Louis Bail ou un Léonard de Marandé dans *Le Théologien français*. Dieu, par son entendement, a « produit en soy la ressemblance de soy-mesme » (le Christ « Verbe », « image » ou « reflet » du Père, tout comme la parole est produite par la pensée de l'homme), et de sa volonté est issu, mais par « inclination ou Procession » et cette fois sans ressemblance, le Saint-Esprit : « & de la beauté de cette vivante image [le Fils engendré] embrasée d'un amour mutuel, sa volonté s'estant esmeüe comme par un objet actif, & un terme reellement distinct de soy-mesme (quoy qu'un en essence), a esté produit un feu substantiel, & un amour reciproque¹⁰⁷ ».

En second lieu, des *attributs* distincts sont donnés aux différentes personnes. La tradition chrétienne accorde toute une série de propriétés à Dieu dont l'énumération constitue le point de départ de tous les traités de théologie : simplicité, perfection, bonté, infinité, immutabilité, éternité, amour, toute-puissance, etc.¹⁰⁸. Mais évoquant la Trinité et ses personnes, les théologiens sont amenés à différencier leurs caractéristiques. Le Père est ainsi « principe », « premier terme », « moteur » ou « cause supérieure » d'où sont issus Fils et Esprit, et principe qui est lui-même sans origine car Non-engendré (c'est, en termes scolastiques, l'*innascibilité*). Si ces principes sont théoriquement communs, au Père sont avant tout associés la puissance (et la création) ; la sagesse (mais aussi la rédemption, la vie, la grâce et la bonté) l'étant au Fils ; l'amour (mais également la justification ou sanctification, la vérité, la vertu, et toute une série de « dons » et de « qualités » spécifiques) à l'Esprit¹⁰⁹. On sait aussi que saint Augustin, qui rejetait pourtant, contre la tradition, l'attribution aux différentes personnes de marques distinctes, associait chaque personne à une faculté spécifique. Dans le cadre de sa conception d'une équivalence entre les personnes de la Trinité et les principales opérations de l'esprit humain, le Père était mis en relation avec la mémoire, le Verbe avec la pensée (l'entendement), l'Esprit à nouveau avec l'amour ; là où saint Thomas d'Aquin et la tradition scolastique feront seulement du Fils ou Verbe la « pensée » du Père, et l'Esprit son « vouloir ».

Enfin, en tant qu'extensions ou continuations dans le monde et le temps historique des processions intrinsèques et éternelles de la divinité, chacune des différentes personnes trinitaires est également présente en toutes les autres en vertu du mystère de la « circumincession », tout en étant cependant dotée de « missions » distinctes¹¹⁰. C'est ce dont témoignent les différents événements relatés par la Bible. Le Fils est ainsi « issu » du Père et « envoyé » par lui dans le monde lors de l'Incarnation avant de faire « retour » auprès de lui après la Résurrection et l'Ascension. Le Saint-Esprit, sans cesser d'être au sein de la Trinité, est également présent, nous l'avons vu, lors de l'Annonciation, du Baptême ou de la Pentecôte, et son action reste constante et déterminante dans le monde après la Résurrection du Fils : c'est bien lui qui inspire les successeurs du premier des apôtres au sommet de la Gloire du Bernin à S. Pietro, tout comme il est l'inspirateur privilégié des prédicateurs dont il orne systématiquement les chaires. Ces diverses missions induisent dès lors des *fonctions* différenciées – rédemption, sanctification, intercession, dons de grâces et de vertus, etc. –, mais aussi des *associations* privilégiées avec tel ou tel sacrement et les espaces architecturaux qui leur sont propres : pensons au baptême bien sûr, associé au Saint-Esprit (mais qui l'est aussi à la plupart des autres sacrements), ou encore au sacrifice, à l'eucharistie et à la communion en relation avant tout avec le Christ ou l'Agneau.

Tout l'enjeu des représentations trinitaires était donc qu'elles puissent évoquer, ou au moins être compatibles, avec ce statut particulier des différentes personnes : statut à la fois unitaire et distinct, commun, relationnel voire fusionnel et pourtant propre et autonome, égal et supposant malgré tout une hiérarchie et des différences, traduisant également la divinité sous les divers états et inscriptions temporelles qu'elle pouvait prendre. Simultanément, ces représentations devaient éviter de se prêter aux multiples lectures suspectes voire hérétiques de la Trinité. Établi par les conciles, accepté et défendu par les protestants – y compris Calvin justifiant sa condamnation de Michel Servet dans sa *Déclaration pour maintenir la vraie foi* (1554)¹¹¹ –, le dogme trinitaire était pourtant toujours contesté à l'époque moderne par de nombreux courants qui assimilaient la croyance trinitaire à une forme de « trithéisme » (trois dieux), incompatible avec le monothéisme juif. Contre ce qui était légitimement conçu comme une dérive à l'égard d'un strict monothéisme, ou contre certaines directions tendant inversement à survaloriser le Fils (« monophysisme de la seconde personne »), certains courants revendiquaient des formules « unitaristes », c'est-à-dire défendant l'unicité du Père (une seule personne divine mais, selon Sabellius [III^e siècle], présente sous différents « modes » et désignée par des noms distincts), ou bien sa supériorité hiérarchique (« monarchiasme ») sur les autres personnes. Tels étaient certains anabaptistes refusant la divinité de Jésus-Christ ; les disciples de Michel Servet, de Lelio et Fausto Sozzino (« socinianisme ») ou du capucin Bernardino Ochino au XVI^e siècle ; les adeptes Réformés du « subordinatianisme » reprenant les thèses de l'arianisme (le Christ et le Saint-Esprit ne seraient pas dieux ou seraient subordonnés au Père) ; les unitarismes polonais

et anglais (John Biddle, Joseph Priestley), etc. Ces débats, que l'on pourrait croire clos, restent toujours vifs et l'on trouve notamment, au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, nombre d'ouvrages polémiques où chaque auteur accuse l'autre de ressusciter d'anciennes hérésies. On voit ainsi l'abbé Louis-Géraud de Cordemoy, auteur de traités importants sur de vieux sujets de controverse (l'invocation des saints, la légitimité des images ou des reliques), s'en prendre en 1696 et 1697 aux modernes « Sociniens » réfugiés en Hollande et en Angleterre. S'opposant à leur négation de la distinction des personnes de la Trinité ou à celle de l'existence éternelle du Fils, il réfute également leur relecture de la tradition chrétienne des premiers siècles qui tendait à démontrer la constitution (effectivement) tardive et selon eux erronée des dogmes catholiques¹¹². Ce combat contre les Sociniens était surtout le fait des Réformés qui voyaient leur propre parti menacé par de nouvelles fractures internes. Le célèbre et prolifique pasteur français Pierre Jurieu (1637-1713), réfugié à Rotterdam, est par exemple l'auteur d'un *Tableau du socinianisme* (1690) où il s'en prend à cette « hérésie », mais aussi au catholique Bossuet. Ce dernier l'accusera à son tour de favoriser la cause qu'il était censé condamner en soutenant l'absence de théorie trinitaire constituée avant le IV^e siècle (une Trinité dite « informe »), et en revenant sur des questions comme celles de l'immutabilité de Dieu, de l'égalité ou inégalité des personnes divines, etc.¹¹³. Le même Jurieu, polémiquant avec Élie Saurin, autre pasteur réfugié qui accusait Jurieu de partager avec l'Église catholique un même trithéisme hérétique, est revenu sur ces questions dans un ouvrage intitulé *La Religion du latitudinaire* (1696), opposé cette fois aux Réformés sociniens devenus « unitaires » en Pologne, ou « latitudinaires » dans l'église Anglicane (Saurin, et avant lui, selon Jurieu, Courcelles, Simon Episcopius ou Arthur Bury). On pourrait multiplier les exemples qui témoignent de l'actualité de ces questions épineuses qui renvoient, au-delà des querelles de personnes, à de vraies interrogations ontologiques où l'enjeu est aussi celui de la redéfinition du rapport entre croyants, divinité et hiérarchie ecclésiastique. Ce sont ainsi, parmi les catholiques, les polémiques entre le prêtre parisien Pierre-Valentin Faydit (suspecté lui-même de trithéisme, censuré et incarcéré) et le chanoine Prémontré Charles-Louis Hugo. Le premier rejetant, comme les Sociniens ou un André Lortie¹¹⁴ adepte des Unitariens dits « Scripturaires » (ceux qui prétendaient s'en tenir « aux termes exprès de l'Écriture »), la terminologie scolastique abstraite des « Tropolâtres » ou des « Modalistes » (les adorateurs de tropes, de modes et de relations fictives), faisant des différentes personnes de simples « modes », des « modifications », des « relations », des « Êtres métaphysiques » et non un Dieu « vivant & véritable¹¹⁵ ». C'est, également, la réfutation de l'oratorien Richard Simon et des « nouveaux Critiques » par Bossuet dans son traité de la *Défense de la Tradition et des saints Pères* (1694, éd. posthume en 1753), où il défend notamment le dogme trinitaire, et saint Augustin, contre les thèses ariennes et sociniennes prétendument réactualisées par Richard Simon dans son *Histoire critique de la Tradition et des saints Pères*¹¹⁶. C'est aussi, entre Réformés et pour en rester à des titres publiés en français, l'affrontement opposant le célèbre

Pierre Bayle à Jean La Placette, ce dernier tentant de justifier rationnellement la distinction entre personnes¹¹⁷. Ce sont encore les polémiques par traités interposés entre Armand Boisbebeau de La Chapelle et Paul Maty, le second, marqué par La Placette, proposant un « nouveau Système » de la Trinité s'inspirant du modèle de l'Incarnation et de la double nature divine et humaine du Christ, qui permettrait de concilier unité, distinction, égalité, inégalité et subordination des différentes personnes¹¹⁸.

Il n'est guère possible d'attester formellement l'impact de ces multiples et complexes courants de pensée sur les réalisations concrètes mises en œuvre dans les sanctuaires. La variété des options discutées par les partis en cause – « trithéistes », « modalistes » ou « tropolâtres », « réalistes » (croyant en l'existence de trois esprits divins) ou « unitaristes », qu'ils soient réels ou suspects –, tout comme l'importance des théologiens impliqués, aussi bien catholiques (Bossuet, Simon, Cordemoy) que Réformés (Jurieu, Bayle, mais également Jean Le Clerc, etc.), démontrent en tout cas l'importance de débats qui démentent l'apparente unité conceptuelle qui semblait régner à l'égard du mystère trinitaire. Dès lors, il n'est pas interdit de supposer que le choix des solutions abstraites et symboliques, privilégiées à Paris comme en Province, ou encore celui de laisser dissimulé le centre de la Trinité, ne s'expliquent pas seulement par la suspicion idolâtre et l'interdit anthropomorphique qu'auraient intégrés les catholiques. Ces choix figuratifs avaient aussi l'avantage de ne guère se prêter à des conflits ou à des discussions controversées, impossibles à clore et parfois oiseuses, sur le mystère trinitaire. Le Nom du Père au centre de la Gloire, tout en pouvant s'autoriser du récit fondateur du Buisson ardent (Ex 3, 2-15), mettait bien au cœur de la représentation le Dieu unique de l'Ancien Testament. Celui-ci – pensons par exemple aux réalisations de Saint-Merry ou de la chapelle de Versailles – s'insérerait cependant efficacement dans l'évocation trinitaire du triangle où l'éternité, la « simplicité », l'égalité, la distinction mais aussi « l'immutabilité » ou la « circumincession » des personnes étaient exprimées dans une composition parfaitement unitaire, centrée, hiérarchisée : du Nom à la Trinité, de la Trinité à la sphère céleste, de la sphère céleste à son émanation lumineuse intégrant les créatures angéliques, les saints, puis, au-delà, les chrétiens présents dans l'église. En revanche, une telle solution, relativement neutre et abstraite, ne rendait sans doute pas possible d'évoquer chaque personne dans « toute sa plénitude & son intégrité, dans toute sa solidité, & tout son fond » comme l'écrivait par exemple un Pierre-Valentin Faydit¹¹⁹. Elle ne permettait pas non plus d'exprimer, sinon de façon lointaine¹²⁰ ou indirecte par le biais de représentations complémentaires (par exemple à Versailles), les différences entre Fils et Esprit, ni les relations spécifiques du Fils (engendré et « ressemblant ») au Père, ou de l'Esprit au Fils et au Père (procédant des deux et manifestant aussi le « lien » qui les attache¹²¹), et moins encore les attributs et les missions particulières de l'une ou l'autre des personnes. En revanche, la mise en relation des représentations trinitaires avec une scène liée soit à la vie du Christ ou de la Vierge, soit au mystère eucharistique, pouvait contribuer à spécifier à nouveau l'identité de la

Gloire divine, insistant sur l'éminence implicite de l'une ou l'autre personne dans telle ou telle mission : le Saint-Esprit (et le Père) dans le cas de l'Incarnation ou du Baptême du Christ par exemple (à Saint-Roch), le Père (et l'Esprit) dans le cas de la Résurrection (le cas de l'Oratoire à Paris), etc.

Si l'on s'attache en revanche aux représentations anthropomorphes romaines (ou provençales), la diversité des relations comme les particularités de la nature des différentes personnes trinitaires pouvaient bien mieux être mises en évidence, au risque cependant de susciter d'autres types de critiques ou d'incompréhensions. Dans aucun cas semble-t-il, on ne retrouve strictement la formule ancienne de la Trinité dite du Psautier, c'est-à-dire avec Père et Fils assis sur un seul trône, parfois d'apparence physique identique et à la même hauteur afin de manifester leur stricte égalité, la colombe entre les deux, unissant même parfois les deux bouches afin d'évoquer explicitement la double procession (colombe « utroquiste » du type de celle du *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton, 1454). Bien au contraire, les Trinités anthropomorphes romaines tendent à signifier des relations et des statuts relativement différenciés entre des personnes qui sont elles-mêmes clairement distinguées. Les Gloires du maître-autel de S. Giovanni dei Fiorentini ou de l'autel de saint Ignace au Gesù procèdent, je l'ai souligné, du seul Esprit, illuminant uniquement le Fils dans le premier cas et atteignant, mais à distance, le Père et le Fils en contrebas dans le second cas, induisant sinon une inégalité en tout cas un traitement hiérarchisé inattendu des différentes figures. À Saint-Maximin encore, c'est à l'Esprit, dans le transparent, qu'est associée la lumière qui, indirectement, illumine les corps dorés des deux autres personnes. Le Père domine les autres personnes à S. Giovanni dei Fiorentini mais il est dépourvu de Gloire, et c'est l'Esprit, seul à en être doté, qui domine au Gesù. À S. Luigi dei Francesi, Père et Fils paraissent quasiment sur un même plan mais le Père est légèrement surélevé, le Fils étant quant à lui chargé de l'accomplissement effectif du couronnement. Ici, les deux premières personnes dominent l'Esprit cette fois en contrebas, qui met en relation le groupe central avec la scène inférieure de l'*Assomption*, et que l'on retrouve, en gloire, dédoublé, au sommet de la lanterne de la coupole. En revanche, la Gloire unique présente dans cet autel en arrière-plan est *commune* à l'ensemble des personnes, sans être donc le privilège trop exclusif et difficile à justifier de l'une ou de l'autre. Dans les deux cas évoqués de S. Francesco di Paola et de la chapelle de saint Tomaso di Villanova à S. Agostino [fig. 34], le Père est doté sans aucune ambiguïté d'une sur-éminence qui pourrait faire croire à une forme de « monarchiasnisme » si les autres personnes n'étaient également présentes, de façon soit dissimulée (sous le pavillon à S. Francesco di Paola), soit en position moins démonstrative mais également éminente (au sommet de la voûte à la chapelle de S. Agostino pour le Saint-Esprit), soit encore sous un statut non anthropomorphe mais sacramental (sous les espèces eucharistiques dans les deux exemples). Dans tous les cas enfin, et cela n'est pas sans rapport avec l'inscription narrative du groupe trinitaire, les personnes divines sont presque toujours engagées dans une action déterminée, y compris pour le Père, agissant,



s'exprimant, dotées d'émotions et en particulier de compassion. Cette tendance pourrait être rapprochée des conceptions hétérodoxes du « théopaschisme » ou du « patripassianisme », opposées aux théories plus traditionnelles d'un Père caractérisé par l'immutabilité et l'impassibilité. Mais elle a sans doute davantage à voir avec les communes théories artistiques de « l'expression » qui s'appliquent jusqu'à la personne du Père, dont sont marquées plus encore les qualités anthropomorphiques plus accessibles pour les chrétiens.

Les situations de la chapelle de saint Tomaso di Villanova à S. Agostino ou du maître-autel de S. Francesco di Paola sont encore exemplaires d'un dispositif, présent également ailleurs, où les personnes de la Trinité ne sont pas regroupées étroitement en un motif unique (insistant ainsi sur la communauté partagée de l'essence divine), mais articulées *via* une distance spatiale plus ou moins importante. Dans plusieurs cas, ce dispositif aboutit à donner à chacune des hypostases une certaine autonomie en les individualisant, voire en les redoublant, sous la forme d'une Gloire indépendante. À Rome, un cas exceptionnel par son ambition et son unité, est celui de l'autel principal de l'église jésuite de S. Apollinare, dont les stucs ont été réalisés par Bernardino Ludovisi au sein d'un complexe architectural dû à Ferdinando Fuga en 1741. La réalisation articule une triple Gloire : l'une, liée au Christ, qui est celle de la Croix au sommet du fronton du retable (B. Ludovisi, 1746-1747) ; l'autre qui est celle de la Trinité, sous forme,

Fig. 34.
Ercole Ferrata,
*Gloire avec relief
du Père du retable
de la chapelle
de saint Tomaso
di Villanova.*
S. Agostino, 1662-
1669, Rome.



Fig. 35.
Ferdinando
Fuga, Bernardino
Ludovisi,
Sanctuaire et
maître-autel de
S. Apollinare,
vers 1746-1747,
Rome.

rare à Rome, d'un triangle en gloire sur la voûte au-dessus; et la dernière qui est celle du Saint-Esprit dans la lanterne de la coupole qui illumine le chœur¹²² [fig. 35]. Dans la plupart des autres cas de Gloires démultipliées et articulées à Rome, celles-ci concernent, nous y reviendrons, des représentations mariales généralement associées à une ou plusieurs autres Gloires liées au Saint-Esprit, à la Croix, au Nom de la Vierge, ou au *motto* d'un Ordre religieux. C'est par exemple le cas du maître-autel de S. Salvatore in Lauro (1792) où sont associées l'icône en gloire de la Vierge, la croix rayonnante sur le fronton et la Gloire du Saint-Esprit dans la voûte. Des cas analogues sont présents à S. Maria della Luce (icône et *motto* de saint François de Paule), à l'église du SS. Nome di Maria (nom et icône), à l'Oratorio de la SS. Annunziata (nom de Marie, insigne de l'Ordre, Saint-Esprit), etc.

En France, les Gloires peuvent être également multipliées au sein du même ensemble. Tel est

par exemple le cas du baldaquin de la cathédrale de Luçon (Sébastien Leysner, 1770), où l'évocation de l'Assomption de la Vierge se déroule sous une double Gloire en relation avec la Trinité (entablement) et avec le Saint-Esprit (couronnement du baldaquin). Tel est encore le cas de l'ancienne église des Jésuites de Bordeaux (Pierre Vernet, Guillaume II Coustou, 1741-1748), où un identique dédoublement de la Gloire surmonte cette fois l'apothéose de saint François-Xavier. Mais, à Paris, comme dans plusieurs cas provinciaux, l'individualisation et la démultiplication des Gloires paraissent bien être liées avant tout à une situation spécifique qui est celle de la dévotion eucharistique et des différents modes d'exposition et de célébration du Saint Sacrement. C'est par exemple le cas de l'un des projets d'autels du graveur Jean Dolivar (*Nouveau Livre d'Autel*, 1690), où sont juxtaposés sur deux niveaux le rayonnement du Saint-Esprit et celui du Saint Sacrement où repose le Christ exposé dans son « Soleil »¹²³. C'est aussi le cas de l'utopique projet de « reposoir » pour le Saint Sacrement proposé par Louis-Jean Desprez au XVIII^e siècle, où sont associées Gloire du Nom de Dieu (œil divin rayonnant au centre), et Gloire eucharistique [fig. 36]. C'est un dispositif analogue qu'a encore inventé Jean Lepautre dans un modèle de « Soleil » eucharistique où se superposent, sur trois niveaux, la Gloire du Saint Sacrement, celle de la colombe du Saint-Esprit, et celle de Dieu le Père qui réapparaît ici, de façon exceptionnelle, sous sa forme plus traditionnelle de Vieillard. Dans ce dernier cas, les trois Gloires sont à la fois différenciées et associées. Elles sont différenciées car superposées en hauteur et placées sur trois plans dans la profondeur; elles sont aussi associées par le moyen des rayonnements qui



Fig. 36. Louis-Jean Desprez, *Projet d'un reposoir pour le Saint Sacrement*, 1769. BnF, Est., HA-52 fol, n° 10, E47051.

communiquent les uns avec les autres : le rayonnement du Saint-Esprit est en partie commun avec celui du Père éternel, et il atteint par un rayon plus large le cœur du Saint Sacrement, dont le propre rayonnement touche, en retour, les rayons qui le dominent.

C'est ce type de mise en relation entre personnes trinitaires, déjà en œuvre à Rome nous l'avons vu dans le cadre des fêtes des Quarante-Heures, qui était encore réalisé concrètement et de façon cette fois pérenne dans plusieurs cas parisiens ou régionaux qui insistaient avec force sur la relation du Père au Fils présent sous les espèces eucharistiques¹²⁴. À Toulon, dans le retable de Christophe Veyrier, le mystère eucharistique est évoqué sous plusieurs formes : par une guirlande ornée d'épis de blé et de grappes de raisin surmontant le grand arc de l'abside de la chapelle ; par un relief placé au centre du fronton où, comme au baldaquin de l'église du Saint-Esprit à Aix-en-Provence, un calice monumental est exhibé par des anges ; par le tabernacle entouré de deux anges thuriféraires, une sculpture monumentale anthropomorphe du Père se dressant au sommet du retable dans une grande Gloire d'anges et de rayons. À Paris, à Saint-Roch notamment, le tabernacle où se trouvait le corps du Christ s'abritait au sein de la nuée qui descendait jusqu'à la table du sacrifice, manifestant la continuité qui existe entre le Ciel où se trouve le Père, et la terre où se rend présent le Fils. À Saint-Paul, comme à Saint-Barthélemy, à Saint-Jean-en-Grève, à Saint-Merry, à Notre-Dame, aux Chartreux et dans les projets de Saint-Leu, du centre de la Gloire s'ouvrait un conduit occupé par une suspension eucharistique qui se détachait sur un fond de nuées glissant vers l'autel. Lors de la messe, cette suspension devait pouvoir descendre jusqu'à la table du sacrifice et remonter vers la Gloire. Il s'agissait bien, par ce double mouvement, d'exprimer la façon dont le Fils, sous les espèces eucharistiques, était *issu* du Père céleste pour se rendre « réellement » présent sur l'autel où le convoquaient les paroles de la consécration. Il s'agissait encore d'indiquer le mode selon lequel le sacrifice réalisé sur terre était offert, en retour, au ciel. De tels dispositifs donnaient corps aux théories qui identifiaient le Fils à la « Parole » ou à la « diction » que « prononce » le Père¹²⁵, ou qui faisaient littéralement « naître » le Fils de la Gloire du Père, dans cette « éternelle naissance » que décrit par exemple saint François de Sales, « par laquelle le Fils procède de Dieu, *lumière de lumière*¹²⁶ ». Réciproquement, à cette naissance répond ce que Bérulle, ou aussi bien Jean-Jacques Olier, nommaient, en s'inspirant de saint Jean (Jn 13, 3), une « troisième naissance » et un second « voyage » lors de la Résurrection du Fils¹²⁷, dont la propre Gloire « retourne au Père, rentre au Père, & entre en la Gloire du Père¹²⁸ ». Le cas de l'autel de l'Oratoire est ici exemplaire [*fig. 37*]. La figure du Christ ressuscité est critiquée par Piganiol de la Force comme de « mauvais goût » et « déplacée¹²⁹ », sans que la signification d'un tel thème soit comprise. Le Christ est en effet en rapport avec le relief de l'*antependium* évoquant *La mise au tombeau* antérieure (1691, d'après François Girardon), mais aussi avec cette translation du Fils glorieux vers la Gloire du Père qui est évoquée par la représentation du corps ressuscité du Christ disposé entre la terre



Fig. 37.
 Pierre Caqué,
 François Pollet,
Baldachin avec
Ascension de l'église
de l'Oratoire,
 1745-1749,
 Paris, gravure de
 Le Camus. BnF,
 Est., Va 230c,
 A 24635.

qu'il a quitté (le tombeau), et le ciel qu'il désigne (la Gloire avec le motif du Tétragramme qui apparaît dans certaines gravures), proche d'ailleurs en cela de l'une des premières idées du Bernin pour sa propre Gloire à S. Pietro (1657). On retrouverait en France, dans un contexte provincial, le même thème mis en œuvre au baldaquin de l'ancienne cathédrale de Castres (1761-1768), mais où c'est un remarquable tableau, du parisien Gabriel Briard, qui prend la place de la sculpture de l'Oratoire parisien¹³⁰. On sait aussi que c'est à l'un des anges censé assister à la messe, « l'Ange tutélaire » de l'autel (qui a, comme les autres anges adoreurs, le privilège de pouvoir contempler le Christ sous les espèces du pain et du vin), qu'était justement attribuée la tâche de « porter » sur l'autel céleste le sacrifice réalisé lors de la messe, et de présenter à Dieu les vœux et les prières des fidèles¹³¹. De telles représentations évoquaient donc non seulement « l'essence » divine trinitaire, « inconcevable » et « irréprésentable », mais encore les fondements de cette « logique transactionnelle » qui est à l'œuvre lors de la messe, où les médiateurs privilégiés que sont le « canal » du prêtre célébrant¹³², le Christ et les Anges, réussissent en retour de leurs offrandes à obtenir de Dieu – qui se manifeste au sommet des retables et des baldaquins – l'apaisement, le pardon des péchés, les grâces et les bénédictions célestes attendus par les hommes.

REPRÉSENTER LA LUMIÈRE DIVINE : MATERIALITÉ OU IMMATERIALITÉ

■ Afin d'évoquer la Gloire divine sous forme d'émanation lumineuse, et avant même les réalisations romaines puis européennes des XVII^e et XVIII^e siècles, plusieurs conventions représentatives avaient été expérimentées : mosaïques ou mandorles dorées, or ou couleur blanche des peintres, mais aussi, dans le domaine du dessin et de la gravure, plusieurs systèmes de notations graphiques élaborés par exemple par Dürer, loué notamment sur ce point par Érasme, ou encore théorisés par J.-B. M. Papillon au XVIII^e siècle¹³³. Deux directions peuvent être distinguées. L'une qui représenterait *positivement*, c'est-à-dire par le moyen d'une surface ou d'un volume doré ou, dans le dessin et la gravure, par des traits, points ou pointillés qui matérialisent la lumière et la convertissent dans la noirceur de l'encre. L'autre qui l'évoquerait de façon *négative*, par le moyen de la « réserve » et du blanc qui montrent moins la lumière que l'espace vide de son déploiement¹³⁴. Dans les gravures, celles illustrant par exemple les traités de Kircher ou celles représentant des projets de Gloire, ces divers systèmes sont juxtaposés ou s'associent les uns aux autres pour qualifier *différents degrés* d'intensité de la lumière. Mais ces tentatives sont fondées sur l'établissement de conventions graphiques analogiques où l'idéal d'une imitation « naturelle » – *dal naturale* – des corps était nécessairement compromis.

À Paris, dans le domaine cette fois monumental, un cas exemplaire, celui de la Gloire de l'église de Saint-Roch réalisée par le « sculpteur-philosophe » Étienne-Maurice Falconet, est venu cristalliser ces enjeux au milieu du XVIII^e siècle [fig. 38 et pl. XIII]. Dans le cadre des débats polémiques ayant, exceptionnellement, entouré la réalisation de cette immense Gloire, un texte de Diderot souligne



Fig. 38.
Étienne-Maurice
Falconet, *Gloire*
de la chapelle de la
Vierge, Saint-
Roch, 1752-1759,
Paris.

ainsi son appréciation, positive, du passage de la *ronde-bosse* des sculptures de l'Annonciation alors placées au bas de la composition, jusqu'à la « *surface peinte* » de la coupole, via « *l'espèce de bas-relief* » de la Gloire : soit, dans les termes de l'auteur, une « *dégradation de vérité*¹³⁵ » qui amenait, selon une progression hiérarchique associée à différents médiums et techniques, jusqu'à l'immatérialité de la lumière et du monde divin. Diderot reconnaissait ici la mise en œuvre de toute une dialectique, déjà explorée par Le Bernin, où l'immatériel s'articulait et paraissait procéder *de la matière même* par toute une série de moyens que le maître romain avait systématiquement explorée : marbres colorés et stucs

dissolvant les structures architecturales et semblant annuler la pesanteur de la matière, jeu entre matité et brillance contribuant à intégrer la sculpture dans son environnement, effets de suspension et de lévitation, « picturalisation » de la sculpture et de l'architecture, usages virtuoses des différents types de lumières et des sources d'éclairage, ou, ici encore, paradoxe d'une dématérialisation ou d'une « spiritualisation » de la matière et d'une matérialisation de la lumière¹³⁶. En revanche, les opposants à cette réalisation, par la voix d'une « Société des Amateurs », soutenaient que les « arts de l'imitation » devaient se donner comme objets des êtres accessibles à la représentation. Or, déclaraient-ils, si les « corps éclairés » et les « effets de la lumière » s'y prêtent, les « causes de la lumière » et les « corps lumineux [...] par eux-mêmes¹³⁷ » échappent, nécessairement, aux possibilités de la gravure, du dessin et de la peinture, et à plus forte raison aux moyens de la sculpture. La lumière, par sa nature immatérielle, dynamique et continue, fait en effet partie de ces objets donnés à l'imitation dont « l'informe ressemblance ne produit jamais que la honte de l'avoir tenté¹³⁸ ». Si l'évocation de la lumière divine par l'or des mandorles ou des mosaïques pouvait sans doute être en relative adéquation avec leurs projets représentatifs, dans le cas des Gloires modernes : « la pesanteur apparente des rayons de matière, leur opacité réelle, l'inertie de cette matière en un mot, les ombres qu'ils produisent en raison de leurs épaisseurs, que l'on dise si toutes ces circonstances réunies ne rendent pas ridicule l'imitation d'une chose qui, à peine, peut se peindre à l'esprit¹³⁹ ».

La Gloire berninienne, devenue la solution presque obligée pour figurer la divinité dans l'Europe moderne, paraissait incompatible avec la conception usuelle de la représentation telle qu'elle était alors fondée sur le dogme classique de l'imitation de la nature. Hors du champ artistique des objets susceptibles d'être représentés par les moyens de la *mimèsis*, la Gloire ne relèverait pas de la catégorie des signes que nous qualifierions aujourd'hui d'iconiques. Pour la « Société des Amateurs », des objets comme la Gloire ne pouvaient être exprimés que par des « signes conventionnels », des signes ou symboles, ceux que Cochin, après Menestrier et reprenant les termes mêmes de la « Société des Amateurs », nommait « conditionnels & hiéroglyphiques » ou « fictions symboliques¹⁴⁰ ». Or de tels signes ne pouvaient prétendre appartenir au domaine artistique tel qu'il était normé dans l'art classique que défendait la dite « Société » : « Cela posé, *pouvait-elle conclure*, quel objet se refuse plus entièrement à l'imitation de la sculpture, que ce que nous avons nommé une *Gloire*¹⁴¹ ? » La crise qui s'est manifestée au sujet de la Gloire de Saint-Roch est donc un conflit exemplaire qui engageait la conception même de l'art au XVIII^e siècle, opposant tenants d'un art dit d'imitation, d'essence iconique, et partisans d'un art « symbolique ». Or les Gloires parisiennes occupent une position particulière, et d'autant plus conflictuelle, en prétendant représenter de façon iconique ce qui ne peut relever que du symbolique et en associant simultanément, par ses différents composants, signes iconiques et symboliques¹⁴². Opposant matérialité (de la Gloire), et immatérialité (de la lumière comme du divin qu'elle évoque), ce débat apparaît avant tout comme un conflit sémiotique.

SÉMIOTIQUE DE LA GLOIRE

Ce que apparaissait comme un échec représentatif, ici à Saint-Roch dans un contexte avant tout artistique, pouvait, et pour les mêmes raisons, être tenu par d'autres, dans un contexte religieux, comme une solution recevable. Dieu en son essence ne peut être ni pensé, ni exprimé, ni vu, tout comme son nom même est « innomable », pour reprendre un terme du Pseudo-Denys¹⁴³. Et cette question est d'autant plus décisive qu'elle était bien, nous l'avons rappelé, au centre du conflit entre catholiques et protestants à propos de la légitimité des images, et avant tout de celles qui prétendaient représenter la divinité. La Gloire d'inspiration berninienne que l'on retrouve à Saint-Roch, loin d'être une brutale réponse contre-réformiste réaffirmant la valeur des représentations traditionnelles, pourrait être ainsi davantage considérée comme une forme de réponse relativement nuancée aux accusations encore vives des iconoclastes protestants ou des catholiques scrupuleux. Elle propose, en effet, une représentation du divin qui dépasse l'obsession de l'image et des modèles anthropomorphes qui fondent traditionnellement l'art chrétien, et qui continuent de dominer à Rome, au profit de « symboles sans ressemblance » jugés plus acceptables¹⁴⁴. La Gloire vise même une forme de dépassement de l'image traditionnelle, en aspirant à se convertir en une pure énergétique lumineuse¹⁴⁵, une seule puissance de diffusion et de rayonnement, une faculté d'éblouissement où l'excès potentiel du visible tend à provoquer, tout comme l'impossible vision de Dieu, l'aveuglement du spectateur. On pourrait ainsi reconnaître là, associée et réalisée en cet objet monumental, une double tradition esthétique médiévale que nous retrouverions jusque chez Kircher au XVII^e siècle. D'une part, celle d'une esthétique mathématique et géométrique qui privilégie proportions et harmonie : ce sont, issues du *Livre de la Sagesse* (Sg 11, 21) comme de la tradition pythagoricienne et platonicienne, les notions fondatrices de « mesure », de « poids » et de « nombre » que reprend saint Augustin, ce dernier associant à la mesure la « limite », au nombre « la forme » de toute chose, et au poids son « repos et sa stabilité¹⁴⁶ ». D'autre part, celle d'une esthétique de la lumière qui, s'autorisant des comparaisons et des métaphores bibliques, va du Pseudo-Denys au V^e siècle à Robert Grosseteste, Hugues de Saint-Victor, saint Bonaventure, ou encore, à l'époque moderne, à Ficin, Bovelles, ou Kircher : *Pulchritudo est consonantia et claritas*.

Mais c'est, avant tout, grâce à son statut sémiotique particulier que la Gloire pouvait prétendre évoquer de façon satisfaisante la divinité dans ses différents aspects. Dans le domaine de la gravure, Kircher (associé notamment à Johann Paul Schor, l'un des collaborateurs bien connu du Bernin pour la *Cattedra* de S. Pietro¹⁴⁷), avait déjà expérimenté toute une série de possibilités représentatives : le scriptural (inscriptions, lettres, chiffres), s'y noue au figural et à l'iconique (fragments de corps et d'objets, symboles, allégories, personnifications, etc.), au schématisme (sélection des éléments jugés pertinents, géométrisation, réduction et miniaturisation du multiple et du hors échelle), ou au « diagrammatique » (graphes, relations, champs de forces, trajets, divisions, inclusions, subordinations, etc.¹⁴⁸). Les Gloires monumentales, sans atteindre un tel niveau

de sophistication, vont recourir à d'analogues conventions. Elles s'inscrivent en effet dans une tradition qui, de la Genèse et de l'esthétique médiévale aux théories scientifiques de la lumière du XVII^e siècle¹⁴⁹, tend à mettre en rapport les caractéristiques les plus générales de la lumière solaire – son extension infinie, sa puissance de génération, son unité –, avec les qualités ou propriétés analogues de la personne divine. Sans prétendre représenter Dieu qui ne peut être ni vu, ni touché, ni entendu, ni même parfaitement compris, la Gloire évoque ainsi ses caractéristiques essentielles qui en manifestent visiblement la présence. De façon originale, la Gloire ne verse pas dans le purement symbolique, mais conserve une part d'iconique et une forte présence matérielle. La Gloire paraît en effet bien mettre à distance, tout au moins en France, les solutions excessivement figuratives, mais celles-ci peuvent néanmoins apparaître à nouveau : la Gloire est un objet symbolique complexe qui associe les *formes* terrestres sous lesquelles la divinité s'est manifestée visuellement (le corps des anges, la lumière, dans certains cas la colombe du Saint-Esprit ou le corps du Christ), et les *signes* abstraits qui, sans prétendre représenter la divinité cachée, renvoient à ses propriétés ou dénominations. Elle se singularise, au moins dans certains cas sur lesquels je vais revenir, par une tentative d'atteindre aux limites de l'abstraction, transformant la sphère de l'univers en un simple cercle et réduisant, dans nombre de cas, la divinité à la forme géométrique du triangle, au Nom divin inscrit au centre de la Gloire, et à l'évocation du corps naturel le plus immatériel qu'est la lumière. Plusieurs types de signes sont donc ici simultanément associés, des signes *iconiques* et des *symboles linguistiques* ou *géométriques* plus ou moins « motivés ». Et ces signes renvoient à des référents de plusieurs catégories et de plusieurs niveaux : l'objet matériel qu'est la Gloire, la lumière qu'elle évoque, la divinité à laquelle elle renvoie en dernier lieu. Entre signes et référents une conversion peut s'opérer, chaque élément pouvant se lire, simultanément, comme référent et comme signe. Un signe peut renvoyer à un référent qui est lui-même le signe d'un référent de niveau supérieur : c'est le cas notamment du rayon de la Gloire, signe de la lumière qui devient elle-même signe second indiquant la divinité. Par ailleurs, autre paradoxe, la Gloire en tant que signe de la lumière a pour caractéristique inhabituelle de pouvoir *confondre* signifiant et référent, ou, plus précisément, de n'atteindre sa plénitude de signe (illuminant) que dans la mesure où le référent touche son signifiant matériel (illuminé) : la Gloire, signe de la lumière, n'est en effet à son plus haut point d'intensité que lorsque la lumière solaire illumine sa masse dorée. La Gloire apparaît ainsi comme un objet sémiotique particulièrement sophistiqué, une sorte de « transformateur symbolique », et cela au lieu même (l'autel) où joue l'opération la moins ordinaire : la transsubstantiation (où le corps et le sang du Christ se donnent sous des signifiants, le pain et le vin, qui sont restés extérieurement les mêmes), le signe se « joignant » à la chose signifiée selon l'une des « divisions » des signes (jointes ou détachés) rappelée notamment dans la *Logique* d'Arnauld et Nicole (1683, I, 4).

Ce n'est pas seulement la *variété* du statut sémiotique des différentes composantes de la Gloire qui contribue à l'adéquation du projet figuratif de la Gloire à

ce qu'elle est censée représenter, mais c'est également la juste *articulation* entre ces divers éléments. Dans les cas parisiens que nous avons évoqués, et par exemple à Saint-Merry [fig. 39], le Nom divin est placé au centre de la Gloire, et il est intégré dans un triangle lui-même en général précisément inséré dans un cercle. Par ce *parcours*, nous passons du Nom divin de l'Ancien Testament à la Trinité chrétienne, qui s'inscrit elle-même au sein de ce qui peut être compris comme à la fois la sphère de l'univers où règne Dieu dans l'éternité (le monde archétypal et sa lumière divine incréée¹⁵⁰), et le cercle solaire du monde sidéral irradiant la lumière naturelle. Ce cercle, par ce double statut symbolique et iconique a,



Fig. 39.
Paul-Ambroise et
Sébastien Antoine
Slodtz, *Gloire
du maître-autel
de Saint-Merry*,
1752-1754, Paris.

tout comme le rayon de la Gloire, une fonction essentielle de *transition* entre monde naturel et surnaturel, et ce n'est qu'après que s'accroche la masse dense des rayons et où se trouvent anges et chérubins.

Par ailleurs, dans ces dispositifs, la lumière est représentée sous deux formes. Elle est ce qui *émane* extérieurement de la divinité en touchant les nuées et les créatures angéliques avant de se matérialiser dans l'irradiation des rayons. Mais elle est aussi ce qui semble *participer* de l'essence même de la divinité, en étant le fond commun où est disposée la Trinité, qu'elle soit évoquée par des corps anthropomorphes ou par l'inscription du Nom de Dieu et la présence des figures géométriques du triangle et du cercle. Une telle représentation n'est pas sans rapport avec les trois états traditionnellement distingués de la lumière, en tant que *lux* (origine et rayonnement invisible de la lumière/clarté), *lumen* (illuminant les milieux traversés, se matérialisant par des rayons), et *color* ou *splendor* (touchant les corps opaques et s'y réfléchissant). Elle est par ailleurs conforme, j'y reviendrai dans le dernier chapitre, aux réflexions théologiques qui distinguent une Gloire « interne » du Père (*intrinsicca, ad intra*), fondée sur l'essence de Dieu, et une Gloire « externe » (*extrinsicca, ad extra*) qui se manifeste dans le monde, notamment dans les créatures et par l'Incarnation, et qui pourrait même devenir une « sorte d'hypostase, plus ou moins distincte de Dieu¹⁵¹ ». Du centre aux extrémités, d'une lumière comme *participante* de l'essence du Verbe divin à une lumière comme *manifestation* extérieure de la divinité, s'effectue une transformation qualitative. Le doré donné au centre comme couleur et lumière immatérielle, s'applique extérieurement sur la forme des nuages, avant de devenir dans les rayons une matière indépendante. Dans ce triple processus dynamique, la lumière comme essence divine immatérielle et informe, devient capacité illuminative (sur les nuées), avant d'être intégralement forme et matière illuminée (les rayons) dont paraît procéder, par exemple dans la cosmogonie dont hérite Kircher, l'ensemble de la création.

On notera enfin que l'espace où s'effectue ce *passage* essentiel par lequel une lumière se transforme en une autre qualité d'illumination et où se réalise l'accroche matérielle des rayons dans la Gloire, est un lieu *masqué*. C'est aux nuées que revient cette fonction dissimulatrice que l'on retrouve dans toutes les représentations de la Gloire et notamment à Saint-Roch. Si la plupart des exemples rendent visible le motif central de la Gloire, d'autres cas parisiens montrent comment les nuées pénètrent jusqu'au cœur même de la Gloire dont elles paraissent recouvrir le centre plus lumineux. À Notre-Dame, ou bien à Saint-Jean-en-Grève [fig. 40], c'est une description, et le contexte – dans ce dernier cas le Baptême du Christ –, qui permettent de savoir que c'est le Saint-Esprit, peint sur « une glace » (où nous pourrions retrouver l'équivalent du « miroir » d'Andrea Pozzo), qui occupe le centre de la Gloire. Dans cet usage des nuées il ne faut sans doute pas seulement voir une raison esthétique ou « technique » (dissimuler l'artifice par lequel sont fixés les rayons), mais peut-être aussi, conformément à certaines positions théologiques distinctes, le désir soit de rendre explicite la continuité qui existe entre l'essence divine et ses

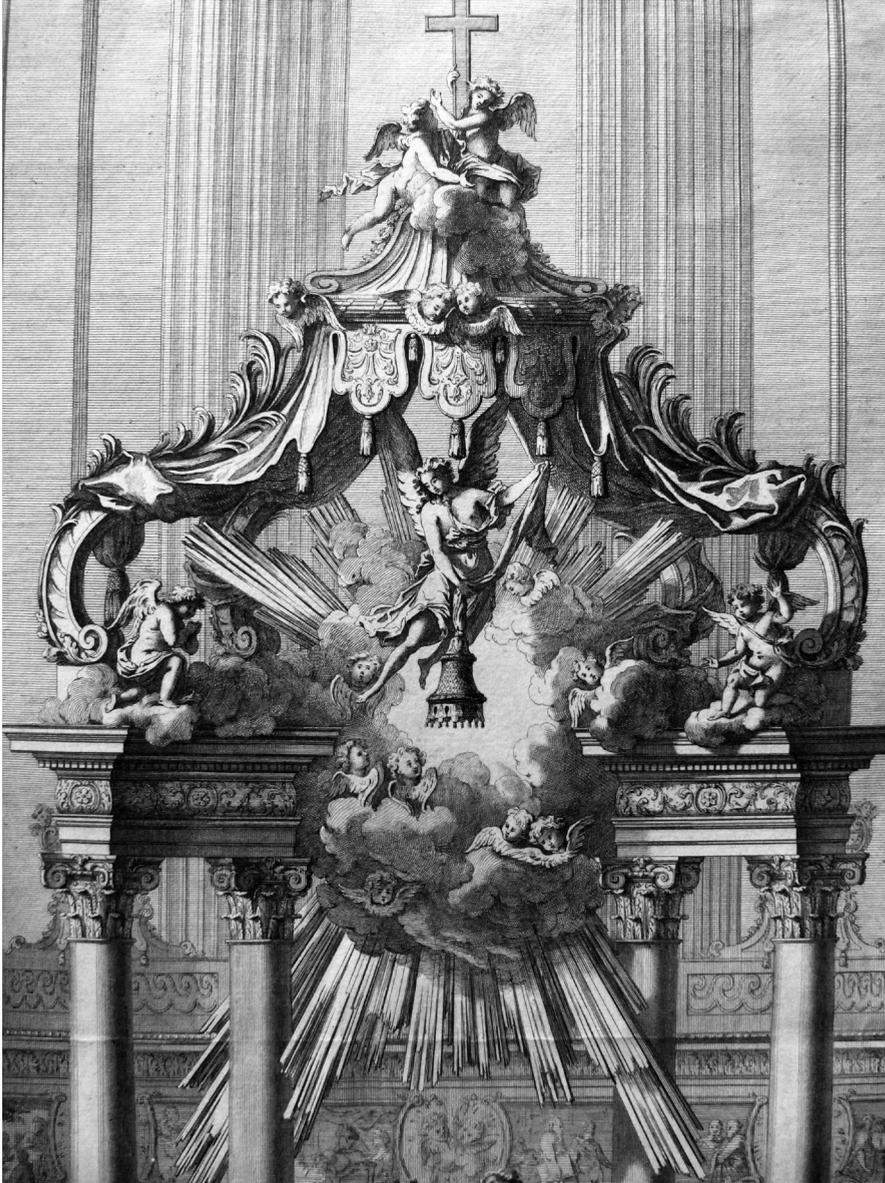


Fig. 40.
Jean-François
Blondel,
Jean-Baptiste I
Lemoyne,
Philippe Fichon,
*Baldaquin du
maître-autel avec
groupe du Baptême
du Christ. Saint-
Jean-en-Grève,
1719-1731,Paris, gravure de
F. Blondel. BnF,
Est., Va 247d,
H 29618, détail.*

manifestations (Dieu *identifié* à sa Gloire, selon par exemple saint Grégoire le Grand¹⁵²), soit, au contraire, de conserver à la divinité cette part d'infigurable, d'inaccessible et d'incompréhensible qui est la sienne¹⁵³. Par les nuées, serait ainsi simultanément masqué et marqué le lieu central où est censée s'exprimer l'essence même de la divinité qui resterait inaccessible, et *qu'indique* seulement une intensité lumineuse plus grande. Oscillant entre montré et caché, visible et invisible, assurance d'une présence et suspension de son apparition, la Gloire va ainsi requérir au plus haut point cette « foi perceptive », pour reprendre une expression de Merleau-Ponty¹⁵⁴, qui est au fondement de toute perception et à

plus forte raison de toute croyance. Par ailleurs, en dissimulant la zone d'accroche des rayons, les nuées occultent ce lieu de transformation où la divinité s'incarne dans la matière lumineuse, où elle passe encore de l'immobilité éternelle au mouvement qui s'exerce dans la temporalité, et de l'invisible au visible. Cette dissimulation est aussi un moyen de ménager une sorte de « réserve » au divin, un mode d'être qui précède la forme et son apparition, quelque chose, pourrait-on dire, qui relèverait de l'antériorité du *noumène* sur le *phénomène*. Par là, cette « réserve », permettrait de conserver intacte toute la capacité dynamique de surgissement de la divinité. Ce qui pourrait se lire comme accumulation, voire saturation de signes et de référents dans une communication redondante, apparaît donc en fait aussi comme un moyen de représenter, d'une façon à la fois économique et exhaustive, la nature complexe du dieu chrétien.

ORGANISATION, MATIÈRE, HIÉRARCHIE, ORIENTATIONS

Dans les diverses traditions textuelles, théologiques ou mystiques, deux autres caractéristiques de la Gloire divine sont encore indiquées dont on peut tenter de retrouver des évocations plastiques qui, à nouveau, démontreraient la relative pertinence du projet représentatif de la Gloire. Dans la pensée de Plotin, de Proclus, du Pseudo-Denys et jusqu'aux spirituels et mystiques des XVI^e et XVII^e siècles évoqués à propos de S. Ignazio, plusieurs modèles spatio-temporels complexes sont imaginés, où s'impose une organisation *verticale et hiérarchisée* pour figurer la nature de la relation qui relie, toujours par la lumière, Dieu à la créature. Chez le Pseudo-Denys par exemple, Dieu est la « source et origine » d'une illumination qui passe de créature en créature selon l'ordre de la « Hiérarchie céleste » dont il s'est fait le théoricien. Le rayon de la divinité, venant « d'en-haut », « descend » pour toucher chacun des êtres comparés – nous l'avons vu à propos des comparaisons catoptriques en usage pour la fresque d'Andrea Pozzo – à « de fines glaces de miroirs tres-pures et tres claire » qui renvoient la lumière sur les autres êtres¹⁵⁵. La communication est orientée de Dieu vers les créatures mais elle se caractérise également par une certaine réciprocité : par cette lumière, l'image divine s'imprime dans les êtres mais aussi, écrit Denys, « nous tire à l'unité & à la Deisique simplicité du Pere, qui rassemble & rallie à soi toutes choses¹⁵⁶ ». La Gloire matérielle peut ainsi se comprendre à la fois comme un centre émetteur de lumière mais aussi comme le lieu de *réception*, d'absorption de cette même lumière, et elle peut dès lors évoquer la *réciprocité* de l'échange entre hommes et divinité. Celle qui est décrite notamment dans les théories des mystiques, qui est illustrée par certaines réalisations (à nouveau S. Ignazio), et qui s'exprime également dans les rituels. Très concrètement, lors même des cérémonies, l'éclairage, qu'il soit naturel (solaire) ou artificiel (celui créé par les différents types de luminaires disposés dans le sanctuaire), est conçu symboliquement, aux côtés des paroles des prières et des louanges ou de l'encensement, comme un *retour* vers Dieu de la lumière qui lui est offerte : nous retrouvons ici l'un des sens de la Gloire entendue comme *glorification*. C'est aussi un dispositif qui interagit concrètement avec la Gloire qu'il contribue à animer

par sa vibration et dont, pourrait-on dire, il « active » le propre rayonnement selon ce fonctionnement sémiotique particulier que j'ai évoqué et qui est celui de la mise en contact du signe et de son référent.

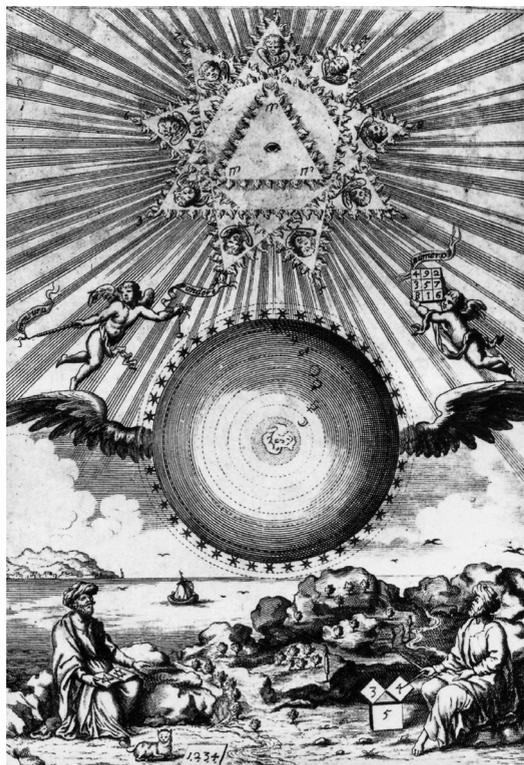
Traversé par la lumière, c'est un même modèle vertical, linéaire et hiérarchisé mais aussi réciproque, que l'on retrouve à l'époque moderne, et par exemple chez un auteur dont on sait qu'il était apprécié par Le Bernin : saint François de Sales. L'image donnée est ici celle de l'échelle mystique¹⁵⁷. Le sommet en serait la Gloire lumineuse de Dieu ; la base, l'image de la croix qui fonde la rédemption (présente sur tous les autels et parfois, tenue par un ange, au centre de la Gloire comme à la chapelle du Saint-Suaire de la cathédrale Saint-Jean de Besançon) ; et les degrés, les mérites et les vertus (communément représentés sur les retables), que doivent acquérir progressivement les fidèles dans leur itinéraire spirituel¹⁵⁸. On retrouve, par exemple, une évocation proche de cette échelle symbolique dans l'immense fresque de la voûte romaine de l'église des Ss. Domenico e Sisto (*L'Apothéose de saint Dominique*, Domenico-Maria Canuti et Enrico Haffner, 1674-1675). Mais alors que, dans le système du Pseudo-Denys, une lumière unique paraît traverser la succession des créatures, chez saint François de Sales comme pour bien d'autres auteurs déjà rencontrés tels Kircher, Bérulle¹⁵⁹, ou encore Claude Séguenot ou bien le carme Jean de Saint-Samson, qui reprennent eux-mêmes d'anciennes distinctions théologiques, ce sont plusieurs types de lumières qui sont différenciés. Saint François de Sales où Bérulle évoquaient ainsi au moins trois catégories de lumières distinctes qui éclairent progressivement le fidèle dans son ascension et notamment, nous y reviendrons (chap. IV), l'âme du saint glorifié : à la lumière de la raison succède la lumière obscure de la foi « par laquelle nous le considérons comme source de la grâce¹⁶⁰ », qui est suivie par celle de la grâce qui permet en dernier lieu de bénéficier et de contempler l'ultime lumière, celle de la Gloire, et de s'unir enfin à la divinité. Dans ce dernier système règne aussi une forme d'échanges réciproques entre les deux pôles de la communication : aux lumières de la raison et de la foi, intérieures à l'homme, succèdent ou s'ajoutent la lumière de la grâce communiquée par Dieu sur terre, et enfin – essentielle dans l'évocation de la glorification des saints –, celle de la Gloire donnée au ciel. Entre grâce et Gloire est établi un rapport proportionnel, l'une étant l'accomplissement de l'autre : il n'y aura pas d'égalité dans la communication de la Gloire aux élus, mais une attribution *proportionnée* aux degrés de grâce acquis sur terre¹⁶¹. Une hiérarchie semblable régit encore le système proposé au début du siècle par Benoît de Canfield dans sa *Reigle de Perfection*¹⁶². La gravure qui ouvre son traité présente un schéma cette fois circulaire, où règne une lumière unique, tout comme chez le Pseudo-Denys, mais d'intensité décroissante du centre aux extrémités : autour d'un centre lumineux donné comme figure de la « volonté divine » sont disposées trois catégories d'âmes (figurées par des visages), représentant les trois degrés d'intégration de la céleste volonté, et qui correspondent à autant de modes d'existence terrestre (la vie active, contemplative et « superéminente »). Dans le système de Canfield, le désir ultime du fidèle est de s'abîmer dans la lumière divine, de vivre en la seule volonté de Dieu par un renoncement complet

à sa propre volonté. Par ailleurs, complexifiant davantage cette hiérarchie, la Gloire peut encore, selon d'autres auteurs, se subdiviser en trois nouvelles catégories où sont hiérarchiquement distinguées la « Gloire substantielle, ou essentielle », Gloire des âmes « qui consiste en la vision, jouissance, & tenue de la Deité » (terme de l'apothéose); la Gloire « consubstantielle » qui « provient de la vision de la glorieuse humanité de Jesus Christ » (terme médiateur, que représentent le Christ et la croix, qui nous conduit à la béatitude supérieure); et enfin la Gloire accidentelle « laquelle gist principalement és trois aureoles, à sçavoir de la virginité, du martyr, & de la predication, & apres au loyer de toutes les bonnes œuvres » (où nous retrouvons le rapport entre grâce et récompense de la Gloire céleste¹⁶³).

Le motif rayonnant de la Gloire connaît une relative variété de traitements où l'on pourrait être ainsi tenté de voir autant de traductions possibles, accessibles aux clercs comme aux laïcs instruits, de ces différents états et nuances théologiques de la Gloire. Dans les dispositifs monumentaux, picturaux ou sculpturaux, outre la présence ou l'absence d'auréole c'est sans doute la variété des matériaux utilisés qui contribue à différencier les Gloires et leurs émanations lumineuses : pigments jaunes ou dorés des tableaux (le saint Louis de Vouet pour le maître-autel de l'église de la Maison professe des jésuites parisiens); simple dorure du fond et de la figure du relief (au-dessus de l'autel principal de S. Nicola da Tolentino à Rome); transparent lumineux (la chapelle de saint Philippe Néri à S. Girolomo della Carità); rayons sculptés dans le stuc (blancs et/ou dorés); marbre pour les bas-reliefs (saint Louis de Gonzague à S. Ignazio); faisceaux indépendants de rayons dorés (la sainte Thérèse et le saint André du Bernin dans ses chapelles romaines); argent de la statue de saint Ignace de Loyola de la chapelle du transept gauche du Gesù dont la luminosité était intensifiée par un système réfléchissant de miroir disposé dans une niche latérale¹⁶⁴. Ou encore, solution originale, l'usage des motifs abstraits de marbres colorés, albâtre et lapis-lazuli qui servent à évoquer la nature à la fois lumineuse, atmosphérique et immatérielle du ciel divin dans le cas, exceptionnel, du fond sur lequel se détache la sainte Catherine de Sienna de Melchiorre Cafà dans l'église romaine consacrée à la sainte¹⁶⁵. De façon semblable, on peut encore sans doute considérer que l'extension inégale des rayons de la Gloire, tout comme leurs formes variées, ceux par exemple droits ou torsadés que l'on trouve dans certains modèles d'ostensoirs, évoquent les différentes intensités de la grâce communiquée aux hommes ou les multiples degrés de Gloire accordés aux bienheureux dans l'au-delà. Cependant, malgré ces différenciations, et malgré celles liées parallèlement aux diverses localisations et appartenances de la Gloire (du Père ou de la Trinité dispensatrice de la Gloire substantielle, du Fils où s'origine la Gloire consubstantielle, ou des saints eux-mêmes dotés d'une Gloire accidentelle), l'absence de codification systématique touchant aussi bien les rayons, que les anges ou les saints dont l'éventuelle hiérarchie n'est guère manifeste, empêche d'attribuer un sens univoque à chacune des représentations. Comme on pouvait s'en douter, elles ne sauraient guère traduire avec précision les systèmes complexes des théologiens.

Mais d'autres équivalents plastiques peuvent sans doute être proposés en lieu et place de certaines de ces constructions théologiques ou mystiques. La Gloire, autre caractéristique commune avec les conceptions théologiques et les visions mystiques, est également une construction éminemment *hiérarchisée* : la divinité créatrice est conçue comme le sommet ou le centre originaire d'une extension lumineuse, se matérialisant progressivement, dans cette diffusion même, d'un point vers les rayons de stuc, bois ou métal, et se communiquant ou « informant » une hiérarchie d'êtres distribués dans plusieurs « mondes » distincts : êtres angéliques (qu'évoquent chérubins et anges groupés autour de la Gloire), puis corporels (l'assemblée des clercs et laïcs rassemblés autour de l'autel), caractérisés par une opacité et une matérialité croissante. Dans les textes ou les illustrations gravées, c'est l'ensemble complexe de cet univers qui est évoqué. La hiérarchie angélique l'est par exemple, sous une forme allusive, par les neuf têtes de chérubins tournés vers le Tétragramme qui reposent sur les nuées du frontispice de l'*Ars magna lucis* de Kircher ; par les triangles superposés timbrés des neuf têtes semblables de l'*Arithmologia* [fig. 41] ; par les neuf groupes des chérubins et les deux séraphins à six ailes du *Musurgia universalis* [fig. 42] ou par le chœur des anges musiciens de la *Phonurgia nova* du même auteur. En revanche, dans les Gloires qui occupent les sanctuaires, l'amplification monumentale va nécessairement de pair avec une relative « simplification » et réduction formelle. Autour du centre se distribuent les têtes ailées des chérubins à proximité immédiate du point

Fig. 41 et 42.
Athanasius Kircher,
Arithmologia sive De abditis numerorum mysteriis, Rome, Varesio, 1665, frontispice et
Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*, Rome, Francesco Corbelletti, 1650, vol. I, frontispice, gravure de Barionus (Jean Baron) d'après Johann Paul Schor.



le plus lumineux, les angelots sur les rayons, les anges juchés sur des éléments architecturaux, la hiérarchie angélique n'étant ainsi évoquée que par synecdoque. Au-delà peuvent aussi se disposer une partie des saints en relation directe avec l'église (à Notre-Dame par exemple, comme à la cathédrale d'Amiens plus tard avec la Vierge et saint Jean-Baptiste, ou à Saint-Maclou de Rouen), des figures de l'Ancien Testament ou des Pères ou Docteurs de l'Église (à Saint-Roch ou bien, à Rome, à S. Luigi dei Francesi, avec les Docteurs de l'Église placés dans la voûte au-dessus du chœur), mais aussi les personnes mêmes du prêtre et des clercs présents à l'autel ou près du sanctuaire, et les fidèles enfin situés dans la nef.

Il en est de même des différents « mondes » qui se succèdent dans la cosmographie chrétienne. Chez Kircher à nouveau, le monde de l'empyrée et les mondes sidéral et « sublunaire » coexistent dans le même espace de la gravure, évoqués frontalement sous la forme de deux cercles (ou sphères) superposés pour l'empyrée et le monde sidéral, et généralement sous la forme d'une représentation terrestre en perspective dans le bas de l'image pour le monde sublunaire : c'est là que le clair-obscur, associé à la matière, s'oppose à l'éclatante lumière supérieure. Le monde sidéral est par exemple présent au centre des frontispices de l'*Ars magna lucis* ou du *Musurgia universalis*, sous la forme d'une sphère portant l'anneau du zodiaque auquel Kircher attache toute une symbolique. Il l'est encore au sommet du *Mundus subterraneus*, tenu par la main divine inscrite sur un fond rayonnant, et associé à une sorte de serpent ailé évoquant « l'âme du monde » des philosophes antiques. On retrouve encore ces ailes autour de la sphère centrale de l'*Arithmologia*, le monde sidéral étant ici plus détaillé puisqu'il évoque tout le cosmos, de la terre centrale jusqu'à la sphère cristalline et au *primum mobile* invisible (ici en pointillés), en passant par les sept cercles des planètes. La gravure de l'*Iter extaticum Kircherianum* présente une autre convention qui est celle d'une sorte de coupe plus détaillée encore du monde sidéral, permettant de représenter les orbites planétaires du système cosmologique de Ticho Brahé. L'ultime monde, sublunaire, est doublement évoqué : en général, dans le registre inférieur des gravures, par les représentations de paysages naturels, mais aussi, dans le *Mundus subterraneus*, par une troisième grande sphère terrestre où se distingue le tracé des continents. Là encore, par souci d'économie narrative et d'efficace conceptuelle et perceptive, les représentations monumentales éludent l'évocation du monde sidéral et du monde « sublunaire », ce dernier étant celui dans lequel prennent place dévots et spectateurs. Les Gloires des sanctuaires visent ainsi moins l'évocation de l'ensemble de la cosmogonie chrétienne que celle, avant tout, du *souverain* suprême de la Création, et si elles ne reprennent certes pas avec une absolue rigueur l'organisation céleste, elles tentent bien d'en donner de façon schématique un équivalent terrestre.

Plus délicate serait la question de la *forme*, de l'*étendue* et de l'*orientation* spatiale de l'expansion lumineuse de la Gloire. La Gloire des artistes ne traduit donc pas les modèles spirituels des religieux mais concilie ces modèles avec les possibilités représentatives et les contraintes spatiales et perceptives de l'église et de ses spectateurs. La Gloire n'est ainsi pas une lumière céleste qui s'écoule

en un seul et même mouvement continu unissant le ciel et la terre. Elle ne peut non plus s'étendre jusqu'à toucher et englober dans un même espace lumineux la communauté des fidèles, mais reste bien sûr circonscrite dans l'étendue maximale de ses rayons. Surtout, son orientation n'est généralement pas compatible avec l'origine céleste de la Gloire. Certes, à Rome, par exemple à l'église des Ss. Stimmate di S. Francesco, le séraphin en gloire est fixé sur la voûte qui surmonte le chœur, et il en est de même pour les coupoles (par exemple à S. Andrea della Valle avec la fresque de Lanfranco) ou les voûtes des églises (S. Ignazio) et chapelles (à la chapelle de sainte Cécile à S. Carlo ai Catinari ou à la chapelle Spada à l'église de l'Oratoire), où la Gloire est là aussi disposée à l'aplomb de l'autel ou du sanctuaire qu'elle domine. À Paris de même, à Saint-Sulpice et à Notre-Dame-des-Victoires, tout comme à Notre-Dame de Guebwiller en Alsace, la Gloire du Saint-Esprit est fixée sur la voûte de la croisée du transept, tandis qu'au Val-de-Grâce elle semble émaner de la fresque de la coupole avant d'être comme « reprise » par le plafond du baldaquin qui est un lieu d'inscription possible de la Gloire, mais cependant guère visible sinon par le prêtre. On retrouve ce dispositif au baldaquin de S. Pietro qui inspire encore, en Province par exemple, la réalisation de la cathédrale de Sens (Servandoni, Slodtz, 1743-1749), ou de Luçon (Sébastien Leysner, 1770), dont le baldaquin associe deux Gloires : l'une verticale et accueillant la Trinité sur l'entablement, l'autre horizontale sous le dais et en rapport avec le Saint-Esprit.

Mais, à ces quelques exceptions près, la lumière de la Gloire ne vient pas en général du sommet de l'édifice mais d'un plan *frontal*, plan qui assure la médiation entre les registres terrestre et céleste¹⁶⁶. La difficulté était en effet de concilier des modèles mystiques généralement verticaux avec l'axe longitudinal déterminant dans l'architecture et la perception commune de l'église. De fait, ce qui est imaginé *verticalement* (mais aussi en *volume* : la Gloire divine, on le voit dans certaines représentations byzantines ou médiévales¹⁶⁷, est une *sphère* lumineuse multidirectionnelle), est dans la plupart des cas transféré, réorienté, dans la *profondeur* de l'église (et sur la *surface* de ce qui s'apparente quasiment à un bas-relief). Des croisements s'établissent cependant entre surface et volume, entre unidirectionnalité ou pluridirectionnalité. Telle est la solution intermédiaire que pourraient représenter par exemple les Gloires dédoublées ou à double face de l'église de Saint-Thomas-d'Aquin à Paris, ou celles des baldaquins des cathédrales d'Angers (Denis-Antoine Gervais, 1754-1759) et de Sées (Joseph Brousseau, 1785-1786), dirigées et vers les laïcs dans la nef, et vers le chœur ecclésiastique. Tel était aussi le projet de « Globe de verre jaune », un volume donc cette fois, de Meissonnier pour la Gloire de l'église Saint-Aignan à Orléans en 1730¹⁶⁸. Mais ces articulations, ici limitées sur l'axe horizontal, jouent surtout entre verticalité et horizontalité. À Paris, ce jeu est par exemple à l'œuvre à Saint-Roch, où une autre Gloire également présente, celle de la voûte, semble avoir glissé de l'autel jusqu'au sommet du couvrement du chœur. À la cathédrale de Verdun (Chaligny de Plaine, vers 1755-1760), explicitement inspirée par la réalisation du Bernin¹⁶⁹, la Gloire, conciliant verticalité et horizontalité et asso-

çant deux publics (laïcs et prêtre devant l'autel), est ici double : une Gloire avec triangle trinitaire sous l'arc triomphal de la voûte (donc face aux spectateurs), l'autre sous le pavillon du baldaquin (donc au-dessus du prêtre et de l'autel). À Rome également, les nombreux dispositifs à Gloires multiples – par exemple à S. Nicola da Tolentino, au Gesù avec les deux autels du transept, au maître-autel de S. Apollinare, au SS. Nome di Maria, à S. Maria della Luce, etc. – évoquent bien l'idée d'une circulation, d'une communication et d'une réorientation d'une Gloire vers l'autre : les Gloires présentes en particulier dans les coupoles et, plus encore, dans les parois et voûtes qui surmontent les autels, sont naturellement en relation, comme autant de « Gloires-relais », avec les Gloires verticales dressées dans les sanctuaires. L'exemple de S. Andrea du Bernin présente la solution exceptionnelle d'un *plissement* de la Gloire qui surmonte la chapelle abritant le maître-autel, réalisant ainsi, dans une intégrale continuité, le passage de la frontalité horizontale à l'axe vertical [fig. 43]. Le cas de la Gloire de l'Oratoire à Paris (et dans une moindre mesure celui de l'église Saint-Paul) représente encore une autre solution. Placée au niveau de l'entablement du chœur, la Gloire déborde cet espace pour se superposer sur la fenêtre placée en arrière. Lumière naturelle procédant verticalement et lumière horizontale de la Gloire se confondent, l'une semblant issue de l'autre. La Gloire de la chapelle de la Vierge à Saint-Roch (modifiée, le Saint-Esprit originel étant remplacé par le Tétragramme), présente un dispositif semblable plus directement encore issu du Bernin (S. Pietro, les chapelles Cornaro et Alaleona) et que l'on retrouvait déjà, également avec le Saint-Esprit, à la cathédrale de Carpentras ou à la basilique de Saint-Maximin : à savoir un « transparent » vitré, qui capte la lumière solaire et semble à la fois la réorienter et la redistribuer, tout d'abord dans les bandes mates représentées sur le verre puis dans les rayons en relief de la Gloire.

Fig. 43.
Gian Lorenzo
Bernini, *Coupole
et Gloire du
maître-autel de
S. Andrea al
Quirinale*, vers
1668-1670,
Rome.



Par ces changements opérés par rapport aux conceptions des théologiens ou aux visions des mystiques, l'expression lumineuse de la Gloire affecte nécessairement le sens des théories religieuses. C'est la dimension épiphanique du divin qui est privilégiée, « l'apparition » dans ce qu'elle a de spectaculaire et d'instantané que « fige » le motif horizontal de la Gloire, plutôt que la continuité spatiale et temporelle de la relation verticale unissant le ciel et la terre.

Notes

1. Contrat du 19 mai 1665, esquisse en terre conservée au Vatican, la version en marbre est postérieure à une première réalisation en stuc, l'inauguration date du 24 juin 1683. Sur le sculpteur voir WESTIN Robert Henry, *Antonio Raggi : A documentary and Stylistic Investigation of his life, work, and Significance in Seventeenth-century Roman Baroque Sculpture*, The Pennsylvania State University, Ph.D, 1978, ici, chap. III, p. 95 et cat.; PITTONI Leros, *Antonio Raggi dalla bottega di Bernini. Un grande scultore ticinese*, Subiaco, La Voce del Tempo, 2002; CURZIETTI Jacopo, « Antonio Raggi oltre il Barocco : il Settecento romano rivisto attraverso lo stile e il gusto dello scultore ticinese », dans FIABANE A. (dir.), *Giovani studiosi a confronto : ricerche di storia dell'arte dal XV al XX secolo*, Roma, Associazione Culturale Shakespeare and Company, 2, 2004, p. 115-132. Voir également : CONNORS Joseph, « La cappella Falconieri a San Giovanni dei Fiorentino in Roma », *Annali di architettura*, IX, 1997, p. 97-111; PIERGUIDI Stefano, « Vicende della Cappella Falconieri in San Giovanni dei Fiorentini : dal modello di Pietro da Cortona al *Battesimo di Cristo* di Mochi », *Bollettino dei Musei comunali di Roma*, XXVI, 2012, p. 31-48; ANGELINI Alessandro, « Due bozzetti in terracotta per "Angeli con nuvole" di Antonio Raggi e di Giuseppe Mazzuoli. Sulla funzione didattica dei modelli preparatori nella Roma di età chigiana », *Prospettiva*, 145, 2012, p. 82-98 ici p. 87-90 (sur la *Cattedra* de Saint-Pierre); CURZIETTI Jacopo, « Antonio Raggi e l'«Historia del Battesimo di Cristo» in San Giovanni dei Fiorentini », dans SODI M., ANTONIUTTI A., TREFFERS B. (dir.), *Vox clamantis in deserto. San Giovanni Battista tra arte, storia e fede*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2013, p. 81-120. Très proche de cette œuvre voir la réalisation qui occupe le chœur de l'actuelle cathédrale de la Valletta à Malte : SCIBERRAS Keith, *Roman baroque sculpture for the Knights of Malta*, Valletta, Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2004, en particulier chap. III, p. 51-80 sur le projet initié par M. Cafà au milieu des années 1660, mais réalisé par Giuseppe Mazzuoli et Giovanni Giardini pour la Gloire (achevée en 1703), et ici rapproché de Raggi, Cafà, l'Algarde.
2. Mt 3, 16-17.
3. Ou plus tard avec la double coupole et lumière dissimulée de la voûte de la chapelle de santa Cecilia à S. Carlo ai Catinari d'Antonio Gherardi (1691-1693); ou déjà dans la coupole qui illumine le maître-autel de S. Andrea du Bernin.
4. Le dispositif d'éclairage latéral est déjà présent dans le projet de Pietro da Cortona en 1634 : voir NOEHLES Karl, « Altari scenografici nel Settecento romano », *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, XVII, 1975, p. 163-165, tandis que le Saint-Esprit présent dans le fronton était peint sur verre, illuminé par l'arrière, voir CONNORS J., *op. cit.*, p. 97.
5. Toute une typologie serait à établir dans le rapport entre lumière naturelle – latérale, frontale, zénithale, canons ou « camera di luce », contre-jour, dirigée ou diffuse, etc. – et figurée; visible ou non visible; non visible et non confondue, ou bien visible et confondue, ou bien cachée et confondue, etc. Voir en particulier BARRY Fabio, « *Lux and Lumen*. The symbolism of real and represented light in the Baroque Dome », *Kritische berichte*, 30, 4, 2002, p. 22-37; FEHRENBACH Frank, « Bernini's Light », *Art History*, 28, 1, 2005, p. 1-42; ROCA DE AMICIS Augusto, « Sostanza della Visione. La luce nella prima architettura barocca », dans ANDROSOV S., BURANELLI F., GUDERZO M. (dir.), *Il Meraviglioso e la Gloria. Grandi Maestri del Seicento in Europa*, cat. expo. (Bassano del Grappa, 2007), Milano, Skira, 2007, p. 109-115; BÜLAU Anna, « Directed Light in Antonio Gherardi's Avila Chapel. Reflections on the Convergence of Baroque Sacred Architecture, Stage Design and *quadratura* Painting », dans MONDINI D., IVANOVICI V. (dir.), *Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press-Silvana, 2014, p. 139-153. Sur le rôle de l'éclairage artificiel voir VINCENT Catherine, « *Fiat Lux* ». *Lumières et luminaires dans la vie religieuse du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, Cerf, 2004, notamment chap. IV : « Signe

- divin », sur le rapport à la symbolique solaire divine. Voir également, pour l'articulation image/symbole/source lumineuse à l'époque médiévale, REUTERSWÄRD Patrik, *The visible and invisible in art. Essays in the History of Art*, Vienna, IRSA, 1991, « Windows of divine light », p. 45-56 et le chapitre suivant consacré à différents symboles divins cosmiques, « The forgotten symbols of God », p. 57-136.
6. Le relief de la chapelle Ginetti-Lancellotti du même Raggi à S. Andrea della Valle (1670-1673); *La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste* (1676-1688) de Domenico Guidi pour l'autel principal de S. Agnese – mais où un Saint-Esprit en gloire occupe de façon indépendante le tympan du fronton – ou, au XVIII^e siècle, *L'Annonciation* de Filippo della Valle (1750) à S. Ignazio.
 7. Que l'on trouve par exemple dans la même scène réalisée à l'église Saint-Jean-Baptiste de La Valleta à Malte par Giuseppe Mazzuoli et Giovanni Giardini au tout début du XVIII^e siècle, ou encore avec le groupe, également du XVIII^e siècle, qui orne la première chapelle droite du *Duomo* d'Urbino.
 8. BONNARD Fourier, *Histoire du couvent Royal de la Trinité du Mont Pincio à Rome*, Rome/Paris, Établissements français/Picard, 1933, p. 55; voir également PECCHIAI Pio, *La Trinità dei Monti*, Roma, Fogar, 1965, chap. XIII, p. 317-318 (Bib. Hertziana), reprenant Bonnard ainsi que le manuscrit du P. MARTIN, *Histoire du couvent royal des Minimes français de la Très Sainte Trinité sur le Mont Pincio*, et évoquant les artistes impliqués dont sans doute Charles Errard alors directeur de l'Académie. Voir, en dernier lieu, l'importante étude de ROBERTO Sebastiano, « Affermazione politica e rappresentazione del "sacro" : i progetti dei Francesi a Trinità dei Monti in età innocenziana », dans BÖSEL R., MENNITI IPPOLITO A., SPIRITI A., STRINATI C., VISCEGLIA M. A. (dir.), *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente*, Roma, Viella, 2014, p. 309-329, ici p. 317-324 : la décision de reconstruire l'autel est prise en mars 1677 en accord avec le directeur de l'Académie de France à Rome « iuxta delineationem a Domino Eraldo Academiae Gallicanae Directore conformatam » (Archivio dei Minimi, AGM, T1, p. 98-99, ici note 39 p. 320); S. Roberto évoque de façon erronée une « Ascensione di Cristo ». L'attribution à Jean Regnaud de Champagne est donnée par TITI Filippo, *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura nelle chiese di Roma (1674-1763)*, B. Contardi, S. Romano (éd.), Firenze, 1987, vol. I, p. 198-199 et présente aussi sous la gravure de De Rossi. Du même artiste voir son intervention importante en Ombrie étudiée par BASTA Chiara, « Un artista berniniano in Umbria "Monsù Giovanni di Champagne" », *Esercizi*, 9, 1986, p. 73-82, ainsi que FALASCHI Laura, « Il Ciborio del Santissimo Sacramento in San Pietro in Vaticano, secondo i disegni e i progetti di Gian Lorenzo Bernini da Urbano VIII Barberini a Clemente X Altieri », dans MARTINELLI V. (dir.), *L'ultimo Bernini (1665-1680). Nuovi argomenti, documenti e immagini*, Roma, Quasar, 1996, p. 69-136, ici p. 85-86 sur notre sculpteur. Sur le couvent et l'église romaine voir, plus généralement, BRULEY Y. (dir.), *La Trinité des Monts redécouverte : arts, foi et culture*, Roma, De Luca, 2002; BRULEY Yves et RAUWEL Alain, *La Trinité des Monts, cinq cents ans de présence française à Rome*, Rome, Pieux Établissements de France à Rome et à Lorette, 2001; DI MATTEO C., ROBERTO S. (dir.), *La chiesa e il convento della Trinità dei Monti. Ricerche, nuove letture, restauri*, Roma, De Luca, 2016.
 9. DE ROSSI Domenico, « Altare maggiore della Chiesa della SS. ma Trinità de Monti », dans *Studio d'architettura civile sopra varie Chiese...*, Roma, 1721, « Parte Terza », pl. 52 (BnF, RES V-2062 [3]); voir également le dessin anonyme conservé au musée national de Stockholm (inv. THC 1978 et 1979) reproduit dans ROBERTO S., *op. cit.*, fig. 38-39. Le tabernacle originel est toujours en place.
 10. Mais il existe un bas-relief d'Alessandro Algardi, pour l'église des Ss. Luca e Martina, reprenant cette iconographie de la déploration en présence de la Vierge, voir FERRARI Oreste, PAPALDO Serenita, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, U. Bozzi, 1999, p. 195; ou un relief de la *Pietà* en présence du Père de Domenico Guidi pour la chapelle du palais du Monte di Pietà en 1659, *ibid.*, p. 425.

11. POZZO Andrea, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, Antonii de Rubeis, 1702, II, pl. 60. La bibliographie sur la chapelle est très importante, signalons, entre autres, PECCHIAI Pio, *Il Gesù di Roma*, Roma, Società Grafica Romana, 1952; ENGGASS Robert, « The Altar-rail of St. Ignatius's chapel in the Gesù di Roma », *The Burlington Magazine*, 116, avril 1974, p. 178-189; GARGANO Maurizio, « L'altare di sant'Ignazio al Gesù di Roma : l'architettura tra scenografia effimera e monumento perenne », dans CASCIATO M. (dir.), *Enciclopedismo in Roma barocca : Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 210-216; GARGANO M., « L'altare di Sant'Ignazio nella Chiesa del Gesù di Roma. La Seconda Cappella », dans DE FEO V. (dir.), *Andrea Pozzo. Architettura e illusione*, Rome, Officina Edizioni, 1988, p. 77-91; DAL MAS Roberta Maria, « L'altare di Sant'Ignazio di Roma : cronache del progetto », dans DE FEO V., MARTINELLI V. (dir.), *Andrea Pozzo*, Milano, Electa, 1996, p. 144-155 et, dans le même volume, GARGANO M., « L'altare di sant'Ignazio nel Gesù di Roma : committenza e cantiere », *ibid.*, p. 156-167; DE FEO Vittorio, « La costruzione dell'altare di Sant'Ignazio nel Gesù di Roma », *Rassegna di architettura e urbanistica*, 28.1994/1995 (1996), 84/85, p. 7-14. Sur les sculpteurs impliqués voir, sur Ottoni : ENGGASS R., « Laurentius Ottoni Rom. Vat. Basilicae Sculptor », *Storia dell'Arte*, 16-17, 1972, p. 315-342; PAMPALONE Antonella, « Lorenzo Ottoni scultore e restauratore clementino (1700-1721) : l'origine del Museo dei Modelli di Scultura », dans DEBENEDETTI E. (dir.), *Scultore romane del Settecento : la professione dello scultore, III*, Roma, Bonsignori, 2003, p. 9-41. Sur Ludovisi, voir : ENGGASS R., « Bernardino Ludovisi I : The Early Work », *The Burlington Magazine*, CX, 789, 1968, p. 439-446; et du même; « II : The Later Work », p. 494-501; « III : His Work in Portugal », p. 613-619; « Bernardino Ludovisi : A New attribution », *The Burlington Magazine*, CXX, 1978, p. 229-230; MINERVINO Olga, « Nuovi contributi su Bernardino Ludovisi scultore romano », dans DEBENEDETTI E. (dir.), *Scultore romane del Settecento : la professione dello scultore III, op. cit.*, p. 271-318 (avec d'importantes précisions et mentions d'archives sur la statue du Dieu le Père).
12. IGNACE DE LOYOLA, *Écrits*, M. Giuliani et al. (éd.), Paris, Desclée de Brouwer, 1991, VI, « Récit », p. 1069 et surtout Jacques LAINEZ dans sa vie du saint, *ibid.*, p. 1069, note 2. Dans son journal, à la date du 23 février 1544, le futur saint évoque aussi le rôle de la Sainte Trinité, *ibid.*, « Journal », n° 67, p. 341.
13. Voir LAVALLE Denis, « Une décoration à Rome, au milieu du XVIII^e siècle : le chœur de l'église Saint-Louis-des-Français », dans *Les fondations nationales dans la Rome pontificale*, Rome, École Française de Rome, 1981, p. 249-331; sur le sculpteur voir NAVARRA-LE BIHAN Cécile, « L'inventaire après décès du sculpteur Jean-Jacques Caffieri », *Gazette des Beaux-Arts*, 138, 2001, p. 97-120 et la monographie ancienne de GUIFFREY Jules, *Les Caffiéri : sculpteurs et fondeurs-ciseleurs; étude sur la statuaire et sur l'art du bronze en France au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, 1877 (réimp. Laget 1993). Sur l'architecte voir OECHSLIN Werner, « Contributo alla conoscenza di Antonio Derizet architetto e teorico dell'Architettura », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma*, 1969-1970, 91, p. 47-66; et sur ses autres projets romains : PRANDI Adriano, « Antonio Derizet e il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano », *Roma*, XXII, 1944, 1/2, p. 23-31; COLETTI Stefania, DE SANTIS Franco, PAGANELLI Giuseppe, « Roma : S.mo Nome di Maria », *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1987, 31, p. 68-70; COZZOLINO Cinzia, « Due chiese romane di Antoine Derizet. Progetti e realizzazioni », *Palladio*, N.S., 2, 1989, 4, p. 77-90; INNOCENTI PRESCIUTTINI Liana, « La chiesa del SS. Nome di Maria », *Lazio ieri e oggi*, XXXII, octobre 1996, 10, p. 299-302; DI TANNA Marzia, « I disegni di Antoine Derizet al SS.mo Nome di Maria », *Alma Roma*, 38, 1997, p. 11-28. Plus généralement et pour la période antérieure voir ROBERTO Sebastiano, *San Luigi dei Francesi. La fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del'500*, Roma, Gangemi, 2005.
14. Au-dessous, au pied du ciborium et sur la face antérieure de l'autel, apparaît la « Charitas » de l'Ordre de saint François de Paule, à nouveau encadrée d'un motif

rayonnant. Sur l'architecte auquel F. Titi dans son guide romain attribue l'autel, voir, bien qu'ancien, SPAGNESI Gianfranco, *Giovanni Antonio De Rossi, architetto romano*, Roma, Officina Edizioni, 1964 (qui situait l'autel entre 1680 et 1695) et, en dernier lieu, BENEDETTI S. (dir.), *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, Roma, Gangemi, 2012. Sur l'église voir TACCONI-GALLUCCI Domenico, *Monografia della chiesa di San Francesco di Paola dei Calabresi in Roma*, Roma, Sabucchi, 1916; CANNIZZARO Giovanna, « La chiesa di S. Francesco di Paola ai Monti », *Alma Roma*, XXIII (1982), 1-2, p. 4-8; VALERIANI Alessandro, « Le decorazioni in stucco di primo Settecento in San Francesco di Paola a Roma e l'attività degli stuccatori Carlo e Pietro Porciani », *Bollettino d'arte*, 6. Ser., 78, 1993, 82, p. 49-66. Voir également, décisif, CARRIÓ-INVERNIZZI Diana, « Los embajadores de España en Roma y la fabricación del mito de San Francisco de Paula (1662-1664) », dans HERNANDO SÁNCHEZ C. J. (éd.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la edad moderna*, Madrid, Sociedad estatal para la acción cultural exterior, 2007, t. II, p. 717-728 : l'autel résulte de la commande des frères Pascual et Pedro Antonio de Aragón, le premier cardinal et ambassadeur d'Espagne puis Vice-Roi de Naples, et le second Ambassadeur à Rome : une lettre du 20 décembre 1664, adressée par le père supérieur Tommaso da Celiso à Pascual Antonio de Aragón, alors Vice-roi, indique que l'autel était presque achevé à cette date (Archivio di Stato di Napoli, Segreteria dei Vicerè, 290, sf., cité p. 724-725, note 27); voir également CARRIÓ-INVERNIZZI Diana, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española en la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008 qui revient sur les frères Cardona, Pascual et Pedro Antonio, leur mécénat et leur importante collection; ANSELMI Alessandra, *Le Chiese Spagnole nella Roma del Seicento e del Settecento*, Roma, Gangemi, 2012, p. 53-58. Les actes du chapitre que nous avons consultés, à la date du 4 janvier 1668 (fol. 89), indiquent des travaux de dorure encore liés à l'autel (ASR, S. Francesco di Paola ai Monti [Minimi], 25/IV, n.42, Parte general, Atti, capitolo [1637-1807], busta 3505); DAL MAS Roberta Maria, « La formazione di Carlo Rainaldi nel contesto romano dei primi decenni del XVII secolo, i rapporti con Orazio Torriani : la chiesa di S. Francesco di Paolo ai Monti », dans BENEDETTI S. (dir.), *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, Roma, Gangemi, 2012, p. 47-56, ici note 19, p. 54 évoque cependant une mention de travaux de dorure au maître-autel, et notamment pour la Gloire, dès mai 1642 (Archivio Doria Pamphilj [Roma], *Banc.* 86, n. 54, *Conti...*, f. 37).

15. Mais où se devine semble-t-il la silhouette de la méditerranée encadrée de l'Espagne, de l'Italie et de l'Afrique du Nord, ce qui indique donc un globe terrestre.
16. FERRARI O. et PAPALDO S., *op. cit.*, p. 15-16. Les auteurs donnent à Ferrata, également auteur de la sculpture sur le même sujet à S. Nicola da Tolentino, le relief de Dieu initialement commandé à Giuseppe Peroni (contrats du 5 mai 1661 puis du 23 août 1662 avec l'architecte Giovan Maria Baratta, responsable de l'ensemble du projet commandé par le prince Camillo Pamphilj en 1661), mais il n'est pas inscrit dans sa Gloire, comme à S. Nicola da Tolentino, dans la représentation gravée de cet autel par DE ROSSI Domenico, *Studio d'architettura civile...*, 1721, II, « In Roma ala Pace », pl. XV. La mise en place de la Gloire est peut-être liée aux bas-reliefs de la vie du saint sculptés par Andrea Bergondi, vers 1760. Voir, essentiel, PREIMESBERGER Rudolf, WEIL Mark, « The Pamphilj chapel in S. Agostino », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XV, 1975, p. 183-198, et en particulier p. 184 sur le problème de la Gloire; voir également PEDROCCHI Anna Maria, « La cappella di San Nicola da Tolentino in Sant'Agostino a Roma : risvolti di un'annosa diatriba », *Bollettino d'arte*, 6. Ser., 91, 2006, 135-136, p. 97-116 (sur la chapelle antérieure). Le catalogue des sculptures du musée de Rome (Palais Braschi), donne les sculptures des anges aux côtés de la Gloire à Cafà et non à Ferrata. Sur ce dernier voir BOEHMAN Jessica Marie, « *Maestro Ercole Ferrata* », Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 2009 (non consulté). C'est BALDINUCCI

Filippo, *Notizie dei professori del disegno...*, Firenze, V. Batelli e Compagni, 1847, t. V, « Notizie di Ercole Ferrata », p. 381 qui donne à Ferrata, sur un modèle de l'Algarde semble-t-il, la réalisation des sculptures : « Tornò poi dall'Algardi, e con suo modello fece il San Niccola da Tolentino per la chiesa del San a Capo alle case; e lo Iddio Padre colli due putti; il tutto ad istanza del principe Panfilio. » Sur l'église voir MONTEVECCHI Benedetta, « Sant' Agostino », dans *Le chiese di Roma illustrate*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, Fratelli Palombi, 1985, p. 101-107; BRECCIA FRATADOCCHI Margherita Maria, *S. Agostino in Roma. Arte, storia, documenti*, Rome, éd. del Carretto, 1979; DE-ROMANIS Alfonso Camillo, *La chiesa di S. Agostino di Roma. Storia e arte*, Rome, Pinto, s. d. Autres exemples de Gloires anthropomorphes monumentales : à Rome, l'attique du maître-autel de l'église du Santo Sudario (Gloire du Père, mais sans rayons, d'Antonio Gherardi, 1688-1689) ; à Naples la Gloire trinitaire de S. Agostino alla Zecca qui surplombe le *Saint Augustin écrasant l'hérésie* de Giuseppe Sanmartino (1760-1761) et, du même artiste, son *Père éternel* en gloire à S. Giuseppe al rione Luzzatti (vers 1790-1791) : voir RIZZO Vincenzo, « Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bortigliero, Pagano e Sanmartino (II) », *Napoli Nobilissima*, XVIII, 1, 1979, p. 133-147 et CATELLO Elio, *Giuseppe Sanmartino, 1720-1793*, Napoli, Electa, 2004, p. 44 et 156. À Trapani voir la réalisation d'Ignazio Marabitti à la Chiesa del Colegio, au-dessus du relief d'une *Immaculée Conception*; ou encore, à Agrigente, le bel exemple de Giacomo Serpotta (1704-1708) pour le maître-autel de l'église du monastère cistercien de Santo Spirito : voir RAGUSA Maria Teresa, *La chiesa del monastero cistercense del Santo Spirito in Agrigento*, Caltanissetta, S. Sciascia, 2011.

17. On sait que le baldaquin et son autel, reconstitué au XIX^e siècle, était dû à Gabriel Le Duc et aux frères François et Michel Anguier. Sur l'autel du Val-de-Grâce voir par exemple la description de BRICE Germain, *Description de la Ville de Paris...*, Paris, Les libraires Associés, 1752, p. 133. Sur le Val-de-Grâce voir MIGNOT Claude, « L'église du Val-de-Grâce au faubourg Saint-Jacques de Paris : architecture et décor (nouveaux documents 1645-1667) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1975, p. 101-136 ici p. 106-107 et, du même, *Le Val-de-Grâce. L'ermitage d'une reine*, Paris, CNMHS/CNRS Éditions, 1994.
18. Autre exception : un projet d'autel de G. M. Oppenord; voir les *Œuvres de Gille Marie Oppenord...*, Paris, G. Huquier, s. d. (BnF, Est., Ha 25 fol.), « Livre d'autels », pl. 81 évoquant un Dieu le Père au-dessus d'un grand pavillon qui évoque la réalisation romaine de G. A. Rossi pour S. Francesco di Paola ai Monti. Sur la réalisation de Le Brun, voir notamment SAUVAL Henri, *Histoire et recherche des Antiquités de la Ville de Paris...*, Paris, Charles Moette et Jacques Chardon, 1724, t. I, p. 618; PIGANOL DE LA FORCE Jean-Aymar, *Description historique de la ville de Paris...*, Paris, G. Desprez, 1765, t. VII, p. 121-122 : le grand autel « consiste en huit colonnes corinthiennes de marbre de Saraveche, disposées sur un plan courbe, & qui soutiennent une demi-coupoles, où est le Pere Eternel dans sa Gloire, en bas-relief. Aux côtés sont deux Anges en adoration, & un peu plus loin, deux figures plus grandes que nature, dont l'une represente S. Augustin, & l'autre sainte Monique », un bas-relief représentant saint Michel terrassant le dragon étant encore disposé derrière les colonnes (important effet de transparence), l'ensemble ayant été financé par Charles-Henri de Malon de Bercy, Doyen des Maîtres de Requêtes, inhumé en 1676 dans l'église. Brice, et plus tard Millin, donnent l'architecture de l'autel à Charles le Brun, voir BRICE Germain, *Description de la Ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Paris, Chez les Libraires Associés, 1752 (9^e éd.) (1^{re} éd. 1684), p. 88; voir également MILLIN Aubin-Louis, *Antiquités nationales, ou Recueil de monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire français...*, Paris, Drouhin, 1790-an VII (1799), t. III, XXV, pl. 10, p. 62 et texte p. 63. Voir la gravure de Pierre Brissart d'après le sculpteur (auteur du tabernacle), I. Drouilly (Jean Drouilly), BnF, Est., Va 262 b (H43789), qui a inspiré la planche publiée par Millin : notons que la gravure de Drouilly montre le Père qui est surmonté d'un petit triangle qui intègre

le Tétragramme : anthropomorphisme et abstraction se juxtaposent donc ici. Le retable apparaît aussi latéralement dans la gravure de Sébastien Leclerc pour *Les Statuts de l'ordre du St. Esprit...*, Paris, Imprimerie royale, 1703 (BnF, Est., Ed 59, fol. 66). L'ensemble a été étudié, avec d'autres exemples de Le Brun, par LE PAS DE SÉCHEVAL Anne, « Charles Le Brun, architecte. Ses projets pour des maîtres-autels d'églises parisiennes, entre ambitions artistiques et stratégies de carrière », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Sonderbruck Heft 4, 2012, p. 473-486, ici p. 474 et p. 482-483, avec références aux archives du couvent (AN, S 3640, Livre II des Contrats, fol. 205; LL 1473 [registres capitulaires], fol. 122, et les minutes du notaire, étude LXVI, fol. 209). Notons que Charles Le Brun, associé à Jean-Baptiste Tuby, reprendra une composition proche, également avec un relief de Dieu le Père mais sans Gloire, dans sa composition pour l'autel principal de Saint-Séverin en 1681 (marché du 31 juillet 1681, AN, M.C., ET. LXXVI. 74 et AN LL. 924 p. 209 à 403 pour les délibérations des marguilliers) : voir BEAUMONT-MAILLET Laure, *Saint-Séverin, une église, une paroisse*, Paris, Lacurne, 2010, p. 130-132 et, désormais essentiel pour les synthèses et découvertes inédites sur le domaine du décor sculpté à Paris, la thèse, dont je remercie l'auteur pour sa communication, de BONTEMPS Sébastien, *Le décor sculpté religieux à Paris (1660-1760)*, thèse de doctorat sous la dir. d'O. Bonfait, 2012, t. IV, ici cat. 58.

19. Voir les dessins conservés à la BnF, Est., Va 265d.
20. Voir, à partir de 1718, les Cours au sein de l'Académie d'architecture d'Antoine Desgodets dans le manuscrit des *Ceuvres*, BnF, Est., Ha 23 Pt. Fol. t. II : « Traité de la commodité de l'architecture », qui propose presque systématiquement des modèles de Gloires pour ses divers projets d'églises cathédrales, paroissiales ou monastiques (fol. 120 ou 182). Sur son rôle et l'enseignement académique voir, en dernier lieu, ROUSTEAU-CHAMBON Hélène, *L'enseignement à l'Académie royale d'architecture*, Rennes, PUR, 2016, notamment p. 234 et suiv. sur les lieux de culte.
21. Voir les deux gravures conservées à la BnF, Est., Va 249g 1 et Hd 193 (R 13047), celle dessinée et gravée par F. Blondel qui montre la situation dans le chœur, et celle, avec l'autel isolé, gravée par Moreau. Son auteur était l'architecte Jean-François Blondel et il comprenait le groupe du *Baptême du Christ* de Jean-Baptiste Lemoyne aujourd'hui à Saint-Roch. Sur Saint-Jean-en-Grève, voir BRICE G., *op. cit.*, t. II, p. 142, qui signale l'exécution de travaux après 1724 et un nouvel autel de marbre; DÉZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Nicolas, *Voyage Pittoresque de Paris...*, Paris, Frères de Bure, 1778, p. 199; PIGANOL DE LA FORCE J.-A., *op. cit.*, 1765, t. IV, p. 111 qui mentionne les interventions sur le nouvel autel, commandité par le curé de l'église « Monsieur Esnault », du sculpteur Fichon, du menuisier le Prince, du doreur Prudhome. Jean-François Blondel, l'auteur de l'autel de 1724, n'est pas l'Académicien François Blondel (mort en 1686) ni Jacques-François Blondel (l'auteur de l'*Architecture française*), mais l'un de ses six homonymes, sans doute le François Blondel né à Rouen en 1683 qui travailla également au chœur de Saint-Sauveur : voir MAUCLAIRE Placide, VIGOUREUX C., *Nicolas-François Blondel, Ingénieur et Architecte du Roi*, Laon, s. d., ainsi que la notice « Jean-François Blondel (1683-1756) », dans GALLET Michel, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995, p. 70-72. Sur Lemoyne, voir RÉAU Louis, *Une dynastie de sculpteurs au XVIII^e siècle, les Lemoyne*, Paris, Les Beaux-Arts, 1927; CHAMPY-VINAS Cécilie, *Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778) : un sculpteur du roi au temps des Lumières*, thèse d'histoire de l'art sous la dir. d'A. Mérot, université de Paris IV Sorbonne, 2017, et les marchés publiés dans RAMBAUD Mireille, *Documents du minutier central concernant l'histoire de l'art (1700-1750)*, Paris, SEVPEN, 1971, p. 680-685. Le marché avec Lemoyne et Philippe Fichon, maître-sculpteur, est signé le 28 décembre 1719 (AN, MC, Et. V. 312) et les travaux achevés en 1724, le groupe sculpté n'étant mis en place qu'en 1731 : voir BONTEMPS S., *op. cit.*, t. III, cat. 41 et t. V, Annexe, p. 113 pour la publication des différents devis et marchés dont le devis des menuiseries (AN, MC, Et. V. 312); p. 114-115 pour le marché des sculptures avec les

- sculpteurs Lemoyne et Philippe Fichon ; p. 116-117 (*ibid.*, même date pour la signature où réapparaît le nom de Philippe Fichon qui est donc l'auteur de la Gloire) pour les sculptures en bronze, stuc et bois comprenant la Gloire : « Sera fait une Gloire percée à jour dans le milieu afin de la rendre plus brillante avec une glace, sur laquelle sera peint en or un Saint-Esprit et des rayons par dégradation, qui sera un très bon effet étant bien exécuté, et de ces rayons peints naîtront des rayons de sculpture, des nuées par accidents, dans lesquelles sera quinze ou seize têtes de chérubins et deux anges en adoration de trois pieds et demi de proportion, avec un ange de quatre pieds et demi ou environ de haut soutenant la suspension, ladite Gloire de bois de chêne sculptée avec le plus d'art qu'il sera possible. » Voir également le dessin d'ensemble conservé à L'Institut Tessin, Paris, inv. D 1336 ; une série de huit tableaux était disposée dans le pourtour du chœur, sur le thème de la vie de saint Jean-Baptiste.
22. Pour Saint-Barthélemy, dont l'autel avait été réalisé là encore sur des dessins des frères Slodtz, voir PIGANOL DE LA FORCE J.-A., *op. cit.*, 1765, t. I, p. 458-459 : « La voussure de marbre verd dont le haut de l'arcade est revêtu, est surmontée d'une Gloire, au milieu de laquelle est placé un Jehova accompagné de rayons qui vont à hauteur du vitrage, & s'allongent sur les corniches, faisant fond à deux Anges de grandeur naturelle. Cette Gloire est composée de nuées, & de têtes de Chérubins, du milieu desquelles sort le Suspensoire, le tout doré... » ; Piganol précise que le précédent autel était de Gabriel Le Duc et que la nouvelle décoration du chœur datait de 1736. Voir également SOUCHAL F., *op. cit.*, 1967, p. 505-507 et cat. 63, p. 617 ainsi que la gravure BnF, Est., Hd 193 fol. (R 13010), gravée par Moreau, et Ha 69 in 4^o où la Gloire apparaît dans la coupe de l'église dessinée par Beaujouan.
23. Sur l'Oratoire (rue Saint-Honoré), dont l'autel fut réalisé d'après un projet de l'architecte Pierre Caqué en 1748-1749, voir BRICE G., *op. cit.*, t. I, p. 226 ; PIGANOL DE LA FORCE J.-A., *op. cit.*, 1765, t. II, p. 285-286 ; HÉBERT, *Dictionnaire pittoresque et historique, ou Description [...] des Etablissements & Monumens de Paris...*, Paris, Claude Herissant, 1767, t. I, p. 335, etc. Pierre Caqué (mort en 1767) est surtout connu pour la façade de l'Oratoire qu'il dessina également : voir la notice « Pierre Caqué », dans GALLET M., *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 104. L'ensemble est gravé par Le Camus, BnF, Est., Va 230c (A 24635). Voir aussi la gravure dans MILLIN A.-L., *op. cit.*, t. II, XIV, pl. 2, p. 5 où le motif est cette fois celui du Tétragramme dans la Gloire, sans présence du corps du Christ ressuscité, le nom de Jesus étant inscrit au sommet de la voûte.
24. Voir gravé par Herisset, BnF, Est., Fa 45 fol., R 103 (n^o 61) (la Gloire, derrière l'arcade du chœur, centrée autour du Tétragramme, surmonte l'Agneau eucharistique) et R 104 (n^o 62) ; voir également son projet, là aussi sans réalisation, pour Saint-Aignan à Orléans (1730). Sur l'artiste voir FUHRING Peter, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un génio del rococo, 1695-1750*, Turin, Umberto Allemandi, 1999, t. I, p. 113-114 et II, cat. 16 p. 184 et cat. 53-54 p. 276 (les deux projets pour Saint-Leu), cat. 35, p. 202 et cat. 76, p. 283 (Saint-Aignan) ; cat. 63, p. 244 et cat. 130-136, p. 379-380 (six projets, avec Gloire, pour Saint-Germain-L'Auxerrois, vers 1745-1750, tiré du « Livre de Desseins d'Autels à l'usage de toutes les Eglises gothiques » publié par Huquier vers 1757-1761), cat. 104, p. 365 (projet pour la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice, 1727).
25. Voir par exemple la Gloire eucharistique, portée par deux anges au-dessus d'un Christ au sépulcre, ou le projet d'Anthoine Hénon (BnF, Est., Hd 193 fol. [R 13049], gravé par Moreau) ; il existe aussi un projet de baldaquin avec Gloire eucharistique par Servandoni et un autre projet daté de 1727 par Meissonnier (1727-1732) (FUHRING P., *op. cit.*, II, cat. 9, p. 172-173, voir BnF, Est., R 109, n^o 66 pour le maître-autel gravé par Huquier et R 101, n^o 59, gravé par Herisset, pour la chapelle de la Vierge). Le maître-autel réalisé « à la romaine » fut celui d'Oppenord, commencé en 1732 et consacré en 1734, dont les projets sont documentés par des dessins conservés à la bibliothèque de l'École nationale des beaux-arts (ENSBA PC 22 421) et une description publiée dans

- le *Mercure de France* en 1725 : un tombeau avec exposition d'une urne avec reliques des « martyrs », la présence d'une arche d'alliance faisant office de tabernacle, surmonté de la table du propitiatoire destinée à exposer le Saint Sacrement (et donc sans la plus habituelle suspense eucharistique), une Gloire dessus (finalement remplacée par un pavillon doré de Servandoni et des Slodtz), l'ensemble évoquant ainsi le modèle du Temple de Salomon. Oppenord a par ailleurs donné plusieurs projets d'autels – retables, pavillons, baldaquins – avec Gloires : voir les *Œuvres de Gille Marie Oppenord...*, Paris, G. Huquier, s. d. (BnF Est., Ha 25 fol.), « Livre d'autels », pl. 80, 81, 114, 116, 117, 119. Sur le projet de Saint-Sulpice voir la synthèse de LOURS Mathieu, *Saint-Sulpice. L'église du Grand siècle*, Paris, Picard, 2014, p. 137-141.
26. Voir COLLARD Louis-Henri, « Le maître-autel de l'ancienne église Saint-Paul à Paris », *Archives de l'Art français*, nouv. Période, XXIII, 1968, p. 97-109 (avec publication partielle des marchés des sculptures de Van Clève et de menuiserie avec Varangot, du 2 décembre 1687, AN, MC, Ét. LXII. 237), ainsi que le catalogue de l'exposition *Saint-Paul – Saint-Louis. Les jésuites à Paris* (Paris, musée Carnavalet, 1985), Paris, musées de la ville de Paris, 1985, p. 92-95; DÉRENS Isabelle, « Travaux à l'église paroissiale Saint-Paul », dans GADY A. (dir.), *Jules-Hardouin Mansart (1646-1708)*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 460-461; et la description de PIGANIOL DE LA FORCE J.-A., *op. cit.*, 1765, t. IV, p. 156. La Gloire de l'église Saint-Paul, où Mansart était marguillier, est connue par deux dessins conservés aux Archives nationales : AN, N II, Seine 109bis 6 r^o (projet anonyme du XVIII^e siècle, sans tableau, mais avec deux sculptures de saint Pierre et saint Paul dont les attributs, tiare/clés et épée, sont présents dans la frise qui les surmonte, et Gloire avec rayons) et 109bis 7 r^o (avec tableau, une Gloire sans rayon avec les seuls nuages, chérubins, colombe du Saint-Esprit au centre); voir également 109bis 15 r^o reprenant le second dessin. Notons enfin que le tableau de la *Cène* (1690-1691) a remplacé un tableau juste antérieur du peintre Delaborde représentant le *Ravissement de saint Paul*. Sur le sculpteur, qui aurait étudié l'œuvre du Bernin à Rome selon les annotations de Jean Legros au projet de biographie de Lépicié conservé à l'École des beaux-arts de Paris (ms. 75) et la vie de l'artiste par Caylus, voir encore COLLARD L.-H., « Corneille Van Clève, sculpteur ordinaire des Bâtiments du roi (10 juin 1646-31 décembre 1732) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1967-1968, p. 193-210 et SOUCHAL François, « À propos de Corneille Van Clève », *Antologia di Belle Arti*, 48-51, 1994, p. 77-85.
27. La Gloire était posée dans l'axe de la verrière et formée d'un « transparent » avec au milieu le triangle trinitaire, la colombe du Saint-Esprit au-dessus, des têtes de chérubins. L'autel avait été réalisé par Sébastien-Antoine et Paul-Ambroise Slodtz et par le peintre Charles Coypel auteur du projet d'ensemble dont reste une gravure : BnF Est., AA4 (Joullain, François). Voir, sur cette œuvre exceptionnelle, SOUCHAL F., *Les Slodtz...*, *op. cit.*, p. 503-505 et cat. 59, p. 615-616; et LEFRANÇOIS Thierry, *Charles Coypel, 1694-1752*, Paris, Arthéna, 1994, p. 63 et notices p. 158-159, p. 276-279, qui se réfère à la description de l'Abbé DEMAYNE (du Maine), chanoine de l'église, « Lettre de M. l'abbé du Maine... à M.D.L.R. », *Mercure de France*, octobre 1734, p. 2169-2178, ainsi qu'aux archives du registre capitulaire de la collégiale (AN, LL 532, p. 232 pour la décision d'un nouveau maître-autel, et LL 520). Cette intégration fait écho à la réalisation juste antérieure de Saint-Sauveur (à nouveau hélas détruite : esquisse du retable au musée du Louvre et esquisse peinte du plafond à Nancy, Musée lorrain, « l'unique que nous ayons en France de cette espèce » (*Mercure de France*, septembre 1732, p. 1997-1999), de Noël-Nicolas Coypel (1731-1732), oncle de Charles et frère d'Antoine Coypel, associé à « l'architecte du Roi » Blondel et à Jean-Baptiste Lemoyne : un tableau de l'*Assomption* ouvrait sur une coupole représentant le *Ciel s'ouvrant pour recevoir la Vierge* (avec un Dieu le Père en gloire) : l'association illusionniste de sculpture et de peinture et surtout l'usage inédit alors à Paris de « reliefs colorés » semblent inspirés d'un projet pour Saint-Eustache de Meissonnier. Voir le dossier rassemblé dans DELAPLANCHE Jérôme, *Noël-*

- Nicolas Coyvel (1690-1734)*, Paris, Arthéna, 2004, p. 107-109 et p. 127. On retrouvera plus tard une même ambition pour la chapelle de l'Enfance de Jésus à Saint-Sulpice (actuelle chapelle de l'Assomption), édifée par l'architecte J. Laurent à la demande du curé Dulau d'Allemans (successeur de Languet de Gergy qui avait fait édifier la chapelle axiale dédiée à la Vierge) : voir WILK-BROCARD Nicole, *Une dynastie. Les Hallé*, Paris, Arthéna, 1995, cat. n° 41, p. 378 et p. 120-121.
28. Voir AN, N III Seine 741 n° 1 : projet daté du 4 novembre 1741 et signé de l'architecte Thomas Duffloch, du marbrier Dansse et du sculpteur Chenu : ce projet a été identifié et publié par BONTEMPS S., *op. cit.*, t. IV, cat. 54.
29. Voir AN, O¹ 1784, « Mémoire des ouvrages de sculpture fondus en bronze pour le maître autel de la chapelle royale [...] par Van Clève, [...] en 1709 et 1710 ». Voir MARAL Alexandre, « La chapelle royale de Versailles. Programme iconographique », *Revue de l'Art*, 132, 2001/2, p. 29-42; du même, *La chapelle royale de Versailles sous Louis XIV. Cérémonial, liturgie et musique*, Sprimont, Mardaga, 2002; *La Chapelle royale de Versailles. Le dernier grand chantier de Louis XIV*, Paris, Arthéna, 2011, p. 65-81 sur le programme pictural et son évolution, p. 155-159 sur le maître-autel, p. 312-313 sur les différents projets (où la Gloire est successivement associée au Saint Sacrement, à la Résurrection, à la Trinité, au Saint-Esprit, à l'Agneau, à la Croix, à la Nativité), et p. 342-343 pour le mémoire des sculptures de l'autel. Voir également SOUCHAL F., *French Sculptors of the 17th and 18th centuries, The reign of Louis XIV*, Londres, Cassirer, t. III, 1987, p. 388-391; STUMBERG EDMUNDS Marthae-Mel, « Designing the high altar for Louis XIV's chapel at Versailles », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 2000, p. 295-314 pour une première analyse des différents dessins, et en particulier p. 309-310 sur l'éventuelle symbolique théologico-monarchique et un « cycle » solaire parcourant la chapelle et, du même, *Piety and Politics. Imaging divine Kingship in Louis XIV's Chapel at Versailles*, Delaware, University of Delaware Press, 2002.
30. Sur Notre-Dame, où s'illustrèrent Robert de Cotte et Nicolas Coustou, voir BRICE G., *op. cit.*, t. IV, p. 199 : « Le fond du Chœur est terminé par une grande voûte ou enfoncement circulaire, revêtu comme tout le reste. Elle est surmontée d'une Gloire sur son ceintre, au milieu de laquelle est un triangle entouré de nuages, de Chérubins, & de rayons très brillans, & l'un des deux Anges qui sont au-dessus de la niche tient en l'air la suspension où repose le S. Sacrement »; DÉZALLIER D'ARGENVILLE A.-N., *op. cit.*, p. 9; PIGANOL DE LA FORCE J.-A., *op. cit.*, 1765, t. VI, p. 390-396 : « Le haut de cette niche est rempli d'une Gloire, au-dessus de laquelle de grands Anges soutiennent la sainte Eucharistie, d'où se répandent de grands rayons à la Bernine, c'est-à-dire, imaginés par le Cavalier Bernin. » Sur Nicolas Coustou, dont le groupe sculpté de la *Pietà* est conservé à Notre-Dame, voir SOUCHAL F., *Les frères Coustou, Nicolas (1658-1733)-Guillaume (1677-1746) et l'évolution de la sculpture française du Dôme des Invalides aux Chevaux de Marly*, Paris, De Boccard, 1980, chap. VIII : « Le chœur de Notre-Dame », p. 83-93; voir également l'étude de référence de KRAUSE Katharina, *Der Vœu de Louis XIII. Die Chorausstattung von Notre-Dame in Paris unter Ludwig XIV*, München, Tuduv Studie, 1989 et la synthèse de LOURS Matthieu, *L'autre temps des cathédrales. Du concile de Trente à la Révolution française*, Paris, Picard, 2010, p. 153-163. Le modèle de la Gloire (« ouvrage des Coustou » selon Dezallier d'Argenville), en plomb doré, fût donné en 1714, Nicolas Coustou a sans doute été aidé par son frère Guillaume pour son exécution; le groupe sculpté de la *Pietà* ne fut installé qu'en 1725. Voir la représentation et la description qu'en donne Blondel d'après Delamonce : BnF, Est., Hd 193 (R 13009).
31. Voir PIGANOL DE LA FORCE J.-A., *op. cit.*, 1765, t. VIII, p. 140-141; BORDEAUX Jean-Luc, *François Le Moyne and his Generation (1688-1737)*, Paris, Arthéna, 1985, cat. n° P. 46, p. 92-93, fig. 41 et 42 pour le *modello*; PONS Bruno, *De Paris à Versailles 1699-1736 : les sculpteurs ornementalistes parisiens des Bâtiments du roi*, Strasbourg, Association des publications près les universités de Strasbourg, 1986, chap. X, p. 164-170 (sur

- François Roumier et le marché du 21 mars 1723), cat. 25, p. 260-262, p. 310-322 (pièces justificatives) ; BONTEMPS S., *op. cit.*, t. V, Annexe, p. 65, expertise des ouvrages de sculptures de F. Roumier du 24 novembre 1726 (AN, Zlj 593), avec mention d'un modèle « en plâtre jeté à la main un Geova avec une Gloire autour a l'arc doubleau qui est au-dessus du maitre autel ladite Gloire composée de deux enfants et de onze testes de chérubins soutenus par des nuées qui s'épanchent jusqu'au dessous du plafond de la mouchette de l'entablement de l'église ainsi que par le dessous de l'arc doubleau et sur la frise et corniche ainsi que des rayons qui se lancent par le dessous desdits nuages en 17 pieds de long sur pareille hauteur ou environ », Gloire associée à un grand rideau « descendant en contrebas jusque sur la corniche du lambris du chœur faisant ensemble 45 pieds de pourtour ». Le projet initial de Jean de Courtonne est repris et modifié par l'architecte Denis Jossenay et François Roumier. Antérieurement encore, notons que LE MAIRE Charles, *Paris ancien et nouveau*, Paris, Théodore Girard, 1685, t. I, p. 24, évoque déjà, au-dessus du « baldaquin », une ouverture « en demi-rond à jour dans la voute où est une Gloire d'une composition de Sculpture, Peinture, & Vitrierie, ce qui fait un tres-bel effet, & qui est en veü en entrant dans l'Eglise ». Cette Gloire devait surmonter l'autel construit peu après, démonté en 1722 et dont les marbres seront réutilisés pour la chapelle du Rosaire, qui est évoqué notamment par PIGANIOL DE LA FORCE J.-A., *op. cit.*, 1765, t. VIII, p. 138. Cet autel est donné au sculpteur « Martin », soit Denis Martin (mort en 1714) : voir SOUCHAL F., *French Sculptors...*, *op. cit.*, III, 1987, cat. 7, p. 72-73 : signalant le contrat du 14 juin 1689 avec Denis Martin et le marbrier Jérôme Derbais, sous la direction de Charles Le Brun, et les travaux exécutés entre 1689 et 1695.
32. SOUCHAL F., *French Sculptors...*, *op. cit.*, II, n° 37, p. 385-386 reproduisant les dessins du Cabinet des dessins du Louvre, Inv. 34297 r°, et du Minutier central, et faisant référence au contrat du 23 décembre 1719 ratifié et déposé le 18 juin 1720 (AN, MC, Et. LXXIII, 658) ; les travaux, pour un montant de 11 000 puis finalement 14 000 livres, ne seront achevés qu'en 1728. Le marché, où le sculpteur Jean Gaignard (Gagnard) et le marbrier Claude Nique sont aussi mentionnés, a été publié dans BONTEMPS S., *op. cit.*, t. V, Annexe, p. 99-107 : il est également indiqué, derrière l'autel, « un agneau immolé accompagné de nuages et de rayons » qui complète ainsi la thématique eucharistique avec la grappe de raisins et les épis de blé prévus dans la variante de la moitié gauche de la volute ; les deux anges adorateurs aux côtés de l'autel étaient en « plomb et étain » d'une hauteur de six pieds, les deux anges au-dessus de la Gloire étant en « bois de chesne » ; le tabernacle porte la figure du Bon Pasteur et surmonte un Saint-Esprit de bronze sur le devant de l'autel, les trois personnes de la Trinité étant ainsi associées sur l'axe vertical.
33. PIGANIOL DE LA FORCE J.-A., *op. cit.*, 1765, p. 106 ; voir également la copie manuscrite de P. ISIDORE DE LA MADELEINE, *Mémoires historiques de Notre-Dame-des-Victoires*, Bibliothèque historique de la Ville de Paris (CP 3548 et 3549), fol. 219-220 : « Dans le centre de cette coupe on y voit une Gloire travaillée avec beaucoup de soins et de propreté [...] par le sieur Rebillé sculpteur de l'Académie », le même artiste réalisera la petite Gloire qui se trouve sur la façade, *ibid.*, fol. 223.
34. Sur Saint-Sulpice où œuvrèrent les frères Slodtz voir PIGANIOL DE LA FORCE J.-A., *op. cit.*, 1765, t. VII, p. 319-320 ; DÉZALLIER D'ARGENVILLE A.-N., *op. cit.*, p. 351. Voir aussi SOUCHAL F., *op. cit.*, 1967, cat. n° 51, p. 611 pour l'attribution à Sébastien-Antoine et Paul-Ambroise Slodtz.
35. Sur Saint-Merry où Paul-Ambroise Slodtz, sans doute assisté de ses frères, fut chargé de la transformation du chœur, voir PIGANIOL DE LA FORCE J.-A., *op. cit.*, 1765, t. III, p. 463 : « L'arcade du milieu du chevet est fermée dans le haut par une Gloire très dorée & très rayonnante avec des têtes de chérubins. Cette masse de dorure fait une confusion qui fatigue les yeux sans satisfaire le goût, & c'est là qu'est placée la suspension » ; voir aussi la description donnée dans THIÉRY Luc-Vincent, *Paris tel qu'il étoit avant*

- la Révolution ou Description raisonnée de cette Ville, de sa Banlieue, et de tout ce qu'elle contenoient de remarquable, pour servir de guide aux amateurs et voyageurs Français et Etrangers...», Paris, Delaplace, an IV (1796), t. I, p. 548; ainsi qu'aux Archives nationales (AN, LL 851, fol. 303 v^o-305 r^o, 14 décembre 1752), et les dessins échelonnés entre 1740 et 1750 conservés également aux Archives Nationales (AN, N III Seine 728 [1-59] notamment le dessin préparatoire n^o 27, encore sans Gloire mais avec un dais, sans doute de Paul-Ambroise Slodtz). Sur les frères Slodtz voir SOUCHAL F., *op. cit.*, 1967, p. 512-516 et cat. 85, p. 627-628; et le manuscrit « Réflexions du marguillier de 1759 » cité par BALOCHE Constant, *Église Saint-Merry de Paris, histoire de la paroisse et de la collégiale*, Paris, Oudin, 1912, t. I, chap. XXIV, p. 536-548 et t. II, p. 565-566 évoquant la nécessité d'associer châsse élevée (portée par des anges et non par des colonnes d'un « goût gothique »), suspension, saints familiers aux paroissiens (Pierre et Mery évoqués par deux autres anges portant leurs attributs) et Gloire : « Il y avait eu, de tous temps, une suspension, qu'il n'était pas possible de supprimer sans choquer la dévotion des paroissiens. Cette suspension, qu'on ne pouvait raisonnablement placer sur l'autel à la romaine, ne pouvait être que dans le fond du sanctuaire suivant les bonnes règles, elle devait être supérieure à la châsse; à cette place pouvait-on se dispenser de l'accompagner d'une Gloire? La décence et le biais de l'église, qu'on sauvait ainsi, l'exigeaient également », etc.
36. Voir BnF, Est., Va 223a, A 19674 : « executé et dessiné par Radel en 178(?)4 ». Le projet dessiné par L.-F. Petit-Radel est donné de façon erronée, dans les collections de la BnF, pour un projet pour Saint-Germain-L'Auxerrois : on reconnaît cependant bien les colonnes cannelées – avec détail des chapiteaux distincts – surmontées d'étroits pilastres et les fenêtres bien différentes de Saint-Médard; une photographie ancienne montre encore la Gloire au-dessus de l'arcade (BnF, Est., Va 257d, H 37946) qui, si elle est authentique (la situation est identique, les rayons ont cependant été réduits), se trouve encore en place. Voir THIERY L.-V., *op. cit.*, an IV (1796), t. II, p. 212-213 : il est l'auteur du maître-autel « disposé à la Romaine & d'une forme sage & simple », ainsi que de la chapelle et du retable de la Vierge (avec Gloire), là aussi modifiée, qui se trouvent derrière le maître-autel. Sur cet architecte encore méconnu voir les notices que lui ont consacrées par MOSSER Monique, « Petit-Radel », dans *Piranèse et les Français*, Rome-Dijon, Edizioni dell'Elefante, 1976, p. 261-265; et GALLET M., *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle...*, *op. cit.*, « Louis-François Petit-Radel (1739-1818) », p. 403-404 : donné comme élève à l'Académie de Billaudel, associé aux « Piranéens français ».
37. Ainsi que la plus modeste réalisation de l'église de l'Assomption qui surmontait une *Nativité* de Houasse : PIGANIOL DE LA FORCE J.-A., *op. cit.*, 1765, t. III, p. 23, évoque le tableau et l'autel « de menuiserie feinte de marbre de différentes couleurs ». Autres cas parisiens, tout aussi modestes et guère documentés : Saint-Louis-en-l'Île dans le rond-point du chœur; l'ancienne église des capucins du Marais (Saint-Jean-saint-François) sur l'arcade qui précède le chœur monastique (postérieure aux travaux lancés en 1714?); et Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux, au-dessus de l'arcade du chœur : cette dernière, si authentique (elle n'est pas indiquée par les sources anciennes), pourrait, comme plus tard à Saint-Roch, être en relation avec le groupe de *L'Annonciation* et des quatre évangélistes en pierre de Tonnerre signalés par MILLIN A.-L., *op. cit.*, t. IV, 1792, XLVI, p. 6 et THIERY L.-V., *op. cit.*, an IV (1796), t. I, p. 573 : « auprès du maître-autel sont placés six figures sculptées par Bourlet, frère lai de cette maison »; il pourrait s'agir de Jacques Bourlet, frère convers de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés (1663-1740), auteur de la sainte Marguerite (1705) en marbre du transept droit de Saint-Germain-des-Prés.
38. Ainsi à la cathédrale d'Amiens, à Toulon, Saint-Maximin, Rouen (Saint-Maclou, Saint-Vivien), Saint-Germain-L'Auxerrois, etc.
39. Ou pour d'autres réalisations semblables à Rome, S. Marie Majeure par exemple; où dans des situations plus marginales comme sous les abats-voie des chaires à prêcher, situation obligée pour cet objet.

40. Transfert indiqué par l'*Almanach historique* de Marseille, 1803-1804, fol. 233 cité par NICOLAS César, *L'ancien couvent des Dominicains de Marseille, 1223-1790*, Nîmes, Gervais-Bedot, 1894, p. 62; voir également MOTTE-ROFFIDAL Émilie, *Histoires sacrées. Mobiliers des églises Marseillaises et Aixoises au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, PUP, 2008, p. 258 et 243; antérieurement, inspiré par la réalisation de Saint-Maximin, signalons le maître-autel avec Gloire, disparu, d'Albert Duparc pour les Augustins en 1699 (AD, BDR 355 E 461, f^o 302).
41. Derrière l'autel avancé, la Gloire surmontait une niche qui accueillait le reliquaire en bois doré de saint Lazare et saint Racho, l'ensemble s'inscrivant dans une construction – une série de six panneaux de marbre séparés par des colonnes –, qui recouvrait l'abside de la cathédrale avant d'être remontée en 1939, avec transformation (la niche est occupée par une statue de saint Jean-Baptiste), dans l'église Saint-Jean. Voir, basé sur les Actes capitulaires (1759-1778), le précis article de FYOT Eugène, « Le sculpteur Jérôme Marlet, ses travaux à la cathédrale d'Autun », *Mémoires de la société éduenne*, 1935, t. 47, p. 203-216 : marché avec le marbrier Jean-Marc Doret le 13 juin 1766, indiquant le nom de Jérôme Marlet (1731-1810) pour tous les travaux de sculpture (Gloire en bois doré avec Tétragramme dans un triangle, bas-reliefs des vertus, angelots en bois doré sur l'entablement avec guirlandes et cassolettes); nouveau marché le 17 mars 1769 avec Henry Doret, succédant à son frère décédé, et début des travaux en décembre 1769; achèvement des travaux le 23 octobre 1772. Marlet était aussi l'auteur des stalles (détruites). Voir également DEVOUCOUX Jean-Sébastien-Adolphe, *Description de la cathédrale d'Autun*, Autun, 1845 et, du même, « Du culte de saint Lazare à Autun », *Annales de la Société éduenne*, 1853-1857, p. 249-360, ici p. 349-359 sur les doutes manifestés à l'égard de l'authenticité de la relique de saint Lazare à la fin du XVII^e siècle et la décision, dès 1731, d'exposer le reliquaire « dans le mausolée de marbre qui est derrière la maître-autel, au-dessus du lieu où il était ci-devant, pour satisfaire la dévotion des peuples »; démolition du jubé; décision des nouveaux aménagements en 1766, etc.
42. TAILLARD Christian, *Joseph Brousseau, architecte limousin au temps des lumières*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1992, p. 373-399 et notamment p. 382 (note 3 et 4) et p. 386-396 sur cet autel, à double face, intégrant deux bas-reliefs : *Déploration sur le Christ mort*; *Invention des reliques de saint Gervais et de saint Protas*; deux autres reliefs de l'Adoration des Rois Mages et des bergers ornaient encore le tabernacle surmonté d'une grande croix. L'architecte, auteur du palais épiscopal et de plusieurs établissements religieux à Limoges, réalisa un autel semblable à la cathédrale de cette ville, mais sans Gloire; tandis qu'une Gloire surmonte l'*Assomption* du tableau de Nicolas-Guy Brenet du maître-autel de l'église d'Argentré du Plessis (*ibid.*, p. 265-267).
43. Voir, prenant place dans l'église construite par Laurent Vallon, architecte de la Ville, BALESTA Jacques, *L'église du Saint-Esprit à Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, Edisud, 1989, p. 22-23; ainsi que BOYER Jean, *L'Architecture religieuse à l'époque classique à Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1972, p. 234 et MOTTE-ROFFIDAL É., *op. cit.*, p. 278 (avec références aux sources dont Archives municipales d'Aix, LL 80, fol. 37 v^o-38 v^o, délibération du 16 septembre 1793 mentionnant la convention du 24 juin 1787). L'œuvre est due au sculpteur originaire de Milan, Jean-Baptiste Casella (sans doute également l'auteur du maître-autel de l'église Saint-Jean-Baptiste en 1750, également surmonté d'une petite Gloire exécutée par deux marbriers italiens en 1767 d'après BOYER J., *op. cit.*, p. 202); elle a été rapprochée d'un dessin antérieur (vers 1760-1770) du sculpteur aixois Auguste Ramel (dessin, avec variantes : un tableau au centre du baldaquin, conservé au musée Arbaud : Vi I 15). La thématique eucharistique est associée à celle du Saint-Esprit (au centre de la Gloire du couronnement du baldaquin) par le biais d'un calice rayonnant couronnant l'ensemble. La Gloire se retrouve à Aix jusque dans le projet de baldaquin de Joseph Routier pour la cathédrale (1805, dessin au musée Arbaud, Vi I. 17). Sur Carpentras, voir l'œuvre de Jacques Bernus (1650-1728) qui semble avoir été l'auteur d'un Dieu en gloire pour le retable

- des Dominicains de Carpentras en 1668, conservé à Notre-Dame de l'Observance de Carpentras. On sait qu'il est surtout le créateur de la Gloire du Saint-Esprit de la cathédrale de Carpentras (1694-1704), réalisée pour l'évêque romain Laurent Buti (dont Bernus réalisera le tombeau, mutilé, mais connu par un dessin conservé au musée de Carpentras), intégrant originellement tout un ensemble de représentations peintes et sculptées (vertus, six cadres sculptés avec la vie de saint Siffrein, attributs ecclésiastiques, anges portant le saint Clou ; le Saint-Esprit ayant été remplacé par un vitrail « de fort mauvais goût » selon H. Requin au début du XIX^e siècle) : voir PENENT J. (dir.), *Le dessin baroque en Languedoc et en Provence*, cat. expo. (Toulouse, musée Paul Dupuy, 1992), Toulouse, Loubatières, 1992, p. 89-91 et fig. 66 d'un dessin préparatoire pour la Gloire de Saint-Siffrein (Carpentras, musée des Beaux-Arts). Sur l'artiste voir l'étude inaugurale de REQUIN H., *Jacques Bernus, sa vie, son œuvre (1650-1728)*, Avignon, Seguin frères, 1885, p. 25-30 et p. 45 ; CHOBAUT H., « Une famille d'artistes comtadins : les Bernus (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, t. 36, 2^e série, 1934, p. 35-49 ; BREHIER Daniel, « Une dynastie de Sculpteurs mazanais : les Bernus, mythe et réalité », dans *Richesses méconnues de la région de Carpentras. Aspects du Pré-inventaire de l'ancien arrondissement de Carpentras*, Aubignan, juin-août 1979, p. 40-51 ici p. 40-41.
44. Avec Saint-Esprit et bas-relief du Père, au-dessus du tableau (attribué à Pietro Antonio de Pietri [1663-1716] : *Joseph présentant l'Enfant Jésus à la Vierge et à Sainte Elisabeth*) du retable-baldaquin, statues de saint François-Xavier et d'Ignace de Loyola, reliefs d'autres saints jésuites, et un relief de la *Mise au tombeau* au-devant de l'autel ; au sommet un ange porte une banderole avec la devise de l'Ordre *Ad Majorem Deo gloriam*, au-dessus cercle avec Trigramme IHS de l'Ordre. Sur cette réalisation, voir (sans référence) CASTAN Auguste, PINGAUD Léonce, *Besançon et ses environs*, Besançon, Paul Jacquin, 1901, p. 152, indiquant que l'œuvre aurait été exécutée grâce à un don de Marie-Françoise Tharin, « douairière de Joseph Boisot, conseiller au Parlement de France-Comté », et achevée en 1719, pour plus de 20 000 livres. Voir également, citant l'architecte Marnotte, DROZ Séraphin, *Historique du Collège de Besançon*, Besançon, Marion, 1867, t. I, p. 181 indiquant la date de 1727 et un travail « exécuté à Paris ». L'attribution à Pietro de Pietri est celle de *L'indicateur de Besançon*, Besançon, Ch. Deis, 1837, p. 40 et est aussi indiquée sur le dessin de Jean-Baptiste Lallemand conservé à la BnF, Est., VE-26 (R)-Fol (réserve). Sur ce tableau voir SESTIERI Giancarlo, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino, Ammandi, 1994, t. I, p. 149 et BREJON DE LAVERGNÉE Arnauld, « Un ensemble de tableaux romains peints pour les églises de France-Comté », dans *Il se rendit en Italie. Études offertes à André Chastel*, Roma-Paris, Edizioni dell'Elefante-Flammarion, 1993, p. 537-549 ici p. 540-541, fig. 5-6.
45. Même évolution remarquée par MÉNARD Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Beauchesne, 1980, II, chap. I, p. 184-185 et chap. III : « Dieu le Père au couronnement des retables », p. 213-214, à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle et surtout du XVIII^e siècle, même si abondent encore, dans des contextes provinciaux semble-t-il, les représentations anthropomorphes : voir par exemple, le cas de Fromentières, 1775, *ibid.*, p. 219, fig. 18. Antérieurement voir le très bel exemple par Pierre Biarreau pour le retable de la chapelle des *Saints de la Barre*, Angers, 1659-1664.
46. La Gloire domine un tableau de la sainte en méditation. Voir la synthèse de ROSTAN M. L., *Notice sur l'église de Saint-Maximin*, Brignoles, Perreymond-Dufort et Vian, 1859 (2^e éd.), p. 76-81 avec références d'archives empruntées à E.-M. Faillon ; GIRAUD M., *Documents relatifs à la construction du maître-autel de l'église Saint-Maximin (Var), exécuté par Joseph Lieutaud, et notice sur ce sculpteur...*, Marseille, Roux, 1863 avec publication du contrat de 20 000 livres du 21 janvier 1678 (p. 8-12) ; voir également FAILLON Étienne-Michel, *Monuments inédits sur l'apostolat de sainte Marie Madeleine en Provence...*, Paris, Migne, 1848, t. I, col. 1057-1111 sur le rôle de Louis XIII, d'Urbain VIII, du général

- de l'Ordre dominicain Nicolas Rodulphe (Nicoló Ridolfi) et de l'archevêque d'Avignon Domenico de Marini, ainsi que de Louis XIV pour la réalisation de la châsse de porphyre (1634) et la translation des reliques (1660) qui précède le nouvel autel auquel contribua financièrement le roi, ainsi que le t. II sur les pièces d'archives. Voir encore KHROHNE Miriam, « Maître-autel et chapelles latérales de Saint-Maximin : vers un nouvel usage des œuvres d'art », dans BEDOUELLE G., LION A., THÉVENIN L. (dir.), *Les dominicains et l'image. De la Provence à Gênes, XIII^e-XVIII^e siècles*, actes du colloque de Nice (2004), Nice, Serre, 2006, p. 119-132 ici p. 124 et, dans le même volume, FABBRI-MÜLLER Francesca, « Domenico de Marini archevêque d'Avignon (1648-1669) : un renouvellement dévotionnel et artistique en Provence baroque », p. 175-191 ; ROFFIDAL-MOTTE É., « Autour de l'urne d'Alessandro Algardi (1634) : art, dévotion et pouvoir à la basilique royale de Saint-Maximin », *Histoire de l'art*, 73, décembre 2013, p. 53-64. Sur le culte, ses remises en cause par Jean de Launoy en 1641 et les réponses locales, voir VELAY-VALLANTIN Catherine, « Les usages de la controverse provençale. Le pèlerinage de la Sainte-Baume et la procession de la Madeleine à Marseille, XVII^e-XVIII^e siècle », dans BOUTRY P., FABRE P.-A., JULIA D. (dir.), *Rendre ses vœux. Les identités pèlerines dans l'Europe moderne (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, éd. de l'EHESS, 2000, p. 477-499.
47. Jean Péru (1650-1723) est l'auteur, après 1688, des figures allégoriques des Vertus dans les écoinçons des arcades de la nef : voir SOUCHAL F., « L'église de L'Isle-Sur-Sorgue », *Congrès archéologique de France*, 121^e session, 1963, p. 377-390 ici p. 386. Sur l'artiste, voir la monographie de MARCEL Adrien, « Les Péru, sculpteurs et architectes d'Avignon », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 2^e série, t. 28, année 1928 (1929), p. 1-157, ici pour Jean p. 57-91, p. 66-67 (retable avec « grande Gloire » de l'église du collège des Jésuites d'Avignon, 1699), p. 71-72 (retable avec Gloire du Père et du Saint-Esprit pour la chapelle du monastère de Saint-Georges à Avignon, 1705) ; œuvre à laquelle il faut peut-être ajouter la réalisation de l'ancienne chapelle des Carmélites d'Arles (vers 1718). Son frère, le sculpteur Pierre Péru (1649-1723), était l'auteur du retable, avec Gloire et dais associé au Saint-Esprit, du maître-autel de Saint-Didier (1691) en Avignon (*ibid.*, p. 44-45) et de celui de l'église Saint-Pierre (1707, déplacé à Montfavet dans le Vaucluse, et transformé) également avec Gloire (*ibid.*, p. 48).
48. Voir, à propos de la chapelle de Toulon où est remplacée une composition antérieure de Puget détruite par un incendie, l'étude de GINOUX Ch., *La Chapelle du « Corpus Domini » de la cathédrale de Toulon et sa décoration par Christophe Veyrier*, Paris, E. Plon Nourrit et C^{ie}, 1892 et du même, « Les sculpteurs Veyrier et Dubreuil, les peintres Achard et Volaire », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 3^e série, t. III, 1887, p. 324-327 (notamment à propos des tableaux de Jean-Baptiste Van Loo et Jean-Baptiste Achard en 1718 représentant le *Triomphe de l'Église* et le *Sacrifice de Melchisédech* pour les côtés de la chapelle dont ils complètent l'iconographie eucharistique). Voir également HERDING Klaus, « Les Veyrier, une famille de sculpteurs provençaux à l'époque de Louis XIV », *Archives de l'art français*, nouvelle série, t. XXX, 1989, p. 73-124, pièces n^{os} XXXIII-XXXIX sur le retable de Toulon et son coût de 10000 livres et n^{os} XVII et XVIII sur le retable, également à thématique eucharistique, commandé par la confrérie du Saint Sacrement de l'église paroissiale de Trets, intégrant : « le mystère de l'incarnation du verbe et ensuit fera en estuc un père éternel dans un tourbillon de nuage accompagné de quelques anges et cherubins et des rayons qui précéderont les nuages et le Saint Esprit en forme de colombe et un ange descendant et comme parlant à une vierge qui est plus basse et dans une profonde humilité, et tout cela tiendra place du tableau et retable ». Du même, voir encore « Œuvres inédites de Christophe Veyrier. L'idéal classique et la sculpture baroque provençale », *Revue de l'art*, 163, 2009, p. 23-34. Lazare et Thomas Veyrier, cousins de Christophe Veyrier, étaient les auteurs du maître-autel des Carmélites d'Aix-en-Provence qui intégrait, dans sa partie supérieure, un bas-relief avec un Dieu le Père rayonnant, entouré d'anges, et le Saint-Esprit descendant sur terre : la composition est connue par un dessin de Juramy (1791), conservé à la Bibliothèque

- Méjanes (Estampes A.49) : voir BOYER J., *L'Architecture religieuse à l'époque classique à Aix-en-Provence*, op. cit., p. 192-193 citant la quittance du 28 février 1703.
49. BAIL Louis, *La Théologie affective. Ou Saint Thomas en Meditation...*, Paris, K. D'Allin, S. Huré, L. Billaine, V^oc Pocquet, 1659, p. 760 : Jésus-Christ « en ce mystere déploye une partie de la pompe de sa Gloire, il se reveste de beauté & de splendeur » ; ou encore ILLAIRE (sieur de Jouyac d') Jacques, *La Theologie française, ou les Canons de la vérité de Dieu, tirez de l'arsenal des Stes Escritures...*, Paris, Noel Charles, 1630 ; MARANDÉ Léonard de, *Le Théologien français [...] 2^e édition...*, Paris, M. Soly, 1646, p. 506.
50. Jacques Millet-Desruisseaux (1657-1725), pour cet ensemble édifié entre 1691 et 1700, avec sculpture de « Nôtre Seigneur agonisant, & l'ange qui lui presente le calice » (F. Farin), initialement entouré de la Vierge et de saint Clément (ancien patron d'une paroisse supprimée sur le territoire de laquelle se trouvait le couvent), et remonté (avec transformation) dans l'église Saint-Vivien en 1791. L'œuvre est importante également pour sa double illumination : interne (le groupe sculpté, illuminé par un premier percement dissimulé) et externe (l'*oculus* percé dans « l'ordre Angélique » supérieur ouvrant sur la nef centrale). Sur ce dernier exemple voir la description ancienne (et précise) dans FARIN François, *Histoire de la ville de Rouen [...] 3^e édition, Tome Second [...] Revüë, augmentée & corrigée suivant les Memoires fournis par la Noblesse*, Rouen, Bonaventure Le Brun, 1738 (Marseille, Laffite Reprints, 1976, t. II), 6^e partie, p. 53-54. Voir également les études de BEAUREPAIRE Charles de, *Notes historiques et archéologiques concernant le département de la Seine-Inférieure et spécialement la ville de Rouen*, Rouen, Espérance Cagniard, 1883, « Notes sur la contre-table et sur la chaire de Saint-Vivien », p. 145-155, ici p. 145 sur la plaque enchâssée lors de la consécration du 19 septembre 1700 et mentionnant la date de construction de 1691 « Pour la gloire de Dieu [...] par les libéralités des amis du R. P. Jean-François Scelles, ex-définiteur de tout l'ordre de Saint François, provincial actuel de sa province et profès de ce couvent » ; du même auteur, « Les architectes à Rouen de 1650 à 1750 », *Bulletin des Amis des monuments rouennais*, 1906, p. 93-132 ici p. 126-131 ; DELSALLE Lucine-René, « La contre-table des cordeliers à Saint-Vivien de Rouen : Jacques Millets-Desruisseaux interprète du Bernin », *Bulletin de la Commission départementale des Antiquités de la Seine-Maritime*, t. 52, 2004, p. 99-111 ; ainsi que LAVALLÉE Daniel, « Notes sur l'église Saint-Vivien de Rouen », *Revue des Sociétés savantes de Haute-Normandie*, 26, 1962 (repris dans *B.A.M.R.*, octobre 1989-septembre 1990, p. 13-32 ici p. 21-22) et CHALINE Nadine-Josette, « Le décor intérieur de l'église Saint-Vivien », *Bulletin des Amis des monuments rouennais*, octobre 1997-septembre 1998, p. 9-22 ici p. 14. L'œuvre suscita la commande dans l'église Saint-Laurent d'une œuvre analogue (1714-1718) avec scène de la *Transfiguration*, Père éternel et lanterne illuminant la scène et, à l'abbatiale de Saint-Saëns (vers 1720), un retable avec scène de la *Résurrection* et Père sous un fronton courbe accueillant son fils dans la Gloire ; voir également, en place, le grand retable du maître-autel de l'ancienne église des Minimes de Rouen (actuelle chapelle des Bénédictines du Saint Sacrement), avec Tétragramme dans le triangle trinitaire rayonnant inscrit dans le couronnement cintré.
51. L'église Sainte-Marie-Madeleine, reconstruite en 1675-1676 par François Vollant, consacrée en 1707 : la Gloire surmonte le tableau du maître-autel de Jacques Van Oost le jeune (1629-1713), don de l'artiste qui était marguillier de l'église, et alors le principal peintre de Lille avec Arnould de Vuez. L'architecte Lequeux réaménage le chœur au XVIII^e siècle, qui intègre des boiseries de M. Buisine (1775), et quatre nouveaux tableaux d'André-Corneille Lens consacrés à sainte Madeleine (1777-1778) : voir DESMARCHELIER H., *Une promenade dans l'église de la Madeleine à Lille. Contribution à l'histoire de la paroisse de la Madeleine*, Lille, 1890 ; *Lille au XVII^e siècle des Pays-Bas espagnols au Roi-Soleil* (cat. expo., Lille, 2000), RMN-palais des Beaux-Arts, Paris-Lille, 2000, p. 186 (sur le peintre) et p. 326-329 (sur l'église) ; ainsi que VANDALLE Maurice, « Jacques van Oost, dit le Jeune, peintre et bourgeois de Lille », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 8, 1938, p. 139-171.

52. CASTAN Auguste, PINGAUD Léonce, *Besançon et ses environs*, Besançon, Paul Jacquin, 1901, p. 152 et p. 154 sur la dédicace initiale qui survivrait ainsi dans le retable-baldaquin. L'auteur voyait d'ailleurs une *Présentation au Temple* dans le tableau, plus conforme à l'iconographie jésuite que l'on retrouve par exemple à Paris avec le tableau de Vouet pour l'église de la Maison professe. L'importance du saint au XVII^e siècle est déjà relevée par MÂLE Émile, *L'art religieux après le Concile de Trente...*, Paris, Armand Colin, 1932, chap. VII, IV, p. 313-325 où il insiste sur la dévotion que lui portent en particulier les jésuites. Sur ce rôle de plus en plus « actif » et valorisé dès le XV^e siècle, sous l'influence notamment de Jean Gerson et du dominicain Isidorus Isolanus, voir LAVAURE Annil, *L'image de Joseph au Moyen Âge*, Rennes, PUR, 2013, p. 235 et suiv., ainsi que WILSON Carolyn C., *St. Joseph in Italian Renaissance Society and Art*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2001.
53. Voir BnF, Est., Va 78^c, t. 7, microfilm B 10005 à B 10014, publié dans MARAL A., *op. cit.*, p. 312-313.
54. Ainsi désignée par Charles-Antoine COYPEL dans sa « Vie d'Antoine Coypel » (1745), publiée dans LICHTENSTEIN J., MICHEL C. (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. IV, vol. 2, (1712-1746), Paris, éditions de l'ENSBA, 2010, p. 540.
55. DESGODETS Antoine, *Traité de la commodité de l'architecture*, ms C 2 (édition électronique des *Cours* de Desgodets, [www.desgotes.net]), Première section, chap. I : « Description des anciennes églises », p. 45-47, évoquant notamment, mais sans ici se référer à une tradition nationale, la « crosse » eucharistique comme « le symbole de la houlette du bon pasteur ». Si l'on en croit SAUVAL Henri, *Histoire et recherche des Antiquités de la Ville de Paris...*, Paris, Charles Moette et Jacques Chardon, 1724 (ms. vers 1655-1670), t. I, p. 633, l'usage de suspendre le Saint Sacrement était devenu rare au début du XVII^e siècle : il signale néanmoins, avant la démultiplication de nouveaux exemples à partir de la fin du siècle, les cas subsistants de Notre-Dame, de la Sainte-Chapelle, Saint-Merri, Sainte-Opportune, Saint-Benoît, etc.
56. Problème théorique évoqué notamment par IMORDE Joseph, « Visualizing the Eucharist », dans OY-MARRA E., REMMERT V. R. (dir.), *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*, Berlin, Akademie Verlag, 2011, p. 109-125. Sur l'exposition eucharistique voir la synthèse de TIXIER Frédéric, *La monstration eucharistique (XIII^e-XVI^e siècle)*, Rennes, PUR, 2014, en particulier « L'ostensoir : un outil de propagande de la Contre-Réforme », p. 237-269 : l'emphase catholique, si elle prolonge toute une tradition médiévale d'exhibition visuelle de l'hostie consacrée (le rite de l'ostentation eucharistique est attesté à Paris sous Eude de Sully dès la fin du XII^e siècle), peut se comprendre comme une réaction aux négations des Réformés, calvinistes en particulier ; la création de « l'ostensoir-soleil », au début du XVI^e siècle, nous paraît bien être une forme anticipant nos monumentales Gloires. Notons que la suspension ne se substituait pas forcément au tabernacle mais pouvait coexister avec lui : par exemple à l'église Saint-Paul de Paris. Je reviens plus en détail sur ces questions eucharistiques dans « Le Banquet spirituel. Cènes et Scènes de l'eucharistie (XVI^e-XVIII^e siècle) », dans *Chair et bonne chère à la Renaissance*, colloque international organisé par le Centre de Recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les lumières (université Paul Valéry-Montpellier 3), château de Bournazel, septembre 2017 (à paraître).
57. DENAIS Joseph, *Monographie de la cathédrale d'Angers*, Angers, Lachèse et C^{ie}, 1900, p. 254-257 ; et surtout FRACY Louis, *Monographie de la cathédrale d'Angers – Les immeubles par destination*, Angers, 1905, p. 7-14 avec références aux sources : mss. 656 (Bibliothèque d'Angers), t. I pour la décision de reconstruction du 18 novembre 1754 d'un « autel à baldaquin » et l'implication financière du chapitre et de l'évêque Jacques de Grasse ; AD, G. 266 (Inventaire et titres du Chapitre, Autel) pour le plan apporté au chapitre le 17 janvier 1755 et le marché (reproduit) du 28 mars 1755 d'un montant initial de 22 000 livres (qui doubla) ; mss. 633 (Bibliothèque d'Angers) pour la pour-

- suite du chantier par Jean-Jacques Denis à la mort de son père en 1758. Voir également MASSIN Georges *et al.*, « Le mobilier et le trésor de la cathédrale d'Angers », 303. *Arts, Recherches et Créations*, n° 70, 2001, p. 96-101. Le tombeau de l'autel conservait les reliques de saint Décent, données par Benoît XIV et mises en place en 1759, visibles à travers un *oculus* vitré; la frise comporte des ornements et attributs de « saint Maurice [auquel est consacré l'église] et d'Eglise » comme l'indiquait le marché, les quatre consoles (avec palmes, festons, fleurs et ornements eucharistiques), sont couronnées par un globe portant la croix (« une Boule ou globe du Monde, Entortillé D'un Serpent »); l'ange au centre de la Gloire devant la corniche soutenait la suspense ou « custode » eucharistique, pendue par un « Cordon de Soye » : « Sera fait sur le devant de la Corniche, entre les Chapiteaux une Gloire, où il y aura un Ange tenant une suspension, l'ange aura une draperie et sera soutenu par des ailles et derrière avec des têtes de chérubins, qui l'accompagneront comme Aussy des Rayons, Sortans des nûes. Le Derrière sera Orné d'une Gloire, Enrichie de Cinq têtes de Chérubins, accompagnées de nûes et de Rayons, le tout en bois doré et peint. » (FRACY L., *op. cit.*, p. 9.) Notons que la présence de la suspense allait de pair avec « Deux Boestes de tabernacles » et qu'à travers le baldaquin se laissait voir la châsse de saint Maurille (évêque d'Angers au V^e siècle) au-dessus de la boiserie du chœur; la marché indique la présence des « figures de la vierge et de Saint Maurice » qui étaient déjà présents sur l'ancien autel.
58. Paris, BnF, Est., Va 5, t. 2 : dessin du sculpteur Jean Forest (1770) en exécution des plans projetés par Michel-Ange Slodtz en 1763 : voir SOUCHAL F., *Les Slodtz...*, *op. cit.*, 1967, cat. 192, p. 700.
59. Par exemple à Saint-Maclou où le *Corpus domini* était suspendu à une crosse au-dessus du maître-autel au XVI^e siècle : voir BEAUREPAIRE C. de, « Architectes de Saint-Maclou », *Bulletin de la Commission des Antiquités de la Seine-Inférieure*, t. VII (1886-1888), p. 90-115 ici p. 109-110.
60. DARGNIES Louis-Michel, *Mémoires en forme de lettres pour servir à l'histoire de feu Messire Louis-Fr Gabriel d'Orléans de la Motte, évêque d'Amiens* (Malines, 2^e éd. 1785, t. II, Lettre XVIII, p. 198-201), repris par SOYEZ Edmond, *Le sanctuaire de la cathédrale d'Amiens*, Amiens, Lambert-Caron, 1873, p. 75-76. On devine encore, sur une banderole tenue par un ange au sommet de la Gloire de la cathédrale, l'inscription : « [Ecce Panis Angelorum, Factus ci-]BUS VIATORUM[Verè panis filiorum]... » : le fragment renvoie à l'office du Saint Sacrement donné à saint Thomas d'Aquin : « Voici le Pain des Anges, qui est devenu la nourriture des hommes ». Sur le rôle des évêques au XVIII^e siècle voir la synthèse de GOMIS S. (dir.), *Les évêques des Lumières. Administrateurs, pasteurs, prédicateurs*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2015 (édition numérique); antérieurement voir BERGIN Joseph, *The Making of the French Episcopate : 1581-1661*, New Haven-London, Yale University Press, 1996 et Crow, *Church and Episcopate under Louis XIV*, New Haven-London, Yale University Press, 2009.
61. IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, A. Rousseau, L. Doutreleau (éd.), Paris, Cerf, 1982, IV, t. II, 20, 10-11, p. 659-661. Je reviens sur ces questions dans le dernier chapitre.
62. L'hétimasie, de étoimazô : préparer, préparation. Voir par exemple le trône vide surmonté d'une croix au baptistère des Ariens, S. Maria in Cosmedin, à Ravenne vers 500-525; celui de la chapelle Saint-Prisque, S. Prisco, à S.-Maria Capua Vetere en Campagne; les exemples à Rome de l'arc triomphal de S. Maria Maggiore, de l'abside de S. Paoli fuori le Mura, de S. Prassede, etc.
63. Comme par exemple à la voûte du mausolée de Galla Placidia à Ravenne vers 430-450, ou sur l'abside de S. Apollinaire in Classe vers 549.
64. Voir par exemple le traité sur « La parole de Dieu », IV, dans BARON Roger, *Hugues de Saint-Victor. Six opuscules spirituels*, Paris, Cerf, 1969, p. 73 : « L'œil de Dieu saisit ce qui est loin, puisqu'il est présent partout; ce qui est intérieur, puisqu'il est en toutes choses; ce qui est imperceptible, puisqu'il est clair-voyant; ce qui est immense, puisque tout est en lui », etc. Voir également : ORPHÉE, *Hymnes*, VII, 1-2; OVIDE,

- Métamorphose*, IV, 227-227 ; FICIN Marsile, *De la lumière (De lumine)*, 1492, chap. VIII ; VALERIANO G. P., *Hieroglyphica*, XXXIII, § Deus, Bâle, 1575. Absent semble-t-il des représentations médiévales, il s'introduira dans l'emblématique du XVI^e siècle.
65. Voir par exemple l'Alpha (principe) tenu dans un cercle rayonnant par les archanges Michel et Gabriel sur l'arc de l'abside de S. Vitale à Ravenne.
66. Voir MCGINN Bernard, « Theologians as Trinitarian Iconographers », dans HAMBURGER J. F., BOUCHÉ A.-M. (éd.), *The Mind's Eye : Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 186-207 ; ainsi que ZORACH Rebecca, *The Passionate Triangle*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2011, chap. III, « The Triangle and the Trinity » : présent dans des manuscrits médiévaux, le triangle est surtout présent à partir des XV^e et XVI^e siècles. Les trois cercles lumineux sont évoqués par BERNARD DE SILVESTRE dans son *De mundi universitate* ou plus tard DANTE dans le *Paradis* : voir DE BRUYNE Edgar, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel 1998 (1946), I, p. 653-654.
67. Liées, selon Lactance et Eusèbe de Césarée, à la vision d'un « signe divin » par Constantin avant la bataille du pont de Milvius et portées sur les boucliers ou les étendards de ses soldats, que l'on trouve par exemple sur la voûte de la chapelle de l'archevêché de Ravenne à nouveau vers 494-519.
68. *Tres et viginti libri in locus lucubrationum Erasmi*, Paris, 1531, VIII, p. 108 (ouvrage d'Alberto Pio en réponse à Érasme), cité par BOESPFLUG François, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, Bayard, 2008, p. 304. Sur les positions protestantes à l'égard des images voir, notamment, WENCELIUS Léon, *L'esthétique de Calvin*, Genève, Slatkine (reprint), 1979 (Paris, Les Belles Lettres, 1937) ; GARSIDE Charles, *Zwingli and the Arts*, New Haven/London, Yale University Press, 1966 ; PREUS James S., *Carlstadt's « Ordinaciones » and Luther's Liberty : A Study of the Wittenberg Movement, 1521-22*, Cambridge/Oxford, Harvard University Press/Oxford University Press, 1974 ; SCAVIZZI Giuseppe, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*, Reggio Calabria, Casa del libro editrice, 1981 et, du même, *The Controversy on images. From Calvin to Baronius*, New York/Bern etc., Peter Lang, 1992 ; EIRE Carlos M. N., *War against the Idols : The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 ; MICHALSKI Sergiusz, *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image question in Western and Eastern Europe*, London/New York, Routledge, 1993 ; MULLER Frank, « Bucer et les images », dans KRIEGER C., LIENHARD M. (dir.), *Martin Bucer and Sixteenth Century Europe*, Leiden/New York, Brill, 1993, t. I, p. 227-237 ; COTTIN Jérôme, *Le Regard et la Parole. Une théologie protestante de l'image*, Genève, Labor et Fides, 1994, notamment III : « Une réévaluation de l'iconoclasme de la Réforme » ; FINNEY P. C. (dir.), *Seeing beyond the Word. Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Grand Rapids Michigan/Cambridge, William B. Eerdmans Publishing Company, 1999, en particulier les contributions synthétiques de MENTZER Raymond A., « The Reformed Churches of France and the Visual Arts », p. 199-230 et pour les Anciens Pays-Bas de VELDMAN Ilja M., « Protestantism and the Arts : Sixteenth – and Seventeenth-Century Netherlands », p. 397-425 ; JOBY Christopher Richard, *Calvinism and the Arts : a re-assessment*, Louvain, Peeters, 2007. Côté catholique, outre les nombreux aperçus de G. Scavizzi, voir notamment PRODI Paolo, *Arte e Pietà nella chiesa Tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014 (éd. augmentée de l'édition de 1962) ; BIANCHI Ilaria, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Editrice Compositori, 2008 et HECHT Christian, *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2012, dont p. 458-470 sur les représentations de la Trinité. Voir en dernier lieu l'édition posthume de l'étude de DUPRONT Alphonse, *L'image de religion dans l'Occident chrétien*, Paris, Gallimard, 2015, chap. 16 : « La recherche de l'Imago Dei », p. 260-344.

69. WENCELIUS Léon, *L'esthétique de Calvin*, Paris, Les Belles Lettres, 1937 (Slatkine reprint 1979), p. 118.
70. CALVIN Jean, *Institution de la religion chrétienne (1560)*, J. Cadier, P. Marcel (éd.), Genève, Labor et Fides, 1955, Livre I, chap. 11 : « Qu'il n'est licite d'attribuer à Dieu aucune figure visible : et que tous ceux qui se dressent des images se révoltent contre le vrai Dieu », t. I, p. 60-74 : « toutes les fois qu'on représente Dieu en image, sa Gloire est fausement et méchamment corrompue » (1, p. 62) ; « toutes statues qu'on taille, ou images qu'on peint pour figurer Dieu, lui déplaisent précisément, comme opprobes de sa majesté » (2, p. 62), « Je n'estime pas qu'il soit licite de représenter Dieu sous forme visible, parce qu'il a défendu de le faire, et aussi parce que sa Gloire est d'autant défigurée et sa vérité falsifiée » (12, p. 71) ; FAREL Guillaume, *Oraison très dévote (1552)*, dans FAREL G., *Traité Messins*, t. I, R. Bodenmann, F. Briegel (éd.), Genève, Droz, 2009, p. 36-37, « De l'ydolatrie commise envers les images » : « et nous t'avons (toy qui es vivant et aucteur de vie), comparé à une chose morte, qui prend sa forme d'un paovre (*sic*) malheureux homme qui choisit la matiere comme bon luy semble, et y besoingne (*sic*) de ses mains, ne faisant rien que mocquerie. Car rien qu'il face (*sic*) ne sert et n'a aulcun usage, car tout n'est que folie. Et tout ce que l'homme barbouille en te voulant contrefaire est au contraire de tes œuvres », texte repris et développé encore dans la *Forme d'Oraison* (1545), *ibid.*, p. 118-119 et suiv., rappelant par exemple que le « saint nom » de Dieu est sa Gloire sans que l'on puisse la donner aux images (p. 123). Voir encore VIRET Pierre, *Instruction chrétienne*, t. I, A.-L. Hofer (éd.), Genève, L'Âge d'homme, 2004, « Sommaire & Catéchismes », chap. XXX, p. 125, « Du service de Dieu, qui est spirituel » et II, *Exposition familière sur les dix commandements de la Loi* (1554), Troisième dialogue sur le second commandement « Tu ne feras image taillée... », p. 172-250 ; ou encore, du même, *Dialogues du désordre qui est à présent au monde*, R. Vulcan (éd.), Genève, Labor et Fides, 2012, Premier dialogue, chap. 3 à 5, sur la dénonciation de l'idolâtrie, Second dialogue, chap. I sur les images de Dieu, p. 63-64.
71. COUSINIÉ F., *Tactique des images : Sébastien Bourdon, peintre protestant pour l'église catholique*, Paris, éd. 1 : 1, 2011, p. 10-11 ; je renvoie également à mon étude sur la littérature de controverse au XVII^e siècle, *Le Peintre chrétien. Théories de la peinture religieuse dans la France du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.
72. Voir WENCELIUS L., *op. cit.*, p. 21-22 et note 2 et pages suivantes où Calvin reprend la tradition du christianisme, et p. 26-29 sur les liens entre « beauté », « splendeur » et « Gloire », autre notion fondamentale pour le réformateur de Genève comme pour les catholiques contemporains. Si les temples réformés, en France par exemple, réduisent leurs ornements aux seules tables de la Loi et à des inscriptions bibliques, la Gloire et le Tétragramme ne pourraient-ils pas intégrer l'ensemble de ces signes que Dieu « a choisis pour apparaître aux hommes » et « propres » pour enseigner et avertir « les hommes de son essence incompréhensible » (*Institution chrétienne*, I, IX, 111) ? Voir, issu du *Corpus Reformatorum*, 32, 85 (*Commentaire du Psaume 104*) : « Même si Dieu est invisible, sa Gloire est quand même visible. Quand il s'agit de son essence il habite certes une lumière inaccessible : mais aussi longtemps qu'il rayonne sur le monde entier, cette Gloire est le vêtement dans lequel il nous apparaît quand même d'une certaine façon visible celui qui en lui-même est caché » (cité par COTTIN J., *Le Regard et la Parole...*, *op. cit.*, p. 304-305).
73. BÆSPFLUG E., *Dieu et ses images...*, *op. cit.*, p. 285.
74. Voir, sur ce contexte méconnu, la présentation de VAN ECK Caroline, « Les Gloires perdues de l'Angleterre : l'image de la présence divine entre icône, effigie et signe », dans COUSINIÉ F., LEMOINE A., VIROL M. (dir.), *Soleils baroques. La représentation de la Gloire de Dieu et des Princes dans l'Europe moderne* (à paraître). Voir également le fronton de la Französische Kirche à Potsdam (G. W. Knobelsdorff architecte, 1750-1753), dont le fronton intègre le Tétragramme en gloire. Même constat dans les Anciens Pays-Bas réformés après 1560 selon TÛMPEL C. (dir.), *Het Oude Testament in de schilderkunst*

- van de Gouden Feuw*, cat. expo. (Amsterdam, Joods historisch museum, 1991-1992), Swolle, Waanders, 1991, p. 17. L'orientation symbolique ou emblématique d'une image-signe est bien sûr également présente au sein des catholiques, chez Konrad Braun ou Wolfgang Sedelius ou encore Ambrogio Catarino au XVI^e siècle par exemple : voir SCAVIZZI G., *Arte e architettura sacra...*, *op. cit.*, chap. 5 et chap. 4, p. 188 sur Catarino.
75. Voir NEERCASSEL Jean de, *Du culte des saints et principalement de la très sainte Vierge Marie*, Paris, G. Desprez, 1679, p. 254 à propos de ceux qui « s'imaginent la Trinité comme une substance matérielle distinguée en trois portions et mesme ayant la forme d'un triangle », cité par MÉNARD M., *op. cit.*, II, chap. III : « Dieu le Père au couronnement des retables », p. 204.
76. LAIRESSE Gérard de, *Le Grand Livre des peintres, ou l'art de la peinture...*, Paris, À l'Hôtel de Thou, 1787 (1712), t. II, Livre IX, chap. XII : « Réflexions sur la manière dont on représente la Trinité », p. 354-355 : « La plupart des chrétiens (excepté en Hollande, en Angleterre & une partie de l'Allemagne) s'accordent sur la représentation de la Trinité, en donnant à Dieu le Père la figure d'un vieillard [...] Or, puisque l'Écriture sainte nous donne une idée si sensible de Dieu, quel mal y a-t-il de le représenter plutôt sous cette forme que sous celle d'un triangle radié, dans lequel il y a quelques caractères Hébreux. Ce triangle n'est-il pas aussi bien une figure que le corps humain ? »
77. BELLARMIN Robert, *Disputationes de controversiis christianae fidei...*, Ingolstadt, 1588-1593; PALEOTTI Gabriele, *Discorso intorno alle Immagini Sacre e Profane (1582)*, S. Della Torre (éd.), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana-Cad & Wellness, 2002, I, chap. XXX, p. 91, rappelant l'impossibilité de représenter la divinité « in se stessa », mais « con cui ci vengono descritte nella Sacra Scrittura », justifiant la représentation « con il volto di un vecchio » ; on sait que manque le Livre IV où devait être traitée, entre autres, la question de la représentation de Dieu annoncée dans l'Avertissement au lecteur.
78. OTTONELLI Giovanni Domenico, BERRETTINI Pietro da Cortona, *Trattato della Pittura e Scultura uso et abuso loro (1652)*, V. Casale (éd.), Treviso, Canova, 1973, II, 13, p. 75-77.
79. INTERIAN DE AYALA Juan, *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, II, chap. I et II (où il évoque l'autre modalité d'un rayonnement occupé en son centre par le Tétragramme).
80. C'était déjà la position du catéchisme dit « Tridentin » de 1566 (III^e partie, chap. 2, question 13), voir sur ces points BOESPFLUG F., *Dieu dans l'art. Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Paris, Cerf, 1984, en particulier chap. VI.
81. MOLANUS Jean, *Traité des saintes images*, F. Boespflug, O. Christin, B. Tassel (éd.), Paris, Cerf, 1996, I, IV, chap. 16, p. 521-522, voir aussi I, II, chap. 3 et 3 sur les représentations autorisées ou rejetées de la Trinité ; voir également, sur Paleotti, PRODI P., « Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica », dans *Arte e Pietà nella chiesa Tridentina*, *op. cit.*, p. 141-142 sur les notes relatives au Livre IV du traité non publié de Paleotti où l'auteur revient sur la question du « De imagine Dei Patris » : « il Paleotti sostiene che tale raffigurazione esige la massima cautela non avendo Dio manifestato il suo aspetto nemmeno a Mosè : essa è lecita se si seguono chiaramente le immagini offerte dalla Scrittura, ma è sempre più prudente e pio estenersene data l'insufficienza delle cose create a esprimere la divinità » (« cautim esse omnino absitinere » et p. 143 sur la Trinité avec les mêmes réserves sur les expressions de la Trinité). Voir sur ce même point BIANCHI I., *La politica delle immagini...*, *op. cit.*, « Gli anni romani : rigore e censura negli inediti del III e IV libro », p. 213-229 ici p. 221-223.
82. Voir BOSSUET Jacques Bénigne, *Catechisme du diocèse de Meaux...*, Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1698 (1^{re} éd. 1687 et nombreuses rééditions), « Catechisme des festes », Avertissement, n. p. où Bossuet évoque un « Catéchisme des Images » avec usage

- pédagogique d'« images pieuses attachées à la chaire, ou en quelque autre lieu apparent » mais qui exclue les représentations trinitaires. Voir également le « Second catechisme », *ibid.*, p. 96 : rappelant que Dieu est un « Esprit », « une raison, une intelligence qui n'a ni corps ni figure, qui ne peut estre veüe de nos yeux, ni touchée de nos mains, ni apperceuë par aucun de nos sens, mais seulement conceuë par nostre esprit », et ne peut être connue parfaitement étant « incompréhensible dans sa nature; dans sa perfection, dans ses conseils et dans ses œuvres ».
83. Voir par exemple le commentaire de Pierre-François Le Courayer (1681-1776), chanoine augustin et bibliothécaire de l'abbaye Sainte-Geneviève avant de se réfugier en Angleterre du fait de ses positions favorables au rapprochement avec l'Église anglicane, à sa traduction de SARPI Paolo, *Histoire du Concile de Trente (1736)*, B. Dompnier, M. Viallon (éd.), Paris, Honoré Champion, 2003, p. 1224 à propos des représentations de Dieu et du nécessaire avertissement destiné au peuple « que cela ne se faisait pas dans l'idée que la divinité pût être vue des yeux du corps » : « Il eût été plus sage, ajoute le traducteur, et plus conforme à l'Écriture et aux Canons de *défendre absolument de peindre la divinité sous quelque emblème que ce puisse être* », ce qui semble exclure aussi bien les représentations anthropomorphes que les plus symboliques; exemple commenté dans FABRE Pierre-Antoine, *Décréter l'image? La XXV^e Session du Concile de Trente*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 103-105 qui montre bien la variété des positions à l'égard des images lors de la préparation du Concile.
84. On sait que la bulle *Unigenitus* de 1713, condamnant 101 propositions jansénistes, est rejetée par l'archevêque de Paris, M^{gr} de Noailles, qui disparaît en 1729 et est remplacé par M^{gr} de Vintimille, favorable aux Jésuites et aux positions romaines; voir la mise au point de GOUZI Christine, *L'Art et le jansénisme au XVIII^e siècle*, Paris, Nolin, 2007 et MICHEL Marie-José, *Jansénisme et Paris 1640-1730*, Paris, Klincksieck, 2000, chap. IX; voir également SAVIGNAC M. de, *op. cit.*, p. 25-27 qui insiste davantage sur le lien entre paroisses pro-jansénistes et absence de commandes artistiques et, inversement, entre ralliement à la Bulle et lancement d'un grand cycle décoratif comme à Saint-Hyppolyte, à l'Oratoire du Louvre ou à l'Hôpital général entre 1730 et 1760. Mêmes conclusions dans SCHIEDER Martin, *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), chap. III, p. 120-143 évoquant également les cas de Saint-Roch, Sainte-Marguerite, des Oratoriens où les travaux sont associés à la reprise en main des partisans de la bulle *Unigenitus*.
85. HESSELS Jean, *Catechismus solidam et orthodoxam continens explicationem symboli apostolici...*, Louvain, 1691 (8^e éd., 1^{re} éd. 1571), III, chap. 64 et chap. 65, cité d'après BOESPFLUG F., *Dieu et ses images...*, *op. cit.*, p. 320 et, du même, *Dieu dans l'art...*, *op. cit.*, p. 236-237.
86. Voir l'édition partielle du texte dans MENOZZI Daniele, *Les images. L'église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991, p. 222-224 à propos de l'exclusion souhaitée des images « qui présentent de faux dogmes, comme le feraient celles du cœur charnel de Jésus, ou offrent aux idiots l'occasion d'errer, comme celles de la Trinité incompréhensible... » (p. 223).
87. GOUZI C., *op. cit.*, p. 109-110.
88. Voir, défendant saint Augustin (*De Fide et Symbolo*, VII) selon lequel « il n'est pas permis aux Chrétiens de mettre dans leurs Temples des statues en forme humaine de Dieu », ARNAULD Antoine, *Difficulté proposées à M. Steyaert*, Diff. XCVI de la IX^e partie, « Cinquième preuve d'obréption », dans *Ceuvres de Messire Antoine Arnaud...*, Paris/Lausanne, Sigismond d'Arnay & Compagnie, t. 9, 1777, p. 388-395 : il s'appuie notamment sur le traité du Père Thomassin (*De Verbo Incarnato*) : « Vous y trouverez, pour l'improbation de ces images, outre divers passages de S. Augustin qui confirment celui qu'a rapporté Hesselius, un grand nombre d'anciens Auteurs Ecclesiastiques qui sont dans le même sentiment; S. Justin Martyr, Tertullien, Minutius Felix, Lactance, S. Ambroise, & ce qui est bien considerable, ceux qui ont combattu les Iconoclastes avec

plus de chaleur, & soutenu avec plus de zèle l'honneur dû aux images de Jesus Christ & des Saints. Car ce sont ceux-là mêmes qui ont enseigné avec plus de soin, qu'on ne doit point faire d'images de Dieu » (p. 389); et il poursuit en niant que l'on puisse, comme le prétend M. Steyaert, représenter Dieu sous les formes qu'il a prises lors des théophanies : « Que tout ce qu'on pourroit conclure de ces apparitions de Dieu le Père est, qu'il seroit permis de les représenter; mais qu'il ne s'ensuivroit pas qu'il fût expédient de les mettre dans les Eglises pour les exposer au culte du peuple; parce qu'il y auroit toujours sujet d'appréhender, que ce ne fût une occasion aux simples de se former de fausses idées de Dieu » (p. 390). Voir BOESPFLUG F., *Dieu dans l'art...*, *op. cit.*, avec développements sur ces points p. 238-241 : condamnation le 7 décembre 1690 de la proposition XXV selon laquelle « Il est impie de placer dans un temple chrétien une image de Dieu le Père siégeant », position pourtant défendue par saint Augustin dans son *De Fide et Symbolo*, VII, 14, et reprise à nouveau par Arnould.

89. Romaine et plus largement, mais avec exceptions et nuances locales, italienne (la Toscane et les tentatives de réformes du Grand-Duc Pierre Léopold de Habsbourg et de l'évêque de Pistoia Scipione Ricci par exemple) et espagnole. Même réponse semble-t-il dans la Bavière ou l'Autriche catholique où, jusqu'à l'action réformiste de Joseph II, abondent les représentations anthropomorphes sculptées sur les couronnements des retables (et où prolifèrent toujours culte marial et culte des saints) : voir par exemple les autels principaux de l'abbaye de Diessen, de Rott am Inn de München Berg am Laim, etc.
90. BOSSUET J. B., *Exposition de la doctrine de l'Eglise catholique sur les matieres de Controverse [...]*, douzième édition, Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1686 (1^{re} éd. 1671), Avertissement, p. 9-10 à propos des réponses du ministre protestant Noguier qu'il cite : « il semble se relascher par tout; il se raproche; il abandonne les *sentimens* de son Eglise, & il entre dans ceux des *Prétendus Réformes* »; « Avec le culte des Saints, il *exténue* celui des images... [...] Sur les images, il a honte des excès où on a porté tant le Dogme que le Culte », et chap. V, p. 34 et suiv. sur les images et les reliques.
91. SCHIEDER M., *op. cit.*, p. 206-207 pense déceler un déclin irréversible des représentations anthropomorphes de Dieu, et plus généralement de la transcendance divine, dans le champ pictural français au XVIII^e siècle.
92. Voir LE ROUGE, Georges Louis, *Les curiositez de Paris, de Versailles, de Marly...*, Paris, C. M. Saugrain, 1716, p. 320 : le « Père éternel dans sa gloire [...] promet d'envoyer son fils pour racheter le monde... », les Prophètes le « prédisent », les Évangélistes « l'annoncent », les « Puissances » (Charlemagne, saint Louis), le « Reconnoissent » : c'est donc moins le retour que l'envoi du Christ qui serait du coup évoqué, nous renvoyant à l'origine du cycle de la Vie et Passion du Christ et non à sa conclusion.
93. La Fosse paraît bien juxtaposer, dans une rare contraction temporelle, Résurrection (évoquée par le tombeau visible sur la gauche de la fresque et par les soldats effrayés à ses pieds) et Ascension. Celle-ci est intimement liée à la Pentecôte, qui lui face dans la chapelle, dans les Actes des Apôtres : « c'est dans l'Esprit Saint que vous serez baptisés d'ici quelques jours [...] vous allez recevoir une puissance, celle du Saint Esprit qui viendra sur vous, etc. » (Ac 1, 5-9 et 2, 1-4).
94. Nous revenons sur ce point dans notre dernier chapitre à propos des positions de Matthieu, Luc et Jean.
95. Voir BÉZIÈS Caroline, « Le programme sculptural », dans BRAULT Y., JIMÉNO F., RABREAU D. (éd.), *L'École militaire et l'axe Breteuil-Trocadéro*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2002, p. 127-133 ici p. 132 pour la proposition d'attribution; voir également LAULAN Robert, *L'École militaire de Paris. Le monument, 1751-1788*, Paris, A. et J. Picard, 1950. Autre exemple parisien : le bas-relief de la chapelle de la communion à Saint-Louis-en-l'Île au-dessus de l'autel.
96. Antérieurement, voir le projet du sculpteur dijonnais Jean Dubois, à la fin du XVII^e siècle, dont témoignent plusieurs dessins (Paris, Louvre, Département des arts graphiques, RF 6066.69; 6066.68; 6066.70). Sur l'important exemple de Besançon, l'enjeu paraît

avoir été celui d'associer dévotion locale et spécifique au Saint-Suaire (dévotion qui ne date que du début du XVII^e siècle), transféré de la cathédrale Saint-Étienne à celle de Saint-Jean à la fin du XVII^e siècle, et celle, universelle, de la Croix et des autres instruments de la Passion : d'où la série des *Arma Christi* portées par les anges au-dessus des balustres, d'où également les scènes de la Passion dans les différents tableaux. La relique du Saint-Suaire était conservée dans le tombeau en marbre de l'autel percé d'une ouverture centrale; elle est représentée dans la toile de *La Résurrection* de Van Loo (1750) à l'autel principal (le visage du Christ apparaît à l'arrière-plan sur l'étoffe tenue par un ange), tandis qu'un angelot sculpté au-dessus de l'autel supporte la Véronique, elle-même surmontée par la Croix au centre de la gloire : la Croix n'avait encore qu'une place secondaire, sur les côtés de l'autel et déjà tenue par un ange, en vis-à-vis de la colonne de la flagellation, dans le projet non retenu de l'architecte Jean-Pierre Galezot connu par un dessin conservé aux archives départementales. Ce chantier est documenté de façon très détaillée dans les sources et notamment dans les délibérations du Chapitre : voir GAUTIER Jules, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790. Archives ecclésiastiques. Série G*, Besançon, P. Jacquin, 1900-1903, t. I, p. 188-197 : consultation des architectes pour la reconstruction dès août 1729; « commande aux meilleurs architectes » d'une « iconographie de l'autel du Saint-Suaire » (18 février 1739); « approbation des plans et dessins faits par l'architecte Boffrand (*sic*) » (24 février 1740) (G 218, Délibérations capitulaires); vente de l'ancien retable de bois (12 octobre 1735); nouvelle approbation des plans de Boffrand et référence au sculpteur « [Julien] Chambert » pour « l'exécution du plan de l'architecte Boisfrand (*sic*), pour la chapelle du Saint Suaire » (5 mai 1746, G 221); « iconographie de la nouvelle chapelle du Saint-Suaire faite par les soins du prêtre Humbert » (14 février 1748, G 221); « première pierre » le 24 avril 1748; etc. La chapelle avait été réalisée, après l'effondrement en 1729 de la tour du clocher qui détruisit l'abside du Saint-Suaire, sous l'épiscopat d'Antoine-Pierre II de Grammont (1735-1754) : les plans de Germain Boffrand (1739-1740), ne seront exécutés qu'à partir de 1748 et achevés seulement en 1756 (consécration le 4 mars du sanctuaire et de ses trois autels : de l'abside [Saint-Suaire] et des deux chapelles latérales de saint Étienne et saints Ferréol et Ferjeux). L'ensemble est associé à une exceptionnelle série de tableaux sur la Passion par Jean-François de Troy (*Agonie et Portement de Croix*, 1751), Charles-Joseph Natoire (*Mise au tombeau et Descente de Croix*, 1755), Carle Van Loo (*Résurrection* au centre, 1750), le pavement est du XIX^e siècle. Sur cet important exemple voir ORDINAIRE L., « La chapelle du Saint-Suaire », *Annales franco-comtoises*, 5^e année, t. IX, 1868, p. 3-8 (se référant aux actes du Chapitre); l'importante étude de QUINNEZ Joseph, *Les Peintres et la Cathédrale de Besançon*, Besançon, Jacques et Demontrond, 1914, chap. II : « La décoration du Saint-Suaire », p. 21-37 et chap. III, p. 44-55; TOURNIER René, *La Cathédrale de Besançon*, Paris, Henri Laurens, 1967; FERRY Marcel, *La cathédrale Saint-Jean de Besançon*, Lyon, 1976; BARBIER Guy, BLOCH Marie-Hélène, ESTAVOYER Lionel, *Église Notre-Dame, objets mobiliers, livres, vitraux et cloches, propriétés de la Ville de Besançon*, Besançon, éd. Ville de Besançon-direction de la Culture et du Patrimoine, 2012; et tout particulièrement SUBIRADE Patricia, « Le réaménagement de la cathédrale de Besançon de la fin du XVII^e siècle à la Révolution française : de la tradition à la nouveauté », dans *Les espaces du sacré. De la Renaissance à la Révolution – Art sacré. Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, 30, 2013, p. 68-87. Voir également DUNOD DE CHARNAGE François-Ignace, *Histoire de l'église, ville et diocèse de Besançon...*, Besançon, Claude-Joseph Daclin, Jean-Pierre Charmet, 1750, t. I, p. 401-425 (sur le Saint-Suaire). Sur l'architecte voir GALLET Michel, *Germain Boffrand; 1667-1754; l'aventure d'un architecte indépendant*, Paris, Herscher, 1986 mais qui ne mentionne pas cette œuvre. Sur l'exceptionnel contexte architectural de Besançon au XVIII^e siècle (les Bertrand, Nicole, Colombot, etc.), voir ESTAVOYER Lionel, GRISEL Denis, LANGROGNET Jean-Louis, *Architectes bisontins du XVIII^e siècle à Besançon*, cat. expo. (Arc-et-Senans-Besançon, 1980), Besançon, Archives

- départementales du Doubs, 1980, p. 8 (sur la chapelle du Saint-Suaire et le plan refusé de J. P. Galezot, ADD, G [Plans] 12).
97. Voir par exemple *Les Offices des Rogations, de l'Ascension, de la Pentecoste et de la Sainte Trinité. Pour le Jour de la feste et toute l'Octave [...] A l'usage de Rome, & selon le nouveau Bréviaire de Paris*, Paris, Chez Villette, 1721.
 98. *Prieres pour adorer la Sainte Trinité tous les jours de la semaine*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1708, Préface, n. p.
 99. *Catechisme, servant de disposition pour faire avec fruit la premiere Communion [...] Où il est traité 1. Des mysteres de la sainte Trinité, & de l'Incarnation. [...] Par le commandement de monseigneur l'archevesque de Paris*, Paris, aux dépens de quelques personnes de pieté pour l'Hospital general, 1659, p. 3. Mais voir aussi, plus développé, BELLARMIN R., *Catechisme et ample declaration de la Doctrine Chrestienne...*, Rouen, Jean Le Boulenger, 1639, chap. II à propos de la Trinité, question reprise ensuite à propos du *Credo*.
 100. Voir la synthèse de MARGERIE Bertrand de, *La Trinité chrétienne dans l'Histoire*, Paris, Beauchesne, 1975.
 101. GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, I. Joseph et al. (trad.), Paris, Minuit, 1991 (1971).
 102. QUANTIN Georges, *La Theologie françoise, où l'on traite de Dieu & de ses Attributs, de la Trinité, & de la création de l'Ange, de l'Homme [...] Nouvelle édition*, Paris, Charles Angot, 1669, p. 106.
 103. Outre BAIL Louis et QUANTIN Georges, voir D'ILLAIRE (sieur de Jouyac) Jacques, *La Theologie françoise, ou les Canons de la vérité de Dieu, tirez de l'arsenal des Stes Escritures...*, Paris, Noel Charles, 1630; MARANDÉ Léonard de, *Le Théologien français [...] 2^e édition...*, Paris, M. Soly, 1646. Voir encore : YVES DE PARIS, *La Theologie naturelle ou les premieres veritez de la Foy sont éclaircies par raisons sensibles & morales...*, Paris, V^o N. Buon, 1633; DE S. MARS C.T.P. [DUVERGIER DE HAURANNE Jean (attr.)], *Theologie familiere, ou Instruction de ce que le Chrestien doit croire & faire en ceste vie pour estre sauvé*, Paris, Jean Le Mire, 1639, etc.
 104. Au XVIII^e siècle, voir par exemple, sur ce vocabulaire d'essence, substance, subsistance, personnalité, existence, etc. MARANDÉ L. de, *op. cit.*, p. 152-154.
 105. Voir par exemple, sur la « Circum-inction », BAIL Louis, *La Théologie affective. Ou Saint Thomas en Meditation...*, Paris, K. D'Allin, S. Huré, L. Billaine, V^o Pocquet, 1659, p. 105 : « Car encore que les personnes increées soient distinctes l'une de l'autre, elles ne sont pourtant pas point disjointes ou séparées, mais elles habitent & resident sans aucune confusion l'une en l'autre. »
 106. Sur la différence entre « relations » et « notions » voir par exemple QUANTIN G., *op. cit.*, p. 103 évoquant quatre « relations réelles » en Dieu (paternité, filiation, spiration active du Père et du Fils, spiration passive du Saint-Esprit), et p. 106-107 sur les « notions » entendues comme « le caractere, la propriété, ou la marque à laquelle on discerne une personne d'avec une autre » : on retrouve les relations antérieures, auxquelles s'ajoute « l'Innascibilité » du Père (le fait d'être « un principe sans principe » antérieur à lui-même, à la différence des deux autres personnes); voir également BAIL L., *op. cit.*, p. 83 distinguant notions « affirmatives » et négative (l'Innascibilité).
 107. BAIL L., *op. cit.*, p. 79-80 et p. 95-96 sur la « dilection », « l'inclinaison » et « l'impulsion amoureuse » dont l'Esprit est le terme; ou MARANDÉ L. de, *op. cit.*, Livre IV : « De la Trinité », p. 141-144 ici p. 143. Notons que la mémoire n'intervient pas dans ces opérations : il n'y a que « deux puissances spirituelles productrices », l'entendement et la volonté, la mémoire « n'étant qu'une extension de l'entendement » rappelle BAIL L., *op. cit.*, p. 80.
 108. Par exemple BAIL L., *op. cit.*, « Traicté premier des attributs de Dieu », p. 7 et suiv.; MARANDÉ L. de, *op. cit.*, Livre II et III; QUANTIN G., *op. cit.*, Traité I, chap. II : « Des Attributs », etc.

109. Voir par exemple BAIL L., *op. cit.*, p. 83 et suiv.; voir également BOSSUET J. B., *op. cit.*, « Second Catechisme », p. 120-121 sur « l'ouvrage » spécifique de chacune des personnes de la Trinité (Création pour le Père, Rédemption pour le Fils, Justification ou Sanctification liée à la rémission des péchés), se fondant sur Jn 20, 22 et saint Paul : I Co 12, 4-6 où l'Esprit est associé aux charismes, le Christ au ministère, et II Co 13, 13 où la grâce est associée au Christ, l'amour au Père, la communion à l'Esprit. Voir également la triade Intellect/*nous* (Père), Parole/*logos* (Fils), Souffle/*pneuma* (Esprit) de saint Jean Damascène : voir sur ce dernier point MARGERIE B. de, *op. cit.*, p. 431-432.
110. Voir par exemple BAIL L., *op. cit.*, p. 106-109 ou MARANDÉ L. de, *op. cit.*, p. 180-181 où l'auteur montre la spécificité des missions des personnes divines par rapport au sens commun du terme qui implique subordination, mouvement et inscription temporelle qui s'opposent aux propriétés divines (éternité, égalité, infinité, immutabilité).
111. CALVIN Jean, *Déclaration pour maintenir la vraie foy que tiennent tous chrestiens de la Trinité des personnes en un seul Dieu, par Jean Calvin, contre les erreurs détestables de Michel Servet, [...] où il est aussi monstré, qu'il est licite de punir les hérétiques, et qu'à bon droict ce meschant a esté exécuté par justice en la ville de Genève*, Genève, J. Crespin, 1554.
112. CORDEMOY Louis-Géraud de, *Traité contre les Sociniens, ou la conduite qu'a tenuë l'Eglise dans les trois premiers siècles en parlant de la Trinité, & de l'Incarnation du Verbe...*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1696, chap. I, p. 7-10. Sur ce courant de pensée voir [GUICHARD Anastase], *Histoire du Socinianisme divisée en deux parties. Où l'on voit son origine & les progrès que les Sociniens ont faits dans differens Royaumes de la Chrétienté...*, Paris, François Barois, 1723.
113. JURIEU Pierre, *Le Tableau du socinianisme, où l'on voit l'impureté et la fausseté des dogmes des sociniens, et où l'on découvre les mystères de la cabale de ceux qui veulent tolerer l'heresie socinienne [...] Première partie*, La Haye, Abraham Troyel, 1690; BOSSUET J.-B., *Avertissement aux protestants sur les lettres du Ministre Jurieu contre l'Histoire des variations...*, Paris, Guillaume Desprez, Guillaume Cavalier, 1747 (1689-1691), t. III : Premier Avertissement et t. IV : Sixième Avertissement.
114. LORTIE André, *Les Raisons des Scripturaires, Par lesquelles ils font voir que les Termes de l'Ecriture suffisent pour expliquer le Dogme de la Trinité [par André Lortie fils]. Traduit de l'anglois*, Hambourg, Gaspar Steiner, 1706, rejetant les termes de mode, personne, etc.
115. FAYDIT Pierre-Valentin, *Alteration du dogme theologique par la philosophie d'Aristote : ou Fausses idées des scholastiques sur toutes les matieres de la religion. Tome premier. Traité de la Trinité*, s. l., 1696 où il ne retient comme principe de distinction entre personnes que « l'une est Engendrante, & l'autre Engendrée » (p. 20), où il soutient l'existence non d'une mais de trois « susbtances singulières » bien qu'identiques (p. 68-69), etc. Voir, du même, se réclamant des Pères et de Platon plus que d'Aristote, *Apologie du Sistème des saints Pères sur la Trinité contre les Tropolâtres et les Sociniens, ou Les deux nouvelles hérésies d'Étienne Nye et Jean Le Clère (sic), protestants, réfutées dans la réponse de M. l'abbé Faydit, au livre du R. Père Hugo...*, Nancy, Paul Barbier, 1702. Voir les réfutations apportées par HUGO Louis-Charles [abbé d'Étival, pseud. Baleicourt, Le P.], *Refutation du système de Mons. Faids, sur la Trinité, Qui a pour titre : Altération du Dogme Théologique par la Philosophie d'Aristote...*, Luxembourg, André Chevalier, 1699 et sa *Reponse à l'apologie du système de M. l'abbé Faydit sur le mystere de la Trinité...*, Paris, Jean Moreau, 1702.
116. BOSSUET J.-B., *Cœuvres posthumes*, Amsterdam, Au dépens de la Compagnie, 1753, t. III, Livre second, notamment chap. I à V et XVI et surtout Livre troisième : « M. Simon partisan & admirateur des Sociniens... »
117. LA PLACETTE Jean, *Reponse à deux objections, Qu'on oppose de la part de la Raison à ce que la Foi nous apprend sur l'Origine du Mal & sur le Mystère de la Trinité...*, Amsterdam, Estienne Roger, 1707. L'anonyme (Paul Maty?) auteur de la *Lettre d'un théologien à un autre théologien sur le mystère de la Trinité*, s. l., p. 32-33, fait aussi

- référence à un La Placette « qui peut être a eu une pensée pareille à la mienne sur cette matière » mais ne l'a pas communiquée pour éviter des troubles...
118. Voir la *Lettre d'un théologien à un autre théologien sur le mystère de la Trinité*, (s. l.), 1729, suivie de *Entretien par Lettres entre Mr de La Chapelle, pasteur de l'Eglise Wallonne de La Haye, et le Sr Paul Maty, Ministre du St. Évangile, sur le sujet de la « Lettre d'un théologien à un autre théologien sur le Mystère de la Trinité »*, (s. l.), l'auteur, 1730 et LA CHAPELLE Armand Boisbeau de, *Réflexions en forme de lettre au sujet d'un système prétendu nouveau sur le mystère de la Trinité...*, Amsterdam, F. L'Honoré, 1729.
 119. FAYDIT P.-V., *Alteration du dogme theologique...*, *op. cit.*, p. 207-208 : à propos de l'idée scolastique de la Personne divine « un Être maigre, mince, métaphysique & abstrait ».
 120. Voir par exemple BAIL L., *op. cit.*, p. 82 à propos des relations entre personnes divines et de leurs « regards » réciproques : « c'est comme un triangle où chaque ange a communication avec les deux autres ».
 121. BAIL L., *op. cit.*, p. 99 : « Considérez que le Saint Esprit en son estre personnel a cela de propre d'estre *le lien du Pere & du Fils*. » Nous n'évoquons pas le domaine musical où cette question d'une éventuelle distinction et hiérarchie des Gloires des différentes personnes de la Trinité est aussi présente selon LABIE Jean-François, *Le visage du Christ dans la musique baroque*, Paris, Fayard/Desclée, 1992, « Gloria in excelsis », p. 237-259.
 122. Voir DE ROMANIS Alessandra, « Alcune precisazioni sugli interventi settecenteschi nella chiesa di Sant'Apollinare a Roma », dans DEBENEDETTI E. (dir.), « L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento », Roma, Bonsignori, 1999-2000, t. II, p. 75-88, ici p. 80.
 123. DOLIVAR Jean, *Nouveau Livre d'Autel*, Paris, 1690, pl. 3 (BnF, Est., Ed. 73, fol.).
 124. Ailleurs, et notamment dans les Anciens Pays-Bas, témoignant de dévotions analogues, voir par exemple le retable de l'église abbatiale d'Herkenrode (déplacé à l'église Notre-Dame de Hasselt), par l'important sculpteur Jean Del Cour, marqué par le Bernin, vers 1672-1694, où deux anges adoraient un ostensor eucharistique placé dans une Gloire (depuis remplacé par une représentation de l'Agneau mystique). Même système à Venise, au sommet du maître-autel du XVIII^e siècle de l'église de S. Stae (San Eustachio) édifiée par Giovanni Grassi et Domenico Rossi, avec calice monumental qui supporte une hostie entourée de rayons dorés au sommet du fronton, entourée d'anges adoreurs.
 125. SALES F. de, « Traité de l'Amour de Dieu », dans *Les Œuvres du Bien-Heureux François de Sales, Evêque et Prince de Geneve, Instituteur des religieuses de la Visitation de sainte Marie...*, Paris, Veuve de Sebastien Huré et Sebastien Huré, 1652, col. 384.
 126. *Ibid.*, col. 384.
 127. *Ibid.*, Discours XII, III, p. 471.
 128. BÉRULLE Pierre de, *Discours de l'état et des grandeurs de Jésus*, M. DUPUY et al. (éd.), dans *Œuvres complètes. III*, Paris, Cerf, 1996, Discours XII, III, p. 471. Voir également, sur ce rôle « charnière » du Christ, BÉRULLE P. de, *Œuvres complètes. I. Conférences et fragments, Œuvres de piété 166-385*, M. DUPUY (éd.), Paris, Cerf, 1996, 237 : « De notre vocation à la vie de grâce et de Gloire et de nos devoirs ensuite vers Dieu et vers Jésus-Christ », p. 162-165. Même idée chez OLIER Jean-Jacques, *Explication des cérémonies de la Grande Messe de paroisse selon l'usage romain*, Paris, E. et J. Langlois, 1661, Préface, p. 44, sur le double sacrifice terrestre et céleste, le premier étant ainsi « porté » au ciel par l'hostie : cette action est celle qu'évoque la prière du Canon de la messe romaine. Sur ce thème voir le classique PETERSON Erik, *Le Livre des anges*, G. Català (trad.), Genève, Ad Solem, 1996 (Leipzig, 1935), chap. I, II, IV.
 129. « On a encore accompagné cet autel de figures d'un mauvais goût. Telle est celle figure de J.-C. ressuscité, suspendu dans l'air & accroché à l'entablement de ce baldaquin, où elle est très déplacée, rien n'ayant trait à la Résurrection du Sauveur », PIGANIOL DE LA FORCE J.-A., *op. cit.*, 1765, vol. 2, p. 286 : « Quelle dépense on eut épargnée

- en se réduisant à la simplicité majestueuse d'un autel isolé, avec un tabernacle de bon goût & peu élevé? »
130. Le tableau de *La Résurrection du Christ* (1765) est du peintre parisien Gabriel Briard (1726-1777), connu notamment pour son important tableau de la chapelle des âmes du Purgatoire à Sainte-Marguerite (1761) : voir SANDOZ Marc, *Gabriel Briard (1725-1777)*, Paris, Editart, 1981, p. 108 et cat. 41 p. 136-137 (pour le tableau de Castres, présenté au Salon de 1765). Cette réalisation, financée et dirigée par le nouvel évêque, Sébastien de Barral (1752-1775), entre 1761 et 1768, est documentée par diverses pièces du chapitre (Archives départementales du Tarn, évêché de Castres, Inventaire des titres, série G, G 274, Délibérations du chapitre, 1757-1771) : mise en place de l'autel (25 novembre 1763); paiement le 3 décembre 1763 de 2500 livres à la veuve de « l'entrepreneur » toulousain, le sculpteur toulousain [Pierre] Contestable; mention du « sieur Sepet, sculpteur de Castres » qui est chargé de la réalisation de « quatre piédestaux en pierre destinés à supporter les colonnes qu'on pourra faire dans les suites » (27 avril 1764); paiement de 450 livres « au Sieur Sepet » pour les piédestaux de l'autel (14 septembre 1764); don de 6000 livres par l'évêque au chapitre pour « la décoration du chœur de la cathédrale sous la direction du dit évêque » (23 novembre 1764); mention de l'arrivée « au porte de Cette » des colonnes de l'autel (13 juin 1766); mention du sieur Cailhive [Jean-Denis Cailhivé] « sculpteur de Toulouse, entrepreneur du baldaquin qui doit surmonter le maître-autel de la cathédrale » (15 janvier 1768). Voir sur cet édifice la synthèse de COSTA Georges, « La cathédrale de Castres », *Congrès archéologique de France*, 140^e session, 1982 (1985), p. 221-234, ici p. 230 sur le chœur. On retrouve dans la région une typologie analogue pour la belle réalisation qu'est le maître-autel avec baldaquin intégrant une Gloire (seconde moitié du XVIII^e siècle) et tableau (antérieur, une *Crucifixion*, 1610) de l'église de Notre-Dame-de-la-Paix à Lautrec.
131. HARLAY François de, *Conferences ou Leçons Spirituelles du Saint Sacrifice de la Messe*, Gaillon, De l'Imprimerie de Gaillon, 1640, p. 194-197.
132. *Ibid.*, p. 270.
133. PANOFISKY Erwin, « *Nebulae in pariete*. Notes on Erasmus's Eulogy on Dürer », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, p. 36 et suiv. Au XVIII^e siècle, voir également LAIRESSE G. de, *Le Grand Livre des peintres...*, op. cit., t. II, Livre IX, chap. XII : « Réflexions sur la manière dont on représente la Trinité », évoquant soit sous « formes visibles » (le Père en Vieillard), soit « comme une Gloire » (le triangle avec le Tétragramme) (p. 354), et chap. XIII : « Des Gloires propres aux Anges & aux Divinités de la mythologie » se référant à Grégoire de Naziance et aux évangiles pour la convention des anges « sous une forme corporelle » et « entourés d'une grande Gloire ». Voir également le traité de PAPILLON Jean-Michel, *Traité historique et pratique de la gravure en bois...*, Paris, Guillaume Simon, 1766, t. II, p. 228-230, qui consacre un précieux chapitre aux différents moyens offerts aux graveurs pour représenter soleil, Gloire, nuées et autres éléments des paysages.
134. Sur les capacités figuratives du blanc, notamment pour la lumière, voir *Réserves. Le suspens du dessin*, cat. expo. (Paris, musée du Louvre, 1995), Paris, RMN, 1995, p. 130-171.
135. DIDEROT Denis, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot...*, M. Tournoux (éd.), Paris, Garnier frères, 1877-1882, 16 vol., IV, p. 328-333, 15 décembre 1760, ici p. 331. Voir également, dans le même volume, le compte-rendu sévère des réflexions sur la sculpture de Falconet « destinées à paraître dans l'*Encyclopédie* » : « Je ne crois pas qu'on doive se flatter de produire par un bas-relief les effets et les illusions d'un tableau; il ne faut pas que les arts empiètent sur leurs limites réciproques. » (*Ibid.*, 1^{er} juillet 1761, p. 431-432.) À Saint-Roch, c'est bien ce montage, mais plus par *juxtaposition* que par imitation réciproque ou fusion, qui est mis en œuvre entre ronde-bosse, bas-relief, peinture, et que pouvait donc sans doute mieux accepter Diderot. Falconet semble bien s'être systématiquement confronté à

- divers enjeux représentatifs : représentation de la lumière, des chairs et de la « morbi-
dezza » ; ou encore des passions extrêmes et du mouvement comme en témoigne la
réception de son *Milon* (1754). Voir les pages que lui consacre MACSOTAY Tomas,
The Profession of sculpture in the Paris « Académie », Oxford, Voltaire Fondation, 2014,
notamment chap. I et VI.
136. Voir, en dernier lieu, l'excellent BARRY Fabio, « Im/material Bernini », dans LEVY E.,
MANGONE C., *Material Bernini*, London/New York, Routledge, 2016, p. 39-67 ;
ainsi que, entre autres, FEHRENBACH Frank, « Bernini's Light », *Art History*, 28, 1,
2005, p. 1-42.
137. « Observation sur les arts par une Société d'Amateurs », *L'Observateur Littéraire [...] par
M. l'Abbé De La Porte*, Amsterdam, 1759, IV, p. 59.
138. *Ibid.*, p. 58, à propos des « différents objets matériels » proposés par la nature à
l'imitation.
139. *Ibid.*, p. 59-60 et p. 60-61 où l'auteur reproche aussi à la Gloire la brusque coupe de
ses extrémités et l'impossibilité de « raccorder » la lumière naturelle du transparent
avec les « bandes mates que l'on a mises ». Voir encore, sur l'église, l'exceptionnelle
série d'articles publiés entre 1759 et 1761 dans *L'Observateur Littéraire* : 1759, t. III,
Lettre VIII, « Observations d'une Société d'Amateurs », p. 168-192 (sur la chaire de
Saint-Roch et la question de l'allégorie) ; 1759, t. IV, « Suite des observations d'une
Société d'Amateurs », p. 57-66 (sur la Gloire) ; 1759, t. IV, « La coupole de Saint-
Roch, ou Suite des Observations d'une Société d'Amateurs », p. 234-239 ; 1759,
t. IV, « Lettre à M. L'Abbé de la Porte par M. Falconet... », p. 327-338 (défense
de l'imitation d'objets qui se refusent à l'imitation par la « condescendance, que
les sens veulent bien se présenter à une illusion que la raison n'admet que par
convention ») (p. 333) et en s'autorisant de l'exemple du Bernin ; 1760, t. I, « Lettre
à MM. Les Amateurs. Sur un Dessein proposé par M. Boullée », p. 46-52 ; 1761, t. I,
« Décorations de Saint-Roch. Observations d'une Société d'Amateurs », p. 114-110 ;
1761, t. I, « Lettre XIV. Réflexions sur la Sculpture », p. 334-342 (sur Falconet) ;
1761, t. I, « Lettre de M. Falconet à M. L'Abbé de la Porte... », p. 251-252 ; « Lettre
au sujet des Embellissemens faits dans l'Eglise de S. Roch, avec la Description de
ces nouveaux Ouvrages », *Mercur de France*, décembre 1760, Art. IV, p. 142-154
(défense anonyme de la réalisation contre les critiques de *L'Observateur littéraire*).
Nous renvoyons, sur Saint-Roch, à la bibliographie donnée dans notre conclusion. Un
problème analogue se pose aussi pour les nuées auxquelles le traité manuscrit inédit
sur la sculpture de HUEZ Adrien-François d', *La Sculpture divisée en trois parties...*,
Arras, 1720 (Bibliothèque Jacques Doucet, ms. 81), consacre un chapitre particulier
(p. 189-192) ; antérieurement, à propos du Bernin, PASSERI Giovanni Battista, *Die
Künstlerbiographien*, J. Hess (éd.), Leipzig, Keller, 1934, p. 237 relevait déjà ce para-
doxe d'« un arteficio nuovo, che inganna, e con certi riporti di rilievo ha fatto parere
vero effettivo quel falso, che è finto ».
140. COCHIN Charles-Nicolas, *Les Misotechnites aux Enfers ou Examen des Observations sur
les Arts, par une Société d'Amateurs*, Amsterdam, 1763, p. 21-31 ici p. 23 ; antérieurement
voir MENESTRIER Claude François, *La Philosophie des images énigmatiques...*, Lyon,
Jaques Lions, 1694, le chapitre « Des Hieroglyphes des Egyptiens » où sont évoqués
les Hiéroglyphes chrétiens dont « la Trinité par un Triangle lumineux dans lequel est le
nom inefable de Jehova en caracteres Hébraïques » (p. 16) ou encore « Des symboles
énigmatiques », p. 225 : « une Image Philosophique sur laquelle il faut raisonner ».
141. « Observation sur les arts par une Société d'Amateurs », *L'Observateur Littéraire [...] par
M. l'Abbé De La Porte*, Amsterdam, 1759, IV, p. 59.
142. Notons que l'on retrouve alors un enjeu représentatif analogue pour la peinture de
la coupole, programme italien rare et peu maîtrisé par les Français, peinte par Jean-
Baptiste Marie Pierre pour la chapelle : voir FRÉRON Elie-Catherine, « Plafond de
saint-Roch », *L'année Littéraire*, 20 octobre 1756, VI, lettre XII, p. 264-276.

143. PSEUDO-DENYS L'AREOPAGITE, « Des Noms Divins », dans *Seconde Traduction des Œuvres de S. Denys Areopagite. Par le R.P. Jean de S. François...*, Paris, Veuve Nicolas Buon, 1629, p. 317. Parlant du « rayon divin », Denys écrivait qu'il « ne peut, ni estre entendu par la pensée, ni déclaré par la parole, ni estre veu ni contemplé en façon que ce soit, à cause qu'il est tres excellemment separé de toutes choses, & plus qu'inconnu... » (p. 313).
144. Voir sur cette question les hypothèses de GOUX Jean-Joseph, *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978. La formule de « symbole sans ressemblance » est celle du PSEUDO-DENYS dans sa *Hierarchie céleste* (II, 136C).
145. Cette « énergétique » renvoie nécessairement à l'idée de la puissance divine. Voir l'analyse du « dispositif énergétique » que représente aussi, dans un autre registre, l'usage décoratif de l'acanthé, également associé à une dimension religieuse, dans BONNE Jean-Claude, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », *Annales EHSS*, janvier-février 1996, 1, p. 68. Sur la tentative d'une « sémiotique de la lumière » voir FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du visible. Des formes de lumière*, Paris, PUF, 1995, chap. I.
146. Saint AUGUSTIN, *La Genèse au sens littéral...*, P. Agaësse, A. Solignac (éd. et trad.), Paris, Desclée de Brouwer, 1972, t. I, Livre 4, 3, 7-8, p. 289-291.
147. Schor est l'auteur des dessins pour les frontispices du *Mundus Subterraneus* (1664-1665), et du *Musurgia Universalis* (1650).
148. Autant de procédés par le moyen desquels la pensée est apte à se faire image, « image de pensée », selon la formule empruntée à Walter Benjamin et reprise dans le beau recueil de CARAËS Marie-Haude, MARCHAND-ZANARTU Nicolas, *Images de pensée*, Paris, RMN, 2011. Voir, sur l'illustration scientifique, outre les travaux bien connus de M. Kemp, B. M. Stafford, B. S. Baigrie, etc., DAGOGNET François, *Écriture et Iconographie*, Paris, Vrin, 1973, chap. III et IV ainsi que, pour une approche plus générale sur le rôle de « l'inscription » dans le domaine scientifique, LATOUR Bruno, « Les vues de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », dans ALLOA É. (éd.), *Penser l'image II. Anthropologie du visuel*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 207-256.
149. Sur le précédent médiéval, que réalise concrètement la Gloire moderne, d'une association d'une esthétique *géométrique* des corps (par exemple dans le *De quantitate animae* de Saint Augustin) et d'une esthétique de la *lumière* (Robert Grosseteste, saint Bonaventure, etc.) voir les synthèses de ECO Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, 1997, chap. 5, ainsi que DE BRUYNE E., *op. cit.*, vol. II, livre IV, chap. I : « "L'esthétique de la lumière" ». Le paradoxe de la représentation de la lumière joue essentiellement par rapport aux conceptions physiques contemporaines de la lumière alors redéfinies de façon radicale. Sur le rapport du Bernin aux théories contemporaines voir en particulier ASHWORTH William B., « Divine Reflections and Profane Refractions : Images of a Scientific Impasse in Seventeenth-Century Italy », dans LAVIN I. (dir.), *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought*, University Park-London, The Pennsylvania State University Press, 1985, p. 179-207 ; et dans le même ouvrage, LAVIN Irving, « Bernini's Cosmic Eagle », p. 209-219.
150. Nous retrouverions la vieille symbolique de *l'ouroboros* désignant, dans l'art paléochrétien, la coïncidence en Dieu de l'origine et de la fin : voir par exemple, au XVI^e siècle, mais appliqué ici à l'homme, BOVELLES Charles de, *Le livre du sage*, P. Magnard (éd.), Paris, Vrin, 2010 (1510), chap. XXVII : « Pourquoi les sages phéniciens avaient-ils coutume de représenter l'homme sous la figure d'un serpent. » Le symbolisme géométrique est central, notamment à la Renaissance pour Nicolas de Cues qui reprend les comparaisons de saint Anselme (l'association de la « vérité suprême » et de la « rectitude infinie »), de Raymond Lulle et de Eymeric de Champeau (l'association du triangle et de la Trinité), du Pseudo-Hermès Trismégiste, Boèce puis d'Alain de Lille et saint Bonaventure (l'association du cercle, en tant qu'unité, simplicité, infinité,

- éternité, ou de la sphère à Dieu). Voir CUES Nicolas de, *La Docte Ignorance*, H. Pasqua (éd. et trad.), Paris, Rivage poche, 2011, Livre I, chap. XII : « Comment user des signes mathématiques selon notre propos », p. 82-84 ; chap. XXI : « Transomption du cercle infini à l'unité » et chap. suivant sur la sphère.
151. Nous reviendrons sur ce point dans le dernier chapitre ; voir également MICHEL A., article « Gloire », dans *Dictionnaire de théologie catholique...*, Paris, t. VI, 2^e partie, 1924, p. 1391 et suiv. L'auteur rappelle que la Gloire du Père, initialement liée à essence du Père, devient dans la théologie postexillienne une « sorte d'hypostase, plus ou moins distincte de Dieu », tout comme ses attributs qui pouvaient être « détachés » de Dieu pour personnifier la Sagesse, la Parole, l'Esprit, etc. Une scission s'opère entre Dieu et sa Gloire, et deux noms différents vont désigner la Gloire : la « kâbod Yehôvâh » et la « sekînâh » qui habite le Temple. Jésus-Christ lui-même serait compris par saint Jean comme la « Gloire de Dieu » dans le second sens de la « Sekînâh ».
152. GRÉGOIRE LE GRAND, *Les morales de S. Gregoire, pape, sur le livre de Job [...], traduites en françois par le sieur de Laval* [Louis-Charles-Albert, duc de Luynes], Paris, P. Le Petit, 1666-1669, t. 2, XVIII, chap. XXIV, p. 517 : nous revenons là aussi sur cette question dans notre dernier chapitre.
153. Pour les théologiens modernes, Cornelius a Lapide (*Commentaria in Quatuor Prophetas*, 1634) ou Maximilianus Sandaeus (*Theologica Mystica*, 1627), la nuée/*nubes*/*nebula* évoque l'humanité ou la chair du Christ dissimulant sa divinité : voir IMORDE Joseph, « Visualising the Eucharist : theoretical problems », dans MÜLLER-BONGARD K., OY-MARRA E., REMMERT V. R. (dir.), *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*, Berlin, Akademie Verlag, 2011, p. 109-125, ici p. 117-119. La nuée joue également un rôle « protecteur » du fidèle en constituant un écran contre l'insoutenable de la vision divine ; la dissimulation est aussi un moyen d'intensifier le désir de Dieu. Sur les multiples fonctions du « signifiant/nuage » voir DAMISCH Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972. Voir aussi HUEZ A.-F. d', *op. cit.*, p. 189-192, qui consacre un chapitre à la représentation des nuages par les sculpteurs : les nuages servent « pour couronner des morceaux d'architecture comme la Gloire », ou « pour servir de soutien aux figures principales ».
154. Voir l'analyse qu'en donne CERTEAU Michel de, « La folie de la vision », *Esprit*, juin 1982, p. 96.
155. PSEUDO-DENYS, « De la Hierarchie celeste », dans *Seconde Traduction des Œuvres...*, *op. cit.*, p. 26.
156. *Ibid.*, p. 2.
157. Sur les antécédents médiévaux de ce motif voir HECK Christian, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen âge : une image de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1997.
158. SALES F. de, « Traité de l'Amour de Dieu » dans *Œuvres*, A. Ravier et al. (éd.), Paris, Gallimard-Pléiade, 1969, Livre X, chap. XI, p. 844 et Livre XI, chap. XV, p. 922 ; même référence dans *Introduction à la vie dévote*, *ibid.*, I, chap. II, p. 35.
159. Voir, outre le *Discours de l'état et des grandeurs de Jésus* de P. de Berulle, le « Narré de ce qui s'est passé sur les Élévations suivantes à Jesus & à la tres-sainte Vierge », dans *Les Œuvres...*, *op. cit.*, p. 274-275 : ce sont trois catégories de lumière qui sont distinguées « en l'estat du Fils de Dieu, Fils du Pere des lumieres », la lumière de Foi qui conduit au Salut, la lumière de Pieté qui conduit à la Perfection, la lumière de Gloire qui conduit à la Beatitude ». Voir aussi SÉGUENOT Claude, *Conduite d'Oraison pour les ames qui n'y ont pas facilité*, Paris, Fiacre Dehors, 1635, chap. III : « Des quatre sortes de lumière » et *Les Pieux Sentimens ou Sentences spirituelles du Venerable Frere Ian de Saint Samson [...], Avec un petit Abregé de sa Vie. Par le P. Donatien de S. Nicolas...*, Rennes, Veuve Yvon, 1655, p. 39-43 où l'auteur distingue les « lumières » du Fils, des « feux et embrasements » du saint Esprit et du « Regard » divin tourné vers l'esprit du fidèle.
160. SALES F. de, « Traité de l'Amour de Dieu », in *Œuvres*, *op. cit.*, Livre III, chap. XIV, p. 520-521.

161. *Ibid.*, III, chap. XV, en particulier p. 522-524. Voir aussi saint THOMAS D'AQUIN, *Somme contre les gentils*, III, 152, 153 sur les effets de la grâce comme origine de la Foi et de l'Espérance. L'articulation de la Grâce et de la Gloire dans un itinéraire qui est celui de « notre croissance spirituelle » et d'un « accroissement de grâce et de gloire », est aussi le thème de l'ouvrage de TERRIEN Jean-Baptiste, *La grâce et la gloire, ou la Filiation adoptive des enfants de Dieu...*, Paris, P. Lethielleux, 1897, 2 vol., voir en particulier, citant fréquemment F. de Sales, le vol. 2 sur le mérite, « les actes de l'enfant de Dieu », le rôle de la charité, de l'eucharistie et des sacrements, l'accomplissement dans la vision béatifique, etc.
162. CANFIELD Benoît de, *La Règle de perfection*, J. Orcibal (éd.), Paris, PUF, 1982, III, 6, p. 85-86 (1^{re} éd. française, Paris, Jean Chastellain, 1609 [en réalité 1608]).
163. Voir, s'inspirant des commentaires des théologiens « sur la 4. Des sentences, dits. 49 », ELLY Ange, *Le Miroir du comencement (sic) et fin de la vie humaine...*, Lyon, Abraham Cloquemin, 1614, p. 314-316. Voir aussi, comme nous y invite la lecture du *Ravisement de saint Paul* de Nicolas Poussin par Charles Le Brun, l'évocation des « différents états de la grâce » (prévenante et efficace, comitante ou aidante, abondante et triomphante), dont jouirait le saint : LE BRUN Charles, « Sur *Le Ravisement de saint Paul* de Poussin », 10 janvier 1671, dans MÉROT A. (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, Ensba, 1996, p. 195-200. À différents degrés de grâce, manifestés en particulier par les anges mais aussi par la lumière elle-même (voir par exemple saint THOMAS D'AQUIN, *Somme contre les gentils*, III, 150, 8, p. 509 : « la grâce de Dieu est désignée dans l'écriture comme une lumière », d'après la Lettre aux Ephésiens, 5, 8), correspondraient différents degrés de Gloire exprimés par les formes et tailles différentes des rayons de la Gloire.
164. Voir LEVY Evonne, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2004, p. 170-171.
165. Évoqué en revanche par des rayons issus du sommet de l'œuvre et des nuées dans le *bozzeto* de cire conservé dans une collection privée de Malte, vers 1662-1665. Voir aussi le cas du retable des carmélites d'Arles (vers 1718-1728) : le char d'Élie se détache sur une Gloire de rayons dorés qui eux-mêmes se superposent sur une structure rayonnante de marbre.
166. Voir BOUDON Pierre, *Introduction à une sémiotique des lieux*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 174.
167. Comme à l'abside d'Hosios David représentant le Christ en majesté à Thessalonique au tournant des V^e-VI^e siècles.
168. Voir la description du reliquaire d'argent de saint Aignan (au sommet du baldaquin), suivie de celle en projet de la décoration du maître-autel, non réalisée, publiée dans le *Mercur de France*, décembre 1730, p. 2920-2922. Le projet a été gravé : voir FUHRING Peter, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un genio del rococo, 1695-1750*, Turin, Umberto Allemandi, 1999, t. I, p. 113-114 et II cat. 35, p. 202 (gravure : BnF, Est., Fa 45, R 102, n° 60) et cat. 76 (dessin, Waddesdon Manor, inv. WM 195), p. 283 (Saint-Aignan) et p. 425 pour la transcription du texte. L'ensemble associait culte des reliques (le reliquaire, au sommet du retable et devant la Gloire), culte eucharistique (la suspension), culte marial (un tableau de *L'Annonciation* est visible à travers le retable).
169. LOURS M., *L'autre temps des cathédrales...*, *op. cit.*, p. 173-176 sur le cas original de ce remarquable chanoine et architecte à Verdun.



GLORIFICATION II

**La chapelle Spada/Borromée
de S. Maria in Vallicella
(1663-1679)**



UN PORTRAIT TOTALISANT

■ La chapelle de la famille Spada borde le côté droit du chœur de S. Maria in Vallicella, dite « Chiesa Nuova », église du siège romain de l'Oratoire fondé par saint Philippe Néri au XVI^e siècle [fig. 44]. Cette chapelle procède de la volonté de Virgilio Spada (1596-1662), devenu prêtre de la Congrégation, dévot aussi bien de saint Philippe Néri, auquel est consacrée la chapelle opposée de l'autre côté du sanctuaire, que de saint Charles Borromée auquel est dédiée la chapelle familiale¹. Charles Borromée ne fut proclamé saint qu'en 1610 mais, dès 1604, il était fait état d'un projet de chapelle en son honneur. Dans les années 1620-1622, Virgilio Spada projetait également la réalisation d'une petite église dédiée à l'archevêque de Milan et il était encore à l'initiative d'une autre chapelle familiale (1654-1657) à S. Girolamo della Carità (autre sanctuaire également associé à saint Philippe Néri). À sa mort, il avait laissé argent et projet de décoration (élaboré dans les années 1630) à son neveu, le marquis Orazio Spada (1613-1687), nouveau chef de la branche romaine de la famille alliée aux Veralli. Orazio Spada, également architecte amateur, décida de construire la chapelle non dans l'église des Théatins de S. Andrea della Valle, comme prévu initialement, mais dans celle des Oratoriens où était déjà inhumé Virgilio Spada. Ce sont les églises de S. Carlo ai Catinari (Ordre barnabites fondé à Milan), de S. Carlo e Ambrogio al Corso (construite par la confrérie des Lombards à partir de 1612), et de S. Carlo alle Quattro Fontane (édifiée par Borromini pour les Trinitaires déchaussés espagnols après 1637), qui étaient en effet devenues entre-temps les principaux sanctuaires romains dédiés au saint milanais.

L'architecte Camillo Arcucci, successeur sur le chantier de l'Oratoire de Borromini, lui-même étroitement attaché à la famille Spada², fut chargé de l'édification de la chapelle entre 1663 et 1667, date de sa disparition. Associés au chantier, on trouve également les noms de Carlo Rainaldi à partir de 1667, devenu architecte de la Congrégation, de Giuseppe Brusati Arcucci, le neveu de Camillo, qui participa notamment à l'élaboration de la complexe voûte à quartiers, et du sculpteur Giovanni Francesco de Rossi (connu notamment pour son association dans l'équipe du Bernin responsable des stucs de S. Maria del

Fig. 44.
 Camillo Arcucci,
 Carlo Rainaldi,
 Giuseppe Brusati
 Arcucci, Giovanni
 Francesco de
 Rossi, Carlo
 Maratta, *Chapelle
 Spada-Borromée.
 S. Maria in
 Vallicella, 1663-
 1679, Rome.*



Popolo). L'ensemble fut finalement inauguré en 1679, en présence notamment du Bernin, une fois achevé le tableau du retable de l'autel dû à Carlo Maratta³.

Le programme iconographique de la chapelle est entièrement consacré à saint Charles Borromée, première grande figure spirituelle du XVI^e siècle à accéder à la sainteté. Il évoque ses actes vertueux mais aussi la profonde solidarité – une forme de « communion des saints » modernes (et anciens⁴) que nous retrouverons plus loin à propos du Gesù – censée associer le réformateur du diocèse de Milan aussi bien au fondateur de l'Oratoire qu'à celui du Gesù. Le tableau du retable, surmonté d'un Saint-Esprit peint sur la voûte, représente en effet

La Vierge à l'Enfant entourée de saint Charles Borromée et de saint Ignace de Loyola. Deux autres tableaux latéraux, dus à Luigi Scaramuccia et Giovanni Bonatti, évoquent *Saint Charles faisant l'aumône* et *Saint Charles parmi les victimes de la peste* (1672-1673). Les quatre médaillons de la voûte (De Rossi) illustrent des scènes de la vie de Borromée et notamment sa rencontre avec saint Philippe Néri (sur l'axe principal, au-dessus de l'autel), leur commune prière, ou encore leurs représentations conjointes avec le capucin saint Félix de Cantalice, autre figure célèbre de la vie spirituelle romaine de la fin du XVI^e siècle⁵. La proximité avec Philippe Néri (dévot de la Madonna Vallicella qui va devenir l'emblème du saint et de la Congrégation), et avec Ignace de Loyola (dévot de la Madonna della Strada conservée au Gesù), est également affirmée par une commune dévotion à la Vierge. Borromée et Loyola sont en effet représentés à genoux devant une Vierge à l'Enfant dans le tableau de la chapelle Spada, tout comme Néri est figuré, dans le retable d'après Guido Reni qui orne la chapelle du saint, en adoration devant une apparition mariale. Ces deux chapelles étant elles-mêmes situées de part et d'autre du maître-autel de Rubens consacré à la Vierge et accueillant la célèbre icône en gloire du sanctuaire.

Sommet et aboutissement de la composition, l'extraordinaire voûte [*pl. IV*] de la chapelle fut réalisée en deux étapes. En 1666, sous la direction d'Arcucci, fut décidé notamment d'agrandir le relief et de le réorienter de l'autel vers l'entrée de la chapelle. C'était là une décision riche d'implications sémantiques puisque privilégiant le regard du dévot – un des anges qui soutient le motif central de la voûte le désigne aux spectateurs – et non la relation du saint représenté dans le tableau de l'autel à son propre destin céleste. En 1667, après la mort de l'architecte, c'est sous l'autorité de Carlo Rainaldi que fut ensuite étendue la voûte et repris le relief « di magior rilievo⁶ ». Au centre, entourée d'anges, *putti*, chérubins et nuées, une monumentale Gloire rayonnante, dessinée par Arcucci et réalisée en stuc par Giovanni Francesco de Rossi en 1666-1668⁷, accueille une inscription : *Humilitas*.

Si le motif sculptural de la Gloire lumineuse était devenu familier aux romains depuis les années 1630-1640, il était jusque-là, nous l'avons vu, associé soit ponctuellement au Trigramme christique (le cas exemplaire mais plus tardif de la voûte du Gesù) ; soit au Saint Sacrement dans les fastueuses décorations éphémères des « Quarante-Heures » où s'étaient déjà illustrés Carlo Rainaldi mais aussi Le Bernin et Borromini lui-même ; soit au Saint-Esprit (la réalisation inaugurale du Bernin pour le chœur de S. Pietro) et aux personnes trinitaires (ici même la fresque de la coupole de la Chiesa Nuova) ; soit encore, nous le verrons, à des images miraculeuses de la Vierge : tel était le cas de la Chiesa Nuova elle-même, avec la fameuse image-relique exposée sur le maître-autel et dupliquée sur la façade de l'église et sur la tour de l'horloge de Borromini. Dans la chapelle Spada-Borromée, l'association de la lumière divine et de l'évocation d'un saint, renvoie soit au modèle de l'extase, soit plus justement à celui de l'apothéose/glorification où l'âme du saint s'élève au-dessus du corps terrestre vers la Gloire divine. C'est ce dernier choix iconographique – auquel nous consacrerons plus

loin un chapitre spécifique – que l'on trouve par exemple pour le retable et la voûte du sanctuaire des Ss. Carlo e Ambrogio sur le Corso; mais aussi dans la voûte de l'abside de S. Carlo ai Catinari (*La Gloire de saint Charles Borromée* de Lanfranco, 1646-1647); et déjà dans le tableau de Giovanni Battista Crespi (il Cerano) pour l'église milanaise de S. Gottardo in Corte (1613) où le saint en gloire, sur une nuée, entouré d'anges, porte son regard vers le ciel où apparaît aussi l'inscription *Humilitas*. Ce n'est pourtant pas l'âme du saint que l'on trouve sur la voûte de la chapelle romaine mais l'évocation non figurative, et ici verbale, de l'une de ses vertus éminentes. Tout se passe comme si les différentes représentations associées dans la chapelle voulaient ainsi livrer, sous plusieurs formes, iconiques ou verbales, narratives ou symboliques, et dans une nouvelle version actualisée et fusionnelle du *bel-composto*⁸, un portrait totalisant du saint : visage et apparences corporelles, actes, dévotions, héritage dynastique et famille spirituelle, vertus et qualités intérieures que manifeste avant tout l'*Humilitas* en gloire.

EXTRACTION

■ Le terme *Humilitas* [fig. 45] est l'un des éléments constitutifs des armes de la famille Borromée dont il est le *motto* (la devise), et il serait en relation avec la fondation par Vitaliano Borromeo, au XV^e siècle, du *Luogo Pio dell'Humilitas*, Piazza Borromeo à Milan. Il surmonte généralement, entre autres éléments organisés dans une partition symétrique (le « champ » de l'écu divisé en « quartiers »), une « licorne levée » (à dextre), un « chameau couché » (à senestre), trois plumes d'autruche, une couronne, un triple anneau enlacé, etc.⁹. On retrouve ce même terme d'*Humilitas* sur le portail du Séminaire de Milan réalisé par Francesco Maria Ricchino, sur la tombe du saint au Duomo de Milan, ou bien encore, à Rome même, dans l'attique du retable du maître-autel de S. Carlo ai Catinari¹⁰.

L'opération réalisée à la chapelle Spada apparaît ainsi comme au moins triple. Elle est, tout d'abord, celle d'une *sélection* et *extraction* d'un des éléments de l'héritage héraldique nobiliaire du saint. De l'ensemble complexe des « figures » (« pièces », « partitions », « meubles ») et « émaux » (les couleurs en termes héraldiques) ainsi disjoint, fragmenté, décomposé et toujours susceptible d'agencements inédits (ajouts, découpages, redistributions, etc.) au gré des nouvelles alliances familiales et de l'acquisition de nouveaux titres, seul est retenu l'élément sommital : l'*Humilitas coronata*. Soit le terme verbal « humilité » (le mot, « âme » de la devise ou « sentence »), inscrit en caractères gothiques, ainsi que l'élément figuratif (insigne de dignité) de la couronne comtale; le tout étant *transféré* du sommet (le « chef »), vers le centre (le « cœur » ou « abîme ») du « champ » blanc (« d'argent ») de l'écu conservé, mais vidé de ses éléments originaux¹¹. Ce type de manipulations n'a rien d'inhabituel et l'on trouverait dans l'extraordinaire palais familial de l'Isola Bella sur le lac Majeur – sur la voûte de l'alcôve qui suit la *Galleria dei Quadri*, dans la salle des médaillons (avec scènes de la vie du saint), ou dans le grand salon (avec l'*Humilitas* au sommet de la voûte et *putti* tenant quatre des emblèmes héraldiques) –, d'analogues exemples où sont également disjoints et recomposés à distance certains des éléments des armoiries familiales.



Fig. 45.
Camillo Arcucci,
Carlo Rainaldi,
Giuseppe Brusati
Arcucci, Giovanni
Francesco de
Rossi, *Voûte
de la chapelle
Spada-Borromée.
S. Maria in
Vallicella,
1666-1679,
Rome, détail.*

Cette première opération doit être mise en relation avec l'itinéraire spirituel du saint sur lequel insistent, dans un chapitre particulier, toutes les biographies de Borromée, à savoir son radical renoncement au monde, aux « richesses, dignitez & offices fort honorables » :

« il ne retint autre chose que l'Archevesché de Milan avec une pension qu'il avoit en Espagne; laissant tant de tistre, & d'offices qu'il avoit, tels qu'estoient les Abbayes au nombre de douze, les dignitez de grand Penitencier, d'Archiprestre de sainte Marie Majeure, de Prince d'Oira, de Protecteur du Royaume de Portugal, de la basse Gemanies [...] Il renonça à toutes ces dignitez, apres une meure deliberation & les remit au Pape Gregoire XIII de ce nom¹² ».

La vie du saint rédigée par Giovanni Battista Possevino évoque les mêmes éléments. Il rappelle la noblesse et l'éminence de la famille du saint mais – caractéristique d'un des degrés de l'Humilité dite « héroïque »¹³ –, il indique que Charles Borromée n'en faisait jamais état, « & ne voulut jamais estre appelé Cardinal Borromée; mais Cardinal de sainte Praxedre, qui estoit son titre¹⁴ ». Son modèle, rappelle également le biographe, était saint Alexis (san Alessio), saint dont on connaît la chapelle romaine du XVIII^e siècle aux Ss. Alessio e Bonifazio all'Aventino, intégrant une grande Gloire venant là aussi révéler le destin exemplaire du personnage. Alexis, comme plus tard Borromée, avait renoncé à sa richesse et à sa noblesse, vivant dans une extrême pauvreté et mourant caché sous les marches du palais familial, ignoré de tous : « O grands jugemens de Dieu! que l'humilité, le mespris de l'honneur, & avoir pauvre opinion de soy-mesme, soit le chemin pour estre honoré, estimé & prisé¹⁵. » D'identiques récits se retrouvent dans l'autre biographie historique de Borromée, celle de Giovanni Pietro Giussano, qui consacre lui aussi un chapitre à l'humilité du saint, évoquant son désir de se retirer « au plus fort des grandeurs de Rome¹⁶ », son refus des « titres vains », sa discrétion à l'égard des « dons & graces qu'il recevoit de Dieu », sa familiarité avec les pauvres, et son rejet des « vains ornemens & apparats mondains¹⁷ ».

Au sommet de la hiérarchie ecclésiastique, le renoncement, le mépris du monde (*contemptus mundi*), le retrait, la dissimulation, le secret, caractérisent l'itinéraire du saint, itinéraire où la question des armoiries se révèle justement décisive. Blasons et armoiries constituent alors les éléments omniprésents et privilégiés de l'ostentation de la noblesse, et ils sont dotés d'une forte valeur représentative en tant que moyen, nous dit par exemple Menestrier, de « marquer la Noblesse, les fiefs, les dignitez, les emplois, les actions glorieuses, les Alliances, les pretensions, la reconnoissance, les factions, & les entreprises que l'on fait¹⁸ ». Or c'est justement à ces éléments que s'attaque le futur saint, « en execution du sacré Concile de Trente » qui, semble-t-il, ne dit cependant rien sur le sujet dans ses décrets :

« [il] fit premierement oster tous ces depost & vains Trofees, qui estoient de tous costez pendus attachez à l'Eglise, & bien que les sepultures de pierre, bronze ou autre metal, soient permises, il voulut que celle du Marquis de Melegnano, son oncle frere du Pape Pie quatriesme, laquele estoit de bronze, fust ostee, pour en donner le premier exemple aux autres¹⁹ ».

Charles Borromée appliqua à sa propre personne ce principe, faisant retirer de son palais objets luxueux et armoiries : « tous les embellissemens de Sculpture, ou de Peinture, toutes les tapisseries, tous les meubles riches & de parade, *les Armes mêmes de sa Famille*, & semblables ornemens ». Il fit ensuite supprimer « les armes & la devise des Borromées » de son Séminaire milanais ainsi que des « Bases sacrés » et ornements de la cathédrale de Milan. Cette décision devint ensuite une ordonnance synodale condamnant cet usage démonstratif des armes familiales « comme un abus & un effet de la vanité des hommes²⁰ ».

Une telle position rejoignait celle d'un autre éminent réformateur étroitement lié à Borromée, l'évêque de Bologne Gabriele Paleotti, dont les « Sentimens » sur les armoiries expriment des idées analogues à la fin du XVI^e siècle²¹. Au début du siècle suivant, à la veille de la canonisation de Borromée, cette position est encore celle qu'illustre et diffuse abondamment l'une des gravures des fameux emblèmes de l'amour divin d'Otto Van Veen, « Omnia Spernit », où l'âme, guidée par l'Amour divin indiquant le ciel, délaisse les richesses mondaines et piétine un écu portant de vaines armoiries²².

La position de Borromée est cependant quelque peu différente. Il ne supprime pas totalement ses armoiries, mais, opération qui s'assimile en héraldique à celle de la « brisure » (la modification des armoiries familiales par ceux qui n'ont pas le droit d'aînesse), il n'en retient que la composante éminente et déjà toute chrétienne, seule acceptable à ses yeux comme à ceux des dévots les plus exigeants pour un espace sacré : à savoir la vertu chrétienne de l'Humilité, et la couronne qui d'élément évoquant vraisemblablement la dignité comtale de la dynastie, devient dans ce contexte une couronne divine apposée sur le saint glorifié²³. Au sein même du renoncement chrétien gît cependant encore le souvenir de la (vaine) gloire mondaine : par synecdoque, la partie subsistante des armes du saint renvoie toujours, pour les contemporains qui connaissent la noblesse du saint, à la totalité des composantes des armes de la famille et au statut éminent du cardinal et archevêque milanais.

EXALTATION

■ L'opération de décomposition/sélection/extraction, est ensuite redoublée par une seconde action, une forme d'amplification en termes rhétoriques, qui est celle de la *révélation* et de l'*exaltation* emphatique de ce motif de l'*Humilitas coronata*. Ce qui est dissimulé « sous la cendre de cette pieuse abjection » et « du fond de ce ténébreux nuage » du saint²⁴ – c'est-à-dire « la vertu cachée²⁵ » –, se révèle avant tout dans *les actes* de sa vie : son retrait, son refus des titres, ses mortifications, etc. Ces actes, visibles par tous, sont les indices convergents et répétés tout au long de l'existence du saint d'une qualité dissimulée d'origine divine (un prédicat du « sujet » Borromée) qui, entre autres vertus et actions révélatrices, atteste de l'*élection* du futur saint. Ce sont ces actes, éléments décisifs du procès en canonisation, qui sont rapportés dans les vies du saint et représentés sur les médaillons de la voûte et sur les deux tableaux qui encadrent le retable de l'autel de la chapelle Spada.

Au centre de la voûte, l'élément extrait et isolé des armoiries est ainsi *réinscrit* dans un nouvel environnement figuratif et *articulé* à d'autres unités iconiques. La composition qui en résulte n'est plus associée aux éléments dynastiques et nobiliaires du saint, mais désormais à ses propres données biographiques et spirituelles qui réorientent la lecture de l'ensemble. Sur le tableau d'autel, le saint agenouillé devant la Vierge est placé en présence d'un ange tenant un cartel portant déjà l'inscription *Humilitas*. Celle-ci vaut d'abord comme *attribut*, contribuant à l'identification/nomination du saint (de la même façon que l'ange

près d'Ignace de Loyola porte un livre avec l'inscription « Ad majoriam Dei Gloriam Regis soc. Jesu ». L'inscription vaut aussi comme *révélation* partielle de la qualité principielle du saint, que complète à la voûte de l'abside de la chapelle l'évocation sculptée de ses autres vertus cardinales : Prudence, Justice, Force et Tempérance. Elle vaut encore comme *explicitation* de la propre attitude du saint agenouillé (respect, humiliation, anéantissement, etc.), à l'égard de la Vierge et du Christ. Sur la voûte de la chapelle, une fois la canonisation attestée, c'est le *principe* originellement caché des actes et de l'existence du saint, qui n'était que discrètement présenté dans le tableau du retable où il dédoublait la représentation corporelle du saint, qui peut être enfin *révélé* aux yeux de tous.

On peut aller plus loin. *Principe existentiel* fondamental, l'*Humilitas*, qui vient désormais occuper la place centrale et exclusive de la composition, devient aussi, conjointement, *principe ou puissance dynamique d'ordonnement* architectural et figural. C'est là précisément, de la part de Camillo Arcucci, successeur (et concurrent) de Borromini à l'Oratoire (comme aussi au palais Spada), un héritage typiquement borrominien. Celui-là même que l'on trouve déjà à S. Carlo alle Quattro Fontane et à S. Ivo della Sapienza où l'on sait que concept théologique de l'émanation des entités divines dans l'espace et la matière, et logique architecturale et constructive sont articulés à un degré exceptionnel pour le baroque romain²⁶. À la chapelle Spada/Borromée, l'écusson sur lequel est disposé le *motto* se superpose en effet sur la forme rayonnante de la Gloire qui s'épand elle-même sur la structure étoilée de la voûte en quartiers, motif déjà présent sur le plafond réalisé par Borromini pour la bibliothèque du couvent et dans de multiples emplacements de l'Oratoire²⁷. Les huit pointes de cette étoile s'appuient sur les consoles du tambour de la voûte, les ressauts de l'entablement, et les colonnes engagées de la chapelle ovale²⁸, créant, autre trait toujours borrominien, un *continuum* organique. Celui-ci s'étend du sommet jusqu'à la base de l'édifice, avant d'aboutir, *via* les éléments du pavement de marbre qui associent piédestaux et motif central à nouveau ovale, sur les armes, mondaines, de la famille Spada-Veralli. Elles sont formées de trois épées surmontées d'autant de fleurs de lis et d'une couronne (qui peut du coup faire écho à la propre couronne surmontant le *motto* de Borromée), associées aux armes Veralli²⁹. Ces armes nobiliaires sont ainsi directement surplombées par celles, réduites à leur valeur chrétienne, de Borromée. Relation *réflexive et spéculaire* (à distance) dans l'effet miroir de la superposition des armes (qui redouble, sur l'axe vertical, la propre relation, sur l'axe horizontal, entre le corps du dévot et le portrait du saint dans le tableau du retable), et relation de *contiguïté* par l'association des éléments architecturaux, contribuent conjointement à articuler étroitement les deux armoiries.

Conformément à la poétique borrominienne, cette double et perceptible relation entre espaces et motifs est rendue sensible sous une autre modalité plus discrète : c'est ici par le biais de la découverte de l'enchaînement, à la fois symbolique et architectural, des *figures* géométriques qui génèrent les formes superposées de la chapelle³⁰, selon un motif directement extrait du schéma compositionnel de S. Carlo (1634-1639) pour l'église du couvent des Trinitaires³¹. Dans la

forme centrale de la chapelle, on pourrait retrouver un cercle central (monade divine?); les doubles cercles (dyade) superposés ou tangents³²; le double triangle équilatéral central (allusion trinitaire à nouveau également présente à S. Carlo), dont les extrémités servent de centre pour le dessin ovale de la chapelle qui en résulte³³ [fig. 46]. D'autres figures sont encore implicitement présentes : le triple cercle enlacé (motif trinitaire borrominien attesté par exemple dans un des dessins de l'Albertina, où survit peut-être le souvenir des trois anneaux d'or entrelacés des armes du saint), et le polygone (ici un dodécagone à 12 côtés?) d'où procèdent, par projection sur l'ovale, la place des colonnes et l'étoile à huit branches. Autant de formes dont le déploiement et l'articulation, du sommet vers la base de l'édifice, sont virtuellement offerts à la contemplation et à l'interprétation symbolique des membres de la famille Spada³⁴.

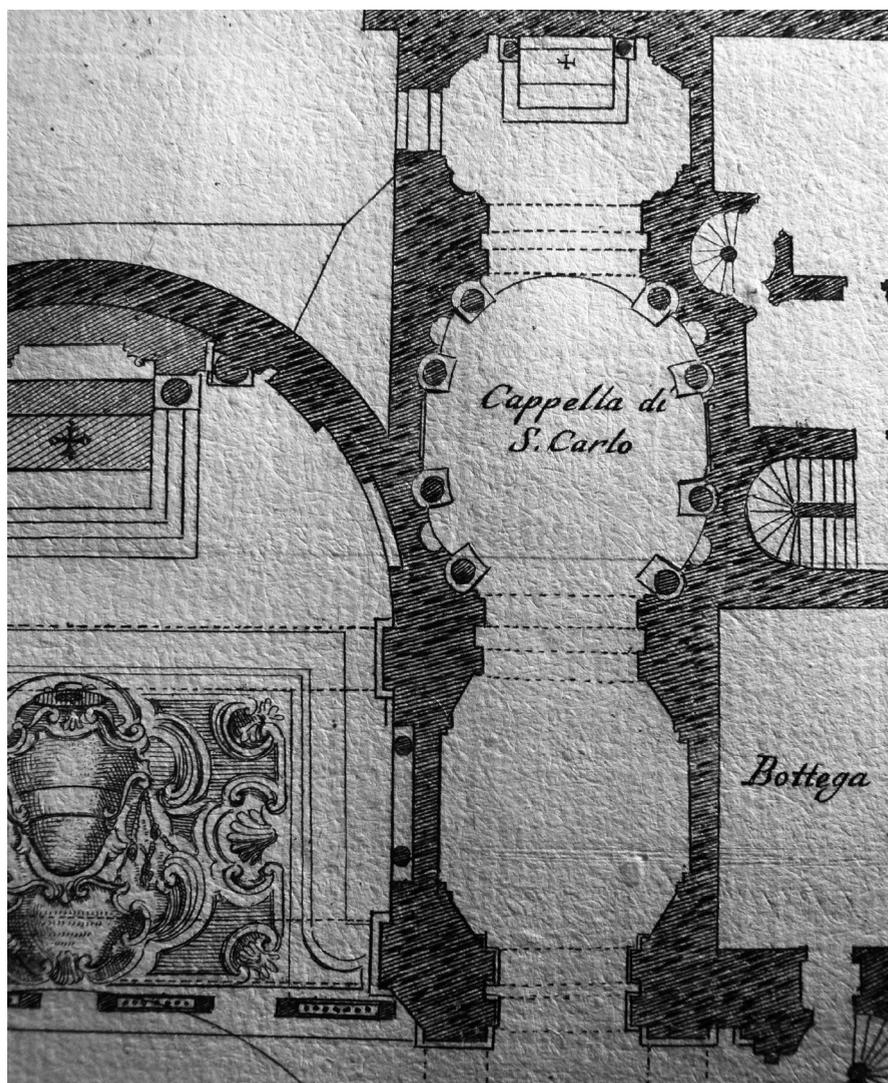


Fig. 46.
Camillo Arcucci,
Carlo Rainaldi,
Giuseppe Brusati
Arcucci, Giovanni
Francesco de
Rossi, *Plan
de la chapelle
Spada-Borromée.
S. Maria in
Valllicella,
1666-1679,
Rome.*

Une telle articulation, ici plus que redondante dans sa démultiplication, n'est pas sans conséquences en termes spirituels. Dans les autres chapelles de l'église, qui relève d'une congrégation rigoriste, la présence des commanditaires reste excessivement discrète : c'est par exemple le cas de la chapelle Ruspoli (dite de l'Annonciation), ou de la chapelle Antoniano (dite de la Nativité), où seules des inscriptions au sol indiquent le patronage aristocratique³⁵. À la chapelle Spada/Borromée, les armes des Spada-Veralli sont disposées sous l'*Humilitas* du saint, au sol, sujettes au piétinement, et surtout non associées à l'habituel « monument » qui surmonte le sépulcre. Conformément aux exigences les plus restrictives de la Contre-Réforme reprises par l'Oratoire, les statues de personnages non saints, destinées aux tombeaux (encore adoptées dans les projets originaux de Virgilio Spada), sont ici délibérément remplacées par de simples inscriptions funéraires commémoratives à l'entrée de la chapelle. Les armes familiales se présentent donc dans un lieu sacré mais sous l'unique forme acceptable dans ce contexte. C'est-à-dire non plus simplement spiritualisées par leur *association* à des vertus chrétiennes (c'est le dispositif traditionnel d'innombrables sculptures funéraires, et c'est encore celui qui est à l'œuvre au centre de la façade du palais Spada avec l'encadrement des armes familiales par les statues de la Foi et de la Charité³⁶), mais saisies et intégrées dans un processus d'humiliation. Ce processus est celui de *l'abaissement/humiliation* de la « vaine gloire » mondaine des armes nobiliaires – que réalisait antérieurement, sous une autre forme, la présence conjuguée de la statue « au vif » du défunt et de son *transi* –, ici seul susceptible de se renverser en élévation et *glorification* par le salut, la résurrection, l'accession à la véritable « Gloire divine » attendue par les défunts à la fin des temps³⁷.

Principe existentiel et puissance ordonnatrice architecturale peuvent se lire de façon conjointe mais aussi réciproque. L'Humilité paraît bien avoir ordonné, du sommet vers la base de l'édifice, aussi bien les actes de la vie du saint que, par sa position dans la géométrie de la chapelle, la composition architecturale. Mais inversement, du sol (lieu de l'abaissement et de l'ensevelissement des corps), vers la voûte (lieu de la glorification espérée), elle est aussi le point d'aboutissement d'un processus opposé, contrepartie de l'acceptation de cette humiliation, où une forme d'ascension et de transfiguration spirituelle (*itinerarium mentis in Deum*) est rendue sensible et figurable selon l'ensemble des modalités ainsi identifiées. Elle l'est, de façon immédiatement accessible, par le déchiffrement traditionnel des éléments iconiques et l'imitation des modèles spirituels qu'ils présentent (tableau d'autel avec saints médiateurs, Vierge à l'Enfant, Saint-Esprit, Vertus, etc.). Elle l'est encore, comme chez Le Bernin dont Arcucci s'inspire également (l'iconicité, l'intrication des arts, la polychromie des marbres, etc.), par la mise en œuvre d'un « principe de projection anthropomorphe » (Giovanni Careri) où « le spectateur est invité à assumer une posture corporelle, affective et spirituelle aussi ressemblante que possible à celle que le jeu d'échange entre les arts [le *composto*] lui propose³⁸ ». Elle l'est encore par la perception, toute borrominienne cette fois, de la continuité organique des membres architecturaux et de la relation spéculaire de la voûte et du pavement avec leurs armes respectives, ainsi que de

cet enchaînement des structures géométriques à valeur à la fois symbolique et « matricielles³⁹ » qui ont généré la composition verticale de la chapelle.

La révélation/glorification de l'Humilité est d'autant plus surprenante et puissante en ses effets qu'elle est révélation de cela même qui est le plus dissimulé et ne peut théoriquement accéder à la visibilité, sinon par la mort. L'exaltation de l'Humilité vaut ainsi comme une forme d'*oxymore* : association des contraires – humilité, glorification –, passage de l'intériorité cachée aux apparences visibles, renversement du bas et de la marginalité vers le haut et la centralité, itinéraire de l'obscurité à la lumière, etc. Ce qui est ainsi réalisé figurativement, et que l'on retrouve plus tard pour la chapelle de saint Alexis, constitue de fait la matrice génératrice de la chapelle (en termes baroques : son *conchetto*), ou encore la « sentence » ultime en laquelle se résoudrait le « rébus » que constituerait d'une certaine façon la chapelle. Or cette sentence correspond précisément à l'invective du Christ contre les pharisiens après son entrée à Jérusalem (Mt 23, 12), devenue la devise même de Charles Borromée que cite par exemple Giovanni Pietro Giussano dans sa biographie du saint : « Qui se humiliat exaltabitur & qui se exaltat humiliabitur⁴⁰. » Le fonctionnement de cette devise pouvait déjà jouer et être décrit, comme tente de le faire par exemple Claude-François Menestrier dans son *Art du blason* à propos des Borromée, *au sein même* des armoiries familiales du saint : « Puisqu'au mot *humilitas* estoit jointe la couronne, & comme le chameau est couché, la Licorne est levée pour faire allusion à ces mots *exaltabitur sicut unicornis*. Au contraire les plumes en haut, & la couronne en bas veulent dire *qui se exaltat humiliabitur*⁴¹. » Ici, d'une façon plus ambitieuse et originale qui rappelle ce que nous avons aussi vu à S. Ignazio avec la réalisation d'Andrea Pozzo également ordonnée par une sorte de *motto*, l'œuvre du disciple de Borromini réalise et déploie l'opération figurative et architecturale associée à ces paroles à même l'espace de la chapelle. Qui plus est, loin d'en rester à la seule évocation de l'exemple du saint auquel est dédiée la chapelle, cette opération vient y intégrer également, en une expérience collective et partagée, les dévots du saint et les spectateurs de cette réalisation.

La lumière, sous sa double évocation superposée (la forme géométrique de l'étoile et la Gloire solaire de stuc), joue ici un rôle central dans ce processus d'exaltation. L'étoile à huit branches est un symbole surdéterminé, à la fois marial et christique. Elle est liée à l'étoile de la Nativité (Mt 2, 2) ou à l'étoile du matin (Vénus) qui donne naissance au jour comme la Vierge au Christ⁴², mais aussi au huitième jour qui est celui du Jugement, de la Résurrection (attendue par les défunts commanditaires), de l'éternité⁴³ et du retour du Christ glorieux⁴⁴. L'étoile à huit branches est encore explicitement associée aux huit principaux Docteurs de l'Église par Borromini et Virgilio Spada, amateurs de « *conzettismo* » baroque, dans l'*Opus Architectonicum* décrivant la bibliothèque de l'Oratoire : « Negli altri riquadramenti vi feci una stella di rilievo, alludendo alli dottori della Chiesa, de quali si dice : *Fulgebunt tamquam stellae in firmamento*⁴⁵. » La citation est une paraphrase issue de Daniel : « Qui autem docti fuerint, fulgebunt quasi splendor firmament » (Dn 12, 3), c'est-à-dire « Et les

gens réfléchis resplendiront comme la splendeur du firmament, eux qui ont rendu la multitude juste, comme les étoiles à tout jamais ». On la retrouve également dans l'Évangile de Matthieu : « Alors les justes resplendiront comme le soleil dans le Royaume de leur Père » (Mt 13, 3), à propos de l'explication de la parabole du bon grain et de l'ivraie semée par le diable⁴⁶. L'étoile tend à devenir encore, répandue en de multiples emplacements du couvent par Borromini, un emblème supplémentaire, avec le lis, le cœur enflammé et l'icône de la Vierge, de saint Philippe Néri et de sa Congrégation : elle est d'ailleurs bien une composante des armes de Néri, présente à ce titre, par exemple, dans l'autel et le sanctuaire de l'église qui lui est consacrée à Gênes. Un élément déterminant des armes du fondateur de l'Oratoire constitue ainsi à la fois *le fond* et le *support* sur lequel se détachent celles de Borromée, et la *structure* qui sous-tend la géométrie de la chapelle. L'étoile, si on prend au sérieux le sens que Borromini lui attribuait, est donc, simultanément, une évocation traditionnelle de la Vierge et du Christ, médiateurs et intercesseurs privilégiés (présents sous leur forme corporelle dans le tableau du retable et à nouveau peut-être ici évoqués sous cette seconde apparence céleste), et celle des « docteurs » et plus généralement, selon le prophète Daniel et Matthieu que paraphrase Borromini, de ces « gens réfléchis » et des « justes » qui sont les chefs spirituels du peuple. C'est parmi ces justes qu'il faut évidemment aussi compter saint Philippe Néri et saint Charles Borromée⁴⁷, qui par leur exemple et leur enseignement conduisent la multitude, et ici avant tout les membres de la famille Spada, vers la justice, le salut, la résurrection et le « resplendissement » dans le Royaume du Père⁴⁸.

JUXTAPOSITION

■ La Gloire solaire en stuc superposée sur l'étoile, seconde évocation lumineuse, est l'autre élément original du dispositif. La sélection et l'exaltation par élévation verticale d'une des composantes identitaires du saint se conjuguent en effet avec une ultime opération qui est celle, absente par exemple de l'autel principal de S. Carlo ai Catinari où le *motto* du sommet du retable est dépourvu de rayonnement (c'est le corps peint du saint en apothéose dans le cul-de-four au-dessus qui jouit de cette lumière), de *l'association et juxtaposition* du *motto* avec le motif de la Gloire. D'une certaine façon, une nouvelle armoirie est ainsi composée, non plus par association/juxtaposition sur le champ de l'écu d'une série d'objets (seule reste, déplacée, l'inscription et sa couronne), mais par la superposition de *l'écu même* sur les éléments de *support* que constituent la Gloire et l'étoile. On sait que la Gloire est alors un objet déjà présent dans le répertoire figuratif de l'époque qu'il suffisait de déplacer au profit de saint Charles Borromée pour renforcer son éminence. Arcucci, qui reprend la géométrie et les principes compositionnels de Borromini, s'inspire ici cependant davantage du Bernin. Il lui emprunte le motif iconique de la spectaculaire Gloire de stuc, là où Borromini, dans ses différentes chapelles (et par exemple à S. Carlo ou à S. Ivo⁴⁹), rejetait non seulement les personnifications allégoriques (en usage chez Le Bernin) au profit d'un symbolisme géométrique abstrait⁵⁰, mais en restait

également à la discrétion et subtilité de la lumière naturelle. Motif disponible d'un répertoire en voie de banalisation, motif également déjà présent sous une forme discrète comme l'une des composantes des armes familiales, la lumière était surtout un élément originel et récurrent de l'itinéraire biographique du saint, et à ce titre parfaitement congruent dans le programme figuratif de la chapelle. Dès sa naissance en effet, et selon un *topos* consacré déjà présent à propos de plusieurs saints ou personnages éminents, une apparition lumineuse préfigurait sa destinée exceptionnelle :

« c'estoit comme une grande splendeur tres-luisante, en maniere d'une face de Soleil, large d'environ six brasses, qui s'estendoit d'une part à l'autre de la Rocque [...], & cela dura depuis deux heures devant jour, (heure de la naissance de Charles) jusques à ce que le Soleil apparut, faisant de l'obscur nuict, un jour tres-clair [...] On jugea depuis quand on vit ses grandes vertus & heroiques actions reluire au monde que c'estoit l'indice de la grande lumiere qu'il devoit apporter à toute l'Eglise⁵¹ ».

La lumière surnaturelle, visible à la naissance, faisait écho à la lumière divine à nouveau perceptible qui emporte le saint lors des représentations de son apothéose, ou bien à celle qui entoure son *motto* triomphant à la chapelle Spada. Apothéose du saint après sa mort et reconnaissance/glorification de son *motto* sont d'ailleurs ici équivalents, le *motto* en gloire pouvant aussi se lire comme une forme d'apothéose du saint : en tant que qualité éminente caractérisant de façon essentielle le saint, l'Humilité *représente* l'âme aussi bien ou même mieux, en tant que qualité intérieure, que les traits corporels que choisissaient la plupart des artistes pour évoquer ce type de scène. Entre naissance et mort, lumière annonciatrice et lumière conclusive qui confirme la sainteté, cette lumière devient pendant la vie, « intérieure splendeur », moteur et principe dissimulés des actions du saint, qui sont bien sûr d'origine divine : « la sainte humilité » de Charles Borromée est en effet issue de « La lumière que Dieu communiqua à ce sien serviteur, pour cognoistre & faire peu d'estime de tous les honneurs que le monde luy pouvoit donner & faire⁵² ».

Augustin Baretto ou plus tard Jean-Pierre Camus en France, tous deux auteurs de panégyriques en l'honneur du saint milanais, développent comme il se doit ces comparaisons lumineuses en reprenant des motifs bibliques. Le saint est par exemple comparé par Baretto à une étoile dans sa jeunesse, à l'astre lunaire lors de son séjour à Rome, et enfin au soleil à Milan, venu sur terre comme une nouvelle lumière multipliant à l'égard des fidèles et des prélats dont il est le modèle, « des rayons de bonté, de devotion, de temperance, de force, de modestie, de douceur, de liberalité, d'humilité, de foy, de charité, de perfection, de saintcteté, de grace, & de gloire⁵³... ». Plus loin, trois rayons principaux, correspondant à autant de directions privilégiées du rayonnement, sont distingués : « La reverberation en Dieu, en soy-mesme, au prochain [...]. Ce sont les trois affections de la charité, dont le Soleil est un tres-beau symbole⁵⁴. » Par son amour de Dieu, l'oubli des choses terrestres et les mortifications qu'il s'imposait, ainsi que par sa charité envers les hommes exercée dans une extrême humilité, le saint est ce

Soleil qui continue à briller après sa mort en « estant notre Advocat, & nostre Patron⁵⁵ ». Jean-Pierre Camus, dont nous reverrons l'importance en tant que penseur de la Gloire, fait également du saint « la lumière de son temps, le miroir des Prelats, un vase d'or solide orné de pierreries, un exemplaire de pieté & de perfection⁵⁶ ». Dans sa septième homélie, qui commente le « Vous estes la lumière du monde » adressé par le Christ aux apôtres, il reprend la vieille comparaison entre les saints et des lampes de terre, dont l'âme reluit au-delà de l'enveloppe corporelle sur le prochain : « Et qui a plus faict éclater la Lampe en chastiant son corps & le rangeant sous la servitude de l'esprit, que ce grand Flambeau & Miroir de nos jours, cette Lampe d'Israël, le glorieux saint Charles Borromme⁵⁷... » Jean-Pierre Camus ne manque pas à nouveau de rapporter cette lumière issue des saints et dont bénéficie Borromée, à son origine divine. C'est le Christ qui est bien la « lumière du monde par essence & puissance » et communique sa splendeur aux saints « comme à ses rayons, comme aux membres de son corps mystique, [et] les rend aussi par participation les lumières du firmament de son Eglise⁵⁸ ».

La décoration de la chapelle Spada peut vraisemblablement être rapportée, au moins en partie, à ces thématiques communes. La lumière sur laquelle reposent l'écusson et le *motto* n'est pas un simple dispositif de présentation et d'exaltation de la vertu éminente du saint mais indique précisément où *s'origine* son Humilité : dans la splendeur divine dont procèdent les propres lumières des saints. De même, les trois directions du rayonnement vertueux du saint peuvent éventuellement être rapportées aux grandes orientations de la chapelle : *de* et *vers Dieu* situé sur le plan de la voûte, *vers les fidèles* situés sur le sol de la chapelle et à l'aplomb de la Gloire (ou également représentés dans les bas-reliefs de la voûte), *vers le saint* lui-même peint sur le retable de l'autel. Enfin, les multiples rayons qui s'épandent dans les différentes directions de la voûte pourraient être assimilés à l'ensemble des vertus dont Baretta, par exemple, crédite le saint – bonté, dévotion, tempérance, force, modestie, etc. –, si ce n'est que l'Humilité est ici la vertu première et centrale dont *procèdent* les autres et qu'évoquent d'ailleurs explicitement les angelots sculptés porteurs d'attributs : crosse et mitre épiscopale, discipline, bride, mors et rênes (qui appartiennent aussi aux éléments héraldiques des Borromée), évoquant la pénitence, la mortification, la tempérance, le renoncement aux titres et honneurs, etc. C'est bien, en fin de compte, la plasticité extrême du dispositif que constitue la Gloire qui permettait ici son association au *motto* identitaire de Charles Borromée.

UN EXEMPLE FONDATEUR : LA CHARITÉ DE SAINT FRANÇOIS DE PAULE

■ Entre tradition iconographique contemporaine et données biographiques, symboliques et bibliques, un élément supplémentaire doit sans doute être pris en compte pour mieux comprendre non seulement la genèse du motif de la Gloire de la chapelle Spada/Borromée mais, plus largement, l'importance des Gloires consacrées à des saints ou aux personnes divines qui privilégient moins l'expression anthropomorphe de ces figures que leurs représentations verbales et

scripturaires. L'évocation de Borromée par l'une de ses vertus éminentes et son exaltation au sein d'un exceptionnel dispositif solaire pouvait en effet se prévaloir d'un exemple prestigieux qui a pu servir de modèle, ici implicite, complétant peut-être cette « communauté » de saints modernes associés dans la chapelle Spada. Cet exemple est celui de saint François de Paule, fondateur de l'Ordre des minimes solidement implanté à Rome⁵⁹.

La vertu de Charité occupait déjà la place, pour saint François de Paule, qui fut celle de l'Humilité pour l'archevêque de Milan. Elle précède les autres vertus non dans l'ordre de la génération mais dans celui de la « perfection » car elle est « mère de toutes les vertus et leur racine, en tant qu'elle est leur forme à toutes » selon saint Thomas d'Aquin⁶⁰. Et elle est la principale vertu du saint, devenue là encore *motto* personnel et devise de l'Ordre. Cette vertu, on le sait, est l'une des trois vertus théologiques, avec la Foi et l'Espérance, que le saint possédait « dans un degré éminent » aux côtés des vertus cardinales (Justice, Prudence, Force, Tempérance). Certains auteurs avaient cependant une conception extensive et fluctuante de ces qualités. François Giry par exemple, dans sa biographie du saint, intégrait au sein des vertus cardinales la douceur et l'affabilité, la simplicité mais aussi l'Humilité, vertu suprême de Borromée⁶¹, que certaines représentations, et par exemple celles de l'*Hortus deliciarum* de Herrade de Landsberg au XII^e siècle⁶², donnaient même comme conductrice ou « fondement » des vertus théologiques et cardinales⁶³. F. Giry rappelait également les quatre règles de l'Ordre auxquelles étaient soumis les Minimes – pauvreté, chasteté, obéissance, carême perpétuel –, règles qui pouvaient aussi éventuellement se confondre avec des vertus. La Chasteté est par exemple intégrée parmi les « trois vertus principales », avec la Pénitence et, à nouveau, l'Humilité, que le saint était censé posséder selon le même auteur : « Car ce sont celles qui ont le plus éclaté dans nostre Bien-heureux Pere⁶⁴. » Treize vertus « principales », dont à nouveau la Charité et l'Humilité⁶⁵, caractérisent encore plus largement le saint et donnaient lieu à une pratique spécifique de méditation divisée en treize semaines ou vendredis⁶⁶. Enfin, toujours dans le sens de cette relation étroite qui peut associer Charité et Humilité, notons que dans le retable du maître-autel romain de S. Carlo ai Catinari le monumental *motto* de Borromée qui occupe le sommet de l'autel est associé en contrebas, sur les rampants du fronton, à deux représentations allégoriques de la Charité, sculptées par Orfeo Boselli : la Charité vers Dieu et celle vers le prochain.

La Charité reste cependant, comme le sera l'Humilité pour Borromée, la vertu emblématique du saint minime ; elle est en effet :

« la plénitude & la perfection de Vostre Regle, qui est la loy de vostre Institut [...] C'est cette vertu que nostre saint Pere portoit toujours dans le cœur, qu'il avoit toujours sur les levres, & dont il animoit & enflammoit toutes ses actions. Ou plutôt c'est elle qui l'appliquoit luy-mesme à faire tout ce qu'il faisoit. Aussi est-il arrivé par une conduite admirable de la divine providence, que le nom, l'image, & le portrait de ce grand homme ne se trouvent jamais nulle part sans le nom mesme de la Charité⁶⁷ ».

« Aussi ce grand-homme, dont la vie n'estoit plus que le pur amour de Dieu, ne faisoit rien & n'ordonnoit rien que par Charité. S'il faisoit des voyages, s'il entreprenoit des bâtimens, s'il recevoit des Religieux en sa Compagnie, c'estoit par Charité. S'il commandoit au feu, à l'air, à l'eau, à la terre, aux arbres, c'estoit par Charité. S'il rendoit efficaces pour la guerison des malades des choses qui d'elles-mêmes leur auroient esté inutiles ou nuisibles, c'estoit par Charité. Par Charité, disoit-il, prenez cette herbe, usez de cette poudre, mangez de ce morceau, & vous serez guéri. En un mot il avoit toujours la Charité dans l'esprit, dans le cœur, sur la langue, & dans les mains; & comme il ne vivoit que par elle, il n'agissoit que par elle⁶⁸. »

Comme dans le cas de l'Humilité du saint milanais, la Charité est donc le *principe* intérieur qui organise la totalité des actes de saint François de Paule et, à ce titre, elle est à nouveau inséparable de ses différentes figurations : nom (propre), portrait (extérieur) ou vertu (intérieure) sont ici encore les trois éléments complémentaires dont l'association des différents signifiants, que peuvent encore enrichir d'autres scènes narratives ou allégoriques, prétend à une représentation intégrale de l'identité du saint. Ces éléments sont d'ailleurs simultanément présents dans les nombreux portraits, peintures ou gravures de François de Paule. On connaît par exemple sur ce thème le retable peint en 1655 par Simon Vouet pour la chapelle du prince de Condé aux Minimes de la place royale à Paris, représentant le saint face à un tableau (un ange y apparaît sur le côté) et sous une *Charitas* rayonnante, ressuscitant un enfant mort (Québec, église

Saint-Henri-de-Lévis; œuvre gravée par Jean Boulenger). Le frontispice de la *Vie et Miracles de Saint François de Paule* de Claude du Vivier (Paris, Sebastien Cramoisy, 1609), associe de même, au sommet de la composition, deux anges tenant l'emblème *Charitas* dans un écu avec cette fois au-dessous, de part et d'autre du titre, la présence de deux allégories complémentaires (féminines, têtes rayonnantes) de la Foi à gauche et de l'Espérance à droite, tandis que le saint, sur un siège, tête illuminée, donne sa règle à des moines agenouillés. Le frontispice de la *Vie et Miracles* du saint par Jean Chappot (Nancy, 1621), présente une même *Charitas* lumineuse au sommet de la composition, deux autres vertus complémentaires, *Humilitas* et *Austeritas*, étant évoquées par des inscriptions sur les piédestaux des pilastres [fig. 47]. Là encore, tout comme dans le cas de la voûte de la chapelle Spada où l'inscription textuelle centrale était flanquée sur les côtés, et au-dessus de l'autel, d'évocations allégoriques de vertus

Fig. 47.
Jean Chappot,
Vie et Miracles
du bienheureux
S. François de
Paule, Fondateur
de l'ordre des
Minimes...,
Nancy, Sebastien
Philippe et
Claude Loys,
1621, frontispice.



complémentaires, nous retrouvons un même souci d'associer une vertu dominante à d'autres vertus essentielles afin de compléter le portrait spirituel du saint.

À Rome cependant, il ne semble pas que l'on trouve, dans le cas de la *Charitas* de saint François de Paule, une place et une fonction architecturales aussi marquées que pour la chapelle Spada et le *motto* de Charles Borromée. Alors même que la Charité – liée aux mérites des bonnes œuvres et par là vertu salutaire pour les catholiques – était devenue plus que jamais centrale depuis le XVI^e siècle face aux protestants (priviliégiant la Foi), les représentations de la *Charitas* en gloire restent généralement et plus modestement attachées au domaine pictural ou aux conventions allégoriques usuelles issues de Ripa. Ainsi, sur le retable principal de l'église romaine de S. Francesco di Paola (1664-1665) [pl. II], la *Charitas* rayonnante est disposée discrètement en deux lieux : d'une part sur le devant d'autel et, d'autre part, à moitié dissimulée, au sein des nuées qui enveloppent la base du tabernacle du baldaquin, largement dominée par la Gloire divine au sommet de la composition (elle-même associée à celle du Saint-Esprit qui occupe, je l'ai rappelé, l'intérieur du baldaquin, et à l'évocation du Christ présent sous les espèces eucharistiques dans le tabernacle monumental). Par ailleurs, derrière l'autel, inaccessible donc aux regards communs, se dissimule l'écu portant les armes du commanditaire espagnol, Pascual de Aragón, cardinal, archevêque de Tolède, ambassadeur d'Espagne puis Vice-roi de Naples, tandis que celles du souverain, Philippe IV, sont disposées latéralement, près des inscriptions « Pietas » et « Charitas ». Dans son étude récente de l'église, Diana Carrió-Invernizzo a ainsi pu démontrer l'enjeu politico-religieux que représentait pour l'Espagne la réappropriation du saint calabrais que les Habsbourgs entendaient disputer à la France, et plus précisément à Rome au couvent de la Trinità dei Monti, par cette commande prestigieuse⁶⁹. De la Gloire divine à la « vaine gloire » qu'incarnent les armes familiales *via* le *motto* rayonnant des Minimes, une stricte hiérarchie spatiale (du haut vers le bas, de devant vers l'arrière), ordonne ici la distribution de ces éléments, sans qu'un conflit d'intérêts joue excessivement entre ces différents objets. La présence des marques identitaires profanes et mondaines n'est donc ici tolérée que pour autant que celles-ci soient ou bien « neutralisées » par leur association avec des vertus chrétiennes, ou bien quasi occultées, ou bien encore, comme à la chapelle Spada, prises dans ce processus plus dynamique et transformateur d'humiliation/glorification que j'ai décrit.

Une exception monumentale doit être cependant signalée. Celle qui est liée, dans le Trastevere, à la superbe église de S. Maria della Luce, réédifiée au milieu du XVIII^e siècle par Gabriele Valvassori, célèbre architecte de la façade principale du palais Pamphilj sur le *Corso*, et dont on connaît par ailleurs l'admiration pour Borromini. Dans le sanctuaire, tout comme à la Chiesa Nuova et dans de nombreuses églises romaines, une précieuse et miraculeuse icône mariale de la *Madonna della Luce* est présentée au sein d'une Gloire. Elle est surmontée, dans la voûte en cul-de-four de l'abside, d'une fresque avec Dieu le Père en gloire et, encore au-dessus, du symbole en gloire de l'Ordre des minimes, lui-même encore dominé par une forme étoilée en expansion (à nouveau à huit branches)



Fig. 48 et 49.
Gabriele
Valvassori (?),
*Voûte surmontant
le sanctuaire de
S. Maria della
Luce*, milieu du
XVIII^e siècle,
Rome et *Retable
du maître-autel
de S. Francesco
di Paola*, milieu
du XVIII^e siècle,
Milan.

[fig. 48]. Ici, les deux motifs, *motto* rayonnant et structure étoilée de la voûte, sont disjoints alors qu'ils étaient superposés à la chapelle Spada, et ils ne paraissent pas constituer une matrice géométrique dont le déploiement virtuel viendrait, comme à la chapelle de la Chiesa Nuova, générer l'espace du sanctuaire. La relation d'un motif à l'autre, qui sont tous deux simplement posés sur la structure indépendante de l'édifice, est plutôt celle d'un écho formel réciproque : Gloire de l'icône, Gloire du *motto*, motif rayonnant de la Gloire, dimension expansive du motif étoilé. D'analogues enchaînements, sur différents espaces et supports, se retrouvent par exemple dans l'église S. Francesco di Paola, à Milan, autre exception monumentale notable [fig. 49]. Si une *Charitas* rayonnante est déjà présente au sommet de la façade, le retable du maître-autel, structure du milieu du XVIII^e siècle, intègre un tableau représentant le saint également surmonté de son *motto* rayonnant (Giovanni Masi, 1647), tableau qui est dominé par une *Charitas* en gloire sculptée dans l'attique, puis par un motif analogue, peint cette fois sur la voûte du chœur ; une grande fresque évoquant encore le saint en gloire (une « entrée en gloire »), dans la voûte de la nef (Carlo Giudici).

Le transfert qui joue d'un modèle à l'autre, de saint François de Paule vers saint Charles Borromée, paraît d'autant plus probant que l'évocation par Augustin Baretta, à propos de l'archevêque de Milan, des différentes directions du rayonnement du saint vers Dieu, vers soi-même ou vers son prochain, semble en fait une reprise d'un *topos* concernant précisément saint François de Paule et sa propre vertu éminente. La Charité, et c'est l'une de ses définitions essen-

tielles, s'exerce dans deux directions principales : vers Dieu (elle est amour de Dieu : *amor dei*), et vers le prochain (*amor proximi*), suscitant des « œuvres » de charité aussi bien corporelles que spirituelles qu'accomplit Borromée et qu'évoquent encore les tableaux intégrés dans la chapelle. Dans le premier cas par exemple, elle implique de garder les commandements divins, « d'estre zelez pour sa gloire » et de rechercher sa présence ; dans le second cas, elle suppose compassion et soulagement des misères corporelles d'autrui, recherche du salut et de la perfection, etc.⁷⁰. L'une et l'autre directions, *élévation* vers Dieu et *descente* vers le prochain selon ce même double mouvement qui était également à l'œuvre au sein de la chapelle Spada, sont cependant intimement liées, l'une *procédant* de l'autre comme le précise par exemple un autre biographe français du saint, Jean Chappot :

« De cét amour de Dieu, dont le cœur de ce Saint estoit embrazé, *découloit comme de sa source*, l'amour qu'il portoit au prochain. Car qui ayme quelque personne, ayme & affectionne tout ce qui luy appartient, & qui le touche. Et parce que le bien principal, que Dieu desire, que nous voulions au prochain, est la gloire eternelle, & que c'est le grand point de charité, pour lequel le fils de Dieu est venu en ce monde, monstrant en cela sa charité infinie⁷¹. »

Le cas du fondateur des Minimes et celui de l'archevêque de Milan s'opposent cependant sur un point décisif qui n'est pas seulement le choix de la vertu essentielle, Humilité ou Charité, mais concerne *l'origine* du rayonnement qui entoure son inscription verbale. Dans le cas de saint Charles Borromée, nous avons vu que le motif lumineux apparaît aux deux termes extrêmes de son existence : lors de sa naissance avec l'apparition lumineuse qui annonce le destin exceptionnel du futur saint ; et après sa mort, avec la glorification de son âme et l'exaltation visible de sa vertu supérieure jusque-là dissimulée. Ce n'est qu'après la mort, nous l'avons dit, que le *motto* et le motif rayonnant sont conjugués dans une même unité, validant et attestant publiquement la sainteté. Dans le cas de saint François de Paule en revanche, l'association des deux motifs est réalisée pendant la vie même du saint. Lors de son séjour en France, où il implanta son Ordre, le saint fut amené à régler un différend dans l'un de ses couvents entre religieux mendiants du diocèse et les siens :

« Ce fut, comme il est croyable, à ceste occasion que N.S. qui lui avoit fait faire tant de miracles par charité, & qui l'avoit tant eslevé en la grace de ceste Roine des Vertus, luy depescha un Ange du Ciel, accompagné d'une belle suite d'autres bienheureux esprits, faisans un concert melodieux dans sa chambre, lors qu'on luy portoit l'escusson, & le blason de son Ordre, qui étoit un *Charitas* en lettres d'or sur un champ d'azur, digne armoirie d'un Ordre, qui pare la possession des quatre vœux a accarry (*sic*) le cercle de la perfection religieuse, dont la fin estant la charité marquée en ses armes, & le commencement en la sainte humilité protestée au nom de Minime, n'est-ce pas là l'accomplissement de la plus souveraine perfection que N.S.I.C. ait enseignée en son Évangile, & pratiquée par ses actions memorables durant son séjour en ceste vie mortelle⁷²? »

La vertu principale du saint, qui ordonnait déjà intérieurement, comme un « feu du divin amour⁷³ » toute son existence, est cette fois du vivant même du saint, et qui plus est à l'initiative de la divinité, révélée comme le principe fondateur de ses actes et, par extension, de son Ordre. Aux côtés des innombrables miracles du saint thaumaturge, l'apparition divine atteste d'une sainteté incontestable que l'Église ne pourra que constater et confirmer. Par ailleurs, alors que le *motto Humilitas* résulte d'une opération d'extraction du motif central d'une armoirie familiale que réalise le futur saint Charles Borromée, l'inscription *Charitas* s'assimile à ce type d'icône *acheiropoiète* (non peinte de main d'homme), où c'est la divinité elle-même (*via* la médiation d'un ange ou, selon certaines sources, de l'archange saint Michel), qui offre ce qui va devenir l'emblème de la nouvelle « famille » chrétienne rassemblée par le saint. Celle-ci est ainsi unie moins par un lien dynastique nobiliaire, que par une filiation spirituelle donatrice de noblesse. Dieu, nous dit par exemple Louis Dony-d'Attichy dans son *Histoire générale de l'Ordre*, va jusqu'à « composer luy-mesme ses armoiries & blasons, [et] les envoyer par un Ambassadeur expres qui ne fust autre qu'un courtisan du Ciel⁷⁴ ». C'est cette origine divine du « blason » du saint et l'économie générale dans laquelle elle s'inscrit, qui sont encore au cœur du frontispice conçu par Crispin de Passe pour la somme historique de Dony-d'Attichy : deux anges accrochent autour du cou du saint agenouillé sur une nuée un médaillon portant l'inscription *Charitas*, au-dessous du Tétragramme rayonnant de Dieu, de part et d'autre des armes d'Urbain VIII à qui est dédié l'ouvrage, et au-dessus d'une demi-douzaine de religieux exemplaires de l'Ordre.

Enfin, on constate que si le modèle de saint François de Paule a pu être important pour Borromée, il n'est pas impossible que l'exemple du nouveau saint fastueusement célébré au début du XVII^e siècle ait été tout aussi déterminant pour les Minimes tenus alors de réassurer, face à la concurrence d'autres communautés spirituelles, l'importance de leur Ordre. La place qu'accordent par exemple à l'Humilité Dony-d'Attichy dans son *Histoire générale* de l'Ordre ou François Victon dans sa biographie du saint, ramène l'Humilité à une vertu *initiale* attachée au nom de la communauté (le « commencement »), la Charité étant quant à elle la fin ultime et supérieure de l'Ordre et la « Reine des vertus⁷⁵ », qui surpasserait ainsi en éminence la propre vertu de Borromée. La même articulation et hiérarchisation entre Charité et Humilité est d'ailleurs présente dans certaines gravures où le *motto* rayonnant de l'Ordre surmonte et domine ainsi l'inscription *Humilitas*⁷⁶. Dans les deux cas, la Gloire est devenue le dispositif essentiel de cette exaltation d'une Vertu, comme elle l'était aussi des Noms divins.

Notes

1. Sur Virgilio Spada, érudit, collectionneur, amateur d'astrologie, de sciences, de musique et d'architecture, conseiller auprès d'Alessandro VII pour le chantier de S. Pietro, etc., voir ARINGHI Paolo, *Memorie storiche della vita del padre Virgilio Spada...*, Venezia, Piotto, 1788; FINOCCHIARO Giuseppe, *Il Museo di curiosità di Virgilio Spada. Una raccolta romana del Seicento*, Roma, Fratelli Palombi, 1999, chap. I.
2. On sait qu'il est l'auteur de la fameuse colonnade et des ailes sur jardin du Palais familial acquis par le cardinal Bernardino Spada (1594-1661), le frère de Virgilio, qui recommanda Borromini à l'Oratoire et écrivit avec lui le texte célèbre de son *Opus Architectonicum*. Voir KARSTEN Arne, *Kardinal Bernardino Spada. Eine Karriere im barocken Rom*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2001 ; sur la relation de Borromini à la famille Spada voir, en dernier lieu, TABARRINI Marisa, *Borromini e gli Spada. Un palazzo e la committenza di una grande famiglia nella Roma barocca*, Roma, Gangemi, 2008.
3. Dont on sait qu'il est également auteur du retable de Ss. Carlo e Ambrogio. Voir *Saint Ambroise et saint Charles en gloire*, 1685-1690, remplaçant une composition de C. Fancelli et F. Cavallini de 1677, disposé sous une représentation de *L'Apothéose de saint Charles* par Giacinto Brandi, 1677. Voir, fondé sur le fond Spada Verralli (ASR) et les archives de la Congregazione dell'Oratorio, l'article fondamental de PAMPALONE Antonella, « Orazio Spada e la sua Cappella nella Chiesa Nuova », dans MILLION H. A., SCOTT MUNSHOWER S. (dir.), *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday*, Papers in Art History from The Pennsylvania State University, vol. VIII, 1993, p. 353-390; et, du même auteur, *La cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova. Testimonianze documentarie*, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato-Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, 73, 1993; voir également BUTLER David Lorán, « Orazio Spada and his Architects : Amateurs and Professionals in Late-Seventeenth-Century Rome », *Journal of the Society of architectural historians*, 53, 1, 1994, p. 61-79; et, du même, *The Spada Chapel in Santa Maria in Vallicella, Rome : A study of late Baroque patronage, taste, and style*, Saint Louis/Mo., Washington Univ., Ph. Diss., 1991 (exemplaire à la Bib. Herz de Rome : Dt 3460-5920); ainsi que HEIMBÜRGER RAVALLI Minna, *Architettura, scultura e arti minori nel Barocco italiano; Ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze, Olschki, 1977; et TAVASSI LA GRECA Bianca, « Contributo a Carlo Maratti », dans *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica editrice, 1984, I, p. 355-366. Sur la contribution de Borromini à l'Oratoire voir CONNORS Joseph, *Borromini and the Roman Oratory. Style and Society*, New York, MIT, 1980.
4. Voir : *La Regola e la Fama. San Filippo Neri e l'arte*, cat. expo (Roma, 1995), Milano, Electa, 1995 et les nombreuses œuvres, reprenant par exemple le modèle que pouvait représenter la rencontre de saint Dominique et de saint François d'Assise ou le modèle plus générique de la *Sacra Conversazione*, cat. 97, 120, 131, etc.
5. Quatre scènes : avec l'*Attentato à San Carlo*; *Santi Carlo, Filippo Neri et Felice da Cantalice*; *Commune preghiera di San Carlo et di San Filippo*; *Incontro di San Carlo e di San Filippo*. Le projet prévoyait encore d'occuper les quatre niches par des statues, voir PAMPALONE A., *op. cit.*, 1993, p. 46 et 61.
6. *Ibid.*, p. 358; voir également MONTAGU Jennifer, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte* (1989), A. Anselmi (trad.), Torino, Umberto Allemandi 1991, p. 128, note 19.
7. Voir le document relatif au paiement en 1668 dans BUTLER D. L., *op. cit.*, 1991, p. 244-245 (FSV 378, n° 32). Sur le sculpteur voir GIOMETTI Cristiano, « "Li stucchi sono bellissimi, e ricchissimi d'oro". La fortuna della decorazione in stucco a Roma in epoca tardo-barocca », dans LIPÍŃSKA A. (dir.), *Material of Sculpture. Between Technique and Semantics*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, p. 349-366, ici p. 358-361.

8. Où seraient réunis, de façon improbable, aussi bien les grands protagonistes du baroque romain (Borromini *via* Arcucci, Bernin *via* de Rossi, Rainaldi lui-même, tandis que les présences de Rubens et Cortone étaient toutes proches dans l'église).
9. Voir MENESTRIER Claude-François, *Le véritable art des blasons et l'origine des armoiries*, Paris, 1673, p. 305-306.
10. Réalisé sur un dessin de Martino Longhi il Giovane à partir de 1643 et intégrant un tableau de Pietro da Cortona représentant *Saint Charles Borromée portant en procession le Saint Clou durant la peste de Milan*, 1667. Le *motto* est posé sur un drapé, non rayonnant : voir FERRARI Oreste, PAPALDO Serenita, *Le sculpture del Seicento a Roma*, Roma, Ugo Bozzi, 1999, p. 60.
11. On pourrait noter que la superposition du doré de l'inscription sur l'argent du champ de l'écu, constitue une infraction délibérée, susceptible d'attirer l'attention, aux règles d'association des couleurs en matière d'armoiries. Voir, sur l'histoire et le vocabulaire de l'héraldique, PALLIOT Pierre, *La vraie et parfaite science des armoiries...*, Paris, J. Guignard, G. de Luynes, H. Iosset, 1660 ; MENESTRIER C.-F., *Le véritable art du blason et la pratique des Armoiries depuis leur Institution*, Lyon, Benoist Coral, 1671 ainsi que les travaux sur le sujet de PASTOUREAU Michel, dont son *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 1993 ; ou, du même, *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009.
12. *Les ceremonies observées à Rome à la canonisation de S. Charles Borromee Cardinal de Saincte Praxedre, & Archevesque de Milan, le premier Novembre 1610. Ensemble sa Vie, Saincteté, & Miracles [...] traduits d'Italien en François par F. Fassardy Lyonnais*, Paris, Claude Morel, 1611, chap. XXIV, p. 44.
13. Voir l'article « Humilité » du *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Letouzey, col. 323-325 et les différents degrés distingués par la Tradition : le second degré de l'humilité héroïque est celui de « soustraire aux regards, dans la mesure du possible, tous les dons naturels et surnaturels dont on a été doté par la providence divine », col. 324.
14. POSSEVIN Jean Baptiste, *Discours de la vie de saint Charles Borromé [...] Traduits d'italien en français par A. C...*, Bordeaux, Simon Millanges, 1611, p. 2.
15. *Ibid.*, p. 270.
16. GIUSSANO Giovanni Pietro, *Histoire de la vie, vertus, mort et miracles de saint Charles Borromee [...], traduite en François par Nicolas De Soulfour, Prestre de la Congregation de l'Oratoire...*, Paris, François Pomeray, 1615, p. 707. Voir sur ce qui est un lieu commun du récit hagiographique, SUIRE Éric, *La sainteté française et la Réforme catholique [XVI^e-XVIII^e siècles]*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, chap. II, p. 93-98 (« *La fuga mundi* »).
17. GIUSSANO G. P., *op. cit.*, p. 707-716.
18. MENESTRIER C. F., *Le véritable art du blason...*, *op. cit.*, p. 1 ; voir sur les enjeux identitaires liés aux armoiries PASTOUREAU M., « La naissance des armoiries. De l'identité individuelle à l'identité familiale », dans *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 213-242.
19. GIUSSANO G. P., *op. cit.*, p. 116.
20. TOURON Antoine, *La Vie et l'Esprit de saint Charles Borromée...*, Paris, Butard, 1761, 3 vol., t. III, p. 93-94.
21. Extrait du *De imaginibus* de 1582, traduit en français en 1657 et plusieurs fois réédité : voir PALEOTTI Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2002, Libro secondo, cap. XLVI à L, p. 246-260 ; voir *La distinction des places en l'Eglise [...] Avec un Traité des Armoiries, comme elles ne doivent estre tolerée (sic) dans les Eglises & sur les Ornemens...*, Paris, Jean Roger, 1657.
22. Le thème est présent dès l'édition de 1608 et repris dans VAN VEEN Otto, *Amoris Divini Emblemata*, Antverpiae, Ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1660, p. 99 et texte p. 98. Voir également, en France, sur le droit, guère restrictif en matière de sépultures, statues et armoiries, MARESCHAL Mathias, *Traicté des droits honorifiques des seigneurs és Eglises...*, Paris, Jean Mestais, 1613, p. 124-146 : « Des Sepulchres, Tombeaux,

- Statuës, & Epitaphes »; FERRIÈRE Claude de, *Des droits de patronage, de présentation aux bénéfiques, de préséances des patrons et autres; des droits honorifiques, [...], des bancs et des sépultures dans les églises...*, Paris, Charles Osmont, 1686, 3^e partie, chap. III et IV; HÉRICOURT Louis d', *Les Loix ecclésiastiques de France dans leur ordre naturel*, Paris, Libraires associés, 1771 (1719), t. II, chap. XII, p. 149, art. VIII et IX sur le privilège des princes et seigneurs les plus « distingués » « de faire élever un sépulcre hors de terre », la présence d'inscriptions étant réservée aux particuliers « pourvu qu'elle ne soit pas plus haute que le pavé de l'église, ou qu'elle soit attachée contre le mur ». En France, les restrictions ou critiques les plus explicites à l'égard des grands monuments funéraires ne paraissent s'exprimer qu'au XVIII^e siècle avec les *Observations sur l'architecture* de Laugier (1765) ou les critiques de Pigniol de La Force : voir MAZEL Claire, *La mort et l'éclat : monuments funéraires parisiens du Grand siècle*, Rennes, PUR, 2009 p. 217-218, p. 32-33 et p. 39-40 à propos du monument de Richelieu jugé vain et inutile par les exécuteurs testamentaires de la duchesse d'Aiguillon à la fin du XVII^e siècle.
23. Voir par exemple à nouveau PALEOTTI G., *La distinction des places en l'Eglise...*, *op. cit.*, p. 12 à propos des clercs : « il seroit aussi à souhaiter qu'en ces titres & enseignes de Noblesse, ils voulussent ne se conformer pas au reste des hommes, & qu'en la place des Armes de leur famille [...] ils voulussent se servir du titre des Eglises où ils sont ascripts ou prendre quelque symbole qui eust rapport à l'office ou dignité qu'ils y exercent; ou au moins qui ne fust pas un signe tout nud vuide de signification [...] mais qui par son apparence & sa figure exterieure les instruisist de leur devoir ».
 24. CAMUS Jean-Pierre, *Homelies panegyriques de saint Charles Borromee...*, Paris, Claude Chappellet, 1623, p. 8; voir sur ce recueil DESCRAINS Jean, « Jean-Pierre Camus panégyriste de saint Charles Borromée », dans *Essais sur Jean-Pierre Camus*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 71-79.
 25. GIUSSANO G. P., *op. cit.*, p. 707.
 26. Voir par exemple la lecture pionnière de STEINBERG Leo, *Borromini's San Carlo alle Quattro Fontane. A study in Multiple Form and Architectural Symbolism*, New York/London, Garland, 1977, chap. VIII ou, plus récemment, les lectures de HENDRIX John, « Ascesa attraverso gerarchie neoplatoniche in San Carlo alle Quattro Fontane », dans FROMMEL C. L., SLADEK E. (dir.), *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale, Roma, 13-15 gennaio 2000*, Milano, Electa, 2000, p. 279-283, et, dans le même volume, RICE Louise, « The Pentecostal Meaning of Borromini's Sant'Ivo alla Sapienza », p. 259-270; ainsi que HENDRIX John, *The Relation Between Architectural Forms and Philosophical Structures in the Work of Francesco Borromini in Seventeenth-Century Rome*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2002. L'entreprise romaine ne sera surpassée que dans la *Cappella della Sindone* (Guarini Guarini, 1667-1690) du Duomo de Turin.
 27. Mais aussi à S. Ivo et, lié aux armes des Chigi, au Palais de la Propagation de la Foi ou déjà sur la façade de la galerie en perspective du Palais Spada et dans la chapelle Spada conçue par Virgilio Spada à S. Girolamo della Carità.
 28. Autre forme éminemment borrominienne mais qui reprend aussi, selon D. Butler, les prototypes plus classiques de Vignole qu'appréciait Orazio Spada.
 29. On trouve aussi les armes Spada sur la façade du palais familial, entourées des allégories de la Foi et de la Charité, où joue là encore l'un des traits de fonctionnement du rébus qui est commun avec les armoiries dites « parlantes » (voir PASTOUREAU M., *op. cit.*, 2004, p. 229-232) : l'épée (*spada*) figurée au sol dans les armoiries, où la prononciation du nom commun d'un élément iconique des armoiries donne, ainsi déplacée, le nom propre de la famille évoquée : voir PASTOUREAU M., *op. cit.*, 2009, p. 125 et 182.
 30. « un mirabile composto di forma-simbolo » selon l'expression, à propos de Borromini, de Marcello FAGIOLIO, « I geroglifici, gli emblemi e l'araldica : note sur ragionamento simbolico di Borromini », dans BÖSEL R., CONNORS J., FROMMEL C. L. (dir.), *Borromini e l'Universo Barocco*, Milano, Electa, 2000, p. 95.

31. Voir, entre autres, la somme de ALONSO GARCÍA Eusebio, *San Carlino. La Máquina geométrica de Borromini*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003.
32. Présent aussi à S. Carlo chez Borromini, selon le dessin de l'Albertina 173 ; ou encore pour la tour de l'Horloge de l'Oratoire.
33. Qui est aussi une des figurations traditionnelles de la *Géométrie*, dont la figure allégorique féminine est mise en relation avec Euclide par cette forme, dans les illustrations médiévales des Sept arts libéraux : voir par exemple le ms. A, XIII^e siècle, de la Bibliothèque universitaire de Heidelberg, où la (double) mandorle centrale, forme originelle évoquant la gloire divine, issue de la superposition des cercles dans laquelle s'inscrit, en un troisième point central, l'étoile.
34. Certaines implications théologiques d'un tel dispositif, liées à un symbolisme traditionnel encore vivace attaché à certaines formes élémentaires et à leur enchaînement continu, chez Nicolas de Cues notamment à la Renaissance, peuvent notamment être développées : voir, illustré de schémas, CUES Nicolas de, *La Docte Ignorance*, H. Pasqua (éd. et trad.), Paris, Rivage poche, 2011 (1^{re} éd. 1514), Livre I, chap. XXIII, p. 121 et chap. XIII-XV, ainsi que le chap. XX à propos des polygones et de leurs rapports au triangle, et le Livre III, chap. IV, p. 242 à propos du rapport entre polygone (« image de la nature humaine ») et cercle (« image de la nature divine ») dans lequel il s'inscrit et vers lequel il tend à se confondre par démultiplication de ses angles.
35. Voir FERRARA Daniele, « Artisti e committenze alla Chiesa Nuova », dans *La regola e la fama...*, *op. cit.*, p. 108-129, en particulier p. 108-109 sur le document daté de 1580, « Conditioni cole quali si ha da conceder le Cappelle », qui prévoit « Che possa mettere una lapide in terra dentro la capella con l'arme e l'iscrittione comme qualla del Lavainano... ».
36. Sur le palais familial voir NEPPI Lionello, *Palazzo Spada*, Roma, Editalia, 1975 et TABARRINI M., *op. cit.*
37. Selon un processus conforme à l'attitude du saint titulaire de la chapelle à l'égard de ses propres armes : une lettre de l'oratorien G. Diotallevi à Orazio Spada, exclut explicitement la présence d'une statue familiale dans la chapelle (A.S.R., F.S.V, lettre du 15 janvier 1663, cité dans PAMPELONE A., *op. cit.*, p. 362, note 31). La perspective édifiée par Borromini pour le cardinal Bernardino Spada jouait d'une certaine façon un rôle analogue en tant que dispositif architectural déceptif induisant, au sein même d'un somptueux palais décoré pour la gloire de la famille Spada, à considérer l'illusion et la vanité des choses terrestres : voir l'épigramme rédigée par le cardinal et citée dans NEPPI L., *op. cit.*, p. 280, n^o 37 : « Artis opus mirae; mundi fallentis imago.../Grandia sub coelo non nisi spectra manent » : « Artificio stupendo, figura del mondi fallace.../ Larva illusoria qui in terra è la grandezza ».
38. CARERI Giovanni, « Recomposition d'un architecte », dans DOUAR F., WASCHEK M. (dir.), *Borromini en perspective*, Paris, ENSBA, 2004, p. 14.
39. *Ibid.*, p. 17.
40. GIUSSANO G. P., *op. cit.*, p. 714 : « Qui s'élèvera sera abaissé, qui s'abaissera sera élevé » ; Gabriele Paleotti cite cette même sentence, donnée comme exemple d'humilité à ceux qui se glorifient de vaines « Imprese », dans le chapitre qu'il consacre aux « Dipinti che raffigurano imprese », voir PALEOTTI G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), *op. cit.*, Libro secondo, cap. XLVI, p. 244. Voir également Prov 29, 23 et Ecl 3, 18-20.
41. MENESTRIER C. F., *op. cit.*, p. 306.
42. Associée aussi bien à la Vierge dans les Litanies qu'au Christ dans la Bible ; voir II P 1, 19 ; Ap 2, 28 et 22, 16 : « l'étoile brillante du matin » préfigurée par la prophétie de Balaam sur « l'étoile de Jacob » dans Nb 24, 17 annonçant David puis le Messie.
43. Voir par exemple HUGUES DE SAINT-VICTOR, *Brèves remarques préliminaires à propos des Écritures et des écrivains sacrés*, chap. XV : « Des nombres mystiques de l'Écriture sacrée » : « le huit après le sept signifie l'éternité après le changement », dans *Les machines*

- du sens. *Fragments d'une sémiologie médiévale. Textes de Hugues de Saint-Victor et Nicolas de Lyre*, Y. Delègue (éd.), Paris, éd. des Cendres, 1987, p. 48.
44. Voir sur le symbolisme borrominien, BATTISTI Eugenio, « Il simbolismo in Borromini », dans *Studi sul Borromini. Atti del convegno promosso dall'Accademia di San Luca*, Roma, Accademia nazionale di San Luca, 1967-1972, vol. I, p. 231-303; STEINBERG L., *Borromini's San Carlo alla Quattro Fontane...*, *op. cit.*; FAGIOLO Marcello, « Il gergolifici, gli emblemi e l'araldica... », *op. cit.*; ainsi que SCOTT John Beldon, « S. Ivo alla Sapienza and Borromini's symbolic language », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 41, 4, 1982, p. 281-293; CONNORS J., « Un teorema sacro : San Carlo alle Quattro Fontane », dans *Il Giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Milano, Skira, 1999, p. 459-495. Sur un symbolisme proliférant voir également DANIELOU Jean, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, Seuil, 1996 (1^{re} éd. 1961), chap. VII : « L'étoile de Jacob », p. 109-130; KRAUTHEIMER Richard, *Introduction à une iconographie de l'architecture médiévale*, A. Girod (trad.), Paris, G. Monfort, 1993, chap. I, p. 18-19 se référant en particulier à Jean Scot Erigène sur le symbolisme du chiffre huit associé à la Résurrection, au dimanche, à Pâques, à la Pentecôte, au Christ lui-même, mais aussi aux huit béatitudes, au Saint Sépulcre (qui comprenait huit piliers et douze colonnes), à la justice, à une symbolique funéraire, etc. Nombre de chapelles funéraires, dans l'Espagne du XV^e-XVI^e siècles par exemple, sont couvertes par une voûte étoilée : voir le magnifique exemple de la « capilla de los Condestables » à la cathédrale de Burgos, avec étoile à huit branches et symbolique solaire et christique, étudié par PEREDA Felipe, CEBALLOS Alfonso Rodríguez G. de, « "Coeli enarrant gloriam dei". Arquitectura, iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos », *Annali di architettura*, IX, 1997, p. 17-34 ici p. 26-28.
45. BORROMINI Francesco, *Opus Architectonicum*, M. de Benedictis (éd.), Roma, De Rubéis, 1993, chap. 28, p. 97; voir également DOWNES Kerry (éd.), *Borromini's book. The "Full Relation of the Building" of the Roman Oratory by Francesco Borromini and Virgilio Spada of the Oratory*, Wetherby, Oblong, 2009.
46. La référence à Daniel était déjà présente et explicitée par Marsile Ficin au XV^e siècle dans son *De lumine*, chap. XVII à propos « Du statut des bienheureux, sous la lumière divine », FICIN M., « De la lumière », dans *Métaphysique de la lumière*, J. Reynaud, S. Galland (éd.), s. l., L'act Mem, 2008, p. 167-168.
47. Ou aussi bien Ignace de Loyola ou l'érudit historien Cesare Baronio, successeur de Néri, qu'honore un monument dessiné par Borromini dans la bibliothèque mais aussi son propre tombeau installé plus tard dans l'une des niches de la chapelle avec son portrait : sur son incidence en matière artistique voir, notamment, ZUCCARI Alessandro, « La politica culturale dell'Oratorio Romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio », *Storia dell'arte*, 42, 1981, p. 171-193 et HERZ Alexandra, « Cardinal Cesare Baronio's Restoration of Ss. Nereo ed Achilleo and S. Cesare de'Appia », *Art Bulletin*, 70, 1988, p. 590-620.
48. Dn 12, 3 et Mt 12, 3; autre allusion à la fin des temps, au jugement et à la résurrection des justes.
49. Où au centre de la coupole la colombe du Saint-Esprit s'inscrit dans un triangle puis dans une discrète gloire figurée qui laisse à la lumière zénithale, et à l'architecture, le rôle fondamental dans la diffusion du rayonnement.
50. Voir BATTISTI E., *op. cit.*, p. 235-238 qui met en relation cette orientation avec les positions plus aniconiques de Paleotti, opposées à celles de R. Bellarmin.
51. GIUSSANO G.-P., *op. cit.*, p. 6.
52. *Ibid.*, p. 707.
53. BARETTI Augustin, *Doctes et rares sermons sur les Evangiles [...] Ensemble deux belles & admirables Oraisons à la louange de S. Charles Cardinal Borromee...*, Paris, François Huby, 1617, p. 395.
54. *Ibid.*, p. 405.

55. *Ibid.*, p. 417.
56. CAMUS J.-P., *op. cit.*, p. 77-78.
57. *Ibid.*, p. 186.
58. *Ibid.*, p. 194.
59. Avec le couvent français de la Trinità dei Monti (qui bénéficiait d'ailleurs du soutien de Bernardino Spada, lié notamment à Emmanuel Maignan qui exécuta une méridienne pour le palais familial), le couvent de S. Francesco di Paola, ou celui de S. Andrea delle Fratte.
60. Saint THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, Paris, Cerf, 1993, t. II, I-II, Question 62 : « Les vertus théologiques », art. 4, p. 380 ; voir également t. III, II-II, Questions 23-33 sur la Charité et, antérieurement, saint Paul, I Co 13 sur l'amour fraternel.
61. GIRY François, *La vie de saint François de Paule, Fondateur des Minimes...*, Paris, François Muguet, 1699, p. 254-256.
62. Voir la version de la BNU de Strasbourg, reproduite dans BRAUN Lucien, *Philosophes & Philosophie en représentation*, Strasbourg, PUS, 2010, p. 388, ill. 35.
63. Saint AUGUSTIN, *Serm.*, LXIX, c.I, n.2, P.L., t. XXXVIII, col. 441 : « Cogitas magnam fabricam construere celsitudinis? De fundamento prius cogita humilitatis », voir *Dictionnaire de théologie catholique, op. cit.*, art. « Humilité », col. 322-329 ; position que l'on retrouve au XVII^e dans les écrits des hagiographes : voir SUIRE É., *op. cit.*, p. 214-215.
64. GIRY F., *La règle du Tiers-Ordre des Minimes établi par S. François de Paule [...], Nouvellement traduite...*, Paris, François Muguet, 1697 (3^e éd.), p. 92.
65. Avec la miséricorde, la patience, la mansuétude, la pauvreté d'esprit et le détachement intérieur, l'abstinence et la sobriété, la chasteté, le recueillement intérieur, la dévotion, la persévérance.
66. *Ibid.*, p. 157 et suiv.
67. GIRY F., *La règle...*, *op. cit.*, p. 103-104.
68. *Ibid.*, p. 67-68.
69. Voir CARRIÓ-INVERNIZZO Diana, « Los embajadores de España en Roma y la fabricación del mito de San Francisco de Paula (1662-1664) », dans HERNANDO SÁNCHEZ C. J. (dir.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la edad moderna*, Madrid, Sociedad estatal para la acción cultural exterior, 2007, t. II, p. 717-728. En 1677-1678, le nouvel et spectaculaire autel du couvent de la Trinità dei Monti, intégrant sur ses côtés saint Louis et saint François de Paule, pourrait sans doute constituer une réponse à la réalisation espagnole.
70. Voir GIRY F., *La règle...*, *op. cit.*, p. 179-188.
71. CHAPPOT Jean, *Vie et Miracles du bienheureux S. François de Paule, Fondateur de l'ordre des Minimes...*, Nancy, Sebastien Philippe et Claude Loys, 1621, p. 302 ; voir aussi *Conduite spirituelle, pour bien pratiquer la devotion des trezains, ou des treize vendredis, à l'honneur de S. François de Paule, nouvelle édition*, Tours, Hugues Michel Duval, 1697, p. 9 : « De la Charité », « Reine des vertus ».
72. VICTON François, *Vie Admirable du Glorieux Pere et Thaumaturge S. François de Paule...*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1638 (2^e édition), p. 224-225.
73. DONDÉ Antoine, *Les figures et l'abrégé de la vie, de la mort et des miracles de saint François de Paule...*, Paris, F. Muguet, 1671 (1^{re} éd. 1659), p. 7.
74. DONY D'ATTICHY Louys, *Histoire Generale de l'ordre sacré des Minimes...*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1624, I, p. 15 ou p. 39 ; voir aussi GIRY F., *La vie...*, *op. cit.*, p. 67 ; même récit dans la biographie de CHAPPOT J., *op. cit.*, 1621, p. 28-29, etc.
75. *Conduite spirituelle...*, *op. cit.*, 1697, p. 9 ; ou DONY-D'ATTICHY L., *op. cit.*, p. 27 pour qui l'Humilité est donnée comme la première des vertus du saint et la « pierre fondamentale de l'édifice spirituel » et le « ferme pilotis » de son Ordre.
76. Voir par exemple la gravure de l'*Arbor Religioni sancti Francisci de Paula* (1622) reproduite dans MOROSINI Giuseppe Fiorini, *Il Carisma Penitenziale di S. Francesco di Paola e dell'Ordine dei Minimi. Storia e Spiritualità*, Roma, Curia generalizia dell'ordine dei Minimi, 2000 ; de même dans le frontispice de la biographie de CHAPPOT J., *op. cit.*, 1621.

Le Nom en Gloire

LES NOMS DIVINS : JÉSUS ET MARIE

« IHS. Ce chiffre ou monogramme est communément environné de rayons solaires : on y joint quelquefois différents groupes d'Ange, portés sur des nuages, ce qui forme une Gloire. C'est à quoi se réduisent presque tous les tableaux que nous avons sur le nom de Jésus. »

François-Roger Molé, *Observations historiques et critiques sur les erreurs des peintres dans la représentation des sujets tirés de l'Histoire sainte*, Paris, Debure, 1771, t. II, chap. X : « Le Nom de Jésus », p. 150.

L'inscription, au sein d'un motif rayonnant, d'un élément, ici scriptural ailleurs iconique, ayant valeur de marqueur identitaire pour un saint ou une communauté monastique reste cependant exceptionnelle dans le christianisme et s'exprime généralement de façon discrète. Pensons, mais ici sans inscription, à l'étoile qui guidait saint Nicolas de Tolentino (vers 1246-1305) et qui – comme celle qui orne le vêtement de la Vierge : *Stella Maris*, Étoile de la Mer – est devenue un signe de reconnaissance. Proche de ce motif, pensons également à l'évocation de la Sagesse divine/*Lumen ecclesiae*, par le soleil associé à un visage, présent sur la poitrine de saint Thomas d'Aquin, dont on connaît une forme monumentalisée pour l'un des autels consacré au saint, intégrant un tableau du Guerchin, du couvent des Dominicains de Bologne¹. En revanche, bien plus fréquents et systématiques sont les noms rayonnants des personnes les plus éminentes de la hiérarchie divine qui se substituent à leurs représentations anthropomorphes ou, dans le cas du Saint-Esprit, zoomorphes : Nom du Christ, avec l'exemple à nouveau de l'usage franciscain puis jésuite du Trigramme (*tri-gramma* : trois caractères) dont nous avons vu l'importance pour la fresque d'Andrea Pozzo à S. Ignazio comme déjà pour celle de Gaulli au Gesù ; Nom du Père, avec le succès du Tétragramme qui s'impose au centre des Gloires trinitaires à Paris et en France ; et Nom de la Vierge (les initiales « MA »), sont devenus, à partir des XV^e et XVI^e siècles, des objets de dévotions spécifiques et des motifs omniprésents de l'iconographie religieuse contemporaine. C'est de là, manifestement, que procèdent les exemples liés à saint François de Paule et saint Charles Borromée.

Ainsi, dans la biographie de saint François de Paule par François Victon (1638), la *Charitas* lumineuse du saint et de son Ordre est entourée de deux autres écus rayonnants portant l'un le Trigramme « IHS » du Christ sur la gauche, et l'autre un « MRA » (Maria) sur la droite, les armes royales (l'ouvrage est dédié à Louis XIII) étant disposées sur les piédestaux de l'édicule. Ailleurs, dans le livre que lui consacre Jean Chappot (1621), une autre gravure montre à nouveau, au sommet de la composition, les initiales entrecroisées de Jésus et de la Vierge, le saint étant représenté plus bas à genoux et en extase, un ange apportant sur la gauche la *Charitas* rayonnante : du Verbe au mot, le saint reçoit son *motto* d'une divinité qui est elle-même évoquée sous la forme d'une inscription textuelle. Un identique dispositif, on l'a vu, se retrouve dans le frontispice de l'*Histoire Generale de l'Ordre sacré des Minimes* de Louys Donyd'Attichy (1624), le Tétragramme prenant ici la place des noms du Christ et de la Vierge. L'importance pour le saint du Nom de Jésus, mais aussi de Marie, est d'ailleurs attestée dans les diverses biographies : ses miracles, et c'est là une conséquence du sens (Jésus : « Dieu sauve ») comme de la puissance quasi magique du nom du Jésus (« Vous chasserez les démons en mon Nom », Lc 10, 17²), sont en effet réalisés « *en invoquant le S. Nom de Jésus*, ou en appliquant quelques herbes pour cacher le don des guérisons qu'il avoit reçu de Dieu³ ». Pour Jean Chappot encore :

« Il estoit tres-devot au saint nom de Jesus, comme à celuy de sa tres-digne Mere, Marie; se rememorant par le premier cét amour infiny de Dieu envers les hommes [...] & trouvant au second un singulier zeile de devotion, estant le nom de celle qui a le plus aymé Dieu qu'aucun autre, & nous desire du bien plus qu'aucun autre, icelle estant la Mere de misericorde & d'amour. Raison pourquoy il surnommoit presque tous ses Convents du nom de JESUS MARIA; comme celuy de Paule, le premier de tous, de Tours, de Paris, Grenoples (*sic*), Toulouze [...] Afin que son Ordre fust sous la protection speciale du Sauveur du monde, & de sa Mere sacrée, comme estant marqué à leur marque, & appelé de leur nom; & ses Religieux fissent particuliere profession de reverer ces deux sacrez noms⁴. »

Si le *motto* rayonnant de Charles Borromée procède sans doute, au moins en partie, du prestigieux exemple qu'était saint François de Paule, le propre *motto* du fondateur des Minimes paraît donc bien être lui-même une adaptation et une variante de l'expression lumineuse du Nom de Jésus, autre blason divin qui connaît, conjointement à celui de la Vierge, une expansion croissante. Dotés d'une valeur représentative parallèle, complémentaire ou substitutive à celle de l'icône, riches d'une vaste symbolique, se prêtant à toute une série de pratiques spirituelles, chargés de pouvoirs exceptionnels (guérison miraculeuse, délivrance du démon, invocation lors de l'agonie, etc.), ces noms divins, souvent intimement liés l'un à l'autre dans les dévotions, vont donner lieu à de nombreuses représentations aussi bien dans l'espace du livre et de la gravure que dans ceux de la peinture et de la sculpture monumentale.

MARIE

À Rome encore, essentiellement au XVIII^e siècle, nombre d'exemples témoignent de l'importance figurative prise par les initiales du Nom en gloire de la Vierge. Plusieurs cas sont déterminants dont celui, apothéose de ce programme, du sanctuaire du SS. Nome di Maria situé face à la colonne Trajanne sur le Forum : la Gloire du sculpteur Andrea Bergondi (vers 1749-1750), s'y dresse dans le chœur élaboré par Mauro Fontana, le Nom de Marie, entouré d'un rayonnement, dominant une icône miraculeuse elle-même en gloire⁵ [pl. V]. On retrouve un dispositif semblable, à une échelle plus modeste, dans l'une des chapelles de S. Eustachio avec les initiales « MA » inscrites ici sur le fronton et entourées d'anges adoreurs surmontant à nouveau une icône⁶. À S. Maria dell'Orto, un même « MA », couronné et formé de fruits et de fleurs, est placé dans le vitrail qui surmonte à nouveau l'autel et sa célèbre icône mariale⁷. À l'Oratorio de la SS. Annunziata (S. Maria Annunziata, édifiée en 1744-1746 par Pietro Passalacqua, déplacée vers 1950 sur l'emplacement actuel, avec intervention à nouveau du sculpteur Andrea Bergondi), on retrouve encore une fois, au-dessus d'un tableau de l'*Annonciation*, dans le fronton, les initiales du Nom de Marie en gloire, couronnées de fleurs par deux anges, et disposées sous une croix rayonnante et un Saint-Esprit peint sur la voûte et lui-même en gloire⁸. Le sculpteur romain Pietro Bracci reprendra ces modèles jusque dans la belle chapelle dédiée à la « Vergine del Sudore » de l'église métropolitaine de Ravenne (1745-1752), où les initiales se trouvent cette fois au centre d'une Gloire d'anges sculptée dans la lanterne qui domine l'autel et l'image mariale [fig. 50-51]⁹. Antérieurement, à Rome, le maître-autel de l'église de Gesù e Maria sur le Corso, réalisé en 1678-1680 d'après un dessin de Carlo Rainaldi, associe cette fois la double dévotion aux Noms de Jésus et de Marie. Au-dessus d'un tableau de Giacinto Brandi représentant *Le couronnement de la Vierge* (1680), deux anges de Pietro Paolo Naldini (1680), dans l'attique du retable, tiennent une sphère rayonnante sur laquelle sont entrelacées les initiales « IHS » et « MA » [fig. 52], tandis que deux autres anges adoreurs, de Francesco Cavallini, se tiennent à nouveau de part et d'autre, le tout étant surmonté du Saint-Esprit en gloire peint par Antonio Gherardi sur la voûte¹⁰.

Dans l'ensemble de ces exemples, les dispositifs plastiques, relativement tardifs pour ceux qui connaissent le plus d'ampleur, représentent en réalité l'aboutissement et la réactualisation de toute une tradition spirituelle et figurative déjà ancienne. S'agissant du « Très-Saint Nom de Marie » de nombreux traités se consacraient alors à justifier les honneurs et la vénération dont il devait être l'objet en démontrant à nouveau la grandeur et la puissance bénéfique de ce Nom qui : « recrée ceux qui sont las & abbatus de travail, il guerit les langueurs, il rend la veuë aux aveugles, il amollit la duresse du pecheur, il oinct & fortifie les lucteurs, il affranchit du joug & de l'esclavage du diable¹¹ ». De multiples pratiques étaient proposées à l'attention des fidèles comme la fréquente prononciation du nom (associée à des indulgences) ; la récitation d'oraisons ou d'hymnes anagrammatiques formant le nom de Marie et énumérant ses

Fig. 50-51.
Pietro Bracci, *Retable et
Lanterne de la coupole de
la chapelle de la Vergine del
Sudore*, 1745-1752, église
métropolitaine, Ravenne.





vertus (par exemple : le *Magnificat*, *Ave regina caelorum*, *Regina caeli*, *Inviolata*, *Ave Maris stella*) ; l'inclinaison lors de la prononciation de ce nom pendant les offices (ordonnée notamment par Charles Borromée pour le diocèse de Milan) ; ou encore l'assistance aux messes en son honneur. Essentielle est la participation à la fête du Très-Saint Nom de Marie (22 septembre), dévotion qui fut étendue à toute la chrétienté et inscrite au calendrier romain sous Innocent XI en 1685, après la victoire contre les Turcs à Vienne deux ans auparavant. C'est cet événement qui est à l'origine de l'église et de l'autel principal, avec Gloire monumentale, du SS. Nome di Maria à Rome que nous venons d'évoquer et, plus largement, du succès renouvelé que connaît ce motif à partir de la fin du XVII^e siècle : en témoigne par exemple, équivalent marial de l'entreprise de Gaulli pour le Gesù et le Nom de Jésus, l'exceptionnelle fresque de *L'Exaltation du Nom de Marie* sur la voûte de la nef de S. Pantaleo peinte par Filippo Gherardi (vers 1687-1690)¹². Issue des comparaisons de l'Ancien Testament avec un « soleil » rayonnant, la *Fons solis* et la Femme de l'Apocalypse, toute une iconographie, sur laquelle nous reviendrons à propos des icônes miraculeuses de la Vierge, associe presque naturellement la personne de Marie à un motif solaire. C'est le transfert de ces métaphores dans le domaine artistique dont bénéficie également son Nom en gloire¹³.

Fig. 52.
Carlo Rainaldi,
Pierro Paolo
Naldini,
Francesco
Cavallini, *Attique
du maître-autel
de l'église de Gesù
e Maria*, 1678-
1680, Rome.

Nom « venu du Ciel », donné par la Trinité (dans une participation conjointe des différentes personnes), « préparé pour la plus sainte de toutes les Créatures » et la plus éminente après le Christ, Nom déjà présent dans l'Ancien Testament (c'est le nom de la sœur de Moïse), Nom doté de nombreuses significations (« mer d'amertume », « Estoile de mer », « maîtresse », « souveraine », ou encore, et justifiant son iconographie solaire, « illuminée, illuminatrice »)¹⁴, les différentes lettres qui le composent, et bien sûr le « M » et le « A », sont elles-mêmes signifiantes :

« Un autre Auteur observe que chasque lettre du Nom de Maria, signifie une pierre precieuse. La 1. Une Marguerite qui est de couleur blanche, qui regrée & conforte le cœur au milieu des perils & des dangers. La 2. Une Amethyste la plus belle, d'entre les perles rouges, qui rend l'homme victorieux & luy donne un bon entendement. La 3. Un Ruby ou Raben, qui a une singuliere vertu contre la morsure des scorpions. La 4. Le Jaspe, qui a une vertu particuliere pour concilier l'amitié des autres. La 5. Asbestos [l'amiante] qui naist en Arcadie, & tire son nom de feu, & qui estant une fois allumée ne peut jamais s'esteindre : toutes lesquelles propriétés conviennent parfaitement à la sainte Vierge à raison des divers benefices qu'elle conserve au genre humain.

On peut ajouter que ces mesmes lettres nous representent sommairement les principales qualités de la Vierge, à l'esgard du salut des hommes : M. Signifie Mediatrice ou mere de misericorde; A. Advocate generale du genre humain; R. Reparatrice des ruines tant des Anges que des hommes; I. Illuminatrice, soit dès l'Eglise triomphante soit de la militante; A. Auxiliatrice des ames tant en la vie qu'à la mort, & mesme après la mort. De plus les cinq lettres de ce Nom, ont esté figurées par cinq nobles Dames de l'Ancien Testament. La 1. Lettre du Nom desquelles composent le nom de Marie, sçavoit est, Michel par sa pieté, Abigail par sa prudence, Rachel par sa beauté, Judith par sa chasteté, & Anne par sa fecondité¹⁵. »

L'enjeu représentatif et dévotionnel se révèle ici à nouveau central. Ainsi chargé de multiples significations, le Nom *vaut* pour la Vierge dont il incarne les propriétés les plus éminentes. Par ailleurs, il se prête aisément à une appropriation dévote par le biais de prières et de méditations qui vont porter aussi bien sur son origine que sur les sens et les diverses comparaisons, les rapprochements et vertus attachés soit au Nom complet, soit aux différentes lettres qui le composent. En ce sens, le Nom de la Vierge est moins une représentation *concurrente*, ce qu'est sans doute bien plus le Tétragramme divin, que *complémentaire* des représentations iconiques et narratives qui l'entourent en général. Nous retrouvons une situation analogue à celle des représentations de Borromée et de François de Paule. Dans le sanctuaire du SS. Nome di Maria par exemple, la dévotion mariale prend de fait un *double* support à la fois iconique (l'image miraculeuse de Marie) et verbal (son Nom), dont l'articulation verticale dans le retable *produit* le véritable et complet « portrait » de la Vierge : portrait intérieur et extérieur, universel (le nom, entouré ici de chérubins) et circonstanciel et localisé (l'icône, environnée d'anges). De même, à l'Oratorio de la SS. Annunziata ou bien au maître-autel de l'église de Gesù e Maria, le nom de Marie est mis en relation

avec une scène narrative (l'*Annonciation* du retable et le Saint-Esprit au-dessus, la croix qui renvoie au destin du Christ dans le premier cas ; le couronnement de la Vierge pour le second), qui met en évidence l'un des épisodes de sa vie et le mystère qui lui est associé (l'Incarnation, le salut par le sacrifice ; la participation de la Vierge à la Gloire divine). Avec ces deux exemples, le Nom lui-même est d'une certaine façon *narrativisé*, soit par le geste des anges qui l'entourent de la guirlande de fleurs comme pour célébrer sur le Nom le mystère représenté dans le tableau à la SS. Annunziata ; soit par celui des anges qui portent et présentent la sphère (céleste ou terrestre) sur laquelle règnent la Fils et sa Mère dans l'église de Gesù e Maria. Chaque représentation apporte ainsi des informations différentes à propos de la Vierge et suscite des attentes ou des pratiques identiques ou complémentaires. La dimension miraculeuse est sans doute assumée avant tout par l'icône, mais le Nom, adoré par des anges dans la plupart des retables – à S. Eustachio, au Gesù e Marie, à la SS. Annunziata, etc. –, tend à susciter des espérances analogues de la part des fidèles¹⁶. Les registres iconique et verbal peuvent cependant se recouper afin d'induire des sens complémentaires. Ainsi, dans le retable du SS. Nome di Maria, les deux premières lettres de Marie se superposent sur un cercle doré (commune allusion solaire), au-dessus d'un petit croissant de lune, et elles sont entourées de la couronne d'étoiles tandis qu'une nouvelle couronne la surmonte : références ici évidentes, par le montage à distance des différents éléments, à l'Immaculée Conception et à une iconographie issue de l'Apocalypse, sens en revanche absents de l'icône. De même, à l'autel de l'église de Gesù e Maria, la sphère portant les initiales est accompagnée non seulement de la croix qui surmonte usuellement le « H » du Trigramme du Christ, mais, en contrebas, d'un cœur (aussi présent sous le Trigramme jésuite) qui redouble probablement l'adoration au Nom d'une vénération portant sur les cœurs de Jésus et Marie. Dans ce même exemple, la façon dont sont associées les initiales du Christ et de la Vierge est également signifiante. Le « H » central, évocation traditionnelle du Fils au sein de la Trinité signifiée par les trois lettres du Trigramme, n'est pas réellement tracé mais résulte de la *superposition* du « M » et du « A ». C'est là un moyen de signifier l'éminence de Marie en tant que mère de Dieu, ou bien l'union parfaite entre Fils et Mère, union qui faisait l'objet, nous l'avons déjà vu, d'une dévotion commune dont témoigne encore ici la double dédicace de l'église¹⁷. L'enjeu représentatif lié aux différentes virtualités de l'identité de la Vierge peut être encore redoublé d'un enjeu analogue associé aux commanditaires ou aux dévots. Les initiales de Marie représentent la Vierge, mais elles peuvent évoquer tout autant la confrérie ou la communauté de dévots qui a suscité la réalisation concrète. Ainsi, à S. Maria dell'Orto [fig. 53], la confusion des deux représentations est complète. Les motifs agraires qui

Fig. 53.
Anonyme, *Vitrail surmontant le maître-autel de S. Maria dell'Orto*, Rome.



forment, comme autant de micro-unités élémentaires, les unités supérieures que sont les différentes lettres du Nom, sont une allusion à la corporation des arboriculteurs fruitiers – l'« Università dei fruttaroli e limonari » – qui est la fondatrice de l'église et qui est à l'origine du réaménagement du chœur. Ici, si le nom « fait image » dans sa globalité (comme vitrail, motif, figure, etc.), la représentation verbale est elle-même constituée d'éléments iconiques (selon la séquence suivante : images, lettres, mot complet à prononcer à partir des initiales, image totale à percevoir), où se reconnaît la communauté qui paraît ainsi comme « incorporée » et manifeste dans la représentation iconique et verbale de la Vierge.

JÉSUS

Le mouvement dévotionnel concernant la Vierge se déroulait parallèlement à une évolution semblable portant sur le Nom de Jésus, les deux noms, nous l'avons vu avec le cas de saint François de Paule, étant d'ailleurs bien souvent associés l'un à l'autre dans une commune dévotion¹⁸. Pour, par exemple, Luis de León, moine augustinien qui écrit au XVI^e siècle un traité fondamental sur les Noms du Christ, inspiré du propre traité sur les Noms divins du Pseudo-Denys et de la tradition médiévale (Albert le Grand, saint Thomas d'Aquin ou encore, à propos du Christ, saint Bernard dans certains de ses Sermons¹⁹), le nom de Jésus n'est que l'un des différents noms du Christ. Il est cependant le plus éminent et se place aux côtés de ses autres appellations – « paix, roi, prince de la paix, bras, montagne, chemin et rejeton [...] pasteur et brebis, hostie et prêtre, lion et agneau, vigne, porte, médecin, lumière, vérité, soleil de justice », etc. –, auxquelles le théologien consacre de longues analyses²⁰. On retrouve ici, comme pour Marie, l'enjeu représentatif, analogue à celui de l'image, qui est attaché au Nom. Prononcés (« sur les lèvres ») ou juste présents à l'intérieur de l'esprit de celui qui les profère (« dans l'âme »), ces noms valent en effet comme des *images* de l'être « réel et véritable » qu'ils remplacent et représentent (« l'image de la chose dont on parle²¹ ») avec efficacité : ils sont « un second être en tout semblable au premier, mais plus subtil que lui, qui en naît dans une certaine mesure et qui leur permet d'être et de vivre chacune dans l'esprit de leurs voisins, et chacune en toutes les autres, et toutes en chacune ». On retrouverait un peu plus tard, en France, la même analyse chez le jésuite Louis Richeome écrivant, à propos du nom en général, qu'il est « une image à petit volume, représentant la nature de la chose qui le porte », impliquant ainsi, à propos du Nom de Dieu, qu'il est une « petite image de Dieu, Image non d'œil, mais d'oreille [...] car il le signifie et représente d'un son articulé ». Cette assimilation du nom, de l'image et de l'être représenté, justifiait également, dans le cas du Nom de Jésus, son adoration :

« A la façon que nous honorons les Images de Dieu, nous honorons ce nom précieux. Jesus a écrit & prononcé, non pour les syllabes, ou pour le son, mais parce qu'il est une *petite Image* du Sauveur, le *representant* par les syllabes à l'œil, ou par le son à l'oreille, ou pour tous les deux, faisant couler en nos cœurs la douce memoire du Seigneur qu'il nomme²². »

Comme dans le cas des représentations iconiques, entre l'être réel (le référent) et sa traduction verbale (le signifiant linguistique), la ressemblance, nécessaire, est supposée par Luis de León comme étant soit « naturelle » (les noms présents dans l'esprit), soit artificielle (les noms prononcés). Et elle doit être motivée, c'est-à-dire fondée ou bien sur le son, ou bien sur la forme, ou bien sur l'origine et le sens (« l'origine de sa dérivation et de sa signification ») : « c'est-à-dire que le nom contienne dans sa signification quelque chose de ce que la chose nommée contient dans son essence », et par exemple le prénom de l'apôtre Pierre pour signifier la fermeté du saint²³. Les différents noms qui désignent dans les Écritures Jésus-Christ ne sont cependant pas les noms « propres » du Christ, c'est-à-dire « particuliers à un être », mais « des noms communs qu'on lui applique par sa ressemblance avec d'autres choses auxquelles on applique les mêmes noms. » À ce titre, ils expriment « *un peu* de ce qui existe » relativement à l'être qu'ils désignent, « mais ils n'expriment *pas tout*²⁴ ». Comme dans le cas de l'Humilité de Borromée ou de la Charité de François de Paule, ils expriment, « comme des abrégés²⁵ », certaines des qualités ou perfections de l'être qu'ils désignent : « Les noms que l'Écriture donne au Christ sont nombreux, *comme le sont ses vertus et ses attributions*. Mais les principaux sont au nombre de dix. Les autres s'y trouvent comme renfermés et résumés²⁶. »

On imagine à nouveau les conséquences de cette distinction pour les représentations qui nous concernent. Si saint Charles Borromée et saint François de Paule sont en effet représentés par certains de leurs noms « communs » (Humilité ou Charité, propriétés choisies parmi toutes celles susceptibles de caractériser, partiellement donc, les deux saints), le Christ, qui est lui-même avant tout l'amour (*agâpè, dilectio, caritas* selon la traduction de saint Jérôme) dont résulte la propre *Charitas* de saint François de Paule, est généralement représenté par son nom « propre » – Jésus – seul apte à le désigner de façon complète au moins dans son humanité²⁷. La hiérarchie qui existe entre le Christ et les saints se traduit donc également par l'établissement d'une hiérarchie relative cette fois aux statuts représentatifs de leurs noms : noms communs *imparfaits* dans le cas des saints (ou dans le cas des noms communs du Christ), nom propre « *complet* » dans le cas du Christ. Noms propres ou communs et représentations verbales ou iconiques peuvent soit *s'exclure* mutuellement (le Trigramme, et plus encore le Tétragramme divin, pouvant valoir dans certains milieux hostiles aux images comme une solution aniconique), soit se *conjuguer* avec les représentations iconiques aussi bien des saints (c'est le cas de Borromée dans la chapelle Spada ou de la plupart des portraits de François de Paule), que du Christ. Dans une double représentation à prétention plus ou moins totalisante (par exemple dans le retable de saint Ignace au Gesù où la statue du saint est associée au Trigramme supérieur), sont donc ainsi associées les réalités *intérieures* et *extérieures* des êtres représentés.

Le Trigramme en gloire complexifie encore ces relations puisqu'il réalise déjà en lui-même *l'association* de l'abréviation du Nom propre de Jésus (« IHS ») et de l'un de ses noms communs (« lumière », « soleil de justice »), ici *traduit* de manière iconique et apte, ainsi que l'indiquait déjà saint Bernard, non seulement

à être proféré et compris mais également, comme une « huile » ou comme la lumière, à être « répandu » et « infus » dans la Création²⁸. Au Gesù par exemple, ce sont le statut et la valeur différenciés des noms du Christ qui semblent exploités. Ici, le Trigramme, en tant que Nom propre renvoyant à l'humanité visible et accessible du Christ, domine comme l'on sait la voûte centrale de Gaulli tandis que l'inscription de l'hymne christologique au Saint-Nom²⁹ figure à la fois sur la frise du tambour de la coupole et, plus brièvement, au-dessus de la fresque du *Triomphe du Nom de Jésus* sur la voûte, le Nom « ouvrant » ainsi l'accès au Paradis et à la Gloire trinitaire qui occupe la coupole³⁰. Mais c'est l'évocation sous sa forme figurative d'un des noms certes « communs » du Christ mais apte à représenter la fin ultime du cycle salvateur et le Royaume des Cieux, à savoir l'Agneau mystique de l'Apocalypse, qui vaut, dans l'abside, comme le terme ultime du regard et de l'itinéraire spirituel du Christ³¹. On retrouve ailleurs cette place éminente accordée à l'Agneau – non sans débats au sein des Jésuites s'interrogeant sur la « convenance » d'un tel objet³² –, à Paris comme en Sicile notamment, je l'ai signalé, où ce type de représentations, sur le maître-autel, est par exemple présent à l'église dite del Carmine ou à S. Matteo de Palerme.

C'est cette complétude du Nom propre qui fonde son éminence absolue, fait de sa représentation une présence seconde du Christ sur terre, et justifie encore de rendre honneur et d'invoquer (c'est là aussi le rôle des anges en adoration ou tenant le Trigramme), le sacré Nom de Jésus. Plus encore, ce Nom peut légitimement être adoré – c'est *l'onomolâtrie* : l'adoration du Nom en usage dans certains milieux orthodoxes par exemple –, à la différence des noms communs de Borromée ou de François de Paule qui ne semblent pas avoir suscité d'adoration (impropre dans le cas de saints), mais uniquement des pratiques spirituelles intermédiaires où c'est *l'imitation* des vertus du saint qui est privilégiée :

« Ainsi donc, puisque Jésus est le nom propre du Christ et que Dieu lui a donné par la bouche de l'Ange, pour la même raison il n'est pas semblable aux autres noms qui ne le désignent qu'en partie. Mais il n'est pareil à aucun des autres, car il dit tout de lui, il le représente en quelque sorte, il met sous nos yeux sa nature et ses œuvres, ce qui est, tout ce qui existe et tout ce qui peut être considéré dans les choses³³. »

Luis de Leòn rappelle cependant que le Christ, qui a deux natures, a aussi deux noms propres, tous deux « portraits complets », associés à ces deux natures : l'un, Parole, Verbe, *Logos*, « Dabar » en syriaque ou hébreu, qui est celui de sa nature divine (et qui ne donnera pas lieu à représentations plastiques) ; l'autre, Jésus, qui se rapporte à sa nature humaine. Le premier, *Dabar* (*dābār*) dans sa forme « originale », désignerait non une seule mais une pluralité de choses selon Luis de Leòn. La signification se révèle dans le détail de ses syllabes (*da* pour : « celui-ci est Fils », *bar* pour : « mettre au jour » ou « élever »), et dans celui de ses lettres dont l'auteur détaille à plaisir, comme pour le cas de Marie, les significations reçues (par exemple le B signifierait, selon saint Jérôme que cite Luis de Leòn, « édifice » et évoquerait une des propriétés du Christ en tant qu'édifice original et « plan de toutes les choses »). En tant que totalité, *Dabar*

renverrait au Verbe conçu par l'entendement (et donc à l'image produite par Dieu), à la parole formée par la bouche et cachée dans l'esprit, à la loi et à la raison, à « l'événement remarquable qui procède d'un autre³⁴ », etc. Le second nom du Christ, selon sa nature humaine, est donc celui de Jésus dont Luis de Leòn préfère laisser de côté tous les développements liés aux lettres, à leurs propriétés individuelles, à leur valeur arithmétique, « au nombre qui ressort d'elle et à la puissance et force associée à ce nombre », ou encore à leur symbolisme sur lequel, nous le verrons par exemple avec le jésuite Pierre Coton, insistaient alors d'autres auteurs : « Ce sont des choses sur lesquelles certains méditent et dont ils tirent des mystères³⁵. » Il se consacre en revanche au sens du Nom originel de Jésus, « *Iehosuah* » (YHSWH), dont il rappelle qu'il est composé des quatre lettres du Nom imprononçable de Dieu (le Tétragramme divin), auxquelles se rajoutent deux lettres (*shin*) supplémentaires qui en permettent la prononciation et marquent donc l'incarnation et l'union du divin et de l'humain³⁶. Ce rapprochement, commun et sur lequel je reviendrai à propos du Tétragramme, donne même lieu, par exemple en France pour le Général de l'Oratoire François Bourgoing, à une pratique méditative conjointe sur « les trois Noms » : de « *Iehoua*, qui est le Nom ineffable de Dieu, de *Jesus*, & de *Marie* ». Le « saint & sacré Nom de Iehoua » est le « propre Nom de Dieu » dont il exprime l'essence et il est à ce titre « Redoutable & Ineffable » ; avec l'Incarnation, ce nom est « rendu effable [*sic*] en celui de Jesus », prononçable, compréhensible et doux³⁷. Comme pour les nombreux noms communs du Christ, Luis de Leòn se consacre ensuite à l'exploration méthodique de la signification fondamentale de « Jésus » en tant que « salut ou guérison ».

FIGURATIONS ET DÉVOTIONS

Luis de Leòn insiste sur les interprétations des noms du Christ mais ne fait allusion ni aux représentations figuratives ni aux multiples formes de dévotion qui s'étaient pourtant développées depuis plus d'un siècle dans toute l'Europe à propos du Nom de Jésus, représentations et dévotions que l'époque baroque reprendra et amplifiera. Le pouvoir du Nom de Jésus, fondé sur le Nouveau Testament (le Nom salvateur annoncé à Joseph par Mt 1, 20 ; son pouvoir en matière de miracles, d'exorcismes et de prophéties dans Mt 7, 22-23³⁸), était alors reconnu depuis longtemps. Ce Nom avait également pris place dans la liturgie et les pratiques spirituelles : commémoration de la Circoncision (où est imposé le nom) en Occident au VIII^e siècle ; succès de l'oraison au Nom de Jésus de saint Anselme à partir du XI^e siècle ; dévotions spécifiques diffusées à l'époque médiévale par saint Bernard, saint Bonaventure, Gilbert de Tournai, Ubertino da Casale, Richard Rolle, François de Meyronnes, etc. Son culte extérieur, en revanche, était relativement récent à l'époque moderne lorsqu'écrivait Luis de Leòn. Une première étape significative paraît être celle, issue de la tradition franciscaine, du second concile de Lyon (1274) qui imposa aux fidèles de marquer extérieurement, par une inclinaison de tête, leur respect à l'égard du Nom glorieux à chacune de ses mentions lors de la messe. Le dominicain

et mystique Henri Suso, auteur du *Livre de la Sagesse éternelle*, au XIV^e siècle, serait l'un des premiers à avoir donné une forme matérielle à cette dévotion en ayant gravé sur sa poitrine, en signe d'appartenance et d'union intime au Sauveur, le Nom de Jésus, anticipant sous une autre forme que celle de l'écumiroir d'Andrea Pozzo à S. Ignazio – impression corporelle et non reflet à distance –, l'identification et l'incorporation interne du modèle christique. On trouve ainsi, dans l'un des manuscrits de Suso conservé à Strasbourg³⁹, plusieurs évocations de cette dévotion autour des lettres du Nom de Jésus : *YHS/IHS*. Le Trigramme ici reproduit, abrégé du nom latin « IHesuS », dérive du Trigramme grec « IHC » présent dans les catacombes romaines dès le II^e siècle (*iota, eta, sigma* : les trois premières lettres de « IHCOUC », issu de *Iēschoua* : « Dieu sauve »), le « S » latin s'étant substitué au *sigma* grec⁴⁰. Le Nom de Jésus ainsi réduit au Trigramme était prêt à prendre la place qui était celle du Chrisme (issu cette fois du nom du Christ) paléochrétien et byzantin, déjà universellement répandu sur les mosaïques, fresques ou bas-reliefs (Christ, XPHCTOC : dont sont retenues les deux premières et la dernière lettre : XPC, qui devient à nouveau, avec la substitution du S latin au *sigma* grec, XPS).

On sait pourtant que ce n'est qu'avec saint Bernardin de Sienna puis saint Jean de Capistran (Giovanni da Capestrano), au XV^e siècle, que la représentation matérielle et la dévotion au Trigramme vont prendre la place décisive que lui accorde l'époque moderne. Après avoir condamné dans ses sermons les vains ornements, les jeux, les factions et, tout comme plus tard Charles Borromée, les emblèmes familiaux jugés sources de discordes, saint Bernardin avait fait peindre ou sculpter, d'abord sur une tablette portative⁴¹ destinée à être présentée aux fidèles lors de ses sermons, le trigramme « YHS » en lettres gothiques (comme l'*Humilitas* de Borromée)⁴². Le Nom était inscrit au sein d'un soleil (traduction figurative du « Soleil de Justice », de « la lumière du monde » ou de la « Splendeur du Père » auxquels s'identifie le Christ), composé de douze grands rayons et de 144 petits rayons secondaires, l'ensemble étant entouré de l'inscription paulinienne « In nomine Jesus omne genu flectatur, celestium, terrestrium et infernorum » (Ph 2, 10) que l'on retrouve au Gesù. De cette représentation étaient attendus guérisons, libérations du démon, mais également profits spirituels *via* des méditations portant aussi bien sur les significations du soleil (le nombre des rayons étant mis en relation avec les douze apôtres, les douze perfections célestes, les 144 000 élus de l'Apocalypse, etc.⁴³), que sur celles du Trigramme lui-même (allusion aux trois personnes de la Trinité et à un itinéraire spirituel salvateur). Après diverses péripéties – accusations d'idolâtrie, d'usages magiques et de concurrence à l'égard de la dévotion à l'eucharistie ou à la croix –, la nouvelle dévotion sera finalement acceptée par la papauté (1427), moyennant l'introduction du motif cruciforme au-dessus du H central, et se diffusera dans toute l'Italie à partir du XV^e siècle. On retrouve les représentations du Trigramme de saint Bernardin aussi bien pour les églises (S. Croce à Florence, aujourd'hui dans la partie supérieure interne de la façade), ou les monuments funéraires (par exemple la tombe de Claudio Rangoni surmontée

d'un Trigramme rayonnant, attribuée à Giulio Romano, au dôme de Modène, 1543-1554), que pour les édifices civils (la façade du palais public de Sienne ou celle du palazzo Vecchio de Florence avec le motif ornant la porte principale depuis le XVI^e siècle). Tardivement, et alors même que le culte de saint Bernardin de Sienne avait perdu de son importance, c'est cette dévotion et tradition figurative ancienne que tente de remettre au goût du jour le maître-autel de l'église franciscaine romaine de S. Maria in Aracoeli, réalisation de la fin du XVII^e siècle qui complète le retable composite réédifié dans la seconde moitié du XVI^e siècle⁴⁴. Au-dessus de l'icône de la Vierge, le saint Nom (« YhS » surmonté d'une croix et posé sur les trois clous de la Passion) y est adoré par deux anges, tandis que deux autres figures angéliques en contrebas portent les armes du Sénat romain qui avait contribué à la construction du retable; sur les côtés sont disposées les statues de saint Bernardin de Sienne et de saint Jean de Capistran, les deux dévots historiques de cette représentation du Christ [fig. 54]. L'ultime aboutissement de cette tradition franciscaine est sans doute le spectaculaire motif central du plafond de l'église de S. Bernardino qui abrite le sépulcre du saint à L'Aquila, conçu par Bernardino Mosca (vers 1727)⁴⁵.

Depuis le XV^e siècle, diffusion de ce motif et dévotions au Nom allaient de pair. Un office propre et une messe du Saint-Nom avaient été autorisés au début du XVI^e siècle⁴⁶, un jour de fête en l'honneur du même Nom avait été

Fig. 54.
Vincenzo da
Bassiano *et al.*,
Maître-autel
de S. Maria in
Aracoeli, 1565-
1691, Rome.



établi dans plusieurs villes italiennes au XVI^e siècle et étendu de façon universelle à partir de 1721, des litanies (chargées de symbolisme solaire : *clarior sole, lux vera, splendor stellis, candor lucis aeternae, gloriosissime*, etc.⁴⁷), un psautier, ainsi qu'un rosaire (écrit par le Père dominicain Jean Micon) et un chapelet consacrés au Nom de Jésus furent rédigés également au XVI^e siècle. Enfin, des confréries, liées aux Franciscains mais aussi aux Chartreux, aux Augustins ou aux Dominicains et spécifiquement attachées aux Noms de Dieu et de Jésus ainsi qu'à leur défense contre les « Jureurs, Parjureurs et Blasphémateurs », se développèrent tout au long des XVI^e et XVII^e siècles⁴⁸. Elles devaient accueillir un autel « dédié à l'honneur du tressaint Nom de Jesus, avec une belle figure ou image dudit (si faire se peut)⁴⁹ » : une gravure de Jean Lepautre (vers 1678) [fig. 55], destinée à la Confrérie du Saint-Nom de Dieu et de Jésus du couvent parisien des Jacobins de la rue Saint-Jacques, évoque ainsi des anges soutenant le Trigramme surmonté du Christ enfant, lui-même tourné vers le Tétragramme disposé au sommet de l'image, évoquant une forme de glorification conjointe et réciproque⁵⁰. Ainsi, lorsqu'apparaît à François de Paule l'emblème de son Ordre selon un mode miraculeux que tendent également à diffuser certaines représentations de la tablette de saint Bernardin de Sienne du XVI^e siècle afin de démontrer l'origine divine et non humaine de cette dévotion, l'association du soleil rayonnant, de lettres ou de mots est désormais un lieu commun.

Une autre phase décisive pour ce culte extérieur d'une forme d'icône verbale du Sauveur, est évidemment la reprise et l'amplification qu'opèrent les Jésuites au cours du XVI^e siècle⁵¹. Le Trigramme jésuite procéderait de la fondation par

Bernardin de Sienne, en 1427, d'une Confrérie du Saint-Nom, sur le site même du Gesù, peut-être dans l'une des chapelles de la Madonna della Strada, l'ancien sanctuaire qui sera détruit par le nouvel établissement jésuite. C'est cet héritage qui expliquerait l'adoption par Ignace du Trigramme, en 1541, lorsqu'il occupa la chapelle : comme dans le cas de l'image mariale qui sera accueillie au sein d'une chapelle spécifique, le nouvel édifice conserve la trace d'une dévotion antérieure qui est ainsi intégrée. Le Trigramme, autre explication, aurait été également imprimé sur le cœur d'Ignace d'Antioche, saint et martyr du premier siècle, homonyme d'Ignace de Loyola, qui aurait ainsi « extériorisé » la dévotion de son prédécesseur et modèle, de la même façon que saint Bernardin de Sienne aurait « détaché » et objectivé le Trigramme depuis son support originellement corporel chez Henri Suso⁵². La tradition jésuite va dès lors démultiplier les représentations du

Fig. 55.
Jean Lepautre,
Image pour la
confrérie du Saint-
Nom de Dieu et de
Jésus des Jacobins
de la rue Saint-
Jacques de Paris,
vers 1678. BnF,
Est., Re 13, t. 3,
p. 136.



Trigramme que l'on trouve aussi bien dans le domaine pictural⁵³ que sculptural, où s'affirme la même tendance vers une monumentalisation croissante de ce motif. Il suffit ici de rappeler le changement d'échelle que représente le passage de ce qui est sans doute l'une des plus précoces évocations sculpturales du Trigramme jésuite – le projet pour la façade du collège des Jésuites de S. Giovanni à Florence par Bartolomeo Ammannati à la fin du XVI^e siècle –, à la célèbre réalisation romaine de la voûte du Gesù, église dédiée au « SS.mo Nome » (*Le triomphe du Nom de Jésus* de Giovan Battista Gaulli, 1676-1679), en passant par la fresque de Federico Zuccari vers 1590 pour la chapelle des Anges dans cette même église ou la spectaculaire voûte de l'église S. Fedele des Jésuites milanais⁵⁴, édifiée par Pellegrino Tibaldi à l'initiative de Borromée⁵⁵ [fig. 56].

Le chapitre que consacre au début du XVII^e siècle le jésuite français Pierre Coton au « Saint Nom de Jesus, et de l'honneur qui lui est deu » dans son *Institution catholique* (1612, 2^e édition), nous permet de saisir les significations et les enjeux alors liés à la reprise du Trigramme par cet Ordre. Tenu de défendre l'appropriation jésuite de ce motif et d'en justifier les dévotions face « aux âmes foibles de ce temps, lesquelles s'offensent de l'honneur que l'on rend à ce Nom⁵⁶ », Pierre Coton, tout comme Luis de León, revient d'abord sur certaines considérations théoriques générales liées à la nomination. « Jésus » est pour lui le Nom propre, « nom de personne qui agit », qui se rapporte « au suppost, comme celuy de Pierre & de Paul » ; « Christ » étant le nom « appellatif », « nom de personne qui reçoit », « denomitatif de puissance & de superiorité », nom sacramental « comme celuy de Prophete, de Pontife, & de Prestre », etc.⁵⁷. Il revient sur le sens étymologique de Jésus (« pour ce qu'il sauvera son peuple »), ainsi que du Christ (« pour ce qu'il est establi par-dessus ses coheritiers », Ps 44, 8), ayant le sens de Messie en hébreu, ou « *Unctus* en Latin dit Lactance », voulant dire « oinct ou j'applique l'onction ». Coton donne trois raisons de l'excellence et de la grandeur du Nom de Jésus : l'origine de son auteur qui est Dieu lui-même (idée reprise nous l'avons vu pour Marie) ; sa signification éminente (la rédemption, le salut) ; sa proximité enfin avec Dieu. Cette dernière tient à la fois à la quasi identité du Nom de Dieu et de celui de Jésus pour les juifs (*Jesuah*, *Iehova*) ; à leur signification commune (le nom de Dieu désigne « l'unité, la simplicité, l'immutabilité & l'éternité, qui sont les attributs intrinseques de la divine essence [...] pareillement le nom de Iesus, faisant le nombre de 888 selon le chiffre des Grecs, nous represente par ses trois octonaires nostre total



Fig. 56. Pellegrino Tibaldi, Bernardino Paranchino, *Voûte avec Trigramme de S. Fedele*, vers 1595, Milan.

repos, lequel consiste au triple Sabbat, de nature, de grace, & de gloire⁵⁸ »); et enfin au respect analogue dû à l'un et l'autre nom (la prononciation réservée au grand prêtre lors de certaines cérémonies du Nom de Dieu, la prononciation avec révérence du Nom de Jésus). Plus loin, Pierre Coton développe trois autres raisons justifiant cette fois « l'exaltation de ce nom » et la révérence que lui doivent les chrétiens par-dessus tous les autres noms. D'une part l'anéantissement que représentent l'Incarnation et la mort du Christ « pour laquelle cause aussi Dieu l'a souverainement eslevé, & luy a donné un nom sur tout autre nom ». D'autre part l'union de la divinité et de l'humanité que signifierait selon lui, à la différence des autres noms, le Nom de Jésus. Enfin la double nature absolue et relative de ce Nom qui indique ce que Jésus est en lui-même et pour les hommes (le Sauveur). En conclusion, Pierre Coton oppose plusieurs arguments à ceux qui reprochaient aux Jésuites de s'être approprié de façon abusive ce Nom commun à tous les chrétiens, justifiant, en s'appuyant sur une distinction en usage chez Varron dans l'Antiquité, un usage non « in recto » (appropriation de la chose même) mais « in obliquo » (par simple participation) de ce nom par les Jésuites⁵⁹.

Ce dernier point était très sensible pour les Jésuites. De fait, au sein d'une société où jouait une concurrence intense entre marques identitaires aussi bien religieuses que civiles, on a vu qu'aussi bien pour Charles Borromée que pour Bernardin de Sienne, la construction d'un nouvel emblème était considérée comme un moyen de substituer à un élément profane – issu de l'orgueil, de la vanité, de l'amour-propre de leurs propriétaires et source de conflits potentiels –, un élément sacré, unificateur, pacificateur et valant comme instrument de salvation. Pourtant, dès le XV^e siècle, saint Bernardin fut soupçonné d'avoir « inventé » et de s'être approprié une nouvelle et idolâtre dévotion détournant les fidèles des images usuelles ou de l'eucharistie. Cette suspicion, initialement attachée aux Franciscains, resurgit avec la captation par les Jésuites de ce motif au XVI^e siècle. La tentative d'autojustification de Pierre Coton fait ainsi écho à ces questions. Il se devait, contre ceux qui accusaient les jésuites d'une appropriation abusive et d'« encourir le crime d'irrévérence, d'irreligion, voire de sacrilège⁶⁰ », de réaffirmer non seulement la légitimité de son *adoration* (ce que faisaient déjà saint Bernardin et, nous l'avons vu, Richeome, en insistant sur la nature d'une dévotion associée à la personne et non aux éléments matériels du nom), mais également le caractère *universel* du Trigramme. D'où, également, l'embarras auquel furent ponctuellement confrontés les Jésuites dans la mise en place de leurs dispositifs plastiques lorsque ceux-ci prenaient, dans l'espace public, une inédite ampleur monumentale. À Florence par exemple, l'architecte maniériste Bartolomeo Ammannati était réputé pour les spectaculaires armoiries aristocratiques qu'il avait réalisées, notamment pour les palais Montalvo et Mondragone (1568). Lorsque, nous l'avons dit, il fut plus tard chargé de l'église et du collège de S. Giovanni (1579), il projeta sur la façade du collège une importante Gloire autour du Trigramme qui était en fait une adaptation, pour l'Ordre, des dispositifs analogues qu'il réalisait pour les grandes familles

florentines. Ce projet pouvait à ce titre donner lieu aux mêmes suspicions quant aux prétentions excessives des Jésuites et il fut d'ailleurs rejeté, au nom de la simplicité et de la décence, par le Général de l'Ordre Claudio Acquaviva dans sa lettre du 1^{er} septembre 1590 au recteur du Collège de Florence : « *si potria moderare quel Hiesù di rilievo, et quella colonnata di balaustri, facendoli più semplicemente. E necessario pero, come V.R. si è gia accorta, andare con Mr. Bartolomeo con molta prudenza e destrezza*⁶¹ ». Il en fut de même à Rome, bien que d'autres raisons, notamment économiques, expliquent l'élimination du projet initial. On sait en effet que la façade de Vignole pour l'église du Gesù – dont l'un des projets gravé par Mario Cartaro (1573) –, prévoyait un spectaculaire Trigramme rayonnant dans le fronton supérieur de l'édifice. Là encore il ne fut pas réalisé, les Jésuites lui ayant préféré la plus commune façade de Giacomo Della Porta (1577) : ce sont les armes des Farnèse qui se déploient dans le grand fronton, Ammannati ayant à nouveau été chargé de l'écu actuel en marbre avec Trigramme, placé au-dessus de la porte d'entrée (1574-1575), et qui est d'une taille relativement modeste même s'il intégrait des rayons dorés en bronze (disparus)⁶². D'analogues réalisations se retrouvèrent plus tard sur la façade de l'église d'Anvers (consacrée à l'origine à Ignace de Loyola, qui comprenait aussi deux chapelles respectivement dédiées aux Noms de Jésus et de Marie), sur la façade de l'église Saint-Martin du Cateau-Cambrésis, sur celle de Cambrai (au-dessus d'une Assomption de la Vierge en gloire), sur celle de Rouen, ou encore, et entre autres exemples, sur la façade de l'église de la Maison professe de Paris édifée par François Derand à partir de 1634⁶³. Dans ce dernier cas le motif central de l'étage principal, remplacé aujourd'hui par une horloge, se trouvait sous les armes des Bourbons. Ces dernières surmontaient une statue du saint fondateur de la monarchie, saint Louis, et étaient placées au-dessus de celles (disparues) de Richelieu (mécène de la façade) dans le fronton inférieur. Le Trigramme central était encore encadré des statues de saint Ignace et de saint François-Xavier (également disparues) qui dominaient deux cartouches portant, à nouveau, le trigramme « IHS » et le « MA » de Marie : la composition constituant ainsi un vaste et complexe programme théologico-monarchique⁶⁴. À la différence d'une réalisation comme l'écu-miroir avec Trigramme de la fresque d'Andrea Pozzo à S. Ignazio, où fonctions identitaire et spirituelle sont complémentaires et étroitement articulées l'une à l'autre, on voit bien, dans ces derniers exemples, que la vocation dévotionnelle et spirituelle du Trigramme s'efface derrière la fonction identitaire. Ici, dans l'espace public, le Trigramme était immédiatement pris dans une autre logique, moins universelle que privative et avant tout identitaire et idéologique, qui était celle, en tant qu'armoire et blason, d'être une « marque » ou un « logo » identifiant, dans un contexte hautement concurrentiel⁶⁵, une communauté particulière qui devait articuler ses représentations à celles d'autres groupes, intérêts et dévotions.

Malgré ces exemples prestigieux, le Trigramme en gloire ne semble pourtant pas avoir connu le succès et surtout la place centrale qui furent celles du Tétragramme divin ou même, à un degré moindre, du Nom de Marie. Si les

noms communs des saints doivent s'effacer devant le Nom propre du Sauveur, le Nom éminent de Jésus, prononçable, relatif avant tout à sa nature humaine, Nom toujours suspecté de dérives superstitieuses et Nom peut-être désormais trop exclusivement lié aux Jésuites, paraît s'être retiré – du moins dans ses formes les plus monumentales – devant celui, antérieur, imprononçable et suréminent, du Père céleste⁶⁶. De fait, nous l'avons vu, sur les maîtres-autels des grands sanctuaires des XVII^e et XVIII^e siècles consacrés à la divinité suprême, c'est soit une Trinité figurative qui domine, soit la seule personne du Saint-Esprit soit encore, à Paris et en France notamment, le Tétragramme en gloire. C'est sur ce dernier motif, évoqué dans le chapitre précédent, que je souhaiterais revenir dans ce nouveau contexte.

LES NOMS DIVINS : LE TÉTRAGRAMME

« Qu'au Nom, c'est-à-dire à la Gloire du Seigneur, tout genouïl flechisse au Ciel, en terre, & sous la terre, & que toute langue louë & glorifie le grand Dieu »,

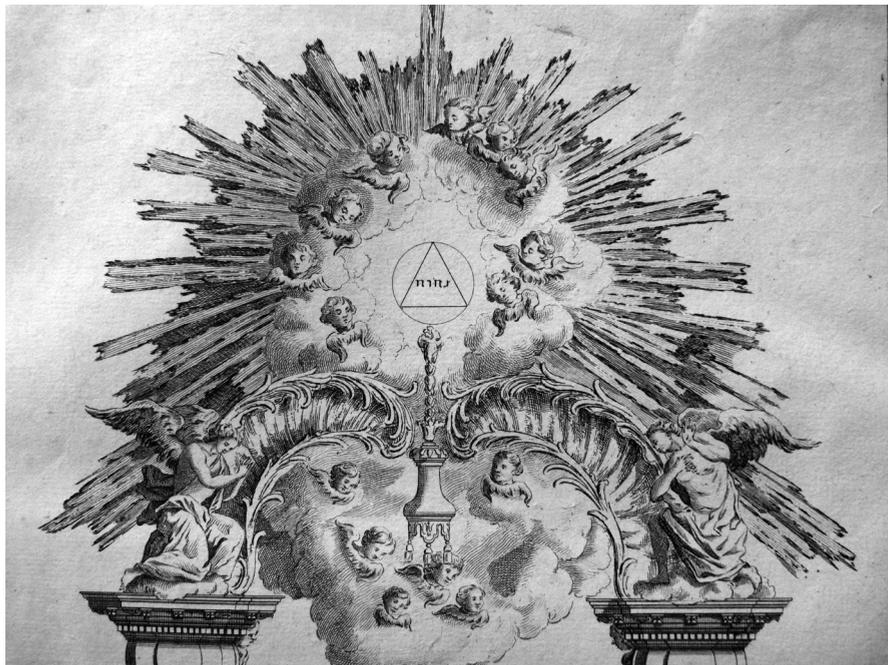
Jean-Pierre Camus, *Considerations affectueuses sur la Gloire de Dieu*, Caen, Pierre Poisson, 1638, fol. 46 v^o.

Parmi toutes les possibilités représentatives non anthropomorphes de Dieu, le choix privilégié du Tétragramme dans les cas parisiens reste encore à expliquer. Le Tétragramme apparaît tardivement et de façon plus que mesurée. Comparativement aux innombrables représentations figuratives en Dieu le Père, à celles, également fréquentes, évoquant la divinité par les lettres grecques *alpha* et *omega*⁶⁷, ou à celles, banales depuis le XV^e siècle, désignant le Fils sous la forme du Trigramme, on ne peut guère citer, dans le domaine pictural, et pas avant semble-t-il le début du XVII^e siècle, qu'un nombre réduit d'œuvres. Parmi elles se détachent celles dues à Guido Reni, Van Dyck, Simon Vouet ou encore Louis Licherie. Tous ces exemples sont presque toujours associés à des contextes dévotionnels et théologiques très spécifiques. Ainsi, *La* (dite) *dispute sur l'Immaculée conception* de Guido Reni (vers 1625, Saint-Petersbourg, Ermitage), représente la Vierge adorant le Tétragramme au-dessus de Pères et théologiens de l'Église méditant sur ce mystère virginal et sur la nature divine⁶⁸. La présence, exceptionnelle dans cette scène, du Tétragramme – Nom au plus près de la nature incorporelle et intellectuelle du Père – est ici probablement un argument décisif pour fonder la croyance en l'Immaculée Conception. *L'extase de saint Augustin* de Van Dyck (1628, Anvers, musée des Beaux-Arts), œuvre commandée par les Augustiniens d'Anvers, représente le Christ, la colombe du Saint-Esprit, mais également une évocation de la Trinité sous la forme d'un triangle intégrant à nouveau le Tétragramme, associé à des anges dont les attributs font référence à certaines des propriétés ou qualités de Dieu (Vérité, Justice, Paix, Omnipotence dans le Temps et Éternité⁶⁹). On sait ici que l'investigation sur la nature trinitaire est justement le projet du *De Trinitate* de saint Augustin⁷⁰, mais aussi l'objet privilégié de la « vision intellectuelle », touchant la « cime

de l'âme », qui est le plus haut degré de la contemplation extatique en tant qu'accès au Verbe : au début du siècle, une gravure d'Antoine III Wierix fait d'ailleurs du Tétragramme l'objet de la contemplation « purement mentale » d'un Carmélite situé en contrebas pour évoquer l'*intellectualis visio*. En France, le Tétragramme est également présent dans le tableau de Simon Vouet peint pour Saint-Merry à Paris, *L'Adoration du Nom divin par quatre saints* en présence de prisonniers enchaînés devant saint Pierre (vers 1648, Paris, Saint-Merry). Sans doute faut-il voir avec cette œuvre – réalisée semble-t-il dans un contexte janséniste –, une allusion aux vertus salvifiques et libératrices du Nom du Christ, et ici du Père, évoqué par saint Pierre après la Pentecôte⁷¹. Le Tétragramme est encore adoré par la hiérarchie angélique au centre de l'exceptionnelle œuvre de Louis Licherie, *Les neuf chœurs des esprits célestes* (1679, Paris, Saint-Étienne-du-Mont). Le tableau s'inscrit à nouveau dans le cadre d'un programme théologique complexe, puisqu'il avait été peint « sur les pensées de M. de Rodez », c'est-à-dire du théologien, controversiste, membre de la Compagnie du Saint Sacrement et ancien évêque de Rodez, Louis Abelly, auteur inspiré par le Pseudo-Denys du traité intitulé *Du Culte et de la Vénération qui est due aux neuf ordres des hiérarchies célestes* (1670)⁷².

Si l'on excepte le retable, édifié par Jacques Le Mercier, de l'autel paroissial de Saint-Germain-L'Auxerrois (1639-1641) où une version sculptée du Tétragramme surmontait une *Assomption* de Philippe de Champaigne (Grenoble, musée des Beaux-Arts), ce n'est qu'au tournant des XVII^e-XVIII^e siècles que le Tétragramme est véritablement adopté sous une forme monumentale⁷³. Il est alors associé de façon quasi systématique aux grandes Gloires qui, nous l'avons vu, se multiplient alors. D'abord semble-t-il à Versailles (1709, projet de Robert de Cotte et Corneille Van Clève), puis à Paris dans la chapelle Notre-Dame à Saint-Laurent (vers 1712-1713), à Saint-Thomas-d'Aquin (François Roumier, 1720-1723), à Saint-André-des-Arts (Pierre Lepautre, vers 1719-1728), à Saint-Barthélemy (1736-1741, les frères Slodtz) [fig. 57] et à Saint-Merry (1752, à nouveau œuvre des Slodtz) [pl. VI], à Saint-Roch (1753-1754, Falconet, mais résultat d'une substitution d'un originel Saint-Esprit) où il est exceptionnellement inscrit sur un vitrail. On le retrouve aussi en Province dans de nombreux exemples, et notamment à la cathédrale d'Amiens (invisible aujourd'hui), à l'autel principal de la chapelle des Jésuites de Bordeaux, ou encore, dans le domaine de la peinture monumentale, sur le plafond de la chapelle du château de Plessis-Saint-Père de Nicolas Bertin (vers 1718), exceptionnel décor détruit mais connu par une esquisse (Houston, Museum of Fine Arts) qui représente Moïse, Aaron et plusieurs prophètes en adoration devant le Tétragramme. Présent dans le monde germanique (le magnifique exemple du maître-autel de J. B. Fischer von Erlach à la Karlskirche de Vienne, où saint Charles Borromée en apothéose se dirige vers le Nom divin en gloire illuminé par un transparent), le Tétragramme paraît bien être exceptionnel en Italie sous ces formes sculpturales. L'un des rares exemples, à Palerme, vers 1760-1789, serait la Gloire de Giuseppe Venanzio Marvuglia et de Gaspare et Giuseppe Ferriolo dans le chœur de l'église orato-

Fig. 57.
Paul-Ambroise et
Sébastien-Antoine
Slodtz, *Baldaqin
du maître-autel de
Saint-Barthélemy*,
1736-1741,
Paris, gravure de
Moreau. BnF,
Est., Hd 193 fol,
R 13010, détail.



rienne de S. Ignazio all'Olivella, où elle surmonte un *Triomphe de la Trinité* de Sebastiano Conca⁷⁴.

Avec le Tétragramme, nous sommes ainsi confrontés à un motif dont l'exploitation figurative, picturale puis sculpturale, ne se réalise véritablement qu'au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, supplantant même, en France tout au moins, le plus commun Trigramme du Christ. Ce motif procède pourtant d'une redécouverte bien antérieure, propre aux XV^e et XVI^e siècles, où elle constituerait, selon Frank Muller, rien moins qu'« une rupture iconographique majeure dans l'art occidental⁷⁵ ». Comment expliquer ce décalage entre une réappropriation figurative, associée à la Renaissance, et sa réalisation plastique tardive ? Plus largement, dans quelle mesure l'art des XVII^e et XVIII^e siècles pourrait-il être compris, à bien des égards, non par *opposition* (la Contre-Réforme, le « Baroque », *versus* l'Humanisme de la « Renaissance »), mais comme, au moins ponctuellement, *déploiement* de la Renaissance, sinon du Moyen Âge ? Quels sont enfin les enjeux théologiques, dévotionnels, imaginaires voire identitaires (la définition d'une spécificité française vis-à-vis de Rome), associés à cette appropriation chrétienne ?

LES NOMS DE DIEU

On sait que Dieu, comme plus tard le Christ, est désigné dans la Bible sous différents noms, appellations et qualités. Il est *Adonai*, « le Seigneur », devenu en grec *Kyrios* et en latin *Dominus* ; il est aussi *haschem* (le nom), le souffle, la sagesse, les Cieux, Dieu (*theos*), le père (*pater*), amour, lumière, la présence ou le lieu (*shekina*), la parole (*memra*), etc.⁷⁶. Justifiant les croyances en une possible bien qu'imparfaite nomination de Dieu, qui s'opposent aux théories

plus radicales défendant son caractère ineffable⁷⁷, deux noms « propres » sont cependant privilégiés : « El » et le tétragramme « YHWH ».

Êl, *Elohîm*, *Elôah*, « le fort », « le puissant », est le nom appellatif devenu nom propre de la divinité pour tous les sémites primitifs auxquels Dieu se manifeste : à Noé (Gn 9, 1-17), Jacob (Gn 46, 3; 31, 13; 35, 1; 32, 30, etc.), ou, avec diverses épithètes, à Agar dans le désert (Êl Ro'î, le dieu qui voit partout, Gn 16, 18), à Abraham (Êl Olâm, le dieu de l'éternité, Gn 21, 33), à Melchisédech (Êl Elyôn, le dieu suprême, Gn 14, 18-20 et 22), et aux prophètes (Êl Saddaï, tout puissant, Gn 17, 1; 28, 3; 35, 11, etc.).

Supplantant cette appellation antérieure, le Tétragramme (7 000 occurrences dans l'Ancien Testament) est censé être le nom délivré à Moïse lors de deux révélations principales, théophanies ou « autophanies » du Nom. Précédant, dans l'Exode, l'apparition sur le Sinaï et la délivrance des tables de la Loi où Dieu « proclame » à nouveau son nom (Ex 33, 19 et 34, 4-7), la première et principale apparition, où le Créateur, sans « aucune forme », n'est qu'une voix, est celle de l'épisode du Buisson ardent au mont Horeb. Le nom y est prononcé « du milieu du feu », associant déjà ainsi intrinsèquement la *Gloire* (manifestation ignée et lumineuse) et le *Nom* – « Je suis celui qui suis » : « *Ego sum qui sum* ». Soit « Yahweh/YHWH » (Ex 3, 14), pour ce que Grégoire de Nysse évoquait comme étant « la voix de la lumière⁷⁸ » dont la représentation semble rendre possible la « vision de la voix » :

« L'ange du Seigneur lui apparut dans une flamme de feu, du milieu du buisson. Il regarda : le buisson était en feu et le buisson n'était pas dévoré (Ex 3, 2) [...]. Moïse dit à Dieu : "Voici! Je vais aller vers les fils d'Israël et je leur dirai : Le Dieu de vos pères m'a envoyé vers vous. S'ils me disent : Quel est son nom? que leur dirai-je?" Dieu dit à Moïse : "Je suis [ou serai] qui je suis [ou serai]." Il dit : "Tu parleras ainsi aux fils d'Israël; Je suis m'a envoyé vers vous." Dieu dit encore à Moïse : "Tu parleras ainsi aux fils d'Israël : YHWH, dieu de vos pères, Dieu d'Abraham, Dieu d'Isaac, Dieu de Jacob, m'a envoyé vers vous. C'est là mon nom à jamais, c'est ainsi qu'on m'invoquera d'âge en âge" » (Ex 3, 13-15)⁷⁹.

L'expression « Je suis qui je suis » renvoie, entre autres significations, à un possible désir de ne pas véritablement livrer son nom (habituelle réserve et indétermination du dieu sémite); à une forme d'opposition aux faux dieux qui ne sont pas; à l'idée d'une présence secourable et d'un engagement vers le salut; ou encore, dans un sens métaphysique qui sera privilégié, à l'être en soi, à l'être par excellence, sans doute dérivé de *hayah/hâwâh/hyh*, « être », « être agissant⁸⁰ ». Ce nom est composé de quatre consonnes hébraïques (*Iod*, *He*, *Vau*, *He* mais intégrant également les formes courtes en YHW et YH), et correspond à la lecture ancienne, mais incorrecte, de *Jéhovah*⁸¹, ou à celle, moderne, de *Jahvé/YHWH*. Les représentations de cette théophanie – les « figures de la voix » étudiées en particulier par François Boespflug –, ont adopté plusieurs choix figuratifs : *dextera Dei* (main de Dieu); ange de Dieu (« l'Ange de YHWH [qui] lui apparut dans une flamme de feu, du milieu d'un buisson », l'ange

étant compris comme « le seigneur en tant qu'il se manifeste »); très fréquemment le visage, le buste ou même la totalité du corps d'un « Dieu-Christ » ou d'un « Dieu-Père » peu à peu dominant à partir du XIV^e siècle. C'est ici la tradition qui va de la version des Loges de Raphaël (1519), au tableau pour Richelieu de Nicolas Poussin (Copenhague) ou de Charles Le Brun pour Colbert (connu par une gravure de François Bonnemer) *via*, par exemple, la variante donnée par Véronèse (Florence, palais Pitti, Galleria Palatina), associant buste du Père et ange. La divinité peut être exceptionnellement évoquée par une simple indication lumineuse abstraite (l'œuvre montrant seulement un trait lumineux comme chez Jacopo Bassano, vers 1572, Florence, Uffizi)⁸², ou bien par les flammes surmontant le Buisson, comme chez Le Dominicain (1616, New York, Metropolitan Museum), ou Domenico Fetti (vers 1615-1617, Vienna, Kunsthistorisches Museum). Mais ce rôle peut être assuré, exceptionnellement, par le Tétragramme lui-même. Telle est par exemple, éventuellement inspirée par une gravure du *Buisson ardent* de Matthieu Merian (vers 1625-1627), la rare solution figurative de Sébastien Bourdon dans la version gravée du tableau de l'église de Crécy-la-Bataille : à la différence de Poussin, le peintre y élimine sans doute délibérément la solution anthropomorphe, problématique pour un protestant comme elle l'était antérieurement pour les juifs⁸³. Il privilégie ainsi la thématique du Nom de Dieu et de *l'image du Nom*, à celle des paradoxales évocations figuratives de sa voix : « image de la voix », *imago vocis*⁸⁴. C'est aussi ce que nous disait Georges Guillet de Saint-Georges à propos du tableau de Louis Licherie, évoquant la « gloire céleste » du sommet du tableau et, « en lettres hébraïques », « le mot de JEHOVA » :

« qui est le nom ineffable de Dieu révélé à Moïse [...] c'est par ce nom mystérieux et par la vive splendeur de cette lumière que les premiers patriarches voulurent qu'on représentât le Père Eternel, *sans y employer une figure humaine*. Aussi c'est par cette idée que le peintre donne la principale notion de l'Esprit tout-puissant qui préside à la gloire sublime⁸⁵ ».

LE NOM SUPRÊME

L'éminence de ce Nom, élément décisif de sa résurgence à l'époque moderne, tient en premier lieu à sa valeur représentative, c'est-à-dire à son adéquation optimale, résultat d'une auto-désignation, à l'être qu'il nomme; voire à son identification à l'essence⁸⁶ ou à la présence divine⁸⁷ : le Nom *vaut* « pour », ou, dans sa puissance performative, *s'identifie* même à Dieu, de la même façon, nous l'avons vu, que le Trigramme IHS était censé s'identifier à la personne de Jésus. Cette adéquation permettait ainsi d'éviter toute solution figurative iconique potentiellement problématique. La prononciation et l'écoute du Nom de la divinité sont en effet explicitement données par la Bible comme substitution d'une impossible vision et d'une représentation (*tēmūnāh* : forme; *pesel* : image sculptée) interdite. Dans la théophanie postérieure du Rocher (Ex 33, 18-23), à la demande de Moïse d'une apparition (« Fais-moi donc voir ta gloire/ta face »), Dieu répond par une image partielle (le « passage » de sa Gloire [*Kābod*], le

« dos » de Dieu, sa « bonté » [v. 22], les nuées) et, surtout, par la proclamation du Nom (Ex 33, 19 et 34, 4-7). Par ailleurs, le Nom se substitue à la *mauvaise* image de la divinité (le Veau d'or), et paraît valoir ainsi comme sa juste, véritable et légitime « icône » verbale⁸⁸.

En second lieu, l'éminence du Tétragramme s'explique par les significations et les pouvoirs bénéfiques, sotériologiques et eschatologiques, dont il est investi. Le Nom, objet de louanges, de sanctifications, de bénédictions, est en effet susceptible d'une *invocation* qui suscite l'écoute protectrice et salvifique de Dieu⁸⁹. Sens et pouvoirs du Nom, y compris magiques (sceaux et talismans), ont été par la suite intensément commentés et développés par la tradition juive théologique (Maïmonide par exemple) et kabbalistique, qui, nous le verrons, ne laissera pas indifférents les chrétiens de l'époque moderne⁹⁰. Sans entrer dans le détail d'une pensée extrêmement complexe, on sait qu'aux côtés d'une kabbale des « Sephiroth » (les dix émanations et propriétés issues de l'essence divine – l'« En-Soph » : in-fini), s'est développée une kabbale des « noms divins » et des lettres (les 22 lettres hébraïques) qui interprète les noms en termes mystiques. L'une et l'autre tradition peuvent d'ailleurs s'articuler étroitement, les différents Sephiroth étant associés à autant d'appellations divines, jusque dans les figurations graphiques de cette pensée⁹¹. Le principe central est celui d'une forme de décomposition, recombinaison et déploiement des lettres du Tétragramme dont procéderaient, par permutations successives, aussi bien certains des autres Noms divins mystiques (le Nom de Dieu en 7, 12, 22, 42 ou 72 lettres)⁹², que la Torah elle-même⁹³.

Ce que l'on peut ainsi désigner comme le déploiement linguistique du Tétragramme, est redoublé par un déploiement analogue dans le domaine spatial ou iconique; le Nom divin se confondant ici avec le Verbe (*logos*) dont résulte la Création dans sa totalité, et la lumière en premier lieu en tant que manifestation originaire de Dieu⁹⁴. Or un tel processus⁹⁵ n'est pas sans autoriser des rapprochements possibles avec les Gloires modernes présentes dans les sanctuaires, où le Nom figure au centre d'une composition géométrique formée du triangle et d'un cercle en expansion lumineuse. La première lettre du Tétragramme (*Iod/Iod*), est en effet une lettre originaire et une figure matricielle, dont dériveraient les autres lettres du Nom, de la même façon que du point, qui s'identifie justement au *Iod* pour la tradition kabbalistique (et encore pour Jean Thenaud ou Blaise de Vigenère au XVI^e siècle), dériveraient la ligne, la surface associée au triangle ou au cercle (deux figures géométriques présentes dans les Gloires), ou encore les corps solides rattachés au cube, fondement du sanctuaire et de la Jérusalem céleste⁹⁶. La valeur numérique des lettres juives (les lettres *Iod*, *He*, *Vau*, *He* sont par exemple associées aux chiffres dix, cinq, six, cinq), suscite également toute une série de significations et de rapprochements secondaires qui peuvent, là encore, trouver des traductions matérielles et figuratives. Pour les kabbalistes par exemple, les dimensions du tabernacle construit sur l'ordre et sous la direction de Dieu et qu'entourait la Gloire divine (qui est bien sûr un prototype important pour les propres sanctuaires et autels chrétiens), procéderaient ainsi d'une lecture numérique du Tétragramme⁹⁷.

Enfin, l'importance du nom de YHWH, et nous sommes ici à nouveau au plus près des représentations modernes de la Gloire, tient à son lien privilégié à la fois à la lumière divine (*kabôd*) et au Temple où la divinité fait « habiter » son Nom dans une équivalence entre Dieu, Nom (*Schem*), et Présence ou manifestation sensible (notamment lumineuse) du divin (*Shekinah* ou *Sekina*, habiter)⁹⁸. C'est là une situation de co-présence de différents signifiants que l'on retrouve aussi dans d'autres contextes éminents : de la conversion de saint Paul à l'Annonciation ou encore, nous l'avons vu par exemple avec Van Dyck, à la vision de saint Augustin. Très nombreux sont les textes évoquant la « gloire de son nom » (Ps 79, 9 ; 86, 12 ; 106, 8 ; 109, 21) et le « Nom resplendissant » (Es 63, 14), ou même établissant un *parallélisme* (« Je ferai passer devant toi toute la gloire [ou mes bienfaits] et je proclamerai devant toi le nom de YHWH », Ex 33, 18-19), ou une quasi *identité* entre Nom et Gloire⁹⁹. À l'époque médiévale, un Moïse Maïmonide, suivi au XVI^e siècle encore par « l'hérétique » Michel Servet, associe toujours le Nom, la Gloire (et la lumière) dans un même chapitre de son *Guide des égarés*, intitulé « Le nom de Dieu et sa gloire ». La « Kabôd » ou « gloire de l'Éternel » y est comprise soit comme la « glorification » dont Dieu est l'objet ; soit, plus essentiellement, comme « la lumière créée, que Dieu fait d'une manière miraculeuse descendre dans un lieu pour le glorifier » ; ou bien même, essentiel ici pour nous, comme « l'essence de Dieu et son véritable être », *analogue* en cela au « chem ha-mephorach » – le « nom Tétragramme », qui n'est pas dérivé car originaire, révélé dans la vision de Moïse –, et qui indique aussi l'essence divine pour le philosophe juif¹⁰⁰.

CENSURE ET RÉAPPROPRIATIONS

Paradoxalement, c'est l'importance extrême accordée au Tétragramme qui va impliquer sa progressive disparition dans la Bible. On sait que le respect absolu exigé par les Écritures à l'égard de ce Nom (Ex 20, 7 : « Tu ne prononceras pas à tort le nom de YHWH, ton Dieu »), Nom dont la prononciation secrète était réservée au prêtre lorsqu'il entrait dans le Saint des Saints pour l'aspersion avec le sang sacrificiel lors de la fête de la purification (le Grand-Pardon), explique le choix des juifs, puis des chrétiens, de ne pas prononcer ce Nom ou de remplacer peu à peu le Tétragramme par d'autres appellations. À partir du IV^e siècle av. J.-C., on rencontre ainsi *Adonai* (Seigneur) ou *Kyrios* (dans la traduction grecque des Septante), ou encore Père (*Abba, pater*) ou Dieu (*Theos*) dans le Nouveau Testament. La Gloire de la chapelle du château de Versailles évoque encore cette antique crainte et vénération à l'égard de ce Nom par le biais d'un ange, placé sur le sommet de l'arcade, qui tenait un phylactère (perdu) portant l'inscription « *Sanctum e terribile nomen ejus* » : « Son nom est saint et terrible » (Ps 111 [110], 9)¹⁰¹. De fait, le Nom en lettres hébraïques (YHWH) s'absentera aussi bien de la traduction grecque des Septante (YHWH devenant *Egô eimi ho ôn* : « [Moi] je suis l'Étant »), que de la Vulgate latine.

Par la suite, les différents textes ou traités médiévaux portant sur les Noms divins accordent moins d'importance aux Noms propres de Dieu qu'à ses

attributs (la bonté, la beauté, le mouvement, le bien, la vie, la sagesse, la puissance, etc.), aptes à caractériser, quand bien même imparfaitement, l'essence incompréhensible de Dieu : Van Dyck, on l'a vu, a quant à lui associé ces deux dimensions dans son *Extase de saint Augustin*. Le Pseudo-Denys évoquait ainsi « Celui qui est », dans son cinquième chapitre des *Noms Divins*, mais pour l'identifier au « Bien » ou à la « bonté »¹⁰² qu'il privilégie¹⁰³, et sans se référer au Tétragramme¹⁰⁴. Au XVII^e siècle Louis Licherie n'hésitait pas, en revanche, à l'intégrer au sommet de sa propre hiérarchie céleste inspirée de Denys. Saint Thomas d'Aquin admet que le nom de « Celui qui est » serait plus adapté que « Dieu » (*Theos*) ou que le « Bien » de Denys. Il est en effet « le plus propre à Dieu » à cause de sa *signification* (il ne désigne pas une forme particulière d'existence mais l'existence même qui s'identifie chez Dieu à son essence), de son *universalité* (il est universel et sans détermination particulière qui réduirait l'essence divine), et de sa désignation « au présent » de la divinité (« ce nom signifie au présent, et cela convient souverainement à Dieu, dont l'être ne connaît ni passé, ni avenir, ainsi que le remarque S. Augustin »)¹⁰⁵. Mais il n'en fait pourtant pas un point central de son exposé et surtout, lisant les versions latines de la Bible d'où les lettres du Tétragramme avaient été supprimées ou remplacées, il ne fait pas référence aux lettres hébraïques du Nom ineffable¹⁰⁶. Au XVII^e siècle encore, le jésuite Léonard Lessius poursuit cette tradition des « Noms divins » en se référant explicitement à l'exemple du Pseudo-Denys l'Aréopagite¹⁰⁷. Il commente les termes d'infinité, immensité, simplicité, éternité, hauteur, immutabilité, immortalité, incompréhensibilité, ineffabilité, etc., mais, une fois de plus, il ignore complètement la question du Nom propre de Dieu, y compris dans le chapitre évoquant « De l'Être et de Celui qui est » (chap. II).

Le Tétragramme n'avait pourtant jamais été complètement ignoré. Saint Jérôme, comme Clément d'Alexandrie avant lui, le mentionne, avec ses quatre lettres, comme l'un des « Dix noms par lesquels, chez les Hébreux, l'on désigne Dieu »¹⁰⁸, et bien plus tard, un Pierre Alfonsi, juif converti espagnol du XII^e siècle, l'évoque encore dans le VI^e livre de son influent *Dialogue contre les juifs* (1110), toujours édité au XVI^e siècle¹⁰⁹. Ce n'est pourtant qu'avec la Renaissance, et alors même que le Trigramme christique bénéficiait déjà d'une traduction plastique et dévotionnelle abondante, que le Tétragramme est peu à peu réintroduit avant d'apparaître comme un motif autonome et privilégié de représentation de Dieu. La redécouverte et réappropriation chrétienne du Tétragramme, et par là aussi d'une forme de théocentrisme, paraissent liées aux relations entre les milieux humanistes juifs et chrétiens des XV^e et XVI^e siècles. Je ne reviendrai pas ici sur l'importance, bien établie depuis les travaux inauguraux de Joseph Blau et François Secret sur les « Kabbalistes chrétiens » et les hébraïsants chrétiens, de Pic de la Mirandole, Riccius, Reuchlin, Galatinus, Francesco Giorgi, ou, en France, de Lefèvre d'Étaples, Jean Thenaud, Guillaume Postel, Nicolas Le Fèvre de la Boderie, Blaise de Vigenère, ou encore Michel Servet¹¹⁰. Au XVII^e siècle, suivront, entre autres, les publications de Robert Fludd en Angleterre, de Philippe d'Aquin, de Louis Cappel ou plus tard, mais

bien éloigné de la tradition de la Kabbale, de l'oratorien Richard Simon en France, ou encore de Christian Knorr von Rosenroth en Allemagne, du jésuite Athanasius Kircher ou du cistercien Giulio Bartolucci à Rome¹¹¹.

RÉINVENTIONS FIGURATIVES

Il me semble plus opportun d'insister sur l'originalité des inventions figuratives qui ont accompagné peu à peu ce mouvement de redécouverte. L'intérêt théologique, philosophique, apologétique et représentatif (en tant que signe non anthropomorphe), ne serait sans doute pas suffisant pour expliquer l'émergence figurative du Tétragramme dans les grandes Gloires baroques ou la peinture contemporaine, si ce motif n'avait pas également bénéficié, au cours des XVI^e et XVII^e siècles, d'une singulière fortune iconographique qui réélabore, mais dans un tout autre contexte, la vision inaugurale de Moïse.

Une gravure du Strasbourgeois Hans Weiditz [fig. 58], datant de 1529 (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett), en serait selon Frank Muller¹¹², dans un milieu lié aux Réformés anabaptistes hostiles aux images, antitrinitaires et proches des juifs alsaciens, une des premières occurrences. Ce motif se serait ensuite diffusé, à partir du milieu du siècle, dans les gravures des Bibles et catéchismes calvinistes aussi bien que catholiques¹¹³. Antérieurement, une tentative figurative originale est celle du manuscrit du *Traicté de la Cabale* de Jean Thenaud, rédigé vers 1520-1521 pour François I^{er}, sans doute l'un des premiers ouvrages kabbalistiques chrétiens à intégrer des représentations enluminées. Le

texte évoque le « monde spirituel et angelic (*sic*) » comme :

« source et fontaine de lumiere et bonté, l'uniforme et omniforme forme de toutes formes, qui est l'imobile (*sic*) substance et essence de toutes aultres choses, par qui ont estre et mouvement toutes choses visibles et invisibles, qui par stable repoux mouve à soy comme au centre les neufz ordres des benoitz espritz, esquels sont associées les ames saintes selon la diversité de leurs merites en divers ordres¹¹⁴ ».

Ce monde, dans la représentation qui en est proposée, « ne doit estre contemplé ne imaginé rond et speriq comme les aultres premiers » (les quatre sphères du monde « élémental » et les neuf sphères célestes), mais « triangulaire ». L'auteur paraît cependant hésiter entre diverses solutions symboliques. L'un des manuscrits du traité représente un triangle, désigné comme « triangle de gloire », intégrant des lettres hébraïques évoquant justement le Tétragramme : c'est ici une symbolique avant

Fig. 58.
Hans Weiditz,
Tétragramme,
1529, gravure.
Berlin, Staatliche
Museen,
Kupferstich-
kabinett.



tout géométrique et verbale qui s'impose, même si le fond doré évoque aussi la lumière [fig. 59]. Mais ailleurs, symbolismes géométrique et solaire coexistent de façon plus affirmée : une autre version du même traité (BnF, Arsenal, ms. 5061¹¹⁵), présente en effet non les lettres hébraïques, mais trois soleils rayonnants dans un triangle renversé inscrit dans un cercle, et destinés à illuminer les mondes inférieurs¹¹⁶. Antérieurement, *La sainte et très chrestienne cabale metrifice* (Paris, 1519-1520), représente « La ligne et fondement du *triangle de gloire* incompréhensible et infinie » sous la forme d'un schéma analogue imbriquant plusieurs triangles, évoquant les Sephiroth kabbalistiques, et intégrant non ici le Tétragramme, mais une série de motifs solaires qui mettent en relation le monde supérieur (spirituel) avec les mondes inférieurs par une sorte d'entonnoir où passent les influx et « transfusions » divines¹¹⁷.

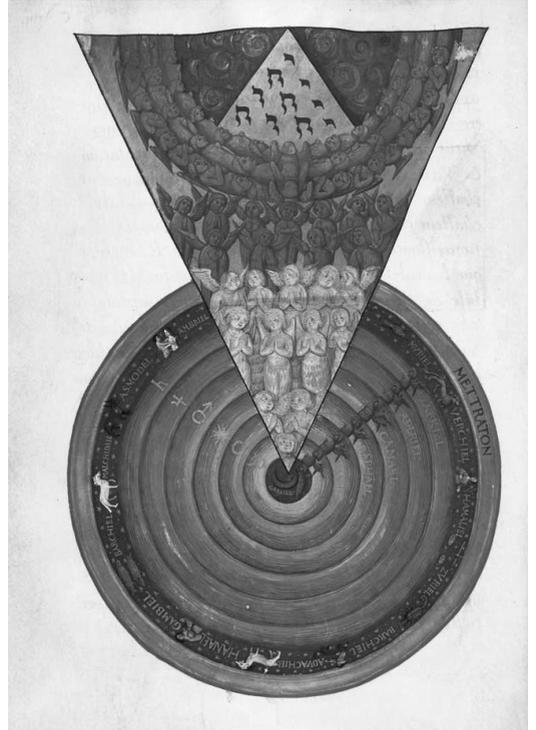


Fig. 59.
Jean Thenaud,
*Introduction en la
Cabale*, Genève.
Bibliothèque
de Genève,
ms. fr. 167,
fol. 111 v^o.

Au début du XVII^e siècle, les conventions à la fois géométriques, verbales et solaires sont désormais presque toujours systématiquement articulées. Dans les célèbres traités de Robert Fludd, qui hérite largement de cette tradition kabbalistique, nombreuses sont les représentations du Tétragramme en gloire. Il apparaît dans le frontispice de son *Tractatus Theologo-Philosophicus* (1617), présidant à la création d'Ève au sommet de l'illustration. Il domine la partie supérieure de la gravure qui ouvre l'édition de l'encyclopédique *Utriusque Cosmi Majoris scilicet et Minoris Metaphysica* (1617-1618), au-dessus d'une évocation de la Création (de la terre au centre jusqu'aux chœurs angéliques, *via* les neuf sphères célestes¹¹⁸). Il est aussi présent, dans le même ouvrage, au cœur d'une série de triangles emboîtés et rayonnants dont l'inversion réfléchie, au bas de la composition, est censée correspondre au monde créé occupé en son centre par la terre¹¹⁹ [fig. 60]. Il est encore au milieu, mais transcrit en alphabet latin (*Iod, Vau, He*), du complexe schéma, réglé par un système harmonique, associant toute une série de sphères et de triangles au sein de la « matière première »¹²⁰ : trois cercles tangents correspondent aux trois mondes (angélique, céleste, élémentaire), et ils ont pour centres les extrémités d'un triangle équilatéral où s'inscrit une fois de plus le Tétragramme, l'ensemble étant lui-même disposé dans deux grands cercles et dans un nouveau triangle¹²¹.

Ce type d'associations est repris et systématisé par l'homme de la Renaissance qu'est toujours l'éclectique Athanasius Kircher, notamment dans son *Œdipi Aegyptiaci* (Rome, Vitalis Mascardi, 1653) où l'apport de la kabbale est là encore décisif. Une image de ce traité¹²² [fig. 61] évoque par exemple l'Arbre des

dix Sephiroth et des 22 « canaux » qui les relient, chaque Sephirah étant associée à la fois à l'un des Noms de Dieu inscrits au centre de chacune des sphères, aux objets du Temple¹²³, aux 22 lettres de l'alphabet hébreu (inscrites dans les canaux), aux sept planètes (dans les sept Sephiroth inférieures) et, à nouveau, aux « trois mondes » : *archétypal* (ou/et « Intellectuel » ou « Intelligible ») où règne Dieu dans sa lumière incréée et où résident les neuf chœurs angéliques ; *sidéral* (ou Céleste), occupé par les corps célestes et également organisé en neuf sphères ; *terrestre* (ou Élémental/Élémentaire)¹²⁴.

Le passage du complexe Arbre des dix Sephiroth à la plus élémentaire « Gloire » des sanctuaires des XVII^e et XVIII^e siècles, est clairement annoncé dans ces schémas. Le Tétragramme, en lettres hébraïques, est par exemple chez Kircher au milieu de la Sephirah centrale « Tiphereth » (la sixième des dix, *pulchritudo* : Beauté, Gloire, associée au soleil par les kabbalistes¹²⁵ et à « Iehouah »), qui est justement désignée par Giulio Bartolucci, ou avant lui Jean Thenaud, comme la « Gloria » : le terme figure aussi dans les propres schémas des Sephiroth de Giulio Bartolucci au centre de sa composition¹²⁶ [fig. 62]. Le motif de la Gloire peut ainsi résulter soit d'une fusion des trois principales Sephiroth supérieures et des trois plus éminents Noms divins en une unique sphère rayonnante occu-

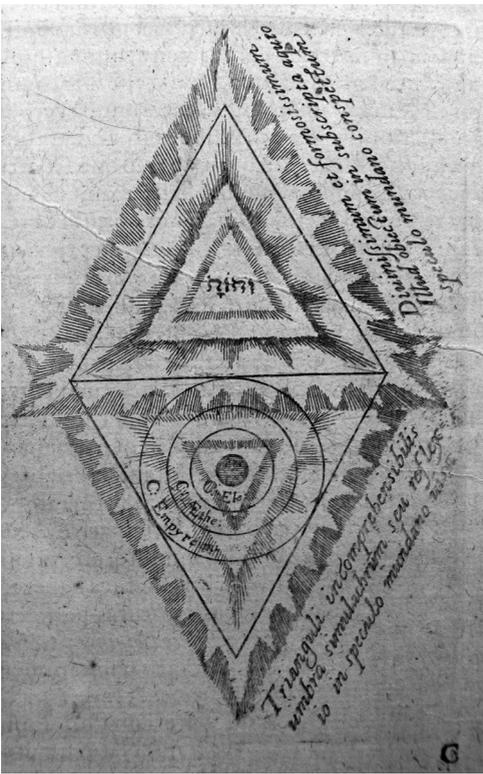


Fig. 60. Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Majoris scilicet et Minoris Metaphysica...*, Oppenheimii, Johan Theodori de Bry, Hieronymi Galleri, 1617-1618, Tractatus I, Lib. I, chap. 1, p. 21.

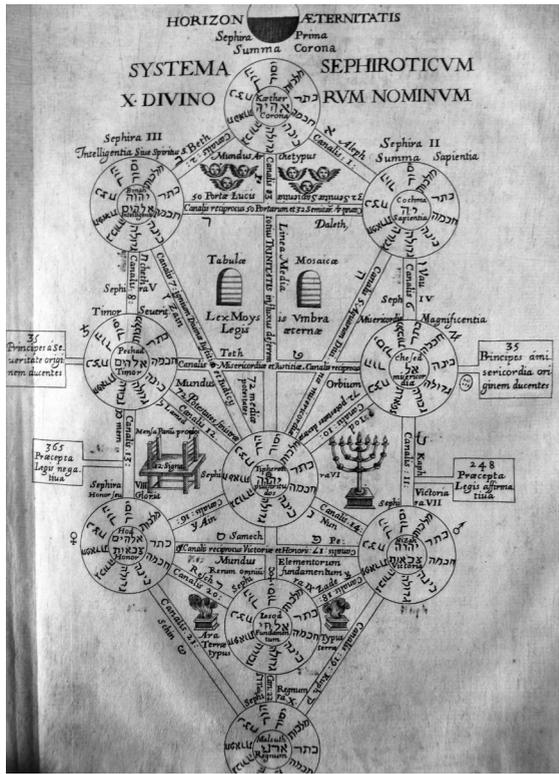


Fig. 61. Athanasius Kircher, *L'Arbre des dix Sephiroth*, d'après *Edipi Aegyptiaci...*, Rome, Vitalis Mascardi, 1653, t. II, Pars Prima, Classis IV : « Cabala Hebraeorum », chap. VIII, fol. 289, gravure signée Petrus Miotte, détail.

pée par le seul Tétragramme (fusion, permettant une évocation Trinitaire, réalisée par exemple dans l'une des gravures de Bartolucci¹²⁷) ; soit du choix et de l'extraction de la seule Sephirah centrale (*Tiphereth*) de la Beauté (la *Gloria* de Bartolucci) occupée par le Tétragramme éminent ; soit encore de l'intégration de la totalité des Sephiroth dans une construction unitaire rayonnante. C'est, pour ce dernier cas, le choix du frontispice de la *Kabbala Denudata* (1677) de Christian Knorr von Rosenroth où les dix sphères des Sephiroth sont associées en trois cercles juxtaposés, eux-mêmes inscrits dans un grand soleil rayonnant¹²⁸.

Une autre gravure importante du même ouvrage de Kircher¹²⁹, inspirée à la foi de Philippe d'Aquin et de Moïse Cordovero, associe la thématique de l'arbre (donné comme « l'arbre mystique » planté au milieu du Paradis pour le salut des 72 nations) et celle, loin d'être indifférente pour les Jésuites, du schéma rayonnant autour du Nom [fig. 63]. Celui-ci n'est pourtant pas le Tétragramme (YHWH), mais en réalité un Pentagramme qui associe Nom de Dieu et Nom du Fils. Nous avons en effet non pas quatre mais cinq lettres : YHSUH, variante du nom de Jésus par insertion, au centre, de la lettre *shin/sin* ; soit, de droite à gauche, *Iod*, *He*, puis *Shin*, et ensuite *Vau*, *He*. La référence christique est doublement accentuée : d'une part par l'association du Pentagramme à une représentation *figurative* du Christ, d'autre part par l'ajout du Trigramme christique (IHS), le Nom de Jésus étant, pour Kircher comme pour les autres interprètes chrétiens de la kabbale, dérivé du Nom de Dieu.

Dans cette illustration, des lettres du Nom de Dieu, et donc aussi du Christ, sont censées procéder, par combinaisons successives, le Nom divin en douze lettres entre lesquelles sont insérés autant d'attributs (bon, miséricordieux, juste, etc.), puis le Nom en 42 lettres et à nouveau associées à 42 « degrés de l'être » (*gradus entium* : sagesse, beauté, justice, paix, etc.), et enfin les 72 autres Noms de Dieu (issus de Ex 14, 19-21) inscrits aux extrémités du schéma. Ces derniers Noms sont mis en rapport avec autant d'anges et de nations diverses supposées bénéficier de cette révélation et faisant sans doute référence à la propre ambition missionnaire universaliste des Jésuites¹³⁰. Dans les autres ouvrages du prolifique et influent érudit¹³¹, de nombreuses représentations développent un analogue symbolisme solaire, associé soit au Trigramme, soit au Tétragramme, soit à l'œil de Dieu (qui réapparaît exceptionnellement ici), soit encore à sa représentation corporelle, c'est-à-dire, à nouveau, aux formes mêmes qui étaient

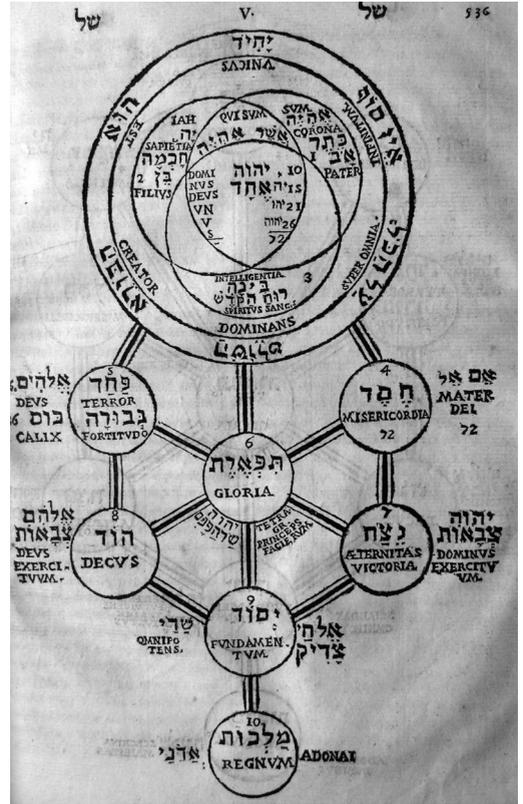
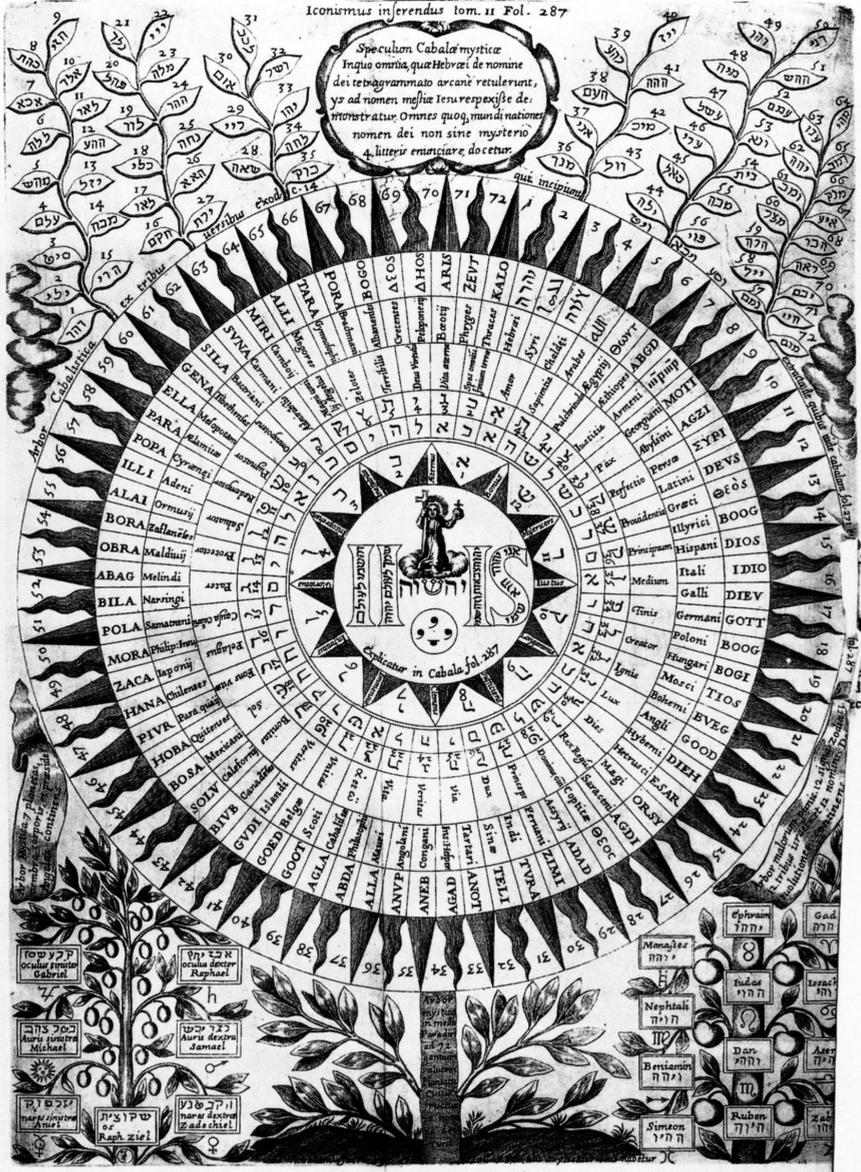


Fig. 62. Giulio Bartolucci, *Arbre des dix Sephiroth*, dans *Bibliotheca Magna Rabbinnica, De scriptoribus, & Scriptis Rabbinnicis...*, Roma, Ex Typographia Sacrae Congreg. de Propag. Fide, 1675-1693, Pars quarta, 1693, p. 536.

Fig. 63.
Athanasius Kircher, *Œdipi Aegyptiaci...*, Rome, Vitalis Mascardi, 1653, t. II, IV, chap. VIII, fol. 287.



reprises, simplifiées et monumentalisées, dans les grandes Gloires romaines du XVII^e siècle, et notamment pour les sanctuaires jésuites.

ENJEUX ET STRATÉGIES

Pour la plupart des kabbalistes chrétiens, de Pic de la Mirandole à Reuchlin, Lefèvre d'Étaples ou Blaise de Vigenère qui suivent en cela une orientation déjà en œuvre aux XII^e et XIII^e siècles¹³², le projet de redécouverte du Nom suprême est de nature essentiellement apologétique : réorienter et réinterpréter la science kabbalistique juive attachée au Tétragramme et aux Noms divins dans une

perspective trinitaire et christologique. Pour Pic de la Mirandole par exemple, trois des principaux noms de Dieu (YHWH ; *Eheie* : « celui qui sera » ; *Adonai* : « Seigneur »), correspondent à autant des Sefirot (*Tipheret*, la beauté qui est la sixième des Sefirot ; *Keter*, la couronne ; *Malkut*, le règne) et aux trois personnes de la Trinité auxquelles sont aussi associées les lettres *Yod* (Père), *Vau* (Verbe) et *Shin* (Saint-Esprit)¹³³. Au XVII^e siècle, les illustrations des traités de Kircher ou de Bartolucci christianisent à nouveau explicitement le système des Sefirot hébraïques. L'une des représentations de l'arbre séphirotique de Bartolucci¹³⁴ associe en une sphère surdimensionnée les trois premières émanations divines (*Corona*, *Sapientia*, *Intelligentia*) dont l'intersection, comme dans certaines représentations médiévales¹³⁵ ou modernes (Borromini), permet l'évocation de la nature trinitaire du Dieu chrétien qui domine les sept autres émanations dont celle, centrale, de la *Gloria* située juste au-dessous. Comme Athanasius Kircher en Italie, le jésuite Pierre Coton en France reprend à son compte, nous l'avons vu, ce type de lecture devenu commun à propos du Nom du Christ (Jésus : JHSHW). Ce nom est donné comme directement issu du Tétragramme (JHWH) par adjonction d'une lettre supplémentaire (la consonne S : *Shin*), et investi d'analogues sens numérogiques et symboliques : « le nom de Jesus convient avec celui de Iehouah, en ce que l'un & l'autre est composé de quatre lettres [...] celui cy de *Iod*, *He*, *Vau*, *He*, celui là, de *Iod*, *Sin*, *Vau*, *Ain*; ce que la Sibile avoit preveu, comme l'a remarqué Reuclin (*sic*)¹³⁶ ».

Au cours de ce processus de récupération et de réélaboration d'un héritage juif, on constate que Trigramme et Tétragramme avaient donc un même intérêt pour les chrétiens. En premier lieu, et j'ai déjà évoqué ce point antérieurement à propos de la tentation aniconique qui est celle des catholiques français et des Gloires parisiennes, celui de représenter de façon efficace l'être divin, tout en évitant, en particulier pour Dieu le Père, les solutions anthropomorphes auxquelles pouvaient être hostiles des milieux aussi bien protestants que catholiques. Mais cette explication confessionnelle, où joue sans doute également une affirmation identitaire nationale à l'égard de Rome, n'est qu'un élément d'explication. En second lieu en effet, l'autre intérêt de ce motif est son association étroite, dans la Bible, aussi bien au Temple qu'à la lumière, mais également, pour les kabbalistes, à des formes plastiques (du point à la ligne et à la surface, à la sphère, à l'Arche d'alliance et à la Création en général), selon une relation que les artistes n'auront qu'à formaliser et amplifier dans les solutions plastiques de la Gloire. Si le Trigramme bénéficiait d'une antériorité en matière représentative, le Tétragramme, révélé par Dieu même et dans une langue supposée « première », jouissait en revanche d'une légitimité historique bien plus importante. Surtout, il était chargé non seulement d'un capital symbolique extrêmement prestigieux, mais également d'un pouvoir dont certains auteurs, comme Corneille Agrippa au XVI^e siècle, étaient tentés d'exploiter les virtualités surnaturelles pour « quantités d'opérations mirifiques¹³⁷ », y compris dans le domaine de l'alchimie : c'est le cas par exemple de la *Basilica chymica* d'Oswald Crollius (1608), dont le frontispice intègre le Tétragramme dans un triangle rayonnant vers les hiérarchies

célestes. Qui plus est, avec l'interprétation trinitaire ou christologique qui était faite du Nom (et que renforçait sa présence au sein d'un triangle), celui-ci était apte à évoquer non seulement le Dieu de l'Ancien Testament apparu à Moïse mais également, intégrant le Fils et le Saint-Esprit, le Dieu trinitaire chrétien dans toute sa complétude¹³⁸. Enfin, alors que le Trigramme tendait à devenir l'emblème privilégié et presque exclusif d'un Ordre religieux dominant, celui des Jésuites, le Tétragramme gardait sa portée universelle et pouvait être adapté dans n'importe quel contexte spirituel : on le trouve, nous l'avons vu, aussi bien à Palerme, adopté par les Oratoriens, qu'à Paris où il est présent dans des églises paroissiales, dans le sanctuaire d'un couvent dominicain (Saint-Thomas-d'Aquin) ou dans celui, à nouveau, de l'Oratoire. Récupéré par la tradition catholique à partir du XVI^e siècle, présent dans des registres figuratifs secondaires mais largement diffusés (la gravure), le Tétragramme en gloire est ainsi devenu, en s'inspirant probablement des spectaculaires réalisations monumentales antérieures concernant le Trigramme ou le propre Nom de Marie, l'un des motifs majeurs des grandes Gloires de la fin du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle.

De Moïse à l'époque moderne, cette extraordinaire promotion du Tétragramme au cœur des sanctuaires catholiques ne s'est pas réalisée sans transformations majeures. La première est sans doute la réélaboration radicale de l'expérience visionnaire de Moïse, originellement multi-sensorielle, intersémiotique, mobile et dynamique. De *récit d'une profération* du Nom imprononçable et d'une écoute singulière de la parole de Dieu, cette expérience est avant tout devenue la *vision* et la *lecture* partagées d'une *inscription* du Nom divin, c'est-à-dire la réélaboration d'une théophanie auditive en théophanie visuelle et linguistique. C'est là aussi, sans doute, ce que l'on pourrait désigner comme un retour du refoulé : refoulé du *signifiant* majeur (Dieu, souvent alors éclipsé par le christocentrisme dominant ou les dévotions mariales) ; refoulé du *graphiein* qui réapparaît dans l'*imago* où nous retrouvons les enjeux liés à l'intermédialité et au transcodage intersémiotique ; refoulé peut-être aussi du *judaïsme* même, réintégré (malgré lui) dans le christianisme. La seconde transformation, qui est en partie la conséquence de la première, est celle d'une *autonomisation* et *naturalisation* de ce motif : c'est ce dont témoigne notamment la banalisation du Tétragramme présent dans nombre des frontispices des Bibles des XVI^e et XVII^e siècles¹³⁹, mais aussi, par exemple avec Benoît de Canfield, dans les gravures des traités de méditation contemporains¹⁴⁰, ou encore dans celles de la littérature emblématique. Ce motif, employé de manière répétitive aux sommets des retables et des baldaquins au XVII^e et XVIII^e siècle, tendait à devenir indépendant aussi bien de la plupart des éléments narratifs et symboliques de l'Exode (buisson, feu, Moïse lui-même), que des conceptions cosmographiques et cosmologiques les plus élaborées de la philosophie juive et chrétienne (Sephiroth, hiérarchie et communication des sphères et des êtres, etc.). Même si, pour justifier et interpréter la présence du Tétragramme, il pourrait être pertinent dans certains cas de convoquer telle ou telle tradition spécifique – et par exemple celle, liée à Kircher, qui voit la naissance des grandes Gloires monumentales à Rome, ou

celle, en France, de l'Oratoire qui, *via* Jean Morin, Richard Simon ou Charles-François Houbigant au XVIII^e siècle, a manifesté un intérêt spécifique, mais désormais bien éloigné de la Kabbale, pour la langue hébraïque et la critique biblique¹⁴¹ –, celles-ci ne constituent plus véritablement ou nécessairement les clés de lecture privilégiées d'un motif devenu à ce point commun. Qui plus est, sa nature linguistique originaire, porteuse de nombre de connotations, mais de fait illisible pour la plupart des chrétiens, se perd au profit d'un nouveau signifiant de nature essentiellement iconique. À l'époque moderne, le Tétragramme – pour la peinture comme pour la sculpture monumentale – peut néanmoins être réinséré dans de nouveaux contextes signifiants qui en déplacent et enrichissent l'interprétation. Et tel est par exemple bien le cas de l'ensemble complexe de la chapelle de Versailles avec les multiples « états » des représentations de la divinité de l'autel jusqu'à la voûte (Nom, Christ ressuscité, Dieu le Père en Vieillard, Saint-Esprit) ; de Saint-Thomas-d'Aquin à Paris où l'on peut mettre en relation la révélation du Nom divin et celle de la divinité (et de la Gloire) du Fils dans la scène de la *Transfiguration* peinte sur la voûte en arrière-plan¹⁴² ; ou encore, nous l'avons vu, dans les tableaux, riches d'implications théologiques, de Reni, Van Dyck, Vouet et Licherie, où le Nom divin paraît bien être livré aussi bien à l'adoration qu'aux spéculations de ses commanditaires et spectateurs. Lorsque ce n'est pas le cas (pensons au modeste exemple qui orne encore le portail de l'église de Notre-Dame-des-Victoires à Paris), le somptueux motif baroque du Tétragramme en gloire, en ne retenant que le Nom inscrit dans les éléments géométriques abstraits et lumineux, atteint par cette redoutable simplification l'efficacité cognitive et communicationnelle de ce qui pourrait être assimilé à un pur « *logo-type* » divin (« empreinte » du Verbe) – ultime et radical degré d'une forme d'aniconisme chrétien. Mais il perd sans doute ainsi, dans cette dégradation du *Logos* en moderne « logo », l'éminente charge spirituelle, mystique et ontologique qui était la sienne.

Notes

1. On sait que chez saint Thomas ce motif est lié à la vision d'un moine, Albert de Brescia, à qui est apparu le saint accompagné de saint Augustin, avec sur sa poitrine une grande escarbouche (une grosse pierre) illuminant l'Église, et qu'il fait ainsi allusion à sa réputation de *Lumen ecclesiae*. Notons encore que le motif du trigramme rayonnant, associé à saint Bernardin de Sienne et à Ignace de Loyola, se trouve également sur la poitrine de Juliana Falconieri dans la statue qui lui est par exemple consacrée à Saint-Pierre de Rome.
2. Ou encore Ac 16, 18 ou 3, 6; Mc 16, 17, etc.
3. DONDÉ Antoine, *Les figures et l'abbregé de la vie, de la mort et des miracles de saint François de Paule...*, Paris, F. Muguet, 1671 (1^{re} éd. 1659), p. 29.
4. CHAPPOT Jean, *Vie et Miracles du bienheureux S. François de Paule, Fondateur de l'ordre des Minimes...*, Nancy, Sebastien Philippe et Claude Loys, 1621, p. 298-299.
5. Nous retrouvons ici le sculpteur déjà associé à l'autel de san Tommaso da Villanova à S. Agostino et à celui de san Alexis sur l'Aventin : voir CASANOVA M. Letizia, MARTINI Antonio, *Santissimo Nome di Maria*, « Le chiese di Roma illustrate », 70, Roma, Marietti, 1962, p. 66-68 qui fait référence au contrat du 1^{er} juillet 1749 avec le sculpteur; et tout particulièrement AGRESTI Alessandro, « La chiesa del SS. Nome di Maria alla Colonna Traiana : un crocevia dei linguaggi della scultura romana intorno al 1740 », *Nuovo Studi. Rivista di arte antica e moderna*, 17, 2011, p. 155-177 à propos du décor de la coupole sur les épisodes de la vie de la Vierge (1739), de la façade et du sanctuaire (document 12, p. 170-171, Archivio dell'Arciconfraternita del SS. Nome di Maria, fascicolo *Fabbrica della chiesa 1699-1758*, sur les stucs réalisés par Andrea Bergondi en juillet 1749 : « due Angeloni Reali, e tutta la gloria che resta attorno il quadro della SS.ma Vergine Maria et corona imperiale al di sopra in conformità del disegno datoli e del modello in cera dal medesimo fatto », le document faisant référence à Mauro Fontana et au peintre Agostino Masucci, auteurs du projet). Sur le sculpteur, « Principe » de l'Accademie de San Luca en 1767, 1768, 1772 et 1778, voir également AGRESTI A., « Andrea Bergondi, Paolo Campi e il rilievo con *Santa Francesca Romana e l'Angelo* sulla facciata del monastero di Tor de'Specchi », dans BARTOLOMEI ROMAGNOLI A., PICASSO G. (dir.), *La canonizzazione di santa Francesca Romana. Santità, cultura e Istituzioni a Roma tra medioevo ed età moderna*, Firenze, Del Galluzzo, 2013, p. 579-582. L'activité de Bergondi est attestée jusqu'en 1752-1753 : voir DELMAS Anne Lise, *Le Ciseau et la Tiare. Les sculpteurs dans la Rome des papes (1724-1758)*, Rome, École française de Rome, 2012, Annexes, p. 379 citant les archives de l'ASNM, carton 25, sous-chemise D, « Andrea Bergondo scultore e creditore per resto de lavori fatti all'altar maggiore... ». Nous avons déjà évoqué l'architecte de l'église, Antoine Dérizet (entre 1736 et 1741), dans le chapitre I à propos de S. Luigi dei Francesi; sur Fontana qui lui succède voir CONTARDI Bruno, « Fontana Mauro », dans CONTARDI B., CURCIO G. (dir.), « *In Urbe Architectus*. Modelli Disegni Misure. La Professione dell'architetto di Roma 1680-1750 », cat. d'expo. (Roma, Musea Nazionale di Castel Sant'Angelo, 1991-1992), Roma, Argos, 1992, p. 374-375; DEBENEDETTI E. (dir.), *Architetti e ingegneri a confronto, I. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, Roma, Bonsignori, 2006, p. 301-303 (notice). Sur l'église et son image, voir encore GRADARA Costanza, « La Confraternita del SS. Nome di Maria in Roma », *Arte cristiana*, anno VI, 1918, 6, p. 90-93; MORTARI Luisa, « L'antica Madonna su tavola della chiesa romana del SS. Nome di Maria », *Commentari*, XXIII, 1972, 1-2, p. 3-11; CASANOVA M. L., MARTINI A., *Santissimo Nome di Maria, op. cit.*; *Breve ragguaglio dell'Origine dei progressi della Ven Archiconfraternita dell SS.mo Nome di Maria*, Roma, Salomoni, 1788.
6. Chapelle dédiée à la Vierge puis au « Cuore di Maria », où se succédèrent plusieurs artistes, dont Francesco Cappelletti et Giovanni Leduc « per la scultura a raggiera realizzata in stucco posta sopra l'altare a coronamento dell'immagine della Vergine » en 1762, à l'initiative d'un certain Ranieri Guelfi « arciprete del capitolo di Sant'Eustachio »

- entre 1740 et 1774 : voir FELICETTI Chiara, « Don Ranieri Guelfi artefice del rinnovamento della cappella della Santissima Vergine nella chiesa di Sant'Eustachio », dans DEBENEDETTI E. (dir.), « L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento », Roma, Bonsignori, 1999-2000, t. II, p. 207-231. Sur l'église voir encore APPETTITI Carla, *Sant'Eustachio*, « Le chiese di Roma illustrate », Roma, Marietti, 1964.
7. Plusieurs retables ou transformations se succédèrent : par Giacomo della Porta vers 1566 lorsqu'est mise en place l'image miraculeuse ; au tout début du XVIII^e siècle avec les travaux de Simone Giorgini et Leonardo Retti dirigés par Luigi Barattone ; et enfin sous la direction de G. Valvassori vers 1746-1756. Voir BARROERO Liliana, *S. Maria dell'Orto*, « Le chiese di Roma illustrate », 130, Roma, Marietti, 1976, et du même auteur, « Per Gabriele Valvassori », *Bollettino d'arte*, Serie 5, Anno LX, 1975, III-IV, p. 235-238 ; voir également, sur la seconde campagne, DE CAVI Sabina, « S. Maria dell'Orto in Trastevere (1699-1727). Novi documenti, precisazioni e aggiunto al catalogo di Simone e Giovan Battista Giorgini, Michele Maglia, Carlo Porciani, Leonardo Retti, Camillo Rusconi ed alcuni stuccatori romani », dans DEBENEDETTI E. (dir.), *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento*, op. cit., 1999, t. II : « Arciconfraternite, chiese, artisti », p. 97-132.
 8. Voir MANFREDI Tommaso, « L'Oratorio della SS.ma Annunziata in Borgo. Problemi tecnici e formali nel processo edilizio », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Nuova Serie, 14, 1989, p. 55-68, qui mentionne note 35, p. 66, l'intervention d'Andrea Bergondi pour les stucs de l'autel ainsi que pour les sculptures de la façade où se trouvait une *Annunciation*. Pietro Passalacqua est l'auteur de la restauration de S. Croce in Gerusalemme, sur cet architecte voir, entre autres articles, CONTARDI B., CURCIO G. (dir.), « *In Urbe Architectus...* », op. cit., « Notizie degli architetti attivi a Roma tra il 1680 e il 1750 », p. 417-418.
 9. Voir le « Diario » de l'artiste, n^o 28 (publié dans GRADARA Costanza, *P. Bracci Scultore romano – 1700-1773*, Milan, Alfieri & Lacroix, 1920, p. 64-66 et p. 106), pour « l'autare della Madonna » dédié à la « Vergine del Sudore » : l'image est conservée dans un tabernacle de métal doré, porté par deux anges, surmontée d'un Saint-Esprit en gloire, deux anges au sommet de l'autel tenant une couronne, les initiales « MA » étant également en gloire dans la petite coupole qui couvre l'ensemble, encore précédé d'une fresque de *L'Assomption*, Bracci étant également responsable de l'architecture (« *tutta fatta di mia Inventione* »).
 10. L'église relevait des Pères augustins déchaussés et l'autel avait été financé par l'évêque de Rieti, Giorgio Bolognetti. Voir, sur cette église transformée en église funéraire pour la famille de Giorgio Bolognetti, FASOLO Furio, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi (1570-1655 e 1611-1691)*, Roma, Ricerche, 1960, chap. XIV, p. 246-251 ; BARBAGALLO Ignazio, *La chiesa di Gesù e Maria in Roma*, Roma, 1967 ; TREVISANI F., « Carlo Rainaldi nella Chiesa di Gesù e Maria al Corso », *Storia dell'Arte*, II, 1971, p. 163-171 ; BACCHI Andrea, *Scultura del'600 a Roma*, Milano, Longanesi, 1996, p. 829-830 ; PALMER Allison Lee, *The Gesù e Maria on the Via del Corso : Building in Roma after the Counter-Reformation*, Ph.D., Rutgers The State University of New Jersey, New Brunswick, 1994, chap. IV et V en particulier p. 195-218 sur l'iconographie liée à la Vierge (exemplaire Rome, Hertziana Dt 1150-5940) ; MARCHIONNE GUNTER Alfredo, « Scultori a Roma tra Seicento e Settecento : Francesco Cavallini, Francesco Aprile e Andrea Fucigna », *Storia dell'arte*, 91, 1997 (1998), p. 315-366 ; MELEO Mascia, CURZIETTI Jacopo, « Nuovi documenti per la decorazione seicentesca della chiesa di Gesù e Maria al Corso a Roma », *Studi di Storia dell'Arte*, 17, 2006, p. 233-248. On retrouve un dispositif proche pour la basilique de la Superga à Turin dont le maître-autel est surmonté, au-dessus du fronton, de deux anges encadrant un grand globe rayonnant portant les initiales mariales : voir GRITELLA Gianfranco, *Juvarra, l'architettura*, Modena, Franco Panini, 1992, t. I, p. 273.
 11. NICQUET Honorat, *Le Serviteur de la Vierge. Ou Traité de la devotion envers la G. Vierge Marie [...]*, seconde édition, Rouen, Richard Lallemand, 1660, Livre II, chap. II : « Du saint Nom de Marie », p. 158-159.

12. Dieu le Père et la Vierge, surplombant le Nom, sont accompagnés de Noé, Moïse, David, saint Luc et d'allégories des quatre parties du Monde. Voir sur l'artiste CERRATO Anna Maria, « Giovanni Coli e Filippo Gherardi », *Commentari*, anno X, II-III, aprile-settembre 1959, p. 159-169 et surtout TON Denis, « Giovanni Coli. Filippo Gherardi », *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 31 (2007), p. 1-173, cat. n° 40, p. 109-114. Voir également sur l'œuvre la description contemporaine de ZANONI Francesco, *La nuova pittura, opera del signor Filippo Gherardi su la volta a tribuna della chiesa di San Pantaleo...*, Roma, Per Domenico Antonio Ercole, 1690, p. 4, qui indique que le thème répond à la foi à l'institution de la fête du Nom de Marie mais aussi à la vocation particulière des Pères « delle Scuole Pie ».
13. Voir par exemple, sur les dévotions au Nom de Marie, BARRY Paul de, *Le paradis ouvert a Philagie, par cent devotions à la Mère de Dieu...*, Lyon, V^{ve} de Cl. Rigaud & P. Bordes, 1638 (3^e éd.), p. 176-186 et, du même auteur, la *Dévotion des saints au saint nom de Jésus...*, Lyon, J. B. Briday, 1861, « Dévotion V. [...] Honorer ensemble les Noms de Jésus et de Marie à l'imitation des RR. Pères Minimes », p. 29 et suiv. On retrouve ce même type de dévotions conjointes dans BOURGOING François, *Les Vérités et excellences de Jesus Christ nostre Seigneur [...] Disposées par Meditations pour tous les jours de l'Année...*, Lyon, Simon Rigaud, 1650 (1630), Seconde partie, « Meditation I. Qui a pour sujet : les trois noms, de Iehoua, qui est le Nom ineffable de Dieu, de Jesus, & de Marie, proposez pour estre honorez, celebrez, & invoquez, sur ce Verset : Sancta Maria, ora pro nobis », p. 84-85. Voir également EUDES Jean, *La dévotion au Très Saint Cœur et au Très Sacré nom de la Bienheureuse Vierge Marie...*, Dijon, P. Chavance, 1654 (1^{re} éd. Autun, 1648), qui se réfère au traité du jésuite LYRAEUS Hadrianus (*Trasagion Beatae Mariae*, Anvers, 1648) ; ABELLY Louis, *La tradition de l'Eglise touchant la devotion particuliere des Chrestiens envers la tres-sainte Vierge Marie Mere de Dieu [...] Ensemble la pratique de cette devotion...*, Paris, Jacques et Emmanuel Langlois, 1653, chap. V : « Du nom sacré de Marie et du respect qui doit lui être rendu », p. 35-38 ; NICQUET Honorat, *Le Serviteur de la Vierge. Ou Traité de la devotion envers la Vierge Marie [...], seconde édition*, Rouen, Richard Lallemand, 1660, Livre II, chap. II : « Du saint Nom de Marie », p. 158-165 ; ARGENTAN Louis François d', *Conferences theologiques et spirituelles sur les grandeurs de la Très-Sainte Vierge Marie...*, Paris, Edme Martin, Jean Boudot, Estienne Martin, 1687, conférence II : « La Renommée qui découvre les excellences du Sacré nom de Marie », p. 27-43 ; LIGUORI Alphonse de, *Les Gloires de Marie*, P. J.-B. Favre (trad.), Paris, Saint-Paul Éditions Religieuses, 2007 (Naples, 1750), chap. X, p. 186-196 : « Combien le nom de Marie est doux pendant la vie et à la mort » (*O Dulcis Virgo Maria*), etc.
14. « Du Tres-Saint Nom de Marie », dans *Recueil de divers traitez. Concernant l'Office des Prestres. Ouvrage grandement utile à ceux qui veulent s'acquitter dignement de leur devoir*, Paris, Pierre Trichard, s. d., pièce 51, p. 3 : « Pourquoi l'appelle-t'on Illuminée?... » ; voir aussi ARGENTAN L. F. d', *op. cit.*, 1687, p. 27-42 sur l'origine divine du Nom de Marie, sa signification, sa puissance et vertu, etc. ; ou encore BOURGOING François, *Les Vérités et excellences de Jesus Christ nostre Seigneur [...] Disposées par Meditations pour tous les jours de l'Année...*, Lyon, Simon Rigaud, 1650 (1630), Seconde partie, « Meditation I », p. 85 : Marie comme « Etoile de Mer », « Exaltée », « Myrrhe de la Mer » ou « Mer d'amertume ».
15. ANONYME, « Du Tres-Saint Nom de Marie », dans *Recueil de divers traitez. Concernant l'Office des Prestres...*, *op. cit.*, p. 4.
16. Voir par exemple sur l'adoration angélique du Nom de Marie, LIGUORI A. de, *op. cit.*, p. 190 citant une révélation de sainte Brigitte.
17. On retrouve par exemple, inscrit dans une grand Gloire, le même entrelacement dans le frontispice de Jean Lepautre pour l'ouvrage du jésuite CRASSET Jean, *La Veritable Devotion envers la Vierge...*, Paris, François Muguet, 1679.
18. Voir sur le Nom de Jésus, la synthèse présentée dans l'article « Jésus. Nom de » du *Dictionnaire de spiritualité*, t. VIII, 1974, col. 1109-1126 ; ainsi que DUPONT J.,

- « Nom de Jésus », *Dictionnaire de la Bible*, Supplément VI, Paris, Letouzey et Ané, 1960, col. 514-541 ; voir également SABOURIN Léopold, *Les noms et les titres de Jésus. Thèmes de Théologie Biblique*, Bruges-Paris, Desclée de Brouwer, 1963 évoquant une cinquantaine de noms ; SULZBERGER Max, « Le Symbole de la Croix et les Monogrammes de Jésus chez les premiers Chrétiens », *Byzantion. Revue Internationale des Études Byzantines*, 2, 1925, p. 337-448 ; ainsi que REGALATUS BIASIOTTO Peter, *History of the Development of Devotion to the Holy Name*, New York, St. Bonaventure College and Seminary, 1943 et MONTANARO Agostino, *Il culto al. SS. Nome di Gesù. Teologi-Storia-Liturgia*, Napoli, Istituto grafico editoriale Italiano, 1958 (non consulté).
19. Voir par exemple BERNARD DE CLAIVAUX, *Sermons divers*, t. II (Sermons 23-69), P.-Y. Emery, F. Callerot (trad.), Paris, Cerf, 2007, Sermons 53 : « Différents noms du Christ », p. 353-357, les six différents noms du Christ d'après Ésaïe (Admirable, Conseiller, Dieu, Fort, etc.), se résumant « sous un seul nom » : Jésus (p. 357) ; ou *Sermons sur le Cantique*, t. I (Sermons 1-15), R. Fasseta (trad.), Paris, Cerf, 2006, Sermon 15, p. 327-347.
 20. Voir aussi, texte représentatif d'une littérature banalisée, l'anonyme « *Instruction devote du tres-saint & tres-adorable Nom de Jesus & de Marie* », publié dans le *Recueil de divers traittez. Concernant l'Office des Prestres...*, *op. cit.*, p. 2, distribuant par question les principales notions utiles pour le clergé : « La personne du Fils de Dieu estant infinie se peut elle exprimer par un seul nom ? »
 21. *Ibid.*, p. 22.
 22. RICHEOME Louis, *Trois Discours pour la Religion catholique...*, Paris, Jacques Reze, 1602, p. 218, p. 328, p. 295 ; voir COUSINIÉ F., *Le Peintre chrétien. Théories de la peinture religieuse dans la France du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 73-74.
 23. LUIS DE LEÓN, *Les Noms du Christ*, R. Ricard (trad.), Paris, études augustinienne, 1978 (Salamanque, 1583), p. 24-25.
 24. *Ibid.*, p. 376.
 25. *Ibid.*, p. 16.
 26. *Ibid.*, p. 19.
 27. Voir aussi, fondant la supériorité du nom propre sur les autres noms, « *Instruction devote du tres-saint & tres-adorable Nom de Jesus & de Marie* », *op. cit.*, p. 2 : « Et pourquoy s'est-il reservé le seul Nom de Jesus?... »
 28. BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermons sur le Cantique*, t. I (Sermons 1-15), R. Fasseta (trad.), Paris, Cerf, 2006, Sermon 15, p. 327-347 évoquant l'idée non pas seulement d'une « profération » et « compréhension » mais encore d'une « effusion » du nom (2, p. 331) où l'image est ici celle, reprise du Cantique des Cantiques (1, 2), d'une « huile répandue », cette comparaison étant ensuite associée à la lumière et au flambeau (6, p. 337-338) mais aussi à la nourriture et à un remède.
 29. « [Deus] donavit alli nomen quod super omne nomen ut in nomine Jesus omne genu flectatur caelestium terrestrium et infernum » : « C'est pourquoi, Dieu l'a souverainement élevé et lui a conféré le Nom qui est au-dessus de tout nom, / afin qu'au nom de Jésus tout genou fléchisse, dans les cieus, sur la terre et sous la terre, / et que toute langue confesse que le Seigneur, c'est Jésus-Christ, à la gloire de Dieu le Père », Ph 2, 9-11 ; adaptation pour le Nom du Fils de la formule déjà adoptée pour le nom du Père dans Ps 148, 13 et dans Es 45, 23 : « ...Devant moi tout genou fléchira et toute langue prètera serment. » La citation est explicitement donnée comme « il pensioro » de la fresque dans l'inscription située au dos d'un des dessins préparatoire de l'ensemble ; voir : *Rome 1660. L'Explosion Baroque*, cat. expo., Paris, Galerie Tarantino, 2008, cat. 22, p. 62.
 30. Une troisième inscription insiste encore sur cette dévotion au Nom : « VOCATEM EST NOMEN IESU », d'après Lc 2, 21 : « Huit jours plus tard, quand vint le moment de circoncire l'enfant, on l'appela du nom de Jésus, comme l'ange l'avait appelé avant sa conception » : voir Lc 1, 31 « tu enfanteras un fils et tu lui donneras le nom de Jésus ». Cette inscription est encore présente dans la fresque du *Concert angélique* de la voûte qui

précède le chœur où se trouvait un tableau de la *Circoncision* de Girolamo Muziano qui est la scène où le nom est imposé dans le Temple de Jérusalem. Sur cette puissance du Nom (dont la prononciation à l'article de la mort accorde l'indulgence plénière), voir par exemple le traité de ARNAUX François (ou Arnoulx, chanoine de la cathédrale de Riez en Provence), *Le secret pour ouvrir la porte de Paradis en mourant...*, Lyon, Pierre Rigaud, 1622, chap. LXXVI, p. 410 et suiv.

31. On sait que le cycle est interprété comme un itinéraire spirituel offert aux fidèles, de la nef où le Nom de Jésus, visible pour tous, est exalté (traduction probable des décorations eucharistiques des Quarante-Heures), vers l'Agneau mystique, terme du voyage dans le Royaume des cieux, *via* le mystère du sacrement eucharistique évoqué sur la coupole où la colombe de l'Esprit-Saint descend vers l'ostensoir tenu par saint François-Borgia : voir STRINATI Claudio, « Il Baciccia au Gesù de Rome », dans TAPIÉ A. (dir.), *Baroque vision jésuite. Du Tintoret à Rubens*, cat. expo. (Caen, 2003), Paris, Somogy, 2003, p. 88, l'auteur reprend les analyses de GIACHI Gualberto, *Una parabola di luce. Lettura Pasquale dei restaurati affreschi del Bacicchio*, Rome, Ed. ADP, 2000 et du théologien Heinrich Pfeiffer. Nous reconsidérons ces analyses plus loin dans cet ouvrage, « Glorification 3 ».
32. Voir le document cité par CURZIETTI J., *op. cit.*, p. 131-132, note 138 (ARSI, Rom. 143, II, cc. 252 r^o-253 v^o) où l'Agneau, en tant que « nome di Christo metaforico » ou symbolique, est jugé non convenant pour la représentation du Christ où l'apparence humaine est préférée par l'auteur.
33. L. DE LEÛN, *op. cit.*, p. 376.
34. *Ibid.*, p. 382.
35. *Ibid.*, p. 382. Sur le sens attaché aux différentes lettres du nom de Jésus voir plus bas les cas de saint Bernardin de Sienne ou de Pierre Coton ou encore, se référant à saint Bonaventure, « *Instruction devote du tres-saint & tres-adorable Nom de Jesus & de Marie* », *op. cit.*, p. 3.
36. L. DE LEÛN, *op. cit.*, p. 283.
37. BOURGOING F., *Les Vérités et excellences de Jesus Christ nostre Seigneur...*, *op. cit.*, Seconde partie : « Meditation I. Qui a pour sujet : les trois noms, de Iehoua, qui est le Nom inefable de Dieu, de Jesus, & de Marie... », p. 83-85 ici p. 84.
38. Ou encore dans Mc 9, 38 et 16, 17 ; Jn 16, 23-24 et 26, etc.
39. *Vie du bienheureux Suso*, XIV^e siècle, Strasbourg, BNU, ms. 2929, notamment fol. 136. L'exemple sera fréquemment suivi au XVII^e siècle, voir LE BRUN Jacques, *Seur et amante. Les biographies spirituelles féminines du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2013, chap. V : « À corps perdu », p. 105-130 ici p. 117 et suiv.
40. Le Trigramme correspondant également à l'acronyme *Iesus Hominum Salvator* : Jésus sauveur d'homme.
41. Attestée dès 1418 lors des prédications à Aquila puis dans de nombreux sermons de 1424-1425.
42. Voir sur cette dévotion désormais bien étudiée : LONGPRÉ Ephrem, « S. Bernardin de Sienne et le nom de Jésus », *Archivum Franciscanum Historicum*, XXVIII (1935), p. 443-476 ; XXIX (1936), p. 142-168, p. 443-477 ; XXX (1937), p. 170-192 ; MELANI Gaudenzio, « *San Bernardino da Siena ed il nome de Gesù* » dans *S. Bernardino da Siena. Saggi e ricerche pubblicati nel quinto centenario della morte (1444-1944)*, Milano, Vita e pensiero, 1945, p. 247-300. Voir encore ARASSE Daniel, « Iconographie et évolution spirituelle : la tablette de saint Bernardin de Sienne », *Revue d'histoire de la spiritualité*, L (1974), p. 433-456 et, du même, « *Fervebat pietate populus* : art, dévotion et société autour de la glorification de saint Bernardin de Sienne », *Mélanges de l'École Française de Rome*, 89, 1977, p. 189-264 repris dans *Saint Bernardin de Sienne. Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle*, Paris, Hazan, 2014 ; MARCHINI Giuseppe, « Un'invenzione di S. Bernardino », dans MAFFEI D., NARDI P. (dir.), *Atti del simposio internazionale cateriniano-Bernardiniano* (Sienne, 1980), Siena, Accademia

- Senese Degli Intronati, 1982, p. 639-642; SISTI Adalberto, « Il nome di Gesù negli Atti degli Apostoli. In margine alla predicazione bernardiniana sul Nome di Gesù », dans GLINKA L. (dir.), *L'evangelizzazione in San Bernardino da Siena*, Roma, Pontificium Athenaeum Antonianum, 1980; PAVONE M. A., PACELLI V. (dir.), *Enciclopedia Bernardiniana, 2. Iconografia*, Centro Promotore Generale delle celebrazioni del VI Centenario della Nascita di San Bernardino da Siena, L'Aquila, Arti Grafiche Boccia, Salerno, 1981; GRONCHI Maurizio, *La cristologia di S. Bernardino da Siena. L'immagine Christi nella predicazione in volgare*, Genova, Marietti, 1992, chap. VII; BOLZONI Lina, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Giulio Einaudi, 2002, chap. IV, p. 206-217.
43. Ap 14, 1. Voir aussi, sur l'interprétation des différentes directions du rayonnement autour du Nom de Jésus, « *Instruction devote du tres-saint & tres-adorable Nom de Jesus & de Marie* », *op. cit.*, p. 4-5 : « Et que signifie ce Soleil au tour du Nom de Jesus? »
44. Église où est également honoré saint Bernardin de Sienne, et son Trigramme présent dans la voûte, dans la première chapelle droite peinte par Pinturicchio. L'icône fut placée sur l'autel en 1565, date de l'achèvement du nouveau retable, où il faut noter la présence de part et d'autre de l'autel de deux anges portant les armes du Sénat romain sur un écusson. Les deux anges avec le Trigramme et les deux statues de saints sont réalisés, à la fin du XVII^e siècle (1691), par fra Vincenzo da Bassiano, sculpteur, et mystique, appartenant à l'ordre des « minore osservante » : voir TAMANTI Giulia, TEMPESTA Claudia, *Basilica di Santa Maria in Aracoeli. Icona della « Madonna Advocata ». L'intervento di Restauro*, Roma, Gangemi, 2009, p. 6; voir également NOREEN Kirskin, « The High Altar of Santa Maria in Aracoeli : recontextualizing a medieval Icon in post-tridentine Rome », *Memoirs of the American Academy in Rome*, 53, 2008, p. 99-128 et bibliographie moderne associée; sur les sources anciennes voir CASIMIRO DA ROMA, *Memorie istoriche della Chiesa e Convento di S. Maria in Araceli di Roma...*, Roma, Rocco Bernabò, 1736, chap. XI, p. 128-140; « Dell'Altar Maggiore ». Plus généralement, sur le sanctuaire, voir PIETRANGELI Carlo, « L'Aracoeli. Storia e architettura », *Capitolium*, XL, 1965, 4, p. 187-195; *Guide rionale di Roma. Rione X. Campitelli*, Parte II, Roma, Palombi, 1978; CARTA Marina, RUSSO Laura, *Santa Maria in Aracoeli*, « Le chiese di Roma illustrate », n. s., 22, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1988.
45. Sur l'artiste voir MASTROPIERRO Franca, « Bernardino e Ferdinando Mosca, creatori di soffitti lignei, organi e cori del Settecento nelle chiese d'Abruzzo », dans *Atti del XIX congresso di Storia dell'Architettura* (L'Aquila, 15-21 settembre 1975), L'Aquila, Marcello Ferri, 1989, p. 353-361 ici p. 356 donnant l'œuvre à Bernardino Mosca, vers 1727; un même monumental Trigramme rayonnant orne le sommet de l'orgue, par le même auteur. Autre exemple italien : la coupole, centrée sur le Trigramme rayonnant que l'on retrouve sur le fronton de la façade, de l'église de Saint-Bernardin à Chieri par B. Vittone (1740-1744).
46. Voir par exemple, pour l'adaptation française au XVIII^e siècle, le *Livre d'Eglise à l'usage de la paroisse de S. Jacque (sic) du Haut-Pas, Contenant [...] l'office propre du St. Nom de Jesus...*, Paris, 1751, où l'office recueille toute la tradition biblique et spirituelle liée au Nom.
47. Voir *L'Eloge de Jesus en vers, ou Paraphrase sur les Litanies de son Saint Nom*, Dijon, V^{ve} P. Chavance, 1667.
48. Des confréries de ce type sont attestées, par exemple aux Jacobins de la rue Saint-Jacques, à Saint-Sauveur ou à Saint-Gervais-Saint-Protais, « en la grande Chapelle sous le croisee de main droit entrant dans l'Eglise », selon DU BREUIL Jacques, *Le Théâtre des antiquitez de Paris [...] par le R.P.F. [...]. Augmenté en cette édition d'un supplément contenant le nombre de monastères, églises, l'agrandissement de la ville et fauxbourgs qui s'est faict depuis l'année 1610 jusques à présent*, Paris, Société des imprimeurs, 1639, supplément, p. 59. Il existe une très vaste littérature dévotionnelle en France sur ce sujet; le blasphème est alors condamné : voir par exemple la *Déclaration du Roy contre les jureurs et*

blasphémateurs du Saint Nom de Dieu, & de la sacrée Vierge Marie, & des Saints. Verifiée en Parlement le 19 mai 1636 (publiée dans CEZIER Jean de, [Discours] Pour la Gloire du Nom de Dieu contre les jureurs et blasphémateurs..., op. cit., p. 97-110), avec des peines allant d'une amende à la mutilation de la langue.

49. Voir par exemple BERNARD Jean, *Le fouet divin des Jureurs, Parjureurs, & Blasphémateurs du tressainct nom de Dieu, de Jesus & des Saints [...] Contre lesquels & pour remede d'iceux, la Confrairie du tressainct nom de Dieu et de Jesus, at (sic) esté instituée par les Religieux de l'Ordre des Freres Prescheurs...*, Douay, Marc Wyon, 1618, p. 206; voir également [DU GOURD Frère Louys], *Sommaire des indulgences, graces, privileges, statuts et reigles de la Confrerie du Saint Nom de Iesus, Establie par les R.R. P.P. Freres de l'Ordre de Saint Dominique*, Fribourg, Guillaume Darbellay, 1641, p. 72 à propos de l'autel de la chapelle orné « d'un tableau des quinze mysteres du saint Nom de Dieu & de Jesus, adoré par Saint Louys de Bertrand, & par le bienheureux Pape Pie cinquiesme, tous deux peins en l'habit des Freres Prescheurs ». Cette iconographie devait approcher celle d'une œuvre comme *La Glorification du nom de Jésus* d'Antoon Salaert (v. 1590-v. 1657-1658) par exemple (Bruxelles, musée des Beaux-Arts), où entre les rayons du Trigramme sont inscrites sept scènes de la vie du Christ; ou encore, en France, de *L'Adoration du saint nom de Jésus par quatre saints* de Jean Senelle (1605-av. 1671), tableau conservé à l'église Notre-Dame de Vétheuil.
50. BnF, Est., Re 13, t. 3, p. 136, conservée également dans le recueil Ed 42a. La Bulle publiée par Pie IV en 1564 et portant sur la Confrérie du Saint Nom de Jesus confond déjà dévotion au Nom de Jésus et dévotion au Nom de Dieu : voir [R. P. CHESNOY Jacobin de Roüen], *Le Bullaire autentique (sic) des Confrairies de l'Ordre des Predicateurs...*, Rouen, Thomas Maurry, 1678, p. 52-53. Antérieurement voir par exemple la gravure de Thomas de Leu, « Le Nom de jésus adoré dans les cieux, sur la terre, dans le purgatoire et même dans les Enfers » (vers 1610), BnF, Est., Hennin, 1638.
51. L'appropriation du Trigramme n'est cependant pas exclusivement catholique, ce dont témoignent par exemple les calvinistes de Genève qui placèrent au sommet des armoiries de leur cité un même soleil rayonnant intégrant les mêmes lettres. Voir SANT'SCHI Catherine, *Histoire et évolution des armoiries de Genève*, Genève, V. Chevalier, 1987, p. 4-6. Les Réformés rejettent cependant toute dévotion aux représentations de ce nom : voir par exemple LE FAUCHEUR Michel, *Sermons sur divers textes de l'Escriture sainte [...]*, Première partie, Genève, Pierre Chouët, 1660, p. 618 et p. 648.
52. Voir BAILEY Gauvin Alexander, « La contribution des jésuites à la peinture italienne et son influence en Europe, 1540-1773 », dans SALE G. (dir.), *L'art des jésuites*, M.-P. Duverne et E. Schelstraete (trad.), Paris, Menges, 2003, p. 166 et, dans le même recueil, la contribution de PFEIFFER Heinrich, « L'iconographie », p. 171 qui rappelle que la première expression artistique du monogramme est celle qui illustre le frontispice de la première édition imprimée des *Exercices spirituels* (1548) : un lys à trois pétales, qui sera remplacé par trois clous, évoquait la Vierge; un soleil rayonnant, allusion au Soleil de la Justice du livre de Malachie (3, 14) entoure déjà le monogramme.
53. Voir par exemple la *Circoncision* de Juan de Roelas, destinée au maître-autel de l'église de la main sion professe des Jésuites de Séville (vers 1604-1605, actuelle église de l'Annonciation).
54. Sur S. Fedele et le projet de Tibaldi voir DELLA TORRE Stefano, SCHOFIELD Richard, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Milano-Como, Nodolibri, 1994, p. 182-183 : c'est Bernardino Paranchino qui s'engage par contrat en 1595 à réaliser en stuc « Il Jesu grande in mezzo de la volta ». Un des projets de l'architecte pour la façade intégrait également, au-dessus du fronton, un grand Trigramme rayonnant (BAM F 251 inf. 62, ici fig. 89). Voir également MOORE Derek, RONNEBECK Anthony, *Pellegrino Tibaldi's Church of S. Fedele in Milano : The Jesuits, Carlo Borromeo and Religious Architecture in the Late Sixteenth Century*, PhD, New York University, 1988, t. I, p. 197-198 et t. II, doc. 112 p. 582 pour le contrat du 28 septembre 1595.

55. À Rome, le même Trigramme en gloire fut ajouté postérieurement sur le fronton du retable principal de l'église jésuite de S. Vitale, sous une fresque représentant le Christ portant sa croix (Agostino Ciampelli, 1601-1603), et au-dessus cette fois d'un tableau du début du XVII^e siècle évoquant les saints Vitale, Valeria, Gervasio et Protasio qui paraissent ainsi en adoration devant le Nom de Jésus : œuvre peut-être attribuable à Antonio Raggi, alors actif à S. Andrea al Quirinale, vers 1662-1665. Voir CARLONI Livia, « San Vitale, il catino absidale e gli stucchi della zona presbiteriale », dans NEGRO A. (dir.), *Restauri d'arte e Giubileo. Gli interventi della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, II, Napoli, Electa, 2001, p. 85-97 ici p. 86 se référant à LANZETTA Letizia, *Sant'Andrea al Quirinale*, « Le chiese di Roma illustrate », 30, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1996, p. 63. À Rome toujours, ce motif se trouve encore sur le célèbre autel de saint Ignace dans le transept gauche du Gesù (Andrea Pozzo, 1696-1700), sur un écusson en cristal de roche tenu par deux anges sculptés par Pierre-Étienne Monnot, disposé entre la Gloire trinitaire du fronton déjà évoquée et la statue du saint dans le retable (Pierre Legros), tandis que deux autres Trigrammes rayonnants entourés d'anges (sculptés par Camillo Rusconi, Lorenzo Ottoni et Francesco Maratti) occupent le dessus des deux portes latérales qui bordent l'autel. Voir également, à Rome, le motif qui orne, accompagné de l'Agneau mystique au-devant, le centre du tabernacle monumental de S. Maria della Scala, œuvre de Carlo Rainaldi en 1647 : la date de cette œuvre est cependant incertaine. Voir, mais sans indication sur ce motif, FASOLO Furio, « L'altar maggiore di Santa Maria della Scala. Una elaborazione del 1645 di Hieronimo e Carlo Rainaldi per S. Agnese a Piazza Navona », *Fede e arte*, VIII, 1960, 3, p. 302-315 et, du même, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi (1570-1655 e 1611-1691)*, Roma, Ricerche, 1960, chap. IX, p. 105-118 ; ainsi que, sur le sanctuaire, entre autres, CARRERAS Emilia, « Santa Maria della Scala », *Alma Roma*, XIX (1978), 3-4, p. 5-15.
56. COTON Pierre, *Institution catholique. Ou est déclarée et confirmée la verite de la foy. Contre les heresies et superstitions de ce temps. Divisée en quatre livres, qui servent d'Antidote aux quatre de l'Institution de Jean Calvin*, Paris, Claude Chappelet, 1612 (2^e édition), chap. XLI : « Du Saint Nom de Jesus, et de l'honneur qui luy est deu », p. 404 ; voir également BARRY Paul de, *La dévotion des saints au saint nom de Jésus...*, Lyon, J. B. Briday, 1861, III, p. 71-92 : « Excellences du Nom de Jésus. D'après les Pères de l'Eglise ».
57. *Ibid.*, p. 404-405.
58. *Ibid.*, p. 408.
59. *Ibid.*, p. 411-412.
60. *Ibid.*, p. 410.
61. Voir aussi une autre lettre à Ammannati « che quanto a me, rimettendi tutto al suo prudente giuditio, giudicarei più conforme alla decenza della nostra religione, che si togliessero I *balaustri et si moderasse assai quell Hiesù, ch'è troppo sontuoso* » (je souligne) (ARSI, Rom.13, fol. 143 v^o, cité dans KIENE Michael, *Bartolomeo Ammannati*, Milano, Electa, 2002 [1995], p. 142).
62. Voir sur l'histoire de l'édifice, entre autres nombreuses études, la somme de PECCHIAI Pio, *Il Gesù di Roma*, Roma, La Civiltà Cattolica, 1952, p. 69-72 et p. 233-234 ; voir également BENEDETTI Sandro, *Fuori dal classicismo...*, Roma, Multigrafica, 1984.
63. Un marché daté du 17 décembre 1635 (AN, MC, Et. LXII, 136) indique l'auteur de cette œuvre, le « serrurier » Julien Hamel qui signa le marché avec le supérieur de la Maison professe Ignace Armand pour « un grand nom de Jesus pareillement en fer dans l'ovale qui est au milieu du portail », voir COUSINIÉ F., *Le Saint des Saints. Maître-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, PUP, 2006, p. 219. Signalons encore, la présence de ce même motif rayonnant dans plusieurs modèles de retables par Antoine Pierretz, avant 1647.
64. Notons que le Trigramme de la façade faisait écho à celui inscrit, semble-t-il, au-dessus du tableau d'autel de Vouet évoquant *La Présentation au Temple* et à celui qui figurait,

- également rayonnant, sur le tabernacle de l'autel (1641). L'iconographie du maître-autel, avec saint Louis en apothéose, le groupe de la Crucifixion, saint Ignace et saint François-Xavier, saint Louis et saint Charlemagne et à nouveau les armes de Richelieu et des Bourbons, reprend et poursuit le programme de la façade.
65. Pensons à l'entreprise analogue des Oratoriens pour leur propre façade et, plus généralement, à toutes les mises en valeur des armoiries et du nom familial, de la fresque par Pietro da Cortona au palais Barberini à celle d'Ermenegildo Costantini pour le palais Borghese en 1767-1768, en passant par celle de Carlo Maratta pour le palais Altieri en 1673.
 66. Voir les réserves de MOLÉ Guillaume-François-Roger, *Observations historiques et critiques sur les erreurs des peintres dans la représentation des sujets tirés de l'Histoire sainte*, Paris, Debure, 1771, t. II, chap. X : « Le Nom de Jésus », p. 150-151 sur les dangers du motif de saint Bernardin se transformant en « amulettes » ou « talismans » et p. 153 sur sa préférence pour la Circoncision ; voir, au contraire, mais bien antérieurement, le soutien apporté à cette dévotion par MOLANUS Jean, *Traité des saintes images*, F. Boespflug, O. Christin, B. Tassel (éd.), Paris, Cerf, 1996, Livre III, chap. I, p. 338-341.
 67. Où, dans l'Apocalypse, l'évocation du « commencement » et de la « fin » est cependant également associée à l'évocation de Yahvé et du *Sabaoth* hébreu (Ap 1, 8).
 68. Voir SPEAR Richard E., *The « Divine » Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven/London, Yale University Press, 1997, chap. 9, p. 142-147 qui reproduit le tableau dans un chapitre consacré à cette croyance mais néglige cependant d'interpréter le Tétragramme.
 69. Voir BARNES S. J., DE POORTER N., MILLAR O., VEY H., *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings*, New Haven/London, Yale University Press, 2004, III, 41, p. 277-278.
 70. Voir Saint AUGUSTIN, *La Trinité*, P. Agaësse (trad.), dans *Œuvres*, Paris, Études Augustiniennes, 1991, vol. 15-16, en particulier le livre V, VIII-X sur les « qualificatifs absolus et relatifs en Dieu » et Livre VII, I sur « la communauté des attributs essentiels ».
 71. *La vie de S. Merry...*, Paris, Nicolas Caillou, 1714, p. 56-57 ; sur le tableau, destiné à l'autel de la Paroisse (marché du 11 mars 1647), et placé « sous une figure de la tres Ste Trinité » dans l'amortissement du retable, je me permets de renvoyer à mon ouvrage, *Le Saint des Saints...*, *op. cit.*, p. 249-251. Voir, sur la puissance du Nom : Ac 2, 14-21, reprenant Jl 3, 1-4 et I, P 4, 14-16. Voir, par rapport à Poussin, aux inscriptions et au judaïsme, la lecture de Richard NEER, « Poussin's Useless Treasures », dans KESSLER H. L., NIRENBERG D. (éd.), *Judaism and Christian Art*, Phildephia-Oxford, University of Pennsylvania Press, 2011, p. 328-358, ici p. 339-341 sur le tableau de Vouet.
 72. Voir sur cette œuvre la lecture détaillée de GUILLET DE SAINT-GEORGES Georges, *Mémoires inédits sur les artistes français*, Paris, J.-B. Dumoulin, t. II, 1854, p. 65-66 et p. 69-72 ; un dessin préparatoire, intégrant semble-t-il le trône divin sous le Tétragramme, non repris dans la toile, est conservé au musée du Mont-de-Piété de Bergues. L'ouvrage d'Abelly, à la fois théologique (création, excellence, hiérarchie angélique, etc.) et dévotionnel (il comprend toute une série de méditations sur les diverses catégories angéliques), aspirait à développer le culte angélique au-delà des seuls anges gardiens, la « multiplication des intercesseurs » pouvant « beaucoup ayder pour obtenir de Dieu l'enterinement de nos prieres », d'après ABELLY Louis, *Du Culte et de la Vénération qui est due aux neuf ordres des hiérarchies célestes*, Paris, F. Lambert, 1670, Préface, n. p. Voir encore le Tétragramme situé au sommet d'un rare tableau de Daniel Hallé (son *Annunciation* de 1659, commandée par Jean III de Choisy, chancelier du duc d'Orléans, conservée à Notre-Dame de Bercy).
 73. Le retable apparaît dans un dessin conservé au Nationalmuseum de Stockholm (Cronstedt 2440), voir COUSINIÉ F., *Le Saint des Saints...*, *op. cit.*, p. 149-151 : de façon exceptionnelle pour cette période, le Tétragramme s'y substitue déjà ici, au-dessus de l'Assomption, aux versions anthropomorphes du Père et de la Trinité.
 74. Voir D'ARPA Ciro, *Architettura e arte religiosa a Palermo : Il complesso degli Oratoriani all'Olivella*, Palermo, Caracol, 2012, p. 87-111. Plusieurs autels se succédèrent au

- XVIII^e siècle, confiés en dernier lieu à l'architecte néo-classique Giuseppe Venanzio Marvuglia dont un dessin conserve le projet de 1760 réalisé après 1789 (Archivio Privato Palazzoto) avec Tétragramme en Gloire. Sur la Gloire des Ferriolo voir GARSTANG Donald, *Giacomo Serpotta e i Serpottiano stuccatori a Palermo 1656-1790*, Palermo, Flaccovio, 2006, p. 204-205 : Gaspare Ferriolo est aussi l'auteur de la Gloire de S. Matteo à Palerme, de celle du Noviciat des Jésuites (avec Dieu le Père accueillant l'Agneau, 1764-1765), et probablement de celle de la cathédrale de Trapani. Autre exemple de Tétragramme (sur une sphère rayonnante), toujours en Sicile, la gloire située derrière le maître-autel de l'église jésuite de S. Carlo al Corso à Noto, maître-autel issu de l'église des jésuites de Notto Antica détruite en 1693.
75. MULLER Frank, « Les premières apparitions du Tétragramme dans l'art allemand et néerlandais des débuts de la Réforme », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 56, 2, 1994, p. 327-346.
76. Voir, sur le Nom de Dieu, *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique...*, Paris, Beauchesne, 1981, t. 11 : « Nom », p. 398-410; *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Letouzey, 1931, t. XI, « Noms divins », col. 784-793, t. IV (1924), « Dieu (sa nature d'après la Bible) », col. 951-962. Voir également DUBARLE André-Marie, « La signification du nom de IAHWEH », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 35, 1951, p. 3-21; DE VOGEL Cornelia, « *Ego sum qui sum* et sa signification pour une philosophie chrétienne », *Revue des sciences religieuses*, 35, 1961, p. 337-355; BIASIOTTO P. R., *History of the Development of Devotion to the Holy Name*, New York, 1963 (non consulté); ZUM BRUNN Émilie, « La "philosophie chrétienne" et l'exégèse d'Exode 3, 14 selon Étienne Gilson », *Revue de théologie et de philosophie*, 19, 1969, p. 94-105; BESNARD Albert-Marie, *Le mystère du nom*. « Quiconque invoquera le nom du Seigneur sera sauvé », Joël 3, 5, Paris, Cerf, 1962; CASTELLI E. (dir.), *L'analyse du langage théologique. Le Nom de Dieu*, acte de colloque (Rome, 1969), Paris, Aubier, 1969; VIGNAUX P. (éd.), *Dieu et l'être. Exégèse d'Exode 3, 14 et de Coran 20, 11-24*, Paris, Études Augustiniennes, 1978; MANARANCHE André, *Des noms pour Dieu*, Paris, Fayard, 1980; LIBERA A. de, ZUM BRUNN E. (dir.), *Celui qui est. Interprétations juives et chrétiennes d'Exode 3-14*, Paris, Cerf, 1986; BOULGAKOV Serge, *La philosophie du verbe et du nom*, C. Andronikof (trad.), Paris, L'Âge d'Homme, 1991, chap. VI : « Le Nom de Dieu »; FONTAINE Didier, *Le Nom divin dans le Nouveau Testament*, Paris, L'Harmattan, 2007; ALFEYEV Hilarion, *Le Nom grand et glorieux. La vénération du Nom de Dieu et la prière de Jésus dans la tradition orthodoxe*, Paris, Cerf, 2007; RENAUD Bernard, « Proche est ton Nom ». De la révélation à l'invocation du Nom de Dieu, Paris, Cerf, 2007; BOULNOIS O., TAMBRUN B. (dir.), *Les Noms divins*, Paris, Cerf, 2016; RÖMER Thomas, *L'invention de Dieu*, Paris, Seuil, 2014, notamment chap. I : « Le Dieu d'Israël et son nom ».
77. Voir, à propos du rapport entre Nom et ineffabilité, PLATON, *Cratyle* 400d; *Timée* 28c; *Parménide* 142 a, mais aussi Plotin, Denys, Basile de Césarée, Grégoire de Naziance, Grégoire de Nysse, etc., et la position d'une ineffabilité divine. Dans la tradition philosophique antique voir notamment PROCLOS, *Théologie platonicienne*, H. D. Saffrey, L. G. Westerink (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1968-1997, Livre I, 29 [Les noms divins], p. 123-125.
78. GRÉGOIRE DE NYSSE, *Vie de Moïse ou Traité de la perfection en matière de vertu*, J. Daniélou (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1987, I, 20, p. 61.
79. Voir également Ex 6, 2-3; Ex 33, 19; Ex 34, 4-7; Dt 4, 12; et Dt 4, 32-39.
80. Voir MAÏMONIDE Moïse, *Le Guide des égarés*, S. Munk (trad.), Paris, Verdier, 1979, 63, p. 154 : « c'est là un nom dérivé de *haya*, qui désigne l'existence, car *haya* signifie "il fut", et, dans la langue hébraïque, on ne distingue pas entre "être" et "exister" ».
81. Reçue et diffusée par GALATINO (Galatin) Pietro, au début du XVI^e siècle, dans son *Arcana catholicae veritatis* (1516) (éd. consultée : Francofurti, Claudii Marnii haredum, 1612, II, chap. X : *De nomine Dei quatuor literarum...*, col. 77), mais présente également

- chez Denys le Chartreux au XV^e siècle, Nicolas de Lyre, Paul de Burgos ou déjà Raymond Martin au XIII^e siècle.
82. Voir BERDINI Paolo, *The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 39-40.
83. Voir sur la position de Bourdon sur les images, COUSINIÉ F., *Sébastien Bourdon : Tactique des images*, Paris, éd. 1:1, 2011 ; sur le tableau voir SOMON Matthieu, « Sur la piste de la Suite de l'histoire de Moïse peinte par Bourdon », *Revue de l'art*, 177, 2012, p. 37-46 et, du même, *Une réinvention en images : l'histoire de Moïse au XVII^e siècle en France*, thèse de doctorat sous la dir. de C. Nativel, université Paris I Panthéon-Sorbonne, p. 522-553 sur le cycle peint pour le Baron de Vauvert : l'auteur précise (p. 545) que le Tétragramme inscrit dans un buisson en feu était aussi le symbole choisi pour le sceau du premier synode national de l'Église réformée en France, impliquant une possible connotation identitaire pour cette scène. Le Tétragramme est à nouveau repris par Bourdon au sommet du tableau de *Sainte Geneviève priant pour Paris*, peint pour les Minimes de Chaillot, et conservé à Nantes, église Saint-Nicolas. On retrouve antérieurement le même choix figuratif avec Tétragramme au-dessus du Buisson dans, par exemple, le traité polémique protestant attribué à [DU ROSIER Simon], *Antithesis de præclaris Christi et indignis Papæ facinoribus, cum Dei decalogis mandatis Antichristi oppositis, cumque utriusque morum descriptione : quemadmodum Sancta Scriptura tradit*, Per Zachariam Durantium, 1557, p. 76 (gravure du lyonnais Pierre Escrich, auteur par ailleurs de gravures illustrant la Bible). Je remercie Daniella Solfaroli Camillocci pour cette dernière référence. Ajoutons que cette identification est reprise au XVII^e siècle par les pasteurs Jean Dailé et Charles Drelincourt dans leur sermons.
84. Voir BÆSPFLUG François, *Les théophanies bibliques dans l'art médiéval d'Occident et d'Orient*, Genève, Droz, 2012, chap. II : « Un "étrange spectacle" : le buisson ardent comme théophanie dans l'art occidental », p. 69-134. Sur le sens donné à cette scène, et notamment à la place respective des personnes de la Trinité, voir en particulier les contributions rassemblées par VIGNAUX P. (éd.), *Dieu et l'être. Exégèse d'Exode 3, 14 et de Coran 20, 11-24*, Paris, Études Augustiniennes, 1978, IV^e partie (Dans le christianisme ancien) et VI^e partie (Au Moyen Âge latin). Pour une lecture de cette scène au XVII^e siècle et ses multiples significations associées, voir par exemple CAUSSIN Nicolas, *Le Buisson ardent, figure de l'incarnation. Contenant vingt-quatre Discours sur les Mystères de l'Advent*, Paris, Jean aux Espices, 1642, notamment Discours XIV : « Du Père Celeste souverain moteur de l'Incarnation », glosant le « *Ego sum qui sum* », p. 353-380 et ses différentes interprétations par la tradition.
85. GUILLET DE SAINT-GEORGES G., *op. cit.*, t. II, p. 69.
86. Selon Maïmonide « il indique l'essence de Dieu » là où les autres noms indiquent des attributs « dérivés » voir MAÏMONIDE M., *op. cit.*, 61 : « Les noms de Dieu », p. 147-148 ; pour Abraham Ibn Erra (XII^e siècle) il désigne soit l'essence, soit parfois l'un des attributs de Dieu : voir PORRINO Giovanna Maria, *Le poids et la gloire. Splendeur de Dieu, splendeur de l'homme, de la Genèse aux Psaumes*, Paris, Cerf, 2016, p. 327. Dans un contexte païen associant un savoir suprême aux noms divins, voir par exemple JAMBLIQUE, *Les Mystères d'Égypte*, E. des Places (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1966, VII, 4, p. 192 sur « les noms en apparence dépourvus de signification ».
87. Le nom comme incarnation des « énergies divines » et « mode particulier de la présence divine » dans les traditions chrétiennes orientales, voir BOULGAROV Serge, *La philosophie du verbe et du nom*, C. Andronikof (trad.), Paris, L'Âge d'homme, 1991, p. 178 et p. 186.
88. *Ibid.*, p. 177.
89. Voir par exemple, outre les multiples invocations des Psaumes (par exemple Ps 72, 17-19) ; II Ch 7, 14 ; et surtout Jl 3, 5 : « QUICONQUE invoquera le nom de Yahvé sera sauvé » qui sera repris, à propos du nom de *Kyrios*/Jésus, par saint Pierre après la Pentecôte dans les Actes des Apôtres Ac 2, 14-21.

90. Voir sur le Nom de Dieu et ses interprétations par la kabbale, l'essentiel : SCHOLEM Gershom, *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, M. R. Hayoun, G. Vajda (trad.), Paris, Cerf, 1983 (édition que nous citons), et autre traduction récente par T. Piel sous le titre *Le Nom de Dieu et la théorie kabbalistique du langage*, Paris, Allia, 2018. Voir également WARRAIN Francis, *La théodicée de la kabbale*, Paris, Guy Trédaniel-Véga, 1984 (1931); SÉROUYA Henri, *La Kabbale*, Paris, Grasset, 2004 (1947); IDEL Moshe, *La Cabale. Nouvelles perspectives*, C. Mopsik (trad.), Paris, Cerf, 1998 et, du même, *Chaînes enchantées. Essai sur la mystique juive*, J.-F. Sené (trad.), Paris, Bayard, 2007, chap. II; OUAKNIN Marc Alain, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles. Au-delà du principe d'identité*, Paris, Payot & Rivages, 1998 (Balland, 1991).
91. Le système des Séphiroth donne lieu à une figuration graphique sous la forme d'un schéma géométrique associant les Séphiroth mis en relation avec certains des noms de Dieu : la Couronne, première Sefirah, est associée par exemple au « Je suis », Ehieh ; la Sagesse est associée à Jehovah ; la Grâce ou la Victoire peuvent être associées au Tétragramme, etc.
92. Idée reprise par exemple par PIC DE LA MIRANDOLE Jean, *900 conclusions philosophiques, cabalistiques et théologiques*, B. Schefer (éd. et trad.), Paris, Allia, 1999 (1486), « 72 conclusions cabalistiques selon mon opinion personnelle confirmant fermement la religion chrétienne... », Conclusion 56 (884), p. 223 ; voir également REUCHLIN Johan, *La Kabbale (De arte cabalistica)*, F. Secret (éd. et trad.), Milano, Archè, 1995 (Hagenau, 1517), Livre III, p. 227-228 sur les 72 noms, p. 265 et suiv. sur les douze noms et les différents noms divins, p. 287 et suiv. sur le nom en 42 lettres. Voir également AGRIPPA C., *op. cit.*, Livre III, chap. XXV ; ou encore, repris de J. REUCHLIN (*De Verbo mirifico*, II), THENAUD Jean, *Traicté de la Cabale*, I. Christie-Miller (éd.), Paris, H. Champion, 2007, IV, chap. VIII : « De troys noms de Dieu lesquels signifient son essence incomprehensible » et chap. IX : « Des dix aultres noms de Dieu », le Tétragramme étant ici donné comme « ung sien nom sur tous aultres » (p. 318), rapproché du Soleil en tant que contenant « la vertuz et graces de tous les aultres noms sacrés » comme le soleil « contient en soy toutes lumieres » (p. 321).
93. Voir SCHOLEM G., *op. cit.*, p. 69-72 sur l'origine de cette tradition magique et mystique en particulier chez Moïse ben Nahman dit Nahmanide, un des premiers kabbalistes espagnol, et reprise par Joseph Gikatila au XIII^e siècle (p. 85-86). Pour une autre tradition, celle du Zohar notamment, le Tétragramme exprime non l'essence de Dieu mais l'essence de sa manifestation : on trouve les mêmes lectures divergentes à propos du rapport de la lumière à l'essence de Dieu.
94. « Que la lumière soit », Gn 1, 3-5. Idée également usuelle pour les chrétiens, par exemple chez saint AUGUSTIN, *La Genèse au sens littéral...*, P. Agaesse, A. Solignac (éd. et trad.), Paris, Desclée de Brouwer, 1972, t. I, Livre I, II et III, p. 87-91 avec le même lien entre Verbe, lumière et forme des choses créées. Voir, pour la pensée juive, SCHOLEM G., *op. cit.*, p. 63-64 sur cette assimilation tardive entre Nom et Verbe, et p. 67-68 sur l'origine de la conception de l'alphabet comme source à la fois du langage et de l'être dès le *Sefer Yesira*. L'exaèdre ou cube est attaché à la terre dans la cosmogonie de Platon (*Timée*, 53c-77d). Sur la valeur cosmologique, et l'usage magique, des lettres de l'alphabet, voir encore au XVI^e siècle, dans un contexte chrétien, AGRIPPA Henri Corneille, *La philosophie occulte ou la Magie...*, A. Levasseur (trad.), révisée par K. F. Gaboriau, Paris, éd. traditionnelles, 1962 (Cologne, 1533), Livre I, chap. LXXIV : « De la proportion, la correspondance et la réduction des Lettres aux Signes célestes et Planètes... », p. 206-207 ; même rapprochement par exemple chez VIGENÈRE Blaise de, *Traicté des Chiffres, ou secretes manieres d'escrire...*, Paris, Abel L'Angelier, 1586, fol. 41 et suiv.
95. Conjugué avec un symbolisme de la lumière et des sphères célestes, associé aussi bien aux Séphiroth qu'aux Noms divins : voir par exemple SCHOLEM G., *op. cit.*, p. 83, p. 92-93 et DARMON Julien, « La lumière dans la Kabbale médiévale d'après le *Shiour Qoma* de rabbi Moshé Cordovero », dans *Le Symbolisme de la Lumière au Moyen Âge : de la*

- Spéculation à la Réalité*, acte de colloque (Chartres, 2003), Chartres, Association des Amis du Centre Médiéval Européen de Chartres, 2004, p. 79-84 et SÉD Nicolas, « Lumière et prophétie dans la Kabbale médiévale », dans FAIVRE A. *et al.* (dir.), *Lumière et cosmos. Courants occultes de la philosophie de la Nature*, Paris, A. Michel, 1981, p. 77-110.
96. Voir OUKANNIN M. A., *op. cit.*, p. 84-85, voir également SCHOLEM G., *op. cit.*, p. 77 sur l'origine de cette tradition présente dans « La Source de la sagesse » à propos du *Yod*, « point originel du langage », et de l'*alef*. Voir aussi, dans le cadre de la récupération de la tradition juive par l'humanisme chrétien du XVI^e siècle, VIGENERE B. de, *op. cit.*, fol. 22 v^o : à propos du *Iod* « la plus simple lettre de toutes ; lesquelles par conséquent procedent de luy, comme les nombres de l'unité, & les lignes du point ; dont se forment puisapres (*sic*) les superficies (*sic*), & de ces-cy les corps solides ». THENAUD J., *Traicté de la Cabale*, *op. cit.*, IV, chap. 8, p. 324-239, ou Vigenère, relie également la valeur numérogologique des lettres du Nom de Dieu au cercle et à la sphère.
97. Voir SCHOLEM G., *ibid.*, p. 64 qui se réfère également à une sentence du Talmud évoquant la connaissance par Bézalel des « lettres qui servirent à créer le ciel et la terre », lettres qui peuvent être celles du Nom de Dieu ou, plus généralement, celles de l'alphabet dans la conception linguistique de la Création juive.
98. Voir Dt 12, 5 et Dt 11, 21 ; Ex 20, 24 ; I R 5, 17-19 ou I R 8, 18, 29. Voir sur la « Sekina », le Nom et la Gloire, JAVARY Geneviève, « À propos du thème de la Sekina : variations sur le nom de Dieu », dans FAIVRE A., TRISAN F. (éd.), *Kabbalistes chrétiens*, *op. cit.*, p. 283-305 et, du même, *Recherches sur l'utilisation du thème de la Sekina dans l'apologétique chrétienne du quinzième au dix-huitième siècle*, Paris, Champion, 1977.
99. « C'est moi le Seigneur, tel est mon nom ; et ma gloire je ne la donnerai pas à un autre » (Es 42, 8 ; 48, 11 ; 43, 7 ou encore 59, 19 : « Alors on craindra, depuis le couchant le Nom de YHWH, et depuis le soleil levant, sa gloire »). Sur l'identité entre Nom et Gloire dans la Bible, comme également entre Face (*pānim*) et Gloire, voir PORRINO Giovanna Maria, *Le poids et la gloire. Splendeur de Dieu, splendeur de l'homme, de la Genèse aux Psaumes*, Paris, Cerf, 2016, p. 27-28.
100. MAÏMONIDE M., *op. cit.*, 64, p. 155-157. De Michel Servet, marqué par le judaïsme mais aussi le néo-platonisme et la pensée hermétique dans le cadre d'une Réforme radicale qui lui sera fatale, voir SERVET Michel, *Restitution du Christianisme*, R. M. Bénin (éd. et trad.), Paris, Honoré Champion, 2011 (1553), 2 t., en particulier t. I, I, Livre IV : « De la Trinité divine, lequel met en lumière les noms de Dieu et son essence omniforme, et les principes de toutes choses », p. 374-457.
101. Voir, au début du XVIII^e siècle, le texte de FÉLIBIEN Jean François, *Description sommaire de la chapelle royale du chasteau de Versailles* (BnF, ms. Fr 1731), cité dans MARAL Alexandre, *La chapelle royale de Versailles. Le dernier grand chantier de Louis XIV*, Paris, Arthéna, 2001, p. 376 : « Son aspect inspire une sainte terreur. Le nom de Dieu esclate au milieu d'une Gloire où des anges portent une banderole avec ces mots : *Sanctum et terribile nomen ejus* [...]. Les anges, par différentes expressions, inspirent une profonde vénération et une crainte respectueuse pour le saint nom de Dieu qui est terrible à prononcer... »
102. Le nom propre de Dieu révélé dans l'Évangile : « Unique est celui qui est Bon », selon Mt 19, 17.
103. À la différence par exemple de saint Jean Damascène qui fait de « celui qui est » le nom « le mieux approprié », voir JEAN DE DAMAS, *La foi orthodoxe*, 1-44, P. Ledrux (éd.), Paris, Cerf, 2010, GRÉGOIRE DE NAZIANCE I, 9, p. 191 ; *Discours 27-31*, P. Gallay (éd.), Paris, 2006, 30, 18, p. 263 évoque aussi « Celui qui est » (en grec), nom de la substance, comme « le plus approprié ».
104. Voir la *Traduction du Traité des Noms Divins de saint Denys l'Aréopagite...*, Lyon, Pierre Bruys et Ponthus, 1763, chap. V : « De l'Être », p. 176-202. Le traité est ensuite commenté par toute une tradition : voir notamment RUELLO Francis, *Les « Noms divins » et leurs « raisons » selon Albert le Grand commentateur du « De divinis nominibus »*, Paris, Vrin, 1963.

105. Voir également les analyses chez Albert le Grand à propos du « quid est », l'être ou « ens » (la nature divine, l'être divin par opposition au « quia est » : que Dieu est), de Dieu, dans RUELLO F., *op. cit.*, p. 86-90 ou p. 161 à propos du Robert Grosseteste et du *tetragrammaton*, seul à même de désigner Dieu dans son essence.
106. Voir THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, Paris, Cerf, 1985, Question 13 : « Les Noms Divins », art. 11, p. 250-251 ; voir RINEAU Louis-Marie, *Penser Dieu. Jugement et concept dans la théologie des noms divins d'après saint Thomas*, Paris, Pierre Téqui, 2004 ; HUMBRECHT Thierry-Dominique, *Théologie négative et noms divins chez saint Thomas d'Aquin*, Paris, J. Vrin, 2005. Saint BONAVENTURE, *Itinéraire de l'esprit vers Dieu*, H. Duméry (éd.), Paris, Vrin, 1994, chap. V, 2, p. 83 évoque également « le double nom divin » : l'Être et le Bien (chap. VI), citant « quod qui est » (celui qui est) et « Ego sum qui sum » (Je suis celui qui suis) de l'Exode et en déduisant les différents attributs divins, mais non le Tétragramme.
107. LESSIUS Léonard, *Les noms divins*, M. Bouix (trad.), Paris, Gauthiers-Villars, 1882 (Bruxelles, 1640), p. 6. Même chose dans l'un des grands et communs traités de théologie du XVII^e siècle : MARANDÉ Léonard de, *Le Théologien français...*, Paris, M. Soly, 1646 (2^e éd.), t. I, Livre II, Traité I, Discours IV : « Quels noms peuvent estre appropriés à Dieu », p. 20-22 où se sont les attributs qui sont évoqués.
108. Voir Saint JÉRÔME, *Lettres*, J. Labourt (éd.), Paris, Les Belles Lettres, t. II, XXV, « A Marcella », p. 13-14 sur les dix noms retenus dont le Tétragramme (« ineffable », évoqué par les quatre lettres citées par Jérôme mais dont le sens n'est pas explicité ni rapproché de « celui qui est »). Voir également CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Les Stromates*, A. Le Boulluc (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1981, V, VI, 33, 5-7, p. 81 ainsi que GRÉGOIRE DE NAZIANCE, *Discours 27-31 (Discours théologiques)*, P. Gallay (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1978, 30, 17-18, p. 261-265.
109. Voir l'exemplaire conservé à la St John's Library (Cambridge University) avec une illustration évoquant la transcription latine du tétragramme (IEVE), déjà inscrite dans un triangle dont les extrémités décomposent le nom en IE/EV/VE pour évoquer les trois personnes. L'ouvrage est toujours en usage à la Renaissance : voir l'édition de *Petri Alphunsi, ex judaeo christiani dialogi lectu dignissimi...*, Coloniae, Joan Gymnicum, 1536, p. 178 (BnF : A-6633) (illustration avec inscription du Tétragramme en lettres hébraïques dans trois cercles eux-mêmes inscrits dans un grand cercle). Antérieurement, voir aussi Raymond Martini (*Pugio Fidei*, 1279), Arnauld de Villeuneuve (*Allocutio super Tetragrammatum*), étudiés par SECRET F., *Les Kabbalistes Chrétiens...*, *op. cit.*, p. 8-9, et SCHOLEM G., « Considérations sur l'histoire des débuts de la Kabbale chrétienne », dans A. Faivre et F. Tristan (éd.), *Kabbalistes chrétiens*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 19-46, ici p. 26. Voir également MCGINN Bernard, « Cabalists and Christians : Reflections on Cabala in Medieval and Renaissance Thought », dans POPKIN R. H., WEINER G. W. (éd.), *op. cit.*, p. 12-16 sur l'influence du traité de Pierre Alfonsi au Moyen Âge.
110. Sur les précédents chrétiens de cet intérêt pour la kabbale et la tradition juive, avant même Pic de la Mirandole, voir SCHOLEM G., « Considérations sur l'histoire des débuts de la Kabbale chrétienne », *op. cit.*, p. 19-46, à propos notamment du rôle de Arnauld de Villeuneuve, Alfonso de Valladolid, Pedro de la Caballeria, Paul de Heredia, etc. Voir encore BLAU Joseph Leon, *The Christian Interpretation of the Cabala in the Renaissance*, New York, Columbia University Press, 1944 ; SECRET François, *Les Kabbalistes Chrétiens de la Renaissance*, Neuilly S/Seine-Milano, Arma Artis/Archè, 1985 (2^e éd.) et, du même, « Le soleil chez les kabbalistes chrétiens de la Renaissance », dans *Le Soleil à la Renaissance. Sciences et mythes*, acte de colloque (avril 1963), Bruxelles-Paris, Presses universitaires de Bruxelles-Presses universitaires de France, 1965, p. 213-240 ; POPKIN R. H., WEINER G. M. (éd.), *Jewish Christians and Christian Jews*, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic, 1994 ; DAN J. (éd.), *The Christian Kabbalah : Jewish Mystical Books and their Christian Interpreters*, Cambridge, Harvard College Library, 1997.

111. Jean Thenaud, est un religieux Cordelier, inspiré par Pic, Ficin, Denys, Reuchlin et Raban Maur et auteur du manuscrit *Le Traicté de la cabale*, 1520-21, dont le livre IV porte également sur les noms de Dieu et le Tétragramme; ainsi que de *La sainte et très chrestienne cabale metrifée*, Paris, 1519-1520, manuscrit offert à François I^{er} : voir l'édition récente de THENAUD Jean, *Traicté de la Cabale*, I. Christie-Miller (éd.), Paris, H. Champion, 2007 et, antérieurement, LECOQ Anne-Marie, *François I^{er} imaginaire. Symbolique & politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987, p. 399-403 et p. 450-455. Pour le XVII^e siècle, voir encore les travaux et publications du philosophe kabbaliste et rosicrucien anglais Robert Fludd, du prêtre parisien Joseph de VOISIN (*Theologia Judaeorum*, 1647, en particulier le Livre I, chap. 5, *De nomine Dei*, p. 28-34), du juif converti, devenu professeur d'hébreu au Collège Royal, Philippe D'AQUIN (*Interprétation de l'arbre de la cabale, enrichy de sa figure tirée des plus anciens Auteurs Hebreux...*, Paris, Jean Laguehay, 1625); du protestant Louis CAPPEL, titulaire de la chaire d'Hébreu à Saumur, auteur de la dissertation, portant sur la prononciation du Tétragramme, *Oratio de SS. Dei Nomine Tetragrammato [...] ac genuina ejus pronunciatione* (1614) publiée dans un recueil de 10 dissertations sur le sujet : *Decas exercitationum Philologicarum De vera Pronuntiatione Nominis JEHOVA [...] Cum praefatione Hadriani Relandi*, Bibliopolae, Pauli van Lankom, 1707, p. 265 et suiv.; de l'oratorien Jean MORIN, auteur des *Exercitationes biblicae* (1633); du théosophe allemand Jakob Böhme, du protestant Christian Knorr von ROSENROTH (auteur de la monumentale *Kabbala denudata*, Sulzbach et Francfort, 1677-1684) : voir la traduction partielle de Yves Millet et al., *Le symbolisme des lettres hébraïques d'après les Lieux Communs Kabbalistiques...*, Paris, éd. Traditionnelles, 1998 (1^{re} éd. 1958). Voir encore les travaux du cistercien hébraïsant actif à Rome Giulio BARTOLOCCI (auteur de la *Bibliotheca Magna Rabbinica, De scriptoribus, & Scriptis Rabbinicis...*, Roma, Ex Typographia Sacrae Congreg. de Propag. Fide, 1675-1693), ou encore, essentiel pour son influence romaine, d'Athanasius KIRCHER (*Oedipus Aegyptiacus*, 1652-1654) qui partageait avec plusieurs jésuites cet intérêt devenu commun pour la tradition de la Kabbale.
112. MULLER F., *op. cit.*, p. 327-346 évoquant toute une série d'autres images : la gravure illustre un texte antitrinitaire de Ludwig Hätzer. Voir également TÜMPEL Christian, « The Iconography of the Pre-Rembrandtists », dans TÜPEL A. (dir.), *The Pre-Rembrandtists*, cat. expo. (Sacramento, 1974), Sacramento, 1974, p. 127-147, évoquant les pratiques calvinistes dans les Anciens Pays-Bas privilégiant après 1560 l'évocation par la lumière et le Nom du Père.
113. Voir de plus, montrant l'association réalisée également entre Calvin et le Tétragramme, DOUMERGUE Émile, *Iconographie calviniste*, Lausanne, Georges Bridel & C^o, 1909, p. 75, IV, 1 et pl. XIX, 2 évoquant une médaille, de la seconde moitié du XVI^e siècle, avec un portrait du réformateur et, au revers, le Tétragramme, entouré de rayons, surmontant une main tenant un cœur avec inscription « Prompte et Sincere », sceau et devise de Calvin.
114. THENAUD J., *Traicté de la Cabale*, I, *op. cit.*, p. 93 (je cite l'édition de 2007).
115. Voir p. 94 de l'édition moderne, voir également le schéma analogue au Livre III, chap. II, p. 208.
116. Voir par exemple THENAUD J., *Traicté de la Cabale*, Traité III, chap. II : « Du ciel des cieulz et du Soleil des Soleilz qui est Dieu... », *op. cit.*, p. 204 et suiv. et Traité 6, chap. I : « Comment le monde angelic influe on monde celeste », *ibid.*, p. 386 et suiv. Multipliés et superposés, ces différents triangles, intégrant le motif solaire, permettent d'évoquer toute la hiérarchie divine du Pseudo-Denys.
117. Voir BnF, ms. Fr. 882, fol. 15 r^o et v^o, 21 r^o, 28 v^o, 29 r^o, 33 v^o (intégrant le Tétragramme), 43 r^o et v^o, éd. numérisée par la BnF; voir également la version, également numérisée, de la bibliothèque de Genève, ms. Fr. 167, fol. 25 r^o (triple Yod dans un triangle), 105 v^o (Triple soleil), 111 v^o (avec Tétragramme), etc.

118. FLUDD Robert, *Utriusque Cosmi Majoris scilicet et Minoris Metaphysica...*, Oppenheimii, Johan Theodori de Bry, Hieronymi Galleri, 1617-1618, t. I, p. 4-5 : « Integrae Naturae speculum, Artisque imago ».
119. *Ibid.*, *Tractatus* I, Lib. I, chap. I, p. 21.
120. *Hylé*, première création de Dieu et principe du monde dans le *Corpus Hermeticum*.
121. *Ibid.*, t. II, *Tractatus* I, Sectionis I, Liber II, chap. I : « *De harmonia divina* », p. 59 et chap. II, p. 62. On trouve encore le Tétragramme inspirant le philosophe dans le portrait qui illustre sa *Medicina catholica* (1629-1631), etc. Sur Robert Fludd, ses illustrations et la symbolique solaire, voir notamment DEBUS Allen G., « The sun in the universe of Robert Fludd », dans *Le Soleil à la Renaissance. Sciences et mythes...*, *op. cit.*, p. 259-277 ; SZULAKOWSKA Urszula, *The Alchemy of Light. Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2000, chap. XII ; ainsi que MATTON Sylvain, « Les ténèbres, la matière et le mal chez Robert Fludd et Sade. Du Dieu lacéra-teur à l'être suprême en méchanceté », suivi de la traduction d'un emblème « dévoilant le mystère de toute la médecine catholique », dans FAIVRE A. *et al.*, *Lumière et cosmos. Courants occultes de la philosophie de la Nature*, Paris, A. Michel, 1981, p. 145-179 et p. 181-189. On retrouve le Tétragramme dans la tradition alchimique dont était proche Fludd, par exemple dans le monumental *Musaeum hermeticum reformatum et amplificatum...*, Franfort, Hermannus a Sande, 1678 (1^{re} éd. Lucas Jennis, 1625), regroupant plusieurs traités, dont le « Janitor Pansophus », fig. III et IV (non paginé, en fin de volume), dont les gravures sont, comme pour Fludd, attribuées à Matthieu Mérian : voir la somme de VAN LENNEP Jacques, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1985, p. 220-223.
122. KIRCHER Athanasius, *Cedipi Aegyptiaci*, Rome, Vitalis Mascardi, 1653, t. II, Pars Prima, Classis IV : « Cabala Hebraerum », chap. VIII, fol. 289, gravure signée Petrus Miotte.
123. Tables de la Loi, table pour les pains de proposition, *menorah*, autels.
124. On retrouve ce type de division par exemple chez Pic de la Mirandole (*Heptaple*) ou bien THENAUD J., *Traicté de la Cabale*, I, chap. I, *op. cit.*, p. 8 et suiv. évoquant les mondes spirituel (angélique, intellectuel), céleste (neuf sphères dont celles des sept planètes), élémentaire (associé aux quatre sphères des quatre éléments), et humain.
125. Voir SECRET F., « Le soleil chez les kabbalistes chrétiens », *op. cit.*, p. 220-228 évoquant Pic de la Mirandole, Guy Le Fèvre de la Boderie, Georges de Venise ou Blaise de Vigenère : l'association au soleil permet aussi celle avec le Christ.
126. BARTOLOCCI Giulio, *Bibliotheca Magna Rabbinnica, De scriptoribus, & Scriptis Rabbinnicis...*, Rome, Ex Typographia Sacrae Congreg. de Propag. Fide, 1675-1693, *Pars quarta*, 1693, p. 535 et p. 536 : 6^e Sephirah : « Gloria », qui est associée au Tétragramme. Mais notons qu'ailleurs dans le même traité, p. 234, définissant les Sephiroth, l'auteur désigne la 6^e comme « Pulchritudo », et la 8^e (« Decus » sur le schéma), comme « Gloria », ce que fait aussi Kircher, dans *Cedipi Aegyptiaci...*, *op. cit.*, p. 290 et 294 à propos de la Sephirah « Hod ».
127. BARTOLOCCI G., *op. cit.*, p. 536.
128. Voir ROSENROTH Christian Knorr von, *Kabbala denudata...*, Francfort, Abraham Lichtenthaleri, 1677 ; voir également les planches illustrant le Zohar (*Apparatus in Librum Sohar*), dans le même volume. Tout aussi important pour le nombre et la qualité de ses illustrations, dans un tout autre milieu non catholique sur lequel je n'insisterai pas malgré son extrême intérêt, est l'œuvre de Jakob Boehme (1575-1624) dont les ouvrages multiplient les figurations rayonnantes.
129. KIRCHER A., *op. cit.*, t. II, IV, chap. VIII, fol. 287.
130. Voir GODWIN Joscelyn, *Athanasius Kircher. Le théâtre du monde*, Paris, Imprimerie nationale, 2009, p. 278-280 et surtout ici STOLZENBERG Daniel, « Four Trees, Some Amulets, and the Seventy-two Names of God », dans FINDLEN P. (dir.), *Athanasius Kircher. The last man who knew everything*, New York/London, Routledge, 2004,

- p. 149-169 : l'auteur indique encore la présence d'un triple *Yod* censé évoquer pour Kircher la Trinité, ainsi que la présence de quatre citations bibliques inscrites dans le Trigramme christique et faisant référence au Tétragramme. D. Stolzenberg démontre ce que Kircher doit à la fois au traité et à l'illustration, généralement omise des éditions conservées du texte, de D'AQUIN Philippe, *L'interprétation de l'arbre de la Kabale...*, Paris, J. Laguehay, 1625 ; ainsi qu'au kabbaliste juif du XVI^e siècle Moïse CORDOVERO, *Pardes rimmonim (Le champ de grenades)*, 1584).
131. Voir par exemple, déjà évoqué, le frontispice de *l'Ars magna lucis et umbrae* (1646) avec Tétragramme rayonnant sur les mondes divin, sidéral et terrestre ; ou les frontispices de *Musurgia universalis* (1650, t. I) et de *l'Arithmologia* (1665) où c'est un œil lumineux au centre d'un triangle qui rayonne du monde divin vers les deux mondes inférieurs. Un même œil inscrit dans un triangle et un cercle rayonnant illustre encore les frontispices de *l'Ars magna sciendi* (1669, t. I et II), tandis que le Trigramme occupe le sommet de celui de la *China illustrata* (1667) et celui de l'ouvrage *Splendor et gloria domus Joanniae* (1669, 1672), etc. Voir ici même notre dernier chapitre et l'étude de la fresque de S. Ignazio.
132. Pierre Alfonsi, Raymond Martin ou Arnauld de Villeneuve identifiant les trois lettres du Nom divin (*Iod, He, Vau*) aux personnes de la Trinité, tout comme saint Thomas ou Albert le Grand identifiant également le « moi je suis celui qui est » aux trois personnes trinitaires. Voir, concernant l'application du nom d'Ex 3, 14 au Christ, WÉBER Édouard, « L'herméneutique christologique d'Exode 3, 14 chez quelques maîtres parisiens du XIII^e siècle », dans LIBERA A. de, ZUM BRUEN É. (éd.), *Celui qui est. Interprétations juives et chrétiennes d'Exode 3-14*, op. cit., p. 47-101.
133. Voir PIC DE LA MIRANDOLE J., *900 conclusions philosophiques, cabalistiques et théologiques...*, op. cit., Conclusion 6 (834), « 72 conclusions cabalistiques selon mon opinion personnelle confirmant fermement la religion chrétienne... », p. 207 et la Conclusion 15 (843), p. 211. Même idée plus tard chez THENAUD J., *Traité de la Cabale*, IV, chap. IX, op. cit., p. 310-312 ; VIGENÈRE B. de, op. cit., fol. 30 v^o ; REUCHLIN J., *La Kabbale (De arte cabalistica)*, F. Secret (éd. et trad.), Milano, Archè, 1995 (Hagenau, 1517), Livre I, en particulier p. 92, etc.
134. BARTOLLOCCI G., op. cit., pars 4, p. 536.
135. Chez Raban Maur, Pierre Alfondi, Joachim de Flore, Dante, Henri Suso, etc. : voir BESPFUG F., *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, Bayard, 2008, p. 233-234 et notes 335, 341, 342.
136. COTON Pierre, *Institution catholique. Ou est déclarée et confirmée la verite de la foy. Contre les heresies et superstitions de ce temps. Divisée en quatre livres, qui servent d'Antidote aux quatre de l'Institution de Jean Calvin*, Paris, Claude Chappelet, 1612 (2^e édition), chap. XLI : « Du Saint Nom de Jesus, et de l'honneur qui luy est deu », p. 408. Voir également CIANTES Gioseffo, *Les Deux Mistères de la Trinité et de l'Incarnation évidemment prouvés contre les Hébreux par la doctrine même de leurs plus grands théologiens. Traduit de l'Italien de Messire Joseph de Ciantes, évêque de Marsique, par monsieur Du Mothier*, Rome, Philippe Marie Mancini, 1668 (éd. latine en 1667 et 1668, éd. italienne en 1668) : c'est la décomposition de l'*En-Soph* (infini) en trois lumières (« Lumiere interieur Antique, Lumiere clarifiée, Lumiere Claire », p. 14), et non le regroupement de trois Sefhiroth, qui est ici l'équivalent de la Trinité chrétienne.
137. AGRIPPA C., op. cit., Livre III, chap. XI : « Des Noms Divins, et de leur Puissance et Vertu », p. 44 et p. 46-47 avec gravure sur les talismans en usage chez les juifs.
138. De fait, de la même façon que certaines confréries vouaient une adoration conjointe aux Noms de Jésus et de Marie, nombre d'autres confréries associaient en une même adoration Nom de Dieu et Nom du Fils : voir par exemple BERNARD J., *Le fouet divin des Jureurs, Parjureurs, & Blasphémateurs du tres saint nom de Dieu, de Jesus & des Saints...*, op. cit., p. 335 sur le Psautier ou « rosaire du Tres-Saint Nom de Dieu & de Jesus ».

139. Le Tétragramme est par exemple présent, au sein d'une nuée, dans les frontispices, aussi bien protestants que catholiques, du *Nouveau Testament, C'est-à-dire la nouvelle alliance de notre Seigneur Jesus Christ...*, Genève, Nicolas Barbier, 1556 et éditions suivantes, ou, dans un soleil rayonnant, dans le *Nouveau Testament de Notre Seigneur...*, Paris, Oudin Petit, 1565 et 1567. Voir encore *La Sainte Bible. Qui est toute la S. Escriture...*, Rouen, Richard l'Allemand, 1582 (ou éd. de Saumur, 1619); *La Sainte Bible française...*, Paris, Jean Richer et Pierre Chevalier, 1621, etc. Voir CHAMBERS Bettye Thomas, *Bibliography of French Bibles. Fifteenth and Sixteenth Century...*, Genève, Droz, 2 t., 1983 et 1994.
140. CANFIELD Benoît de, *Reigle de perfection* (Paris, 1633 et éd. antérieures); SUCQUET A., *Le chemin de la vie éternelle* (Anvers, 1623), etc.
141. Mais notons que Simon, qui séjourna (et étudia) entre 1664 et 1678 au couvent de la rue Saint-Honoré, dont la bibliothèque était riche en ouvrages orientaux comme il l'indique lui-même dans la préface de son principal ouvrage, fut expulsé de l'Oratoire après publication de son *Histoire critique*. Voir SIMON Richard, *Histoire critique du Vieux Testament (1678)*, suivi de *Lettre sur l'inspiration*, P. Gibert (éd.), Paris, Bayard, 2008; reprise de l'édition de Rotterdam (1685) après destruction de l'édition parisienne de 1678. Simon n'évoque que de façon incidente la question du Tétragramme, Livre II, chap. X, p. 396. Du même auteur voir ses *Cérémonies et coutumes qui s'observent aujourd'hui parmi les Juifs* (Paris, L. Billaine, 1674), traduction annotée du rabbin italien Léon de Modène (1637) et plusieurs fois rééditée : l'auteur y insiste avec bienveillance dans sa préface sur la proximité des juifs et chrétiens en matière religieuse et condamne la Kabbale. Sur son sentiment sur la Kabbale voir *Histoire critique...*, *op. cit.*, III, chap. V, p. 569. Sur les études hébraïques, notamment au sein du Collège de France, sceptique à l'égard de la Kabbale, mais aussi des académies protestantes, et sur l'orientation vers la « critique biblique », voir KESSLER-MESGUICH Sophie, *Les études hébraïques en France de François Tissard à Richard Simon (1508-1680)*, Genève, Droz, 2013, chap. IX pour le XVII^e siècle; et pour le siècle suivant HADAS-LEBEL Mireille, « Les études hébraïques en France au XVIII^e siècle et la création de la première chaire d'Écriture Sainte en Sorbonne », *Revue des études juives*, 144, 1985, 1-3, p. 93-126.
142. La Transfiguration est aussi explicitement révélation de la Gloire du Fils selon Lc 9, 32 : « Ils virent sa gloire », nous aurions ici articulation de la Gloire du Nom et du Christ. Voir RAMSEY Arthur Michaël, *La gloire de Dieu et la transfiguration du Christ*, M. Mailhé (trad.), Paris, Cerf, 1965 (1949), 2^e partie : « La Transfiguration », notamment chap. 13 sur la lecture de cet événement par les Pères : unité des deux alliances, manifestations de la Trinité (Bède le Vénérable), préfiguration de la Résurrection ou de la seconde Parousie, révélation du Fils et du Père, etc.

Maria in Sole

In sole posuit tabernaculum suum,

Ps 18, 6.

L'annexion de la Gloire de Dieu par les autres personnes de la Trinité puis son transfert sur les diverses formes d'expressions du Fils, avant tout eucharistiques mais aussi, nous venons de le voir, scripturaires, révèlent ce qui est l'un des traits fondamentaux de la Gloire baroque des XVII^e et XVIII^e siècles : la banalisation et *l'extension* tendanciellement quasi infinie de ses usages, notamment dans les milieux romains et italiens qui se distinguent, sur ce point, de la situation parisienne et plus généralement française. Loin en effet de limiter l'expression de la Gloire divine au seul Dieu jaloux et autoritaire de l'Ancien Testament refusant de céder à nul « autre » sa Gloire¹, et loin d'une divinité sémitique tendant à raréfier puis interrompre ses épiphanies spectaculaires, la Gloire baroque se retrouve rapidement associée et transférée vers de multiples êtres et objets, devenant un attribut presque universellement partagé et continuellement présent dans l'espace sacré.

La Vierge, bien avant les saints comme Charles Borromée, François de Paule ou ceux que nous évoquerons par la suite à propos de leur apothéose, est la première et principale bénéficiaire de ce transfert de Gloire. Soit, nous l'avons vu également, à travers son Nom dont les initiales, comme pour le Trigramme du Christ ou le Tétragramme de Dieu, deviennent le centre d'un rayonnement propre et d'une dévotion nouvelle. Soit, et bien plus souvent, à travers l'une de ses multiples représentations figuratives anciennes et tenues comme miraculeuses auxquelles je voudrais désormais m'attacher.

Proche des réalisations exemplaires des Gloires du Bernin pour la chapelle Cornaro, pour S. Pietro ou Ss. Domenico e Sisto (la chapelle Alaleona), le cas qui semble inaugural pour ce dispositif marial est celui du célèbre maître-autel de S. Maria in Campitelli (vers 1658-1667) [*pl. VII*]. L'image de ce sanctuaire (*Romanae Portus Securitatis*), datée du XI^e siècle, serait apparue miraculeusement en 523 dans le palais d'une aristocrate romaine, Galla Patrizia, durant une épidémie de peste, associée à un climat de corruption morale, qui affligeait la cité :

« vicino quella Stanza in alto *un grande splendore*, che ingeriva stupore a un tempo, riverenza, e soavità. Restarano, per gran tempo, attoniti senza parola, colle bocche aperte, interrandosi solo con istupidi sguardi l'uno l'altro. Che prodigio è mai questo²? ». Galla Patrizia, s'interrogeant sur la raison de « tanta luce », informe le Pape Jean I qui se déplace, accompagné d'autres ecclésiastiques, des magistrats et d'une foule populaire vers le palais. C'est au souverain pontife – moyen ici de conforter la hiérarchie de l'Église et d'assurer le prestige de l'image –, qu'il appartient de découvrir l'origine du phénomène : « lasciato il Popolo al basso, s'ingolfò dentro il globo di luce, e gittate giù le ginocchia, e inalzate sù le mani, pregò con lagrime il Signore, a interpretargli il luminoso Idioma : a rivelargli il mistero³ ». La réponse lui vient d'abord des cloches de Rome qui se mettent à sonner miraculeusement sous l'action des anges. Puis, poursuivant sa prière, le Pape voit enfin « In mezzo a quella gran luce *due Serafini, che portavano in mano con somma riverenza un'Immagine della Gran Madre di Dio*, e a poco a poco abbassandosi, la depositarono nelle mani, alzate del Santo Pontefice, e spari in istanti in un co' Celesti Spiriti, la luce Celeste⁴ ». Le Pape n'a plus qu'à présenter l'image céleste au peuple du haut du balcon du palais, la peste cessant immédiatement : là encore, le pontife apparaît comme le médiateur privilégié auprès duquel se manifeste la divinité qu'il livre ensuite à la dévotion populaire. Un sanctuaire est fondé dans le palais de Galla, qui occupait une partie du Portique d'Octavie (à l'origine de S. Maria in Portico), toute une série d'autres miracles étant ensuite associée à cette image, jusqu'à la peste de 1656-1657, qui justifie, à nouveau sur forte inspiration papale (Alexandre VII), son transfert, le 21 janvier 1657, dans le sanctuaire de S. Maria in Campitelli⁵.

On sait que l'église, gérée par la « Congregazione dei Chierici Regolari della Madre di Dio » fondée par Giovanni Leonardi, est le chef-d'œuvre de Carlo Rainaldi (le fils de Giralomo, architecte associé à l'édification de l'autel de la chapelle Paolina), qui en assure la construction entre 1662 et 1675, la décoration intérieure s'achevant vers 1690. La réalisation du baldaquin, suspendu dans des nuées et une immense Gloire de stuc doré au centre de laquelle est disposée la petite image médiévale, est une entreprise collective où intervint également, à partir de 1667, le même Carlo Rainaldi, sans doute concepteur initial du projet dès 1658, et déjà impliqué ailleurs dans des entreprises analogues⁶. Rainaldi était ici associé à Giovanni Antonio de Rossi, autre architecte important, dont le rôle fut, semble-t-il, là aussi décisif⁷, ainsi qu'à certains des plus célèbres sculpteurs du moment dont Ercole Ferrata, Giovanni Paolo Schor, et Melchiorre Cafà (auteur du modèle en cire en 1667). S'étendant sur presque toute la surface de l'abside, éclairée de façon originale par deux ouvertures latérales dissimulées derrière des colonnes, la composition est manifestement inspirée du projet de Rainaldi pour les célébrations des Quarante-Heures au Gesù en 1650 (on retrouve le baldaquin en suspension et l'usage des colonnes libres créant une perspective convergente vers le motif central), ainsi que de la réalisation berninienne de S. Pietro dont elle reprend et transforme le dispositif originel : on pourrait, d'une certaine façon, la comprendre comme une forme

d'inversion perspective dans l'inscription, au centre de la Gloire de S. Maria in Campitelli, du baldaquin miniature protégeant l'image miraculeuse qui, à S. Pietro, encadre à distance la Gloire de l'abside et la chaire de l'apôtre. Mais d'autres « sources » peuvent être convoquées. L'origine de S. Maria in Portico (le Portique d'Octavie) pourrait expliquer le motif architectural du baldaquin dans lequel est présentée l'image, mais celui-ci peut être également associé à la tradition textuelle bien connue, issue des nombreuses références de l'Ancien Testament (Ps 19, 5 : « Là-bas, Dieu a dressé une tente pour le soleil » : « In sole posuit tabernaculum suum » ; Ps 15, 1 : « Seigneur, qui sera reçu dans ta tente? ») et identifiant le tabernacle (*Tabernaculum, Mansio, Tentorium*), aussi bien à la Vierge (accueillant l'Enfant), qu'au Christ (He 9, 11), à la Sagesse (Si 24, 4 ou 14, 25-27 : tente de la Gloire où « campe » l'homme qui suit la Sagesse), ou à l'Église⁸. À l'évidence, la réalisation est aussi directement inspirée des circonstances de l'apparition : l'intense luminosité, les deux séraphins qui portent « con somma riverenze » l'image. Le dispositif ne se contente pas ainsi d'exposer dans un riche et spectaculaire contexte la relique mais, *rejouant* l'épiphanie primitive, la fixe dans un temps suspendu, et l'offre de façon « démocratique » non plus aux seuls membres de l'aristocratie ou de l'Église, mais au peuple de Rome comme à la communauté des pèlerins.

GÉOGRAPHIE MARIALE

■ Par son ampleur, le projet de S. Maria in Campitelli a été une référence pour les Gloires tout aussi ambitieuses et monumentales que sont par exemple, au XVIII^e siècle, celle de l'église du SS. Nome di Maria [pl. V] ou celle, à l'extrême fin de notre période, de S. Salvatore in Lauro (1791-1792), importante réalisation de l'architecte Antonio Asprucci et du sculpteur Vincenzo Pacetti pour la Gloire d'anges⁹ [fig. 64]. Toutes deux sont également organisées autour d'une image mariale qui semble bien avoir éclipsé la Gloire de Dieu. Ces réalisations ne sont cependant que les exemples les plus spectaculaires d'un mode d'agencement que l'on retrouve, sous des formes plus modestes, autour des multiples icônes de la Vierge qui abondent dans les sanctuaires romains de l'époque médiévale puis moderne. Le succès de la diffusion et de l'ostentation de ces images à Rome s'explique essentiellement comme le résultat d'un long processus qui trouve, en réaction aux mises en causes protestantes, une forme d'acmé au XVII^e et XVIII^e siècle. On sait, et je n'y insisterai pas, que le culte marial s'est développé relativement tardivement, sur de faibles bases évangéliques (avant tout Lc 1, 28 et 48) et patristiques, une fois la place de Marie en tant que *theodokos* (« génitrice de dieu ») confortée par le concile d'Éphèse (421). C'est ce statut qui va contribuer à assurer au cours du Moyen Âge son éminence en tant que *Virgo Mater Gloriosa, Majestas Sanctae Mariae* ou *Maria Regina*, à savoir la Vierge dotée des attributs de la souveraineté aussi bien *céleste* (la vierge sur son trône, portant couronne, sceptre, sphère de l'univers tenue par l'Enfant¹⁰), que *terrestre*, c'est-à-dire en tant que modèle auquel s'identifie l'Église (« *typus Ecclesiae* ») et à ce titre essentiel, nous l'avons vu à S. Maria in Campitelli, pour Rome et pour la



Fig. 64. Antonio Asprucci, Vincenzo Pacetti, *Retable du maître-autel de S. Salvatore in Lauro*, 1791-1792, Rome.

papauté. Tout au long de la période médiévale nous assistons à la constitution progressive d'un culte auquel continue de prendre part intensément l'époque moderne : fête du Rosaire en 1573 après la victoire de Lépante (associée à une vision de Pie V), puis extension de cette célébration à toute l'Église en 1716 ; diffusion des Litanies mariales de Lorette après 1575 ; multiplication de nouvelles confraternités aux XVI^e et XVII^e siècles ; fête du Saint Nom de Marie sous Innocent XI après la victoire contre les Turcs à Vienne en 1683 ; extension universelle de certaines fêtes mariales particulières¹¹ ; affirmation de la croyance dans l'Immaculée Conception, déclarée « opinion pieuse » au concile de Bâle de 1439, et qu'officialisera en dernier lieu la proclamation du dogme en 1854¹², etc. Essentielle est encore, dans le cas romain, la tradition, à partir de 1636 et à l'initiative d'Alessandro Sforza Piacentino, du couronnement des plus éminentes Vierges de Rome par le chapitre de S. Pietro. Cette opération s'est traduite par l'insertion, entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, sur plus d'une centaine d'icônes vénérées, d'une couronne d'or qui jouait sans doute un rôle complémentaire à celui des Gloires¹³, les deux motifs, parfois associés, participant à signaler et légitimer l'éminence des icônes ainsi célébrées. Ces couronnes venaient parfois redoubler, dans une sorte de mise en abyme, l'iconographie de l'image mariale elle-même (la Vierge est couronnée par les anges à S. Martino ai Monti, pour la Vierge du Carmel, ou à S. Maria degli Angeli), tandis que certains retables accueillent encore un couronnement monumental qui domine l'image mariale : tel est le cas à S. Maria in Trivio au-dessus du fronton de l'autel ; au SS. Nome di Maria avec l'immense couronne portée par des anges qui surmonte la Gloire du maître-autel ; à S. Maria della Luce ; à S. Salvatore in Lauro où un ange tient la couronne au-dessus de la Vierge de Lorette (dont la tête est elle-même déjà couronnée), etc. Au couronnement de la *personne* de Marie correspond ainsi le propre couronnement de son *image* qui marque aux yeux de tous, et à nouveau tout comme la Gloire, l'éminence non plus seulement de la Vierge, mais celle de l'image sacrée singulière qu'en possède l'église.

Les conséquences figuratives de ces formes multiples de dévotion sont décisives, impliquant la démultiplication des sanctuaires et des représentations de la Vierge. La géographie mariale est alors d'ampleur européenne, et c'est à un recensement à l'échelle continentale que se livrent les traités bien connus de Felice Astolfi (*Historia universale delle imagini miracolose della Gran Madre di Dio...*, Venise, 1624) et du jésuite Wilhelm Gumpfenberg (*Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae...*, Ingolstadt, 1657), ce dernier illustrant de gravures son Atlas où apparaissent plusieurs Vierges rayonnantes comme l'« Imago Maraculosa Caestrensis » dans les Anciens Pays-Bas, l'« Imago Spirensis » et l'« Imago Eremitana » en Allemagne, l'« Imago Tiranensis » en Italie et l'« Imago Wartensis » en Bohême. Mais nulle part ailleurs qu'à Rome, une telle stratégie de valorisation et de dissémination spatiale et temporelle des représentations mariales ne pouvait être mieux réalisée. Gumpfenberg retient la plus célèbre d'entre elles, l'icône de S. Maria Maggiore (« Salus Populi Romani ») dans la chapelle Paolina, ainsi que celles de S. Maria del Popolo (icône du début du XIII^e siècle exposée sur le maître-autel de 1627,

et là aussi tenue comme une œuvre de saint Luc), et des Ss. Alessio e Bonifazio all'Aventino (exposée dans le transept droit et supposée rapportée d'Orient par saint Alexis¹⁴). Mais d'autres traités se montraient plus généreux. En France, l'abbé Sébastien Briguët, auteur des *Elevations et prières à la Sainte Vierge, pour tous les jours du mois* (Paris, 1717), donne un « Calendrier historique des festes de la Sainte Vierge », ordonné par mois, et rapportant pour tous les jours de l'année un événement éminent du Nouveau Testament à un miracle, à une fondation, et à une image miraculeuse de la Vierge choisie dans toute l'Europe. L'ouvrage, en rapport avec la pratique des pèlerinages et des visites mariales, est destiné à « la commodité des Fideles & des Voyageurs, qui auront la dévotion de vouloir visiter les Notre-Dames de chaque Royaume, de chaque Province, Ville, Bourg, Village où ils resident, ou qui se trouveront sur leur chemin ». À Paris par exemple sont retenues, outre la sculpture du jubé de la cathédrale Notre-Dame, une demi-douzaine d'images : celles de la Sainte-Chapelle Basse, de Notre-Dame-des-Champs, 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'Egrès¹⁵ ». À Rome, ce ne sont pas moins de huit images majeures qui sont à nouveau signalées à l'attention des pèlerins : Notre-Dame « de delà le Tybre » (*Nostra Signora della Clemenza*, dans la chapelle Altemps à gauche du chœur de S. Maria in Trastevere) ; Notre Dame « de la Ruë-large » (soit S. Maria in Via, avec la *Madonna del Pozzo*, soit S. Maria in Via Lata sur le Corso, avec l'icône de la *Madonna Advocata* exposée dans un nouveau retable attribué au Bernin ?) ; Notre-Dame du Porche (S. Maria in Portico devenue S. Maria in Campitelli) ; Notre-Dame de la Consolation (S. Maria della Consolazione) ; Notre-Dame de la Paix (S. Maria della Pace, reconstruite par Pietro da Cortona) ; Notre-Dame des Martyrs (le Panthéon) ; Notre-Dame des Neiges (à nouveau S. Maria Maggiore) ; Notre-Dame des Anges (S. Maria degli Angeli, anciens thermes de Dioclétien transformés en basilique par Michel-Ange), images auxquelles il faudrait associer encore d'autres exemples tout aussi importants dont, par exemple, les icônes de la *Madonna Advocata* de S. Maria del Rosario (Monte Mario), celle de S. Maria in Aracoeli, ou celle, depuis transférée à S. Francesca Romana, de S. Maria Antiqua sur le Forum.

Les choix de Wilhelm Gumpfenberg ou de Sébastien Briguët sont cependant loin de rendre compte de l'ampleur du processus de dissémination de ces images qui trouve son accomplissement au XVIII^e siècle. *Il Pellegrino guidato alla visita delle Immagini più insigni della B.V. Maria in Roma* (Rome, 1729) du jésuite romain Concezio Carocci, montre par exemple comment une topographie sacrée est alors systématiquement mise en place. Dans cet ouvrage, le culte marial tend à s'étendre sur la totalité de l'espace de la cité et marque également son emprise temporelle en ponctuant le calendrier religieux d'une série de rendez-vous obligés : chaque visite est associée à une date précise célébrant l'image sainte particulière et redoublant ainsi les déjà nombreuses fêtes mariales universelles. L'ouvrage se présente comme l'adaptation écrite d'une série de discours donnés

durant plusieurs années, le samedi (consacré à la Vierge), dans l'église du Gesù, et suivis, la semaine suivante, d'une visite aux images évoquées. En quatre volumes, écrits en caractères « non minuto » pour pouvoir être emportés et lus sur place, plusieurs dizaines d'images mariales sont ainsi retenues. Elles étaient destinées à l'attention des « divoti Compellegrini Lettori », pèlerins engagés dans ce que l'on pourrait désigner comme un « pèlerinage de proximité », que la gravure du frontispice évoque sous l'apparence d'un dévot accompagné d'un ange gardien le conduisant vers S. Maria Maggiore. Le jésuite rapporte en quelques pages l'origine et les miracles associés à ces représentations et achève son intervention par une incitation à fuir « qualche vizio » ou à exercer « qualche virtù », avant de prononcer en guise de conclusion une courte oraison jaculatoire « in versi volgari, quanto più semplici, tanto più divoti¹⁶ ». Le sommet récapitulatif de ce mouvement serait, à la fin du XVIII^e siècle, l'ouvrage de Pietro Bombelli, la *Raccolta delle immagini della B. ma. Vergine ornate della corona d'oro* (Roma, 1792) qui recueille les traditions historiques, miraculeuses et dévotionnelles attachées à pas moins de 120 images mariales éminentes, toutes gravées [fig. 65], et dont plus d'une centaine avait déjà bénéficié de la couronne d'or offerte par le chapitre de S. Pietro, signe de reconnaissance de la valeur et de la popularité de leur culte. De fait, c'est dans cet ensemble de représentations que l'on retrouve les principales Gloires mariales romaines : sur la cinquantaine de Gloires monumentales édifiées au cours des XVII^e et XVIII^e siècles à Rome, aussi bien sur les maîtres-autels que dans certaines chapelles monumentales, près de la moitié concernent des icônes de la Vierge d'origines byzantines ou pseudo-byzantines qui, à deux exceptions près, sont toutes des représentations picturales¹⁷.



Fig. 65.
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.,
t. IV, p. 90-
91, « S. Maria
degli Angeli alle
terme ».

DISPOSITIFS

■ La possession quasi obligatoire d'une image mariale éminente avivait nécessairement la concurrence entre les différents sanctuaires romains. Ceux-ci se disputaient notamment la possession des icônes les plus prestigieuses, comme en témoigne l'exemple de l'Oratorio del Caravita où le fondateur de cette chapelle jésuite située juste à côté de S. Ignazio, dédiée à saint François-Xavier, est mentionné comme ayant longtemps cherché en vain et avec ferveur « un'Immagine miracolosa di Maria¹⁸ ». Mais la concurrence portait plus encore sur l'importance comparative de l'une ou l'autre des multiples icônes exhibées et sur leur attractivité pour les fidèles. La démultiplication et la dissémination quasi incontrôlée des images, y compris dans un espace urbain encombré de centaines d'édicules mariaux, dont plusieurs avec Gloires, que nous avons étudiés par ailleurs¹⁹, imposait de fait la nécessité d'en signaler fortement l'éminence. Et s'il s'agissait évidemment « d'honorer » ces images et leur prototype divin, c'est bien à cette exigence de singularisation et de distinction que répondaient aussi les différents dispositifs mis en œuvre par le clergé et les dévots de l'époque moderne : célébrations festives, processions, obtentions de la fameuse couronne d'or, et surtout transferts d'icônes sur les autels principaux dont sont alors réaménagés de façon monumentale et luxueuse les retables.

Le transfert de l'image mariale de S. Maria in Campitelli dans un nouveau dispositif n'est en rien inédit mais s'inscrit dans une tradition ancienne qui, dès au moins le XVI^e siècle, avait pris une nouvelle ampleur. De nombreux exemples en témoignent dont ceux 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 la Madonna del Soccorso à la chapelle Gregoriana à S. Pietro (1578), de celle encore de S. Maria della Consolazione, icône transférée sur l'autel majeur dessiné par Martino Longhi il Vecchio (1585), de la Madonna della Clemenza (chapelle Altemps de S. Maria in Trastevere, 1584-1589), de la Madonna della Strada au Gesù (1588), de la Madonna della Scala (1592), plus tard de la Madonna della Misericordia à S. Giovanni dei Fiorentini (1612-1614), etc. L'importance nouvelle du dispositif d'ostentation que l'on trouve au cours des XVII^e et XVIII^e siècles peut, plus précisément, s'autoriser de deux exemples prestigieux : d'une part du maître-autel des Oratoriens de S. Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), où l'image mariale miraculeuse, issue de l'ancien sanctuaire (1535), avait été réinsérée par Rubens dans un nouveau et fameux ensemble (1606-1608) ; d'autre part de la non moins célèbre chapelle Paolina de la basilique de S. Maria Maggiore (1605-1611), commanditée par Paul V Borghese, dont l'autel, dû à Girolamo Rainaldi et Giovanni Battista Crescenzi (1613), accueille l'icône médiévale de la *Salus Populi Romani*, alors donnée à saint Luc, et qui est comme l'on sait la principale image mariale romaine²⁰.

Dans ces deux derniers cas cependant, la Vierge reste encore privée de ce dispositif rayonnant que l'on trouve à S. Maria in Campitelli et qui va par la suite devenir quasi obligatoire. Aucune Gloire n'environne en effet l'icône de

S. Maria Maggiore, sinon de façon allusive par le rôle des matériaux précieux qui entourent l'image : seule une étoile lumineuse, symbole marial traditionnel, orne l'épaule gauche de la Vierge et un Saint-Esprit modestement rayonnant surmonte l'image. À S. Maria in Vallicella, fondée par saint Philippe Néri qui avait fait de la Vierge en gloire son emblème (comme en témoignent plusieurs gravures et jusqu'au sceau du fondateur de la Congrégation), le tableau de Rubens en reste à une représentation picturale traditionnelle et encore modeste de l'aura lumineuse entourant la Vierge²¹. Si l'on excepte certains bas-reliefs ornant les plafonds à caissons de plusieurs églises romaines où apparaît la Vierge rayonnante de l'Immaculée Conception ou de l'Assomption²², ce n'est que sur le fronton principal de la façade de l'église de l'Oratoire qu'une traduction sculpturale de la Gloire tend à s'esquisser : le bas-relief de la Vierge (1605-1606) est entouré d'un dispositif rayonnant (métallique), ici maladroit et embryonnaire et, semble-t-il, directement lié au thème de l'Apocalypse et de l'Immaculée Conception²³ du fait de la présence du soleil et du croissant de lune²⁴. C'est là, en dehors du champ pictural, l'une des premières formes de monumentalisation d'une Gloire mariale que l'on va, par la suite, retrouver dans plus d'une vingtaine de cas associés à certains des plus importants autels et retables des XVII^e et XVIII^e siècles. Le rayonnement sculptural, désormais très fréquemment associé à l'icône centrale, avait pour fonction d'amplifier les dimensions d'images généralement bien modestes, anciennes et dégradées mais désormais disposées au centre de l'espace ecclésial, de venir attester explicitement la puissance surnaturelle virtuelle de l'image et de lui assurer ainsi un statut d'image-relique. Il tendait également à transformer les portraits terrestres de Marie en représentations célestes où le corps glorieux de la Vierge paraît, à son tour, être devenu participant de la propre Gloire trinitaire.

Après la réalisation exemplaire de S. Maria in Campitelli, toute une série d'autres cas se succédèrent des années 1670 à la fin du XVIII^e siècle, contribuant à ces effets de singularisation et enrichissant considérablement cette nouvelle typologie. Exceptionnellement au centre d'un baldaquin [fig. 66] comme à S. Maria in Traspontina (Carlo Fontana, 1674²⁵), l'image miraculeuse prend généralement place au cœur d'un retable. Ce sont ces derniers dispositifs que l'on retrouve à S. Maria in Trivio (vers 1677, dans une église réaménagée par Antonio Gherardi²⁶) ; sur le maître-autel de S. Maria dei

Fig. 66.
Carlo Fontana,
Baldaquin du
maître-autel
de S. Maria in
Traspontina,
1674, Rome.





Fig. 67.
Carlo Fontana,
Antonio Raggi,
*Retable du maître-
autel de S. Maria
dei Miracoli*,
1679, Rome.

Miracoli (1679, architecture de Carlo Fontana et Antonio Raggi pour la décoration de stuc²⁷) [fig. 67] ; à S. Maria dell'Orto (1699, Luigi Barattone et Simone Giorgini avec Giovan Battista Giorgini pour la sculpture²⁸) ; S. Maria della Concezione in Campo Marzio (1703-1708, sur un modèle de Tommaso Mattei²⁹) ; S. Gregorio della Divina Pietà a Ponte Quattro Capi (la « Madonna della Divina Pietà » transférée en 1729 sur le nouveau maître-autel de l'église restaurée et réaménagée par Filippo Barigioni³⁰) ; S. Maria degli Angeli (1730-1735, Bernardino Ludovisi³¹) ; ou S. Maria della Luce (image transférée en 1730, travaux d'aménagement vers 1750-1768³, dans l'église réédifiée par Gabriele Valvassori³²). Dans plusieurs cas, l'icône mariale occupe non le maître-autel mais une chapelle particulière : c'est le cas de la chapelle « della Santissima Vergine » à S. Eustachio (vers 1762, Tommaso Catrani, Francesco Cappelletti, Giovanni Ledur³³) ; de

la chapelle de la « Madonna del Carmine » à S. Martino ai Monti (architecture d'Andrea De Dominicis vers 1795-1796, peinture d'Antonio Cavallucci, Gloire d'anges et bas-reliefs de la voûte en stuc de Filippo Godioli³⁴) ; ou encore de la chapelle de la « Madonna del Buon Consiglio » à S. Nicola da Tolentino (vers 1780-1790, dessin de l'autel par Pietro Camporese il Vecchio et stucs de Vincenzo Pacetti, encadrant une copie de la Madonna del Buonconsiglio du sanctuaire de Genazzano donnée à Cristoforo Unterperger vers 1790)³⁵.

Une variante de cette typologie est celle où l'image s'intègre, par inclusion, au sein d'un bas-relief faisant fonction de retable, comme à S. Maria Porta Paradisi (1678-1685, Giovanni Antonio de Rossi pour l'architecture et Francesco Maria Brunetti pour la sculpture autour d'un fragment de fresque de la Vierge à l'Enfant du XV^e siècle³⁶) ; à S. Giacomo degl'Incurabili (ou S. Giacomo in Augusta, chapelle « dei miracoli », 1711-1714, relief de Pierre Legros³⁷) ; ou encore à S. Pantaleo (relief de Luigi Acquisti, entre 1746-1748 et 1802³⁸). Le bas-relief a ici une fonction porteuse et intégratrice de l'image ancienne dans un nouveau et plus ample contexte qui transfère, dans une sculpture, le dispositif analogue qu'est, pour la peinture, celui du maître-autel de la Chiesa Nuova où l'image mariale est insérée dans la toile par Rubens. Le nouveau dispositif vaut ainsi comme une forme d'*extension* spatiale et narrative du portrait marial et il est un moyen d'articuler la dévotion mariale à d'autres dévotions particulières. À S. Giacomo degl'Incurabili, comme à S. Maria Porta Paradisi, la Vierge est explicitement associée à un nouveau contexte signifiant. Saint François de Paule est ainsi représenté en vénération devant la *Madonna dei Miracoli* (XV^e siècle),

demandant son intercession pour les infirmes disposés à ses pieds, un hôpital, évoquant celui auquel était liée la chapelle, se devinant dans la perspective; l'ensemble étant surmonté d'un Saint-Esprit en gloire sur la voûte [fig. 68 et 74]. À S. Maria Porta Paradisi, ce sont saint Joseph et saint Antoine qui vénèrent l'image (surmontée là encore d'un Esprit-Saint en gloire), incitant directement les dévots à faire de même [fig. 69]. Dans l'église carmélite de S. Martino ai Monti [fig. 70], qui reprend à une échelle plus modeste la solution de Rubens, la chapelle, reconstruite à la fin du XVIII^e siècle, accueille la Madonna del Carmine (œuvre de Girolamo Massei, 1595), qui est insérée dans une toile moderne d'Antonio Cavallucci représentant les âmes que des anges retirent du Purgatoire, privilège que les fidèles étaient là aussi directement incités à demander par l'intercession bienveillante de la Vierge.

C'est le même souci d'intégration et d'articulation d'une dévotion mariale à d'autres dévotions qui justifie la situation de certaines icônes qui vont se trouver non plus au centre mais, cette fois, au-dessus d'un tableau moderne placé au cœur du retable. Le dispositif est celui d'une articulation par superposition verticale hiérarchisée que l'on retrouve par exemple à S. Lorenzo in Lucina (vers 1669-1675), retable conçu par Carlo Rainaldi et associant une *Crucifixion* antérieure de Guido Reni (1637-1638) à une image mariale de la « Madonna della Sanità » dans le fronton³⁹; ou à l'Oratorio del Caravita (vers 1670-1677) conçu pour les Jésuites par Giovan Antonio de Rossi mais réaménagé ultérieurement.

Fig. 68 et 69.
Pierre Legros,
*Retable de la
chapelle de la
Madonna
dei Miracoli.*
S. Giacomo
degl'Incurabili,
1711-1714,
Rome et
Giovanni
Antonio de Rossi,
Retable du maître-autel
*de S. Maria Porta
Paradisi*, 1678-
1685, Rome.





Fig. 70.
Antonio
Cavallucini *et al.*,
Retable de la
chapelle de
la Madonna
del Carmine.
S. Martino
ai Monti, fin
XVIII^e siècle,
Rome.

Une relation thématique associe bien dans ce dernier cas les deux images – icône mariale de la « Madonna della Pietà » attribuée à Baldassare Peruzzi et issue de l'église S. Rocco, et tableau inférieur de la *Sainte Trinité et saint François-Xavier adorant le Saint Sacrement* attribué à Sebastiano Conca – qui gardent cependant leur identité propre. Dans le cas, déjà évoqué, du sanctuaire du SS. Nome di Maria (1750, Gloire d'Andrea Bergondi dans le chœur édifié par Mauro Fontana), la dévotion concerne la seule Vierge mais se dédouble et s'intensifie, prenant un double support, iconique (le portrait de Marie, au centre) et verbal (son Nom, au-dessus), qui s'articule là aussi verticalement dans le retable⁴⁰.

Ce mode d'articulation peut être amplifié, associant toute une série d'éléments qui viennent complexifier le schéma modulaire unitaire centré sur la seule icône mariale⁴¹.

L'extension peut être celle d'un retable ou d'un baldaquin qui se déploie latéralement (articulation par juxtaposition horizontale), avec l'intégration de statues de saints : c'est le cas de l'église des Carmes de S. Maria in Traspontina [fig. 66] avec les quatre saints de l'ordre encadrant l'icône mariale, elle-même surmontée de deux anges tenant la couronne monumentale qui domine le baldaquin sous lequel se trouve un Saint-Esprit rayonnant. Une situation analogue se retrouve antérieurement à S. Maria in Aracoeli [fig. 54]. Le retable, déjà évoqué à propos du Trigramme christique rayonnant exposé sur le sommet du fronton, associe l'icône mariale centrale aux statues de deux saints placés au-dessus des portes du chœur. L'image mariale ne saurait en effet rester isolée. Systématiquement accompagnée d'anges et de chérubins, elle est presque toujours également associée à d'autres représentations : présence des saints éminents de l'Ordre ou des patrons de l'église qui forment avec elle l'équivalent d'une *Sacra conversazione*, ou qui incitent les fidèles, comme dans les réalisations de S. Giacomo degl'Incurabili ou de S. Maria Porta Paradisi, à reproduire leurs demandes d'intercessions ; présence d'autres représentations de la Vierge tendant à inscrire l'image dévotionnelle dans un cycle marial narratif ; présence encore d'allusions aux personnes trinitaires réinscrivant la Vierge au sein de la hiérarchie divine. Dans ces derniers cas, la juxtaposition verticale est obligée et peut se déployer du retable jusqu'à l'abside, à la voûte du chœur et des transepts en un complexe d'images quasi continu.

À S. Maria degli Angeli, le dispositif se réduit à l'association de l'icône mariale en gloire, d'une *Assomption* dans la voûte, et d'un Saint-Esprit également rayonnant. Mais d'autres cas peuvent être extrêmement complexes. Le plus

élaboré – transformé à plusieurs reprises entre le XVI^e et le XIX^e siècle – est celui de S. Maria dell’Orto dans le Trastevere. Autour d’une image miraculeuse entourée d’une Gloire rayonnante placée au centre du retable du maître-autel, se déploie, par juxtaposition, un vaste cycle de fresques évoquant la vie de la Vierge : d’abord sur les parois inférieures de l’abside, avec des œuvres de Taddeo et Federico Zuccari (vers 1560) complétées par Giovanni Baglione à la fin du siècle, puis au-dessus de l’autel, sur la voûte du chœur (surmontant un vitrail orné d’une initiale mariale couronnée), avec une *Assomption* et un *Couronnement*. *L’Immaculée Conception* (du type issu de la Femme de l’Apocalypse) complète cet ensemble sur la voûte du transept (Giuseppe et Andrea Orazi), le tout pouvant encore s’articuler avec la grande fresque de *L’Assomption* qui orne la voûte de la nef principale (Giacinto Calandrucci, 1706). Bien plus fréquemment, et pour des raisons théologiques sur lesquelles je reviendrai, l’icône mariale est associée aux personnes trinitaires : au Christ (à S. Lorenzo in Lucina avec la *Crucifixion* de Guido Reni sous l’icône mariale⁴²) ; à Dieu le Père (à S. Maria della Luce où une fresque de Dieu domine l’image mariale et est elle-même surmontée de la *Charitas* rayonnante de l’Ordre des minimes) ; au Saint-Esprit en gloire (par exemple à S. Nicola da Tolentino et à S. Martino ai Monti) ; parfois conjointement au Christ et au Saint-Esprit (S. Maria dei Miracoli où une grande croix tenue par un ange atteint un Saint-Esprit rayonnant au-dessus⁴³) ; ou bien encore au Père et au Saint-Esprit (l’autel principal des Ss. Domenico e Sisto).

Dans ces dispositions hiérarchisées, la Gloire occupe une place variable qui en complexifie l’interprétation. L’image mariale peut, dans certains cas, être dépourvue d’une Gloire spécifique : les icônes de S. Maria dei Miracoli, de S. Maria Porta Paradisi, de S. Giacomo in Augusta ou de l’autel des Ss. Domenico e Sisto, sont toutes portées ou entourées d’anges ou de chérubins, mais privées du rayonnement d’une Gloire qui semble ici réservée au Saint-Esprit qui surmonte ces compositions. C’est ce dernier, comme dans l’autel de la chapelle Paolina à S. Maria Maggiore, qui apporte son rayonnement vers l’image miraculeuse. Dans d’autres cas en revanche, la Gloire peut être démultipliée, s’appliquant à l’image mariale, au Saint-Esprit et à la croix comme à S. Maria in Trivio ou à S. Salvatore in Lauro ou, bien plus souvent encore, à la fois à l’image mariale et au Saint-Esprit. L’absence ou la présence d’une Gloire propre tient sans doute là encore à des raisons non seulement artistiques mais aussi théologiques. La Tradition chrétienne, reprise par les textes des XVII^e et XVIII^e siècles, fait avant tout, j’y reviendrai, de la lumière virginal la résultante d’un don ou d’une émanation *issue* de Dieu le Père, du Saint-Esprit ou du Christ, et cela sous leurs diverses figurations (le Saint-Esprit associé à la couronne d’étoile, le Soleil à la divinité du Père dans l’interprétation chrétienne de l’Apocalypse, etc.). S’inspirant du *Livre de la Sagesse*, les chrétiens font de la Vierge soit la Sagesse elle-même qui s’épand dans le monde⁴⁴, soit, bien plus généralement, le *trône* de la Sagesse/lumière à laquelle est identifié le Christ : la Vierge n’a pas ainsi une lumière propre mais elle est porteuse ou bien « revêtue » de la lumière divine, en tant que personne où corps terrestre et Verbe s’unissent l’un à l’autre, comme l’attestent



Fig. 71.
Maître-autel
avec la Madonna
Avvocata.
Ss. Domenico
e Sisto,
vers 1636-1640?,
Rome.

mariale au-dessous qui, non entourée de rayons, semble en attente de l'émanation du Saint-Esprit. Dans le retable situé sur le principal autel des Ss. Domenico e Sisto [fig. 71], l'icône de la Vierge à l'Enfant, qui ne dispose pas d'une Gloire propre mais est insérée dans un profond cadre doré, est partiellement *intégrée* dans la Gloire du Saint-Esprit située juste au-dessus, et *sous* la présence d'un Dieu le Père en gloire qui apparaît dans le fronton du retable : l'ensemble respecte rigoureusement la hiérarchie céleste et évite de donner à la Vierge un statut excessivement privilégié. La façon dont la Gloire entoure l'icône mariale est également signifiante. Soit les rayons lumineux paraissent *issus* de l'image et de son cadre (les cas de S. Maria in Trivio, S. Lorenzo in Lucina, de l'Oratorio del Caravita, etc.), et c'est dans ce cas l'image et la Vierge qui sont porteuses d'une lumière qui se diffuse à partir d'elles. Soit, par exemple à S. Salvatore in Lauro, au SS. Nome di Maria ou déjà à S. Maria in Campitelli, l'image semble *superposée*, voire « portée », sur un rayonnement antérieur – que l'on peut davantage associer à une origine divine –, qui semble être la cause de la propre illumination de l'icône de la Vierge⁴⁵. Ce dernier dispositif nous rapproche de cette conception d'une Vierge illuminée *intérieurement* par l'Esprit-Saint, mais aussi elle-même porteuse de cet autre « Soleil » qu'est l'Enfant représenté *devant* sa poitrine : double lumière du Saint-Esprit et du Verbe, illuminant le corps de la Vierge, se diffusant et se communiquant enfin vers l'espace des spectateurs, eux-mêmes tenus en retour de « glorifier » par leur dévotion l'image sainte de Marie.

Comme dans les autres configurations ici étudiées – celles des images trinitaires ou celles liées aux apothéoses de saints –, ces différents niveaux s'articulent

par exemple saint Bernard et ses commentateurs modernes. Elle peut être encore conçue comme une figure *intérieurement* animée de la lumière du Saint-Esprit, lumière qui *s'extériorise* et rayonne ensuite dans le monde.

Or ces éléments sont bien évoqués concrètement. Au-dessus de la Gloire, la place également rayonnante prise par le Saint-Esprit, Dieu le Père ou le Christ (évoqué par sa croix), ne crée pas simplement une relation entre la Vierge et les personnes trinitaires mais tend à démontrer que la lumière de la Vierge, loin d'être indépendante et « concurrente » des autres Gloires, même si elle peut tendre à le devenir, *résulte* ou *procède* de cette Gloire première et supérieure. Tel est par exemple le cas au maître-autel de S. Maria dei Miracoli [fig. 67] où le Saint-Esprit paraît descendre vers le retable, la croix (dorée) portée par un ange se superposant partiellement à son propre rayonnement, tandis que les anges sont en relation avec ceux environnant l'icône

les uns aux autres selon des modalités analogues. Au sein d'une architecture favorisant déjà l'association des espaces entre eux (frontons ouverts, entablements brisés, cadres débordants, jeu sur les matières et les rappels chromatiques, etc.), un rôle décisif est également attribué à l'expansion de la Gloire et des nuées. Soit celles-ci tendent à *intégrer* en un espace unitaire plusieurs pôles (l'exemple exceptionnel du SS. Nome di Maria avec l'image et les initiales de la Vierge au-dessus, la Gloire s'étendant également vers la monumentale couronne mariale qui surmonte l'ensemble); soit, plus généralement, elles mettent en relation et *articulent* les différents éléments. Dans plusieurs cas, à S. Maria Porta Paradisi ou à S. Maria dei Miracoli, ce sont les rayons de la Gloire du Saint-Esprit qui paraissent s'étendre et intégrer l'image mariale. Dans la plupart des situations, par exemple à S. Maria in Trivio, S. Maria degli Angeli, S. Nicola da Tolentino ou S. Salvatore in Lauro, les rayons de la Gloire de l'icône mariale débordent du cadre du retable : ils relient l'image à la Gloire du Saint-Esprit au sommet du retable, lui-même surmonté d'une croix rayonnante au-dessus de l'arc du chœur (S. Maria in Trivio) [fig. 72], débordent sur l'entablement et se dirigent dans l'axe du fronton triangulaire surmonté de la croix, là aussi rayonnante, puis vers le relief du Saint-Esprit en gloire sous la voûte (S. Salvatore in Lauro).

Comme souvent, les anges, à nouveau, ont ici une fonction analogue. Ils paraissent, dans la plupart des cas, supporter et comme élever (ou apporter du ciel) le cadre de l'image miraculeuse selon une formule toute berninienne; ils regardent l'image ou indiquent d'autres éléments connexes; ils supportent, au centre du fronton ouvert, la grande croix monumentale dorée de S. Maria dei Miracoli qui établit un lien physique entre le retable et la Gloire de stuc blanc du Saint-Esprit [fig. 73]. Ailleurs, ils portent encore la couronne destinée à la Vierge, comme dans le cas de S. Nicola da Tolentino où l'ange est situé au niveau de l'entablement du retable, posé sur une nuée en relation avec la Gloire qui se déploie autour du tableau et sous la voûte de la chapelle avec Dieu le Père et une Gloire d'anges.

Dans les systèmes inclusifs, où une icône ancienne est donc insérée au centre d'un tableau moderne ou d'un bas-relief, l'articulation entre les deux éléments est réalisée par un encadrement doré de nuées et de petits angelots qui supportent le cadre ancien et se superposent sur la toile moderne : c'est l'exemple de l'église des S. Martino ai Monti (la Gloire en stuc entourant un vitrail avec le Saint-Esprit



Fig. 72.
Antonio
Gherardi,
*Maître-autel de
S. Maria in Trivio*,
vers 1677-1679,
Rome.

Fig. 73.
Carlo Fontana,
Antonio Raggi,
*Maître-autel de
S. Maria dei
Miracoli*, 1679,
Rome, détail de la
partie supérieure.



étant par contre superposée, sans solution de continuité, au-dessus du retable). En revanche, l'icône de la Chiesa Nuova est insérée sans transition dans la toile de Rubens, qui vaut comme une extension de l'image ancienne dont le cadre est ici peint en trompe-l'œil sur la nouvelle toile. À S. Giacomo in Augusta, l'icône tend à s'intégrer, malgré son caractère hétérogène, dans le relief, étant supportée par les anges sculptés, projetée en avant et placée de biais pour être dirigée vers le regard du saint en prière [fig. 74]. Le dispositif est proche de celui de S. Maria Porta Paradisi où l'image est cependant placée frontalement [fig. 69]. Dans le premier cas le spectateur contemple un retable où un saint est en rapport avec



Fig. 74.
Pierre Legros,
*Retable de
la chapelle
dei Miracoli.
S. Giacomo
degli Incurabili,*
1711-1714,
Rome, détail.

l'image sacrée ; dans le second cas, il peut immédiatement s'adresser à l'image dans une dévotion commune qu'il partage ainsi avec le saint représenté.

« UN GRAND PRODIGE PARUT DANS LE CIEL :
UNE FEMME REVÊTUE DU SOLEIL »

■ Si les multiples dévotions modernes associées à Marie expliquent largement les innombrables transferts d'icônes au centre des nouveaux retables des XVI^e et XVII^e siècles, il reste cependant à justifier plus précisément la forme particulière que prennent les dispositifs d'ostentation presque systématiquement associés

au motif de la Gloire mis en place à partir du milieu du XVII^e siècle. Au-delà de l'émulation dévotionnelle et de la « prime de séduction » qu'apportaient ces spectaculaires réalisations, la *conjonction* de la Vierge et de la Gloire pouvait en effet, et de façon plus essentielle, s'autoriser de tout un ensemble de traditions représentatives et de justifications textuelles que les formes plastiques réalisées, sans s'identifier nécessairement à elles, n'auront qu'à exploiter, amplifier et traduire en termes monumentaux.

Un retour sur les fondements textuels s'impose ici à nouveau. De fait, l'élaboration d'une iconographie solaire de la Vierge paraît bien résulter, en premier lieu, et comme dans le cas des saints, d'un *transfert* ou d'une *extension* d'un attribut divin – la Gloire de Dieu – à la Mère du Christ. Elle bénéficie ainsi, lors même de son Assomption et du Couronnement, d'une *intégration* à la monarchie divine : c'est le modèle de la Vierge en Majesté médiévale, *Maria Regina*, reine du Ciel (*Regina Coeli*) mais aussi image de l'Église (*Domina Ecclesia*) et épouse (*Sponsa*) du Christ. C'est ce type que l'on trouve par exemple dans la mosaïque de S. Maria in Trastevere, avec Marie dotée des attributs de la souveraineté, trônant fréquemment dans une mandorle parfois elle-même rayonnante, dont la Gloire moderne peut être considérée comme une forme autonome et sculpturale de traduction. Fréquemment, la Vierge siège ou s'identifie même au trône de gloire céleste. Cette assimilation dérive de l'interprétation de l'Ancien Testament, d'une part par son identification au *Sedes Sapientiae*, où le Trône est la Vierge et la Sagesse le Fils, conçue en tant que « pure irradiation de la gloire du Tout-Puissant », « reflet de la lumière éternelle », « plus radieuse que le soleil » (Sg 7, 25-26 et 29) ; d'autre part, par son identification au trône de David ou de Salomon. Au début du XVII^e siècle par exemple, Étienne Binet évoque David dont le trône est décrit « comme un Soleil tout rayonnant d'une Majesté sainte, comme une lune plainement parfaite sans inconstance, & comme le riche esmail de l'arc en ciel ». Il le reconnaît, à la suite de saint Luc (Lc 1, 32 : « Le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David son père »), comme le « throsne de Jesus » identifié plus précisément à « cet yvoire miraculeux *du sein de sa sainte Mere*, où le second Salomon [le Christ] est assis ». Cette Vierge-trône recevant son fils est explicitement comparée à un soleil qui, comme le soleil terrestre, « vivifie ce bas-monde, & sous-levant les parties les plus pures, les attire vers le ciel », de la même façon que la Vierge élève vers elle et métamorphose les âmes de ses dévots⁴⁶.

Dans l'Ancien Testament, d'autres textes antérieurs et d'autres contextes thématiques venaient également nourrir la vision solaire de la Vierge, et en premier lieu bien sûr *Le Cantique des Cantiques* énumérant les multiples éléments qui, là encore, vont devenir pour les chrétiens les emblèmes caractéristiques de la « *Virgo tota pulchra* ». Ce sont le lis, la tour, le jardin, la fontaine, le puits, la lune et à nouveau le soleil, éléments que l'on retrouve non seulement dans d'innombrables tableaux mais également dans le décor entourant certains retables : par exemple au sein des décors de stuc de la chapelle bordant sur le côté gauche l'autel principal de S. Maria della Consolazione⁴⁷. L'assimilation de

Marie à la « fontaine du soleil » (*Fons solis*, selon la dénomination de Josué 16, 7, d'où procède le Soleil du Christ), est aussi évoquée par Étienne Binet ou André Valladier, se référant à la fois à une citation de Mardochée dans le Livre d'Esther⁴⁸, mais aussi à l'Apocalypse. Et Binet d'identifier cette fontaine lumineuse non à Esther mais à Marie, humblement dissimulée mais découverte par Dieu, et véritable fontaine du soleil :

« car elle seule mérita d'enfanter la lumière et de devenir mère du soleil de justice [expression issue de Malachie : Ml 3, 20 : le "Soleil de justice se lèvera portant la guérison dans ses rayons"], mille fois plus éclatant que celui qui brille sur nos têtes, puisqu'il éclaire toute la Jérusalem céleste, dont l'unique lumière est l'agneau [Ap 21, 23 : "La cité n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'illumine et son flambeau c'est l'Agneau"]⁴⁹ ».

La Vierge de l'Apocalypse de saint Jean (Ap 12, 1-6), est évidemment ici un point de départ fondamental : « Un grand signe apparut dans le ciel : une femme, vêtue du soleil, la lune sous les pieds, et sur la tête une couronne de douze étoiles. » Le texte, qui inspire directement la propre « Apocalypse de Paul » au milieu du III^e siècle⁵⁰, fixe le modèle de la « Mulier amicta sole » : la Femme, identifiée à une préfiguration de la Vierge⁵¹, menacée du dragon (Satan), posée sur un croissant de lune, tête surmontée du soleil (qui peut se trouver derrière sa tête, derrière son corps ou encore sur son ventre selon les diverses conventions), et entourée d'étoiles. Présente dans les célèbres illustrations médiévales des différentes versions de *l'Explanatio in Apocalypsim sancti Ionnus* de Beatus de Liébana, cette iconographie se retrouve à l'époque moderne dans de multiples Livres d'Heures, Missels, gravures et tableaux. Elle est par exemple (discrètement) évoquée au maître-autel de l'église du SS. Nome di Maria avec la présence de la lune et des étoiles autour des initiales de Marie qui surmontent l'icône de l'autel. La littérature mariale des XVII^e et XVIII^e siècles ne cesse elle-même de revenir sur ce thème. Étienne Binet ou André Valladier au début du XVII^e siècle, ou Sébastien Briguet et Alphonse de Liguori au siècle suivant, font notamment référence à la lecture faite par saint Bernard de l'Apocalypse dans l'un de ses célèbres sermons (*In Signum magnum*) : Marie « revêtue du soleil » et de la puissance et miséricorde de Dieu – « elle qui a pénétré, au-delà de la divine sagesse » –, est comprise comme une évocation du Verbe divin revêtu de la chair humaine. Binet insiste par exemple sur ce qu'a d'incomparable cette lumière issue de la Vierge et précise le sens trinitaire à lui accorder :

« Le soleil que revêt Marie, c'est la Divinité du Père ; la lune qu'elle a sous les pieds, c'est l'humanité du Verbe incarné qui lui était soumis ; et ces douze étoiles, c'est le Saint-Esprit qui apparaît en cette forme pour l'enrichir de douze suréminentes perfections, afin qu'au milieu de son sein virginal, la nature divine du Verbe épouse notre humanité. Tellement que l'Apôtre veut nous faire entendre que cette femme est vêtue de Dieu le Père, de Dieu le Fils et de Dieu le Saint-Esprit ; qu'elle est comme identifiée avec Dieu autant qu'il est possible à une créature, en exceptant l'union hypostatique ou personnelle⁵². »

L'abbé Sébastien Briguet fait une lecture analogue dans ses *Elevations et prières à la Ste Vierge* (1717) où il récapitule, à l'attention des dévots, les principales significations attachées à la vision de l'Apocalypse. La « Dame revêtue du Soleil » nous apprend :

« que vostre belle ame a reçu du Saint Esprit, la plénitude de ses dons, puisque non-seulement il a rempli votre interieur, mais qu'il s'est répandu au dehors. C'est de ce beau Soleil, que vous êtes illuminée, puisque nulle ombre du peché, n'a jamais terni la beauté de votre ame.

Vous êtes revêtue du Soleil, comme d'une défense à l'épreuve pour nous marquer la grâce de Dieu, plus puissante que la vertu des influences de ce bel astre, vous a toujours protégée comme un bouclier invincible. Vous êtes revêtue du Soleil ; parce que votre vie est une lumiere qui éclaire tout le monde, sur cette mer pleine d'écueils.

Enfin, parce que ce Soleil visible est une figure du Soleil de Justice, Jesus-Christ notre Sauveur, Soleil dont vous êtes l'aurore, & duquel vous avez été richement parée, puisque vous l'avez porté neuf mois dans votre precieux sein, & entre vos bras durant son enfance⁵³ ».

On sait que par un glissement de significations, certains des motifs attachés à la « Dame revêtue de Soleil » de l'Apocalypse vont devenir ceux privilégiés pour évoquer l'Immaculée Conception. Cette croyance, progressivement confortée par la Tradition⁵⁴, avait été activement soutenue par Sixte IV, introducteur notamment en 1476 et 1480 d'un Office de l'Immaculée Conception, et propagandiste d'une iconographie de la *Virgo in Sole*, où réapparaissent motif solaire et croissant de lune⁵⁵. Le souverain Pontife aurait ainsi assuré l'obtention d'indulgences associées à la célébration de cet Office ou aux prières adressées à la Vierge devant cette image, dont les exemples, caractéristiques d'une tendance synchrétique entre Apocalypse (Ap 12, 1-6) et croyance dans l'Immaculée Conception, se multiplient au cours des XV^e et XVI^e siècles. L'évolution vers une définition dogmatique se poursuit durant le XVII^e siècle avec l'interdiction faite par Paul V aux adversaires de cette croyance de soutenir publiquement leurs thèses (1617), interdiction étendue aux entretiens privés par Grégoire XV (1622), puis confirmée par Alexandre VII (1661) qui édicta des peines contre les auteurs hostiles à la théorie officielle. Parallèlement, la traduction imagée du futur dogme vint se fixer au cours des XVI^e et XVII^e siècles, écartant peu à peu d'autres conventions représentatives (Arbre de Jessé ; Rencontre de Joachim à la Porte dorée et conception virginale par le baiser ; « dispute » sur l'Immaculée Conception en présence des Pères, Docteurs et Prophètes), et confortant là encore l'assimilation de la Vierge à une symbolique solaire. Les motifs issus de l'Apocalypse, parfois également associés à ceux tirés du Livre de la Sagesse et du Cantique des Cantiques (repris dans les offices ou litanies dédiés à la Vierge), se retrouvent ainsi dans le thème de l'Immaculée Conception où s'imposent à nouveau lune, soleil, couronne d'étoiles, etc.

Enfin, la construction d'une tradition relative à la Mort et à l'Assomption de la Vierge est également déterminante du point de vue des orientations iconographiques « solaires ». Là aussi, on sait que ce n'est que de façon tardive, à partir

du VI^e siècle, que les premiers textes apocryphes proposent un certain nombre de récits relatifs à plusieurs épisodes restés obscurs de la vie de la Vierge : sa mort est pensée comme Dormition (mort du corps et seule élévation de l'âme au ciel) ou bien, tradition finalement reçue (par exemple dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine), comme Assomption avec résurrection à la fois de l'âme, emportée par le Christ, et du corps, conduit par les anges dans la Gloire céleste, justifiant à nouveau l'introduction de nuées et d'éléments lumineux⁵⁶. C'est à cette dernière croyance, confirmée par Paleotti notamment, que correspondent les figurations modernes où les apôtres sont représentés devant le tombeau vide de la Vierge, son corps et son âme (confondus en une même figure, où le « corps » traduit en réalité l'âme), s'élevant dans le ciel. Pouvant difficilement s'autoriser de références bibliques, la tradition figurative va s'élaborer en s'appuyant sur une série de visions mystiques où, là encore, des traits formels apparentés à ceux de la Gloire (nuées, lumière et rayons, anges) se multiplient avec sainte Élisabeth (un Christ « croix en mains » apparu à la Vierge lors de sa mort⁵⁷), sainte Brigitte de Suède⁵⁸, ou encore saint Hildephonse qui témoignait d'une descente sur terre de « la Jerusalem glorieuse » afin d'élever avec elle, en un « magnifique équipage », la Vierge vers le trône céleste. Au XVII^e siècle, on retrouve par exemple ces modèles mystiques dans l'ouvrage de Louis Ferraud, s'adressant aux membres des Congrégations de Notre-Dame érigées par les Jésuites, auxquels il proposait toute une série de *Considerations sur les mystères et les grandeurs de la sainte Vierge* (Paris, 1691). Il enjoignait ses lecteurs à :

« croire que toute les Hiérarchies celestes assisterent à ses Obseques, de quoi il n'y a pas sujet de s'étonner, puisque l'honneur qu'ils rendoient à la Mere, retournoit à la plus grande gloire du Fils. [...] à la mort de l'incomparable Marie toute la Cour celeste est venuë au-devant d'elle, & [...] elle l'a suivie & accompagnée avec des chants d'allegresse, jusqu'au Trône qui lui étoit préparé dans le Ciel avant tous les siecles⁵⁹ ».

C'est l'ensemble de ces sources, enrichi des comparaisons ou des commentaires des Pères et de la Tradition, qui est repris à l'époque moderne par un Louis Abelly dans *La tradition de l'Église touchant la devotion particuliere des Chrestiens envers la tres-sainte Vierge* (Paris, 1653), ouvrage destiné à conforter les croyances modernes sur l'histoire de l'Église ; par un Sébastien Briguet, dans ses *Elevations et prières à la Ste Vierge* (Paris, 1717), qui propose aux dévots des extraits des litanies à la Vierge « choisis des Auteurs les plus saints & les plus célèbres⁶⁰ » ; ou encore par un Alphonse de Liguori (1750)⁶¹. Représentatif de cette tendance, et je m'arrêterai sur ce seul exemple, est le cas de François Poiré, auteur de la *Triple couronne de la bienheureuse Vierge*, titre qui se réfère aussi bien à la Vierge Reine couronnée par la Trinité, qu'à la Vierge de l'Apocalypse et à sa couronne d'étoiles, c'est-à-dire à autant d'éléments que nous retrouvons sous des formes plus ou moins explicites dans les réalisations mariales des XVII^e et XVIII^e siècles. Dans le chapitre consacré à la « douzième étoile de la Couronne d'Excellence » (l'auteur commente les douze étoiles de chacune des trois couronnes qu'il lui

prête), Poiré reprend les multiples comparaisons solaires issues de la Bible et commentées par saint Jérôme, Pierre Damien ou saint Bonaventure. La citation du psaume 19, 5 – « Là-bas, Dieu a dressé une tente pour le soleil » (ou « Il a posé son Tabernacle au milieu du soleil ») – est ainsi comprise, selon le commentaire de saint Jérôme cité par Poiré, comme le « sein de la Vierge », qui « auparavant n'estoit qu'une estoille » et « devint un Soleil rayonnant » à l'éclat insupportable pour les Anges⁶². Poiré s'attarde particulièrement sur les « trois estats » distingués dans un des sermons de saint Bernardin de Sienne à propos de la Vierge solaire : celui de sa Conception immaculée « auquel elle est meritoirement comparée au Soleil levant » (et « jetta quatre rayons » de sainteté, connaissance, charité, tranquillité); celui de sa Naissance jusqu'à son entrée au Temple (avec quatre autres rayons de beauté, exemption des péchés, contemplation des choses célestes); celui de la Conception du Verbe divin, « vray midi de nostre Soleil mystique » (avec quatre rayons de la plénitude de grâce, « amortissement de tout ce qui pouvoit empescher ou retarder [...] le cours de ses excellentes vertus », adhésion au souverain bien, repos et assurance). C'était pour saint Bernardin le point culminant du parcours solaire de la Vierge qui trouvait son aboutissement dans la production, du sein même de « ce divin Soleil au midy de ses ardeurs », d'« un autre Soleil levant » qui est le Verbe incarné, « vray soleil de Justice » (*Sol justitiae*) illuminant la Création. Poiré complète cependant saint Bernardin en proposant une étape supplémentaire, « un quatriesme état de la Vierge, qui est celuy de son glorieux trespas, qu'à bon droit j'appellerois le couchant de ce divin Soleil », à nouveau associé à quatre ultimes rayons⁶³.

TEXTES, IMAGES ET EXPÉRIENCES MIRACULEUSES

ALLUSIONS ET RECOMPOSITIONS

Pourtant, si l'on examine à nouveau les Gloires monumentales associées aux icônes mariales romaines, aucune des traditions textuelles relatives à une iconographie solaire de la Vierge que nous venons de rappeler ne saurait sans ambiguïtés s'appliquer aux dispositifs mis en œuvre. Ce qui est incontestablement commun, c'est bien l'association, récurrente dans ces textes, entre Marie, la lumière ou le soleil, mais non nécessairement l'iconographie directement associée à l'Apocalypse, à l'Immaculée Conception, à l'Assomption ou encore, autre tradition possible, à la vision de la sibylle d'Auguste. Tous ces thèmes sont absents de l'iconographie de l'icône mariale qui est centre des réalisations romaines où s'impose la Vierge à l'Enfant. Si abondent bien sûr ces thèmes dans le champ pictural, c'est ailleurs – à Naples, Gênes, Varallo (l'abside et la coupole de la basilica dell'Assunta), ou encore en France ou dans l'Allemagne catholique –, que l'Assomption (presque exclusivement d'ailleurs), sera directement associée à la nouvelle Gloire baroque, les grands retables romains des XVII^e et XVIII^e siècles valorisant avant tout leurs images miraculeuses anciennes. Cette forme d'indépendance de l'iconographie mariale romaine à l'égard des thèmes majeurs qui lui sont trop immédiatement attachés, paraît rejoindre ce que l'on pourrait

désigner comme le « symbolisme diffus » ou générique qui est celui des traités de spiritualité des XVII^e et XVIII^e siècles. Ceux-ci en effet, s'ils se réfèrent toujours à la Tradition, font de Marie une déesse quasi solaire, mais plus nécessairement associée de façon explicite à un épisode particulier de son existence.

Ces thèmes traditionnels peuvent cependant se développer, nous l'avons vu, mais *parallèlement*. Les symboles mariaux du Cantique des Cantiques, renvoyant à l'Immaculée Conception, sont présents, je l'ai signalé, dans les bas-reliefs de stuc de l'une des chapelles bordant le chœur de S. Maria della Consolazione abritant la reprise miniaturisée de la grande Gloire mariale de S. Maria in Campitelli, ainsi associée à ce nouveau contexte immaculiste. De même, l'Assomption, dont le modèle est d'ailleurs clairement revendiqué dans le cas de l'icône de la chapelle Paolina à S. Maria Maggiore⁶⁴, se retrouve dans la fresque de S. Maria degli Angeli située *au-dessus* de l'icône représentant l'Adoration et le Couronnement (une couronne en relief est ajoutée au-dessus de la tête de la Vierge et paraît portée par les deux anges qui l'encadrent), « complétant » ainsi, avec une inversion temporelle (l'Assomption ne précède pas mais « suit » ici l'Adoration et le Couronnement), le thème représenté dans l'icône mariale. Couronnement et Assomption sont encore présents, nous l'avons indiqué également, au-dessus de l'icône de S. Maria dell Orto, elle-même couronnée par deux anges en ronde-bosse au-dessus.

Les thèmes de l'Apocalypse, de l'Immaculée Conception, de l'Assomption ou encore de la Vierge Reine du ciel, s'ils ne sont pas directement évoqués par l'icône centrale, peuvent être encore implicites, parfois – comme l'avait bien noté Gérard Labrot – mêlés de façon ambiguë les uns aux autres, recomposés ou transformés (comme déjà dans le motif de la *Virgo in Sole* dont nombre de Gloires modernes semblent devoir être des réélaborations), et induits cette fois par les associations et glissements des différents motifs présents au sein du retable⁶⁵. Le mode de fonctionnement des dispositifs créés implique dès lors un déplacement et une transformation partielle, souvent ambiguë, de l'iconographie originelle de l'icône centrale. Ainsi, la couronne d'étoiles, presque toujours présente, est associée à la Gloire qui entoure l'icône et redouble en général la couronne royale⁶⁶. Elle renvoie à la Vierge de l'Apocalypse et, simultanément, à la croyance en l'Immaculée Conception du fait de la communauté iconographique de leurs attributs⁶⁷. Les couronnes royales également présentes dans la quasi-totalité des cas, valent bien comme un signe de reconnaissance de l'éminence de ces images-reliques, mais elles contribuent également à les transformer, indépendamment de leur iconographie originelle (Vierge à l'Enfant sur un trône comme à S. Maria in Trivio, allaitante, etc.), en Reine du ciel couronnée par le Fils et entrée dans la Gloire divine par son Assomption. Par ailleurs, même en l'absence du trône sur lequel se situerait la Vierge (ce qui est le cas de la plupart des icônes), l'identification rappelée entre Vierge et trône lumineux du Nouveau Salomon qu'est le Christ, fait du *propre corps* de la Vierge ce trône céleste d'une Marie Reine céleste illuminée par la Gloire lumineuse qui entoure l'icône. L'effet créé par les agencements modernes est en tout cas bien celui-ci, et ne peut que rappeler,

malgré la présence anachronique du Christ enfant, le motif de la Vierge en Majesté des XII^e et XIII^e siècles des mosaïques des anciennes basiliques romaines de S. Maria in Trastevere ou de S. Maria Maggiore auxquelles les réalisations baroques paraissent bien devoir se confronter.

Le thème de l'Assomption n'est pas non plus à exclure, quand bien même à nouveau anachronique puisque la Vierge est associée à l'Enfant. Le thème est implicite en raison non seulement de la présence des personnes trinitaires situées au-dessus de nombre de ces images mariales et qui semblent accueillir la Vierge, mais également en raison du mode d'exposition de ces icônes. Elles sont en effet systématiquement exposées en suspension, parfois détachées de la paroi, et soutenues par des anges (par exemple à S. Maria della Luce, S. Maria dei Miracoli, etc.), tout comme dans les Assomptions explicites du corps de la Vierge vers la Gloire du Père. De même que le Couronnement de la Vierge est aussi un « Couronnement » de son image, l'Assomption de la Vierge est aussi une forme d'« assomption » de l'icône même qui semble bien, comme à S. Maria Maggiore, soit être *issue*, soit se *diriger* vers le monde supraterrrestre, manifestant son incontestable appartenance céleste.

MIRACLE À ROME

Résultats d'une réélaboration et d'une recomposition partielle de différents motifs solaires fréquemment attachés à la Vierge, les Gloires mariales de l'époque moderne doivent, en dernier lieu, être mises en relation avec une autre tradition historique, décisive à Rome, qui est celle des *conditions miraculeuses d'apparition* de ces images, ensuite exposées à la vénération publique. L'hypothèse que l'on peut faire est celle non pas d'une simple et immédiate « traduction » visuelle des éléments textuels composites relatifs à une Vierge solaire, mais celle d'une médiation essentielle qui s'articule aux expériences et aux récits miraculeux d'apparitions. Ceux-ci confirment, actualisent et traduisent en termes concrets cette tradition et permettent à la fois son assimilation, sa naturalisation et son incarnation visible à l'époque moderne.

Visions mariales ou manifestations miraculeuses d'images de la Vierge sont associées à toute une série de caractéristiques récurrentes : contexte dramatique (épidémies, guerres, etc.) ; préférence pour les lieux écartés ; liaison avec une source, un arbre, un roc, une cavité ; signes annonciateurs ; demande d'édification d'un sanctuaire par la Vierge ; lien entre apparition et découverte/redécouverte d'une image-relique, etc. La lumière est aussi un élément très fréquemment associé à ces mariophanies : de la Vierge qui est par exemple censée déjà apparaître pendant l'Antiquité à l'empereur Auguste dans un « cercle d'or [...] autour du soleil », à la Vierge dite de Notre-Dame des Lumières à Goult (Lubéron) en 1661 ou à celle de Laus (Embrun) en 1664, etc.⁶⁸. À Paris, au milieu du XVII^e siècle, la statue dite de Notre-Dame-de-la-Paix du couvent des Capucins manifeste de façon semblable sa puissance par des « lumières, qui faisoient une couronne à l'entour de cette venerable Image », et par des flammes comprises comme « presage des Graces innombrables que tout le Monde devoit recevoir devant nostre

Dame de Paix [...] en attendant que les hommes l'honorassent par la lumière des cierges & des lampes qui brûlent jour & nuit devant cette sainte Image⁶⁹ ».

Les apparitions mariales romaines ne se distinguent guère de cette typologie commune. Les ouvrages de Pietro Bombelli ou de Concezio Carocci au XVIII^e siècle, qui recueillent les légendes associées aux principales images miraculeuses de la cité, attestent également de plusieurs épiphanies lumineuses. Elles ne sont pourtant en rien systématiques. Nombre d'images sont liées à des visions et surtout à des miracles, la manifestation lumineuse n'étant attestée que dans quelques exemples. Tout se passe comme si, à partir d'un certain nombre de cas emblématiques, les réalisations romaines des XVII^e et XVIII^e siècles – confortées à la fois par le succès d'autres dispositifs analogues (S. Pietro) et par les associations faites par les textes bibliques et la Tradition entre Vierge et lumière – venaient étendre et *généraliser* l'association de la relique miraculeuse à la lumière de la Gloire, quand bien même celle-ci ne faisait pas partie des accessoires associés à l'apparition historique.

Un exemple essentiel est évidemment celui que représente l'apparition environnée de lumière de la relique de S. Maria in Campitelli, sanctuaire dont j'ai rappelé la valeur inaugurale pour les Gloires mariales romaines du XVII^e siècle, et dont le dispositif renvoie aussi bien à une tradition textuelle qu'aux descriptions évoquant la vision miraculeuse. Mais la lumière est également associée à d'autres célèbres reliques. À S. Maria della Luce par exemple [fig. 75], elle est liée simultanément à un miracle (la guérison d'un aveugle) et à la redécouverte d'une image oubliée, la guérison de la cécité ouvrant ainsi à la possibilité de cette découverte. C'est ici le récit d'un « cieco fortunato », entré dans une maison ruinée pour satisfaire « ad un debito naturale » (un acte « naturel » que l'on peut considérer comme sacrilège ou pour le moins irrévérencieux en raison de la présence d'une image sacrée), puis menacé par l'effondrement de la toiture (punition « surnaturelle » ?), qui se retourne (« se volge ») et voit : « nella parete, ond'era caduto il calcinaccio, la Imagine di Maria col S. Bambino *cinta di straordinario splendore*. Per un interno impetuoso movimento naturale, esclamò : *Luce, luce*; e uscito fuori lieto, e contento invitò tutti del vicinato a vedere, ed ammirare il portento de la S. Imagine scopertasi da sè con render a lui nello scoprirsi l'uso degli occhi⁷⁰ ». L'exposition de l'image dans le nouveau sanctuaire est, tout comme à S. Maria in Campitelli, largement fondée sur les circonstances de l'apparition, qu'elle redouble d'une certaine façon : l'icône, surmontée d'une Gloire

Fig. 75.
Gabriele
Valvassori (?),
*Retable et image
mariale. S. Maria
della Luce*, milieu
XVIII^e siècle,
Rome.



au centre de laquelle se trouve l'emblème rayonnant de l'Ordre des minimes dont relève le sanctuaire [fig. 48], est insérée dans une Gloire d'anges de stuc et de rayons dorés qui pénètrent jusque dans le cul-de-four de l'abside où se trouve la fresque de Dieu le Père, rapportant et articulant ainsi à la divinité la puissance miraculeuse de la Vierge. Au-delà, cette lumière prend un sens bien plus général, touchant la ville même de Rome emplie de la Gloire protectrice, dispensatrice universelle de foi et de piété : « *Luce, Luce* converrebbe in un certo modo esclamar ancora al Popol di Roma, illustrato singolarmente da prodigi della Madre divina, la quale fa per essi risplendere su questa Capitale del Cristianesimo la divina gloria, e la parzialissima sua protezione⁷¹. »

Dans le cas, également exemplaire, de S. Maria dei Miracoli [fig. 67], l'image, peinte à l'origine sur la paroi extérieure d'un édifice, avait été invoquée par une « povera Donna » dont le fils tombé dans le Tibre se noyait : « *Si* inginocchia ella col crine sparso, co gli occhi molli, colle lacere gote, e : Madre Santissima vero porto di salute, Voi sola potete rendermi alla vita col salvarmi la mia vita⁷². » La lumière n'est pas directement associée à la prière de la mère devant l'image, mais à la *vision* dont bénéficie le fils et qu'il rapporte *a posteriori* à l'icône miraculeuse, une fois sauvé et confronté à la représentation invoquée : « questa Signora appunto, ma *più grande, più bella, più risplendente* con questo suo caro figliuolo sotto d'un braccio, prese me coll' altro, e sostennemi sempre in aria sopra dell' onde, fino a condurmi a riva⁷³ ». Dans le cas de S. Maria in Campitelli ou de S. Maria della Luce, la manifestation divine se *confond* avec celle de l'image mariale. Dans ce dernier cas, l'apparition reste en relation étroite avec l'image (invoquée par la mère, apparue au fils), mais s'en *détache* : la Vierge se manifeste sous les traits, réélaborés, de l'image, non au lieu où se trouve l'image mais à distance, en tant que vision, là où le secours s'est révélé nécessaire. La mise en scène postérieure de la confrontation est le moyen de faire coïncider l'image et l'apparition, et d'attester ainsi sa valeur miraculeuse.

Un autre cas significatif est celui de S. Maria degli Angeli. La transformation en sanctuaire des thermes de Dioclétien est due à la dévotion d'un prêtre sicilien, Antonio Duca, qui avait développé un culte spécifique envers les anges et en particulier « a sette Assistenti al Trono di Dio » (les sept anges ou archanges qui sont toujours debout devant le trône de Dieu selon Tobit ou saint Jean⁷⁴). Venu à Rome, on sait qu'il réussit, après diverses infortunes, à investir une partie des vestiges des thermes. La vision est cette fois liée non à une guérison ou salvation miraculeuse mais, comme dans le cas de S. Maria Maggiore dont il constitue une variante, à l'élection d'un *site* privilégié pour l'édification du sanctuaire dédié à la dévotion : « una mattina appena alzato di letto, ebbe questa visione, da lui giurata, [...] Gli furono poste avanti distintissime le Terme Diocleziane, nelle quali *vedeva una luce più candida della neve, che usciva dal Pavimento, e andava all'insù* [je souligne] : e sentì una voce : *Quì ha da essere il vostro Tempio : leggete presto la vita di S. Saturnino*⁷⁵ ». La vision, redoublée après l'accord donné par le Pape, est cette fois indépendante de toute apparition ou représentation miraculeuse préexistante de la Vierge, la

réalisation de l'image mariale étant *postérieure* à la vision, due à une commande spécifique du dévot destinée à honorer la Vierge et les Anges : « in uno a man diritta la Madonna col suo Divino Figliuolo in braccio con sette Angeli, che le assistono : & è quello, che ora stà all' Altar Maggiore : e nell'altro i sette Angeli, che ora stà in Sagrestia : l'uno, e l'altro Quadro in tela, fatto dipingere da lui, con molte orazioni, diguini, e assistenza⁷⁶ ». La Gloire qui encadre le tableau du XVI^e siècle, représentant les « Sette Angeli » qui entourent la Vierge, peut valoir comme un rappel de la manifestation lumineuse originaire, et sans doute aussi comme une extension de l'iconographie du tableau (les Anges « Assistenti al Trono di Dio » que représente ici la Marie-trône lumineux tenant l'Enfant, transformée en un « couronnement » par ajout d'une double couronne). Mais elle est aussi devenue à cette époque un simple accessoire ou un attribut banalisé, indiquant, tout comme les couronnes mariales, l'éminence et le caractère miraculeux et surnaturel de l'image, de même que dans les multiples exemples antérieurs d'icônes mariales que reprend ici à son tour l'architecte.

RELIGION POPULAIRE ET SCEPTICISME MARIAL

MARIOLÂTRIE ET ENCADREMENTS DES PRATIQUES DÉVOTIONNELLES

Le XVII^e siècle, tout au moins dans la littérature spécialisée, marque l'apogée du mouvement marial. Les critiques protestantes, loin d'avoir atténué l'enthousiasme catholique, paraissent au contraire l'avoir exalté, suscitant la prolifération des dévotions les plus excessives, flattant la plus grande diversité des pratiques et des croyances, affichant une confiance sans réserve aux miracles, manifestant sans complexe une iconophilie extrême dont les icônes mariales en gloire, qui se multiplient au cours du siècle et bien après, sont l'une des expressions les plus spectaculaires. À la suite des premières synthèses mariologiques de Pierre Canisius et de Francisco Suárez au XVI^e siècle, l'Italie, l'Espagne mais aussi la France, dont le royaume est consacré à la Vierge par Louis XIII en 1638, occupent ici une place centrale pour cette production dévotionnelle, particulièrement abondante dans la première moitié du XVII^e siècle comme l'avait naguère relevé Charles Flachaire avec son étude inaugurale sur la situation française⁷⁷. Importants, et bien souvent destinés aux congrégations mariales dirigées par les jésuites, sont alors les ouvrages, fréquemment réédités ou cités jusqu'au XVIII^e siècle, d'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), de François Poiré (*La triple couronne de la bien-heureuse Vierge Marie*, 1630 [3^e éd. citée de 1656]), de Paul de Barry (*Le Paradis ouvert à Philagie*, 1636), ceux encore de l'oratorien Guillaume Gibieuf (*La vie et les grandeurs de la tres-sainte Vierge Marie*, 1637), du dominicain Nicolas Coeffeteau (*Tableau de l'innocence et des grâces de la Vierge Marie*, 1621) ou des innombrables traités sur le Rosaire. Dans la seconde moitié du siècle, importants sont encore les textes de Louis Abelly (1653), du jésuite Honorat Nicquet (1660), de Jean Crasset (1679) qui s'adressait aux membres de la « Congrégation de Nostre-Dame » érigée à la Maison professe de saint Louis à Paris, mais aussi ceux d'Adrien Baillet (1693) ou plus tard de

Louis-Marie Grignon de Monfort (1712). En Italie, exemplaire serait encore l'œuvre du grand orateur jésuite Paolo Segneri, auteur de *Il Divoto di Maria Vergine* (Venise, 1694), traduit en français en 1732, et tentant de distinguer « la vraie de la fausse dévotion à Notre-Dame », explicitant les « Motifs de Dévotions » à la Vierge ainsi que les « Moyens d'acquérir » une telle dévotion par différents exercices : prières, méditations sur les mystères, « grandeurs » et « vertus » de la Vierge, invocation quotidienne, imitation de ses vertus, lecture des livres et visites des églises et des images qui lui sont consacrées, participation aux pèlerinages et aux processions, etc.⁷⁸.

Le détail quasi infini de ces exercices se trouvait déjà dans l'œuvre de Paul de Barry, *Le Paradis ouvert à Philagie*, qui a connu près d'une vingtaine d'éditions au cours du XVII^e siècle. Le jésuite écarte dans son avant-propos les critiques de ceux qui pourraient trouver « à redire à mon dessein ou disant que je loge icy par fois des devotions bien menuës pour honorer une si grande Dame », justifiant son ouvrage non seulement par la Tradition mais également par l'utilité d'« une piece d'esprit & du temps » dont le « profit » pour le dévot ne fait aucun doute⁷⁹. Il propose un ensemble profus d'une centaine d'exercices distincts se déroulant sur toute l'année, en fonction du calendrier des fêtes mariales : marcher en compagnie de Jésus et Marie, fléchir le genou et réciter un *Ave Maria* à chaque génuflexion, graver et former sur son cœur le Nom de Marie, visiter les églises dédiées à la Vierge, s'offrir à elle en qualité « d'esclave » ; chaque pratique étant l'occasion de rapporter d'innombrables et quelque peu extravagants miracles témoignant de l'efficacité des pratiques proposées.

L'iconophilie jésuite, largement partagée par les autres Ordres religieux, est ici assumée sans réserve et constitue un élément déterminant de cette littérature dévotionnelle. Dans l'ouvrage de Paul de Barry, ce ne sont pas moins de huit pratiques distinctes qui, comme pour les autres fêtes mariales, sont proposées par exemple pour « la Feste & Octave des Noces de la sainte Vierge » (22 janvier), chacune étant mise en relation avec l'exemple inspirateur d'un éminent dévot ou bien d'un saint : ainsi de la « Resolution d'aymer la Mere de Dieu, disant souvent je veux aymer Marie, à l'imitation du devot Berkman, de la Compagnie de Jesus » pour le premier jour de l'Octave, ou de celle de « Choisir & prendre la sainte Vierge pour sa bien-aymée, à l'imitation de S. Edmond Archevesque de Cantorbie » pour le second jour⁸⁰. Les six jours qui suivent cette fête sont directement associés à des usages où l'image, portée sur soi, présente dans son domicile ou à l'extérieur et en presque toutes les circonstances de la vie quotidienne, joue un rôle central : « Avoir une image de la Vierge en sa chambre, & l'honorer, à l'imitation de S. François de Paule » ; « Porter sur soy une image de la sainte Vierge, à l'imitation de Louys le Debonnaire, Empereur » ; « Avoir en main l'image de la sainte Vierge durant quelques heures, à l'imitation de sainte Hedwige Duchesse de Pologne » ; « Regarder fixement l'image de la Vierge à l'imitation de saint Alexis » ; « Saluer la sainte Vierge, au rencontre de ses images, à l'imitation de Gonzales Sylveria Martyr⁸¹ ». Ajoutant, à la fin de son traité, une trentaine de dévotions complémentaires, plusieurs pratiques

concernent à nouveau directement les images : « Avoir soin & priser ou recueillir toute sorte d'Images de la sainte Vierge, quand *bien elles seroient usées, vieilles, gastées, ou moins bien faictes* pour l'amour de ce qu'elles representent⁸² » – et nous sommes ici au plus près de l'engouement romain des XVII^e et XVIII^e siècles pour les plus antiques représentations de la Vierge ; « Avoir plusieurs Images de la Mere de Dieu, & leur imposer de beaux noms amoureux, & conformes à l'amour qu'elle a pour nous, ou nous pour elle⁸³ » ; « Donner des œillades amoureuses en passant, aux Images de la Mere de Dieu au rencontre d'icelles⁸⁴ » ; « Faire porter solennellement, & avec pompe quelque Image de la Mere de Dieu par la ville, ou assister à la magnificence, ou procession qui se fait pour ce sujet⁸⁵ » ; ou encore, « Mourant, vouloir avoir proche de soy, & à ses yeux l'Image de la glorieuse Vierge⁸⁶ ».

La totalité de ces pratiques vise à un contrôle aussi bien du temps le plus intime (entrer et sortir de chez soi, parcourir les rues, « Au son de l'horloge, d'heure en heure saluer la sainte Vierge », etc.), que de l'espace et des comportements. Domine avant tout l'idée d'une *diffusion* universelle des images, instaurant une forme de sacralisation presque générale de l'ensemble des espaces auxquels elles sont associées. En démultipliant, en tous lieux et tous temps, les modes de relation entre chrétiens et images, une implication dévotionnelle intégrale et quasi continue est également assurée. Sont ainsi requis contacts physiques, visuels (de « l'œillade » ponctuelle à la contemplation fixe dans la durée), implication affective (le rapport « amoureux » qui est attendu à l'égard de la Vierge), soumission corporelle et « marques de respect » (inclinaisons, génuflexion, saluts à « autant d'images de la Vierge que vous rencontrez⁸⁷ »), et actes publics déterminés (don, couronnement des images, procession, participation à l'ornement des autels). Le contrôle, mais aussi l'effet de rassurance et de socialisation que produit une telle organisation spatio-temporelle et comportementale, sont encore intensifiés par la nature supposée partagée de la relation aux images mariales, la Vierge exerçant sa puissance *au travers* ou *au moyen* de ses propres représentations. Un regard réciproque (que semblent de fait offrir les icônes de la Vierge privilégiant frontalité et yeux surdimensionnés), une écoute et une réponse concrète, des effets précis (guérison, résurrection miraculeuse, délivrance du Purgatoire, etc.), ainsi qu'une transformation spirituelle effective du dévot, sont en effet donnés comme assurés par les auteurs. Il s'agit par exemple, toujours selon Paul de Barry :

« de regarder quelque image de la Mere de Dieu avec attention, l'œil aresté dessus, & souvent [...] à mesure que vous la regarderez, *vous aurez de l'amour pour elle, les pensées des vertus s'empareront de vostre cœur, les desirs de la chasteté germeront en vostre ame*, & si vous vous opiniastrez à la regarder long-temps, *vous aurez peine de quitter place, & vous n'en sortirez point que remplie de consolation, & amoureuse plus que jamais de la Reyne des Anges*. [...] *vous la regarderez, & elle vous regardera ; vous luy parlerez, & elle vous parlera ; elle vous interrogera, & vous luy respondrez ; elle sçait faire tout cela à travers de ses images, & ce qu'elle ne fait visiblement que parfois, elle le fait toujours invisiblement, de telle façon neantmoins, que le cœur qui sçait bien que c'est, entend son langage, aperçoit ses œillades, & reconnoit ses inclinations⁸⁸ ».*

À près d'un siècle de distance, il est frappant de constater qu'une même philosophie régit encore, pour l'essentiel, les dévotions mariales exposées dans *Le Glorie di Maria* (Naples, 1750) d'Alphonse de Liguori, fondateur napolitain de la Congrégation du Rédempteur. Synthèse exemplaire, réédité à de multiples reprises et traduit et diffusé dans toute l'Europe, le livre, sans cesse appuyé sur les références les plus importantes de la tradition mariale, s'attache à son tour à justifier et stimuler la dévotion. La Vierge, comme l'assurait déjà Richard de Saint-Laurent que cite Liguori dans son introduction, « ne peut manquer de rendre en gloire dans le ciel l'honneur que nous lui rendons sur terre⁸⁹ », insistant ainsi à nouveau sur cet échange réciproque de Gloire entre dévotions humaines et puissance divine. Et l'auteur d'évoquer, dans une longue partie consacrée à une paraphrase du *Salve Regina*, les multiples titres (souvent concrètement inscrits auprès des images mariales), qualités et fonctions de la Vierge : sa maternité universelle, son amour, douceur, espérance (*Spes nostra*), clémence, bonté, sa capacité à obtenir le pardon des péchés en tant qu'Avocate, Médiatrice, Réparatrice, « Refuge des pêcheurs », Pacificatrice, la puissance de son Nom, les secours qu'elle donne pour délivrer du Purgatoire ou même de l'Enfer, etc. La suite de l'ouvrage commente les plus importantes fêtes de Marie, permettant de revenir sur les principaux dogmes et mystères relatifs à la Vierge et en particulier sur les questions, encore discutées, liées à son Immaculée Conception et à son Assomption. Il s'attache également aux « sept douleurs » et aux « Vertus » de la Vierge (Humilité, Charité, Foi, Espérance, Chasteté, Pauvreté, etc.), ouvrant ainsi sur une partie plus directement destinée à donner aux chrétiens des exemples pratiques de dévotion : récitation de l'*Ave Maria*, Neuvaines lors des fêtes de la Vierge, Rosaire et Petit Office, jeune, Scapulaire de la tradition carmélitaine, ensemble d'exercices ouvrant en particulier à une série de précieuses indulgences, etc. Là encore, et comme pour Paul de Barry, la place des images est déterminante. Il s'agit toujours d'avoir de fréquents recours à la Vierge et « de baiser alors ou de presser dans sa main son chapelet ou scapulaire, ou bien de fixer les yeux sur une image de la sainte Vierge⁹⁰ », avec la même certitude d'un regard réciproque (« Marie est tout yeux pour voir nos misères afin d'y compatir et de les soulager⁹¹ »), de visiter les sanctuaires, pratique qui avait donné lieu de la part de l'auteur à un ouvrage spécifique imprimé à plusieurs reprises⁹², de « Réciter l'*Ave Maria* chaque fois qu'on entend sonner l'heure » mais aussi, important pour notre sujet, « chaque fois qu'on rencontre une image de la sainte Vierge⁹³ », aussi bien dans l'espace public que dans l'univers domestique :

« Que ce ne soit donc pas une peine pour vous de visiter chaque jour notre Reine dans quelque église ou chapelle, ou dans votre maison. Pour cela, il serait bon d'avoir chez soi, dans l'endroit le plus solitaire de sa demeure, un petit oratoire, et dans cet oratoire une image de Marie qu'on aurait soin d'entourer de draperies, de fleurs, de cierges ou de lampes, et devant laquelle on dirait le chapelet, les litanies et autres prières⁹⁴. »

Pourtant, et avant même l'effondrement de la littérature spirituelle au XVIII^e siècle⁹⁵, ce mouvement marial montre déjà un certain fléchissement vers

le milieu du XVII^e siècle et plus encore après 1670, tant en quantité (la production de littérature mariale est divisée par deux), que dans le contenu, désormais plus réservé et précautionneux. Aux communes critiques des Réformés s'associent de nouvelles mises en cause, qui paraissent aller de pair avec une stagnation des épisodes miraculeux⁹⁶. Peut-on en mesurer les éventuelles conséquences artistiques ?

Banales mais toujours répétées sont les critiques protestantes que l'on retrouve dans l'immense *corpus* de la littérature de controverse encore imprimée au XVII^e siècle. Si les protestants admettent pour la Vierge le titre de Mère de Dieu, sa pureté, son absence de péché, on n'ignore pas qu'ils sont hostiles à l'égard des opinions relatives à son Immaculée Conception et à son Assomption. Ils rejettent également un statut qui tendrait à en faire une co-rédemptrice et une médiatrice privilégiée au détriment du seul Christ, et affirment bien la possibilité d'honorer mais non d'adorer celle qu'il faut se garder de transformer ainsi en idole :

« Marie ne veut pas qu'on fasse d'elle une idole [...] pas plus que je [Marie] ne prétends agir par moi-même, je ne désire accaparer honneur et gloire [...]. Je ne suis en quelque sorte qu'un atelier où Dieu a daigné accomplir ses prodiges mais sans que j'aie moi-même œuvré personnellement. Nul ne doit me louer ni me glorifier parce que je suis devenue la Mère de Dieu. C'est le Tout-Puissant et son œuvre à lui qu'il faut honorer et louer. Il suffit que l'on se réjouisse avec moi et qu'on me dise bienheureuse, puisque le Tout-Puissant s'est servi de moi pour accomplir ses prodiges en moi⁹⁷. »

L'*Histoire des ceremonies et des superstitions, qui se sont introduites dans l'Eglise*, livre édité une première fois en 1646 puis réédité avec des compléments en 1662, 1672 et 1717, témoigne alors exemplairement des positions de la communauté protestante. L'ouvrage se propose de recenser l'apparition progressive et tardive de « superstitions » nées non des premiers usages de « la véritable Antiquité » mais, par un processus assimilé à une forme de dégénérescence continue, de « la bigoterie des bonnes ames » et de « l'ambition des Ecclesiastiques⁹⁸ ». Ce processus, qui concerne en réalité l'essentiel des cérémonies catholiques, touche également et au premier chef Marie, victime de toute une série d'inventions abusives : l'introduction du Nom de la Vierge dans les Litanies « après l'an 600⁹⁹ », celle du Scapulaire chez les Carmes « l'an 1230 ou environ », la célébration d'une messe en son honneur le samedi par Urbain II « environ l'an 1090 » et, « pour ajouter à la superstition¹⁰⁰ », l'invention du Rosaire en 1470 par « Un certain Alain de la Roche, Visionnaire de l'Ordre des Jacobins », etc. Aux critiques protestantes viennent s'adjoindre, après la publication de la *IX^e Provinciale* de Pascal (1656) dirigée contre Paul de Barry et les Jésuites¹⁰¹, les marques de scepticisme qu'une tradition attribuée aux Jansénistes et qui suscitèrent les réactions des catholiques les plus orthodoxes comme Jean de Brisacier (*Le jansénisme confondu*, 1651) ou Louis Abelly (*Defense de l'honneur de la sainte Vierge Mere de Dieu, contre un attentat de l'apologiste de Port-Royal*, 1666)¹⁰². Le point central du conflit porte sur la croyance en l'Immaculée Conception, vieille question toujours débattue malgré le concile de Bâle (1439), notamment au sein des Dominicains et des Chartreux

« maculistes », et ici relancée. Louis Abelly par exemple, s'opposant à Claude de Sainte-Marthe et à Antoine Arnauld, prétend ainsi dénoncer les Jansénistes qui « ont toujours témoigné d'opposition au sentiment commun des fideles, approuvé de l'Église, touchant l'innocence de cette Tres-pure Vierge dez le premier instant de son estre, & son exemption de tout peché originel & actuel¹⁰³ ».

L'opposition protestante ou janséniste, minoritaire, n'était cependant guère en mesure de déstabiliser l'orthodoxie catholique. Il en fut tout autrement lorsque ces critiques furent reprises au sein même de l'Église. Étudié par Paul Hoffer, l'événement éditorial central de la polémique fut le libelle d'un catholique, accusé de jansénisme, Adam Widenfeld, auteur des *Avis Salutaires de la B. V. Marie à ses Dévots indiscrets*¹⁰⁴. Édité en 1673 à Gand, placé à l'Index dès 1674, le livre suscita dans l'année qui suivit sa publication pas moins d'une cinquantaine d'ouvrages ou opuscules en réponse. Relayée et amplifiée par la critique historique des Bollandistes – Jean de Launoy en premier lieu, hostile en particulier à l'Immaculée Conception dans ses *Prescriptions touchant la conception de N.D* (1677, 2^e éd.) –, ou par certains érudits catholiques, tels Louis Ellies du Pin, Adrien Baillet, ou Jean-Baptiste Thiers, cette littérature va contribuer, en France tout au moins, à discréditer les manifestations les plus outrées du culte marial.

L'ouvrage d'Adrien Baillet, théologien, historien, premier biographe de Descartes et qui se présentait ici comme « Bibliothécaire de Monsieur l'Advocat Général de Lamignon », est l'un de ceux qui tentaient alors dangereusement de concilier Philosophie, « sciences humaines » et piété : « C'est un des ordres du temps, & l'une des sources du dérèglement de nos mœurs, de voir que l'on sépare aujourd'hui la Pieté d'avec la Science¹⁰⁵. » L'auteur, partisan d'une position médiane, mais dont l'ouvrage fut cependant mis également à l'Index, ne remettait pas en cause les principales croyances catholiques mais insistait avant tout sur un culte marial fondé sur l'imitation des vertus de la Vierge les plus discrètes – humilité, pauvreté, simplicité, retraite et vie cachée –, loin de l'emphase dévotionnelle de la première moitié du siècle. Il appelait à éliminer un certain nombre d'abus, rejetant par exemple la dévotion dite des « esclaves » de la Vierge et autres « licences que les Indiscrets, aveuglez par leur zèle, se sont quelquefois données sur ce sujet¹⁰⁶ ». Il manifestait également sa réserve à l'égard de l'Assomption de la Vierge, rappelant le silence des Écritures et la diversité historique des opinions sur le sujet (« Sommeil », « Passage », « Repos », « & enfin celui d'Assomption¹⁰⁷ »), et prônait plutôt, par « prudence », de « suspendre son jugement, jusqu'à ce que la verité vienne dissiper tous les sujets de doute par son évidence¹⁰⁸ ». S'agissant, question ici centrale, « 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 », il admettait 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 *pouvant* soutenir sa devotion sans quelque appui sensible & exterieur¹⁰⁹ ». Et c'est pour aussitôt mettre en garde contre trois abus possibles : danger de « deserter les Paroisses », survalorisation du « lieu » ou de

la représentation singulière de la Vierge, excès des décorations et des dépenses matérielles au détriment de la « piété intérieure » et du culte du Saint Sacrement. On retrouverait ces critiques, mais cette fois sans ménagements, aussi bien en France avec Jean-Baptiste Thiers (à propos des « Dévotions nouvelles » et des « Dévotions de caprices »¹¹⁰), que chez Lodovico Antonio Muratori en Italie ou encore Johannes Van Neercassel dans les Anciens Pays-Bas réformés¹¹¹.

L'incidence au moins théorique de ce mouvement critique fut incontestable, suscitant la révision des textes suspects (réforme du bréviaire de Paris en 1680 et 1736), et contribuant à faire évoluer la littérature mariale de la fin du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Même les auteurs les plus dévots, outrés par ces attaques, ne pouvaient désormais se garder de justifier et de réguler un tant soit peu les pratiques proposées. Dès le milieu du siècle, et avant même la parution des *Avis salutaires* d'Adam Widenfeld, un Louis Abelly se proposait dans son ouvrage sur *La tradition de l'Église touchant la devotion particuliere des Chrestiens envers la tres-sainte Vierge Marie Mere de Dieu* (1653), de « remedier en quelque façon au refroidissement, lequel depuis quelque temps semble paroistre en quelques personnes Catholiques à l'égard de la tres-sainte Vierge¹¹² ». Mais, de façon significative, il se sentait tenu de rappeler les conditions d'une dévotion légitime à la Vierge : « il faut bien prendre garde qu'il ne se mesle dans cette devotion aucune chose, qui repugne à la verité ou à la sainteté du culte qui luy est deu ; & que par un faux zele, ou bien par une affection inconsiderée, on ne vueille luy deferer des honneurs à luy rendre des services, qui degenerent en superstition¹¹³ ». D'analogues précautions se retrouvèrent par la suite dans les textes mariaux de la fin du XVII^e siècle et du siècle suivant. Le jésuite Jean Crasset, dès la préface de son ouvrage (1679), fait ainsi presque immédiatement référence aux « Avis salutaires », texte qui « sous pretexte de devotion envers la sainte Vierge, détourne quantité de gens de sa devotion, & pour ne pas donner sujet de scandale aux Heretiques, en donne un tres-grand aux Catholiques¹¹⁴ ». Pierre-Joseph d'Orléans, autre jésuite évoquant les points « non décidés » mais cependant « adoptez » par l'Église (l'Immaculée Conception), se lamente à propos de ce mouvement « qui porte depuis quelques années certain caractere de sçavans, à affoiblir dans l'esprit des peuples un sentiment qu'on leur inspiroit il y a vingt ans sans contradiction, comme un point de Religion des plus respectables¹¹⁵ ». De façon semblable, l'abbé Sébastien Briguet gémit contre « ces prétendus esprits forts, doubles & dissimulez, [qui] voudroient nous persuader que le culte si raisonnable dont vos zelez serviteurs vous honorent, est injurieux à cet Etre Souverain & independant, à qui nous devons nos respects & nos hommages sans partage¹¹⁶ ». François Ballet, encore un demi-siècle plus tard et alors qu'une désaffection relative à l'égard des thèmes usuels du christianisme et de la religion paraît attestée en France, entreprend encore son ouvrage « pour réveiller & étendre une dévotion que l'hérésie & le libertinage s'efforcent de discréditer¹¹⁷ », démontrant, au-delà des formules convenues de l'auteur, le succès des mouvements sceptiques ou réformateurs à l'égard du culte marial¹¹⁸. Tous enfin regrettent que les anciennes dévotions ne soient « plus à la mode » :

« on ne s'amuse plus à ces prières vocales qu'on laisse marmonner aux bonnes gens ; mais on s'adonne à présent à l'étude de la contemplation ; on laisse le Chapelet aux idiots ; les gens d'esprit ne prient plus Dieu par compte, mais ils l'adorent en esprit, & en vérité. A quoy bon, disent-ils, ces penitences, & ces pèlerinages ? ne vaut-il pas mieux s'empescher de pecher que de manger, & prendre soin de son menage, que de faire tant de courses & tant de voyages ? Voila le discours de quelques devots superbes, & de quelques contemptifs illuminez ¹¹⁹ ».

Il est cependant hasardeux de déduire de ces plaintes et regrets le signe d'une évolution généralisée et irréversible des pratiques contemporaines, qu'infirmes notamment la multiplication des chapelles consacrées à la Vierge au XVIII^e siècle ; mais aussi, nous le verrons, la permanence des thèmes controversés comme l'Immaculée Conception ou l'Assomption ; ou encore plus tard l'extraordinaire « renouveau » du culte marial au cours du XIX^e siècle ¹²⁰. Ces textes témoignent en tout cas de la construction, par les élites religieuses, d'un incontestable partage théorique, entre une spiritualité « éclairée », intériorisée, relevant des classes supérieures de la société (l'oraison mentale, l'adoration intérieure), et une spiritualité que l'on disait déjà « populaire » (les « bonnes gens », les « idiots », les « femmelettes » encore de Grignon de Monfort ¹²¹), qui resterait archaïquement attachée à des formes extérieures et matérielles : l'oraison vocale, le chapelet (mais que l'on sait aussi pratiqué par les classes privilégiées), le Scapulaire, les pèlerinages, le culte des images, et plus généralement la tendance à l'excessive *circonscription* spatiale et temporelle des dévotions, opposée à l'*universalité* de la présence divine. Le culte marial est inévitablement concerné par ce partage. « Hérétiques » protestants ou catholiques critiques ne verraient en effet « qu'avec chagrin les pèlerinages qu'on fait aux lieux qui luy sont consacrez, les cierges qu'on brûle devant les images, & les riches Couronnes qu'on leur met sur sa teste ¹²² ». Contre ces mouvements réformateurs accusés de ruiner le culte marial, tout le projet d'un Jean Crasset et des autres défenseurs de la Vierge était de restituer les anciennes dévotions jugées déclinantes, mais, en cela fidèles aux prescriptions du Concile de Trente, en justifiant et encadrant plus rigoureusement leurs pratiques. Crasset, sensible à ce nouvel esprit, rejette par exemple les communs livres de piété « écrits avec tant d'art & de politesse » mais pleins des artifices de l'éloquence et de la rhétorique du début du XVII^e siècle, au profit du sérieux érudit des « seules armes de la vérité que sont l'Écriture, les Peres & la Theologie ¹²³ ». Pierre-Joseph d'Orléans insiste de même sur la légitimité des prérogatives et des titres usuels accordés à la Vierge en s'appuyant sur les textes de la Tradition. Sébastien Briguet, comme l'exigeait déjà Jean-Baptiste Thiers, demande de « joindre l'intérieur » à un culte qui ne saurait être « seulement extérieur ¹²⁴ ». Plus tard, François Ballet, tout comme Joseph de Galliffet, distingue soigneusement un simple « culte d'intercession » dû à la Vierge, et le « culte suprême » dû à la divinité en tant qu'unique « principe des graces ¹²⁵ », et il tente toujours de justifier les croyances traditionnelles, les privilèges exceptionnels, ou les appellations controversées de la Vierge qui tendaient à l'assimiler à un abusif statut divin. Le Christ serait ainsi « Médiateur de satisfaction & de justice »,

tandis que la Vierge partagerait toujours ce titre mais dans un autre sens subordonné en tant que « Médiatrice d'intercession, de prière & d'impétration ¹²⁶ ».

IMPLICATIONS FIGURATIVES

Les conséquences non pas théoriques mais concrètes de ces nouvelles positions à l'égard du culte marial, c'est-à-dire aussi bien sur les pratiques religieuses que – point ici décisif – sur la production d'images, sont plus délicates à évaluer. Dans le cas de l'Italie, même s'il est impossible de généraliser, il semble bien que la position d'un Muratori et des autres réformateurs catholiques érudits (tels Giuseppe Agostino Orsi ou Giovanni Bottari à Rome), ait été relativement marginale, et en tout cas sans grands effets immédiats sur une péninsule qui reste, pour l'essentiel, fidèle au catholicisme le plus traditionnel. Rien ne semble avoir radicalement infléchi le succès continu de la dévotion à Marie et la multiplication de ses effigies, même si l'on sait qu'un cadre disciplinaire restrictif tendra, notamment, à régler plus rigoureusement la validation des révélations surnaturelles et des miracles ¹²⁷. Très nombreuses restent en tout cas, pour le sujet qui nous occupe, les réalisations et réfections d'autels consacrés à la Vierge où son image-relique prend place au centre de riches retables, y compris pour les maîtres-autels, confirmant ainsi les prophéties désabusées de l'auteur de l'*Histoire des ceremonies et des superstitions, qui se sont introduites dans l'Eglise* : « A l'égard de la Cour de Rome, il n'y a aucun adoucissement, aucune réforme à attendre de sa part. Rome qui ne sait ce que c'est que de lâcher prise, défendra ses dogmes & même les choses les plus ridicules de sa croyance, & des cérémonies qu'elle observe ¹²⁸. »

Il faut cependant nuancer ce constat. Si les autels consacrés à la Vierge et à ses représentations miraculeuses tendent bien à marginaliser, en particulier dans les chœurs de nombre d'églises romaines, la dévotion aux personnes trinitaires et au Saint Sacrement, nous avons pu cependant constater que nombre de dispositifs iconographiques paraissent soucieux de manifester explicitement une *articulation* et une *subordination* étroite de l'icône mariale aux personnes trinitaires. Ainsi en est-il de la présence de la Croix au-dessus de l'image miraculeuse (par exemple à S. Maria dei Miracoli ou à S. Maria in Trivio), des représentations de Dieu le Père (comme à S. Maria della Luce ou aux Ss. Domenico e Sisto), et presque toujours de celles du Saint-Esprit. Ainsi en est-il également de l'insistance sur certains éléments plastiques qui mettent clairement en relation physique l'icône mariale avec ces personnes divines et en expriment le caractère subordonné : l'extension des rayons de la Gloire, la superposition de l'icône sur une Gloire d'origine divine, les différenciations de la Gloire de l'icône et de la Gloire divine, etc. Par ailleurs, nombre d'images mariales demeurent ou bien sont installées dans des chapelles secondaires et ne se prêtent donc pas aux critiques accusant la dévotion mariale de concurrencer excessivement le culte dû aux personnes divines ou au Saint Sacrement. Tel est le cas de S. Giacomo in Augusta, de S. Eustachio et de la chapelle de la « Madonna del Buon Consiglio » à S. Nicola da Tolentino au XVIII^e siècle [fig. 76], ou encore des représentations de la Vierge,

pourtant très réputées, conservées au Gesù ou à S. Andrea della Valle, tandis que celle de S. Martino ai Monti est, semble-t-il, même déplacée du maître-autel vers une chapelle latérale.

Il semble cependant, et un constat analogue peut être fait à propos des Gloires trinitaires ou de celles associées à des saints, que l'incidence de ce courant critique et sceptique à l'égard de la Vierge ait été, à nouveau, bien plus décisif en France. Les doutes toujours présents à l'égard de l'Immaculée Conception ou des circonstances de la mort de la Vierge, les restrictions opposées à la prolifération des sanctuaires et des images mariales, le souci de ne pas mettre en concurrence



Fig. 76.
Pietro Camporese
il Vecchio,
Vincenzo Pacetti,
Cristoforo
Unterperger,
*Retable de la
chapelle de la
Madonna del
Buon Consiglio.
S. Nicola da
Tolentino,
vers 1732-1798,
Rome.*

le culte dû aux personnes divines ou au Saint Sacrement et les dévotions dites « populaires » ou « particulières » associées à la Vierge ou aux saints, les craintes encore à l'égard de pratiques excessivement « extérieures » et matérielles suspectées de superstition, d'idolâtrie, de formes larvées de polythéisme voire d'hérésie – toutes ces critiques paraissent avoir affecté aussi bien les pratiques religieuses que les réalisations artistiques. Soit dans le sens, défensif, d'une exacerbation passionnelle ou psychologique de certaines représentations¹²⁹, soit, inversement, dans le sens d'une intégration de plusieurs réserves, notamment en matière de conformité historique et narrative. En témoigne sans doute la reprise, dans la littérature mariale comme dans la théorie artistique du XVIII^e siècle – *La Théologie des peintres* de l'abbé Méry (1765), les *Observations historiques et critiques sur les erreurs des peintres, sculpteurs & dessinateurs, dans la représentation des sujets tirés de l'Histoire sainte* de Guillaume-François-Roger Molé (1771)¹³⁰ –, d'identiques marques de scepticisme, et d'un même appel à la prudence et au souci des « sources » dans l'usage de certains thèmes ou motifs. En témoigne, surtout, la production artistique contemporaine. Si l'on ne saurait comparer la profusion des Gloires mariales italiennes à la marginalité des réalisations françaises analogues, plusieurs représentations de la Vierge étaient néanmoins particulièrement honorées à Paris comme le rappelait Sébastien Briguet en évoquant les cas de la Sainte-Chapelle basse; de Notre-Dame-des-Champs (deux statues conservées sous le maître-autel); de la chapelle de Notre-Dame-de-Souffrance à Saint-Gervais (une statue déplacée au XVI^e siècle de l'espace urbain vers une chapelle spécifique suite à un acte de profanation hérétique, qui rappelle le cas antérieur, au XV^e siècle, de Notre-Dame-de-la-Carolle au prieuré de Saint-Martin-des-Champs); de Notre-Dame-de-la-Paix aux Capucins de la rue Saint-Honoré (une statue urbaine là aussi déplacée suite à divers miracles à partir de 1651); de Notre-Dame-de-la-Conception aux Grands-Augustins ou de Notre-Dame-de-Bonne-Délivrance de Saint-Étienne-des-Grés (deux statues associées à des confréries mariales); ou encore de Notre-Dame-des-Victoires (la chapelle de Notre-Dame de Savonne dans le transept droit, liée à une dévotion du Frère Fiacre). Mais malgré leur importance, au moins locale, aucune icône mariale (ici uniquement des statues), ne paraît avoir bénéficié des dispositifs rayonnants si fréquents à Rome et justifiant une situation éminente sur le maître-autel. Qui plus est, le culte marial lié à ces sanctuaires semble très tôt relativement encadré par les élites ecclésiastiques et en tout cas presque systématiquement associé à un contexte iconographique *relativisant* l'image (éventuellement) miraculeuse, et *articulant* aux autres dévotions légitimes – Trinité, eucharistie, monarchie, culte des saints – prônées par l'Église¹³¹.

À la fin du XVII^e siècle et au cours du XVIII^e siècle, plusieurs cas à Paris et en Province, expriment bien la relative spécificité de la situation française par rapport à l'Italie. Le cas de la chapelle de la Vierge à Notre-Dame de Paris, occupée par une « grande figure de la vierge Marie », une statue en bois « ornée d'une robe¹³² » du début du XIV^e siècle placée originellement à l'entrée du chœur, est ici à la fois exceptionnel et emblématique. On sait que plusieurs

miracles advenus devant cette image entre 1626 et 1631 suscitèrent la double reconstruction de l'autel de la chapelle, d'abord par François Mansart (1628) associé à Jacques Sarazin pour les sculptures¹³³, puis à nouveau quelques années plus tard, en raison de l'afflux des pèlerins et des dons qui permirent de reconstruire « tous les Autels regardant la nef aux deux croisées¹³⁴ ». Ce second autel fut lui-même détruit et reconstruit une dernière fois au début du XVIII^e siècle par Robert de Cotte et François-Antoine Vassé (1718-1719), à l'occasion de la campagne de travaux concernant l'ensemble du sanctuaire engagée par de Cotte, en exécution (tardive) du vœu de Louis XIII (1638) et, entre autres raisons, de la naissance « miraculeuse » de son successeur¹³⁵. Or lors de cette ultime campagne l'œuvre pourtant « miraculeuse » fut, après hésitations¹³⁶, reléguée au profit de la statue de marbre de Vassé (signée et datée de 1722). C'est non seulement une représentation ancienne et miraculeuse qui disparaissait ainsi au profit d'un culte marial générique (la Vierge, ses mystères) et monarchique, mais c'est également la grande Gloire qui la surmontait encore dans le projet initial de Vassé qui fut éliminée, seule une plus modeste étoile rayonnante surmontant le baldaquin du retable ayant été finalement retenue.

Outre le cas exceptionnel de Notre-Dame, les autres exemples mariaux parisiens relèvent de l'important programme de nouvelles chapelles dédiées à la Vierge qui se multiplièrent au cours du XVIII^e siècle, parfois associées à des Gloires : à Saint-Jacques-du-Haut-Pas à la fin du XVII^e siècle (Libéral Bruant) ; Saint-Laurent (1712, Gloire postérieure subsistante) ; Saint-Sauveur (1731-1732, Jean-Baptiste II Lemoyne et Noël-Nicolas Coppel, détruit¹³⁷) ; Saint-Merry (Hyacinthe Collin de Vermont, 1740) ; Saint-Louis-du-Louvre (1742-1762, Jean-Baptiste II Lemoyne et Thomas Germain, détruit) ; Saint-Médard (Louis-François Petit-Radel, 1784, à nouveau avec Gloire derrière une statue de la Vierge, modifié¹³⁸). Dans ce *corpus*, se détachent deux réalisations exceptionnelles – Saint-Sulpice (1731) et Saint-Roch (1752-1756) – qui font partie des rares exemples de Gloires non trinitaires ou eucharistiques de la capitale¹³⁹. Toutes deux sont liées à des commanditaires ecclésiastiques favorables aux thèses ultramontaines, et elles sont aussi, plastiquement, au plus près des expériences artistiques romaines. Mais elles s'en distinguent cependant. D'une part par *l'absence*, à nouveau, de toute icône mariale ; d'autre part par des situations qui ne sont pas celles des autels principaux mais de chapelles à la fois *distinctes* et clairement *subordonnées* au maître-autel par le biais d'une perspective axiale libérée de tout obstacle visuel. L'exemple de Saint-Roch, déjà évoqué et sur lequel je reviendrai à nouveau du fait de son importance, présentait initialement une Gloire du Saint-Esprit qui dominait un groupe sculpté de l'*Annonciation*, et elle était elle-même surmontée d'une représentation de l'*Assomption* sur la coupole. L'ensemble de la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice est également situé derrière le chœur. Objet d'un superbe projet de l'infortuné Meissonnier [fig. 77], on sait que la chapelle fut aménagée par Jean-Nicolas Servandoni en 1729-1732 puis, après l'incendie de 1762, restructurée par Charles de Wailly qui avait intégré la niche où est disposée une *Vierge à l'Enfant* de Pigalle (1754-1774)¹⁴⁰. Significatif des

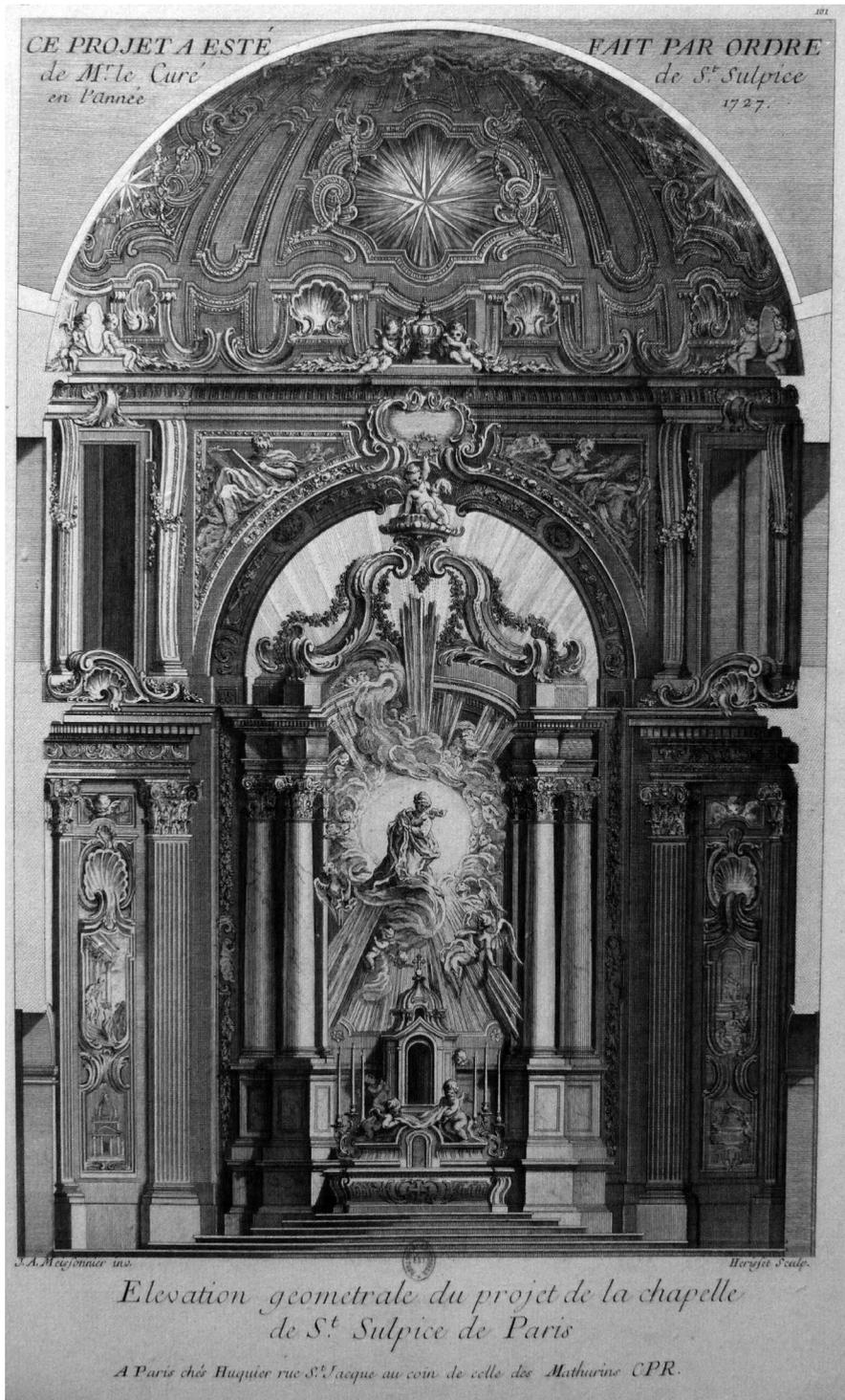


Fig. 77.
Juste-Aurèle
Meissonnier,
Projet pour la
chapelle de la
Vierge. Saint-
Sulpice, 1727,
Paris. BnF, Est.,
gravure de
Herisset.

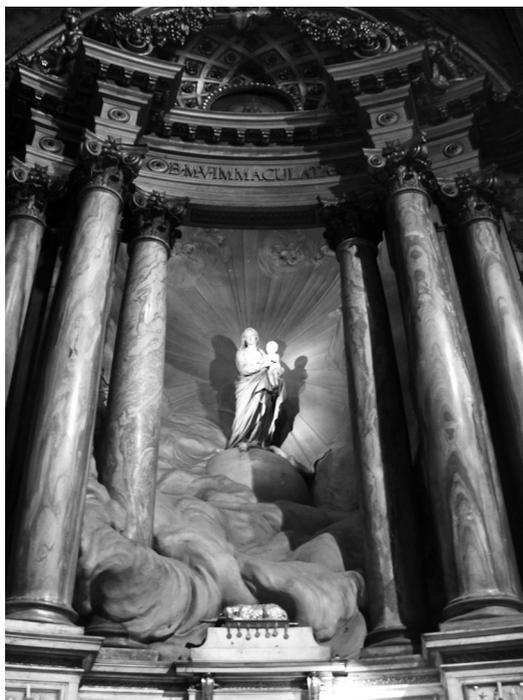


Fig. 78.
Jean-Nicolas Servandoni,
Charles de Wailly,
Jean-Pierre Pigalle
et al., Retable de
la chapelle de la
Vierge. Saint-
Sulpice, 1729-
1774, Paris.

« compromis » ou ambiguïtés iconographiques que nous avons signalés à propos des Vierges romaines, le groupe sculpté [fig. 78], qui a perdu certains de ses éléments, est placé sur un globe sur lequel repose un serpent (évocation de Satan et du mal : Gn 3, 15). La sculpture reprend, mais avec la présence inattendue de l'Enfant, une formule iconographique proche de l'Immaculée conception, telle que l'évoque alors par exemple l'abbé Méry¹⁴¹ et telle que la confirme aussi l'inscription placée sur la frise de l'entablement du retable : *Maria immaculata*. L'œuvre de Pigalle est disposée devant une immense Gloire (inscrite dans la profondeur de la chapelle), qui est cette fois la reprise plus explicite du motif solaire de l'Apocalypse ou de l'Immaculée conception. Dans la disposition initiale pensée par Charles de Wailly avec un éclairage indirect d'esprit tout berninien, la Vierge s'inscrivait dans une « espèce de scène »

relativement inédite qu'évoque une publication anonyme de 1779 indiquant que la Vierge était « envoyée du ciel aux hommes pour vaincre les ennemis de leur salut et leur donner un Sauveur ». Située dans « une gloire brillante, *amicta sole*, elle descend sur la terre représentée par un globe. Elle y foule aux pieds le serpent, le plus terrible fléau de l'humanité. Elle leur présente son fils, le restaurateur du genre humain », au sein d'une composition intégrant encore Joseph, saint Jean l'Évangéliste, saint Joachim, sainte Anne et l'ange Gabriel¹⁴². L'œuvre de Pigalle et de Charles de Wailly venait s'intégrer tardivement dans un contexte complexe, voulu dès 1729 par le père Languet de Cergy, connu pour sa dévotion personnelle à la Vierge¹⁴³. Différents épisodes de la vie de Marie y sont encore évoqués : *Assomption* (ou *Vierge en gloire*) en présence de plusieurs saints¹⁴⁴ par François Lemoyne sur la coupole (1731-1732) ; *Annonciation*, *Visitation*, *Adoration des bergers*, *Présentation au Temple* de Carle Van Loo sur les parois latérales (1747)¹⁴⁵.

Dans un contexte régional, plusieurs exemples de Gloires mariales, cette fois tous associés au thème de l'Assomption, se signalent encore : l'ultime chef-d'œuvre, sculpté en stuc et pierre de Tonnerre, de Jean Dubois pour le maître-autel de Notre-Dame de Dijon (1693-1694)¹⁴⁶ [pl. VIII] ; le cas de l'abbaye des Prémontrés de Saint-Martin à Mondaye en Normandie (au Sud de Bayeux) avec la remarquable *Assomption* en terre cuite de la Vierge du flamand Melchior Verly (1745, chapelle de la Vierge)¹⁴⁷ ; ou le magnifique groupe sculpté de l'*Assomption*, mais sans Gloire, par Charles-Antoine Bridan à la cathédrale de Chartres (1767-1773)¹⁴⁸, sculpteur que l'on retrouve pour une *Immaculée conception* (avec serpent écrasé et nuée sur un globe) (1770) qui se superpose

ici à nouveau sur une grande Gloire (issue d'un triangle occupé en son centre par une étoile à cinq branches) qui orne l'abside de la chapelle de l'ancien évêché¹⁴⁹. Dans ce *corpus*, il faudrait encore intégrer le baldaquin de la cathédrale angevine Notre-Dame de Luçon, accueillant à nouveau un groupe de l'*Assomption* du sculpteur Franconien Jean-Sébastien Leysner (1770) : la Vierge est située sous une Gloire trinitaire (avec Tétragramme) placée sur l'entablement, elle-même surmontée par un Saint-Esprit sous le couronnement de l'ensemble¹⁵⁰. Enfin, entouré de médaillons évoquant les patrons secondaires de l'église (saint Léger et saint Louis), se détache le magnifique groupe de l'*Assomption* avec la Vierge se dirigeant vers une Gloire trinitaire (à nouveau avec Tétragramme) de la collégiale bénédictine Notre-Dame de Guebwiller (vers 1780-1784) [pl. IX], réalisée par l'architecte d'origine autrichienne Gabriel-Ignace Ritter associé à Fidèle Sporer¹⁵¹.

Dans tous ces cas, à Paris comme en Province¹⁵², on constate donc bien l'absence de toute image mariale miraculeuse. Apparaissent, en revanche, l'épisode inaugural de l'Incarnation à Saint-Roch (ou à Saint-Louis-du-Louvre), une évocation, sur un mode allégorique, du triomphe sur le péché et Satan (Saint-Sulpice) et, avant tout, les futurs dogmes, pourtant alors toujours discutés mais sans que cela induise ici, bien au contraire, une restriction iconographique, de l'Immaculée conception et plus encore, en Province, de l'Assomption. L'exemple de Rome, où abondent les apothéoses de saints mais où l'Assomption de la Vierge ne fait étonnamment l'objet que de plus modestes bas-reliefs, n'est guère ici déterminant par rapport aux entreprises napolitaines (le *Duomo* de Naples, avec l'exceptionnelle *Assomption* de Pietro Bracci, 1739-1743, associée à une Gloire centrée sur un transparent¹⁵³), et surtout génoises : le maître-autel de l'Albergo dei Poveri (1666-1671) ; le projet de Puget pour S. Maria Assunta in Carignano ; l'Immaculée de Filippo Parodi pour S. Luca (vers 1700¹⁵⁴). Sans doute faudrait-il aussi davantage regarder vers les réalisations flamandes (le maître-autel de l'église Saint-André d'Anvers, issu de l'abbaye de Saint-Bernard d'Hemiksem, 1726-1729, conçu par H.-F. Verbrugghen et G.-I. Kerrickx le Jeune), ou germaniques (*L'Assomption* d'Egid Quirin Asam pour l'église de Rohr, 1722-1723¹⁵⁵), qui pourraient être aussi plus justement comparées aux projets français.

Notes

1. Es 48, 11 : « Ma gloire, je ne la donnerai pas à un autre ».
2. CAROCCI Concezio, *Il Pellegrino guidato alla visita delle Immagini più insigni della B.V. Maria in Roma. Ovvero Discorsi familiari sopra le medesime, Detti i Sabati nella Chiesa del Gesù...*, Roma, per il Bernabo, 1729, I, p. 73; voir également, l'histoire détaillée rapportée par ERRA Carlo Antonio, *Storia dell'Imaginé, e Chiesa di Santa Maria in Portico di Campitelli...*, Rome, Stamperia del Komarek, 1750 (exemplaire consulté : Bib. Hertz. Dt 3060-3500 – Raro), avec une gravure représentant l'image miraculeuse.
3. *Ibid.*, p. 75.
4. *Ibid.*, p. 76.
5. ERRA C. A., *op cit.*, p. 37-43 et p. 52 : la translation vers le nouveau maître-autel est réalisée en janvier 1662 et à nouveau le 24 octobre 1667, les travaux étant pour l'essentiel achevés, voir également p. 58 sur l'autel (réalisé par « Michelangelo Specchi » en 1737) et la Gloire : « Sopra questo Altare si vede la Nicchia, nella quale è collocata la Venerabile Imaginé. Ella è disegnata a somiglianza di Portico portato dagli Angeli, per alludere all'Apparizione della medesima Imaginé, la quale miracolosamente apparve nel Portico di Ottavia. Il suo Autore è Melchior Cafà Maltese, benchè corra voce, qui sia il Bernini; errore compatibile, poichè vi riluce un certo che del meraviglioso Baldacchino, che questo celebratissimo Architetto fece sopra la Confessione di S. Pietro in Vaticano. » Autres histoires anciennes dans MARRACCI Lodovico, *Memorie di S. Maria in Portico di Roma* (1675) et MATRAIA Giuseppe, *Historia della miracolosa imagine della B. Vergine Maria detta S. Maria in Portico* (1627).
6. Comme l'apparat éphémère destiné à l'exposition du Saint Sacrement lors de la célébration des *Quarantore* en 1650, ou le projet (non réalisé) du maître-autel de S. Maria in Montesanto qui prévoyait, là aussi, une icône mariale en gloire (dessin conservé au Vatican, Archivio Segreto, Fondo dell'Ospizio Apostolico dei Convertendi, 99; reproduit dans MONTAGU Jennifer, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte* [1989], A. Anselmi [trad.], Umberto Allemandi, Torino, 1991, fig. 120).
7. SPAGNESI Gianfranco, *Giovanni Antonio De Rossi Architetto Romano*, Roma, Officina ed., 1964, p. 115-120 ici p. 119 lui donne le dessin d'ensemble et a relevé des paiements à Fabio Cristofani, Melchiorre Cafà, Ercole Ferrata et G. P. Schor entre 1667 et 1668. Sur ce projet voir : FASOLO Furio, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi (1570-1655 e 1611-1691)*, Roma, Ricerche, 1960, chap. XI, p. 147 et suiv. et notes p. 354-359; PREIMESBERGER Rudolf, « Melchiorre Cafà, » dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, 16, 1973, p. 230-235; PEDROLI BERTONI Maria, *S. Maria in Campitelli*, « Le chiese di Roma illustrate », Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma, F. Palombi, 1987; MONTAGU J., *op. cit.*, p. 94 et notes 52-55; voir également STROZZIERI Yuri, « Un inedito di Carlo Rainaldi per il "Santuario" di S. Maria in Campitelli », *Palladio*, 50, 2012, p. 131-140 attribuant un dessin (perdu mais dont une reproduction est conservée à la Biblioteca Hertziana : Neg. D 24144) à Rainaldi : apparaissent dans la voûte les emblèmes de la famille Chigi (monts et étoiles) et des *putti* porteurs de médailles; tandis que la Gloire présente de substantielles différences avec l'œuvre existante : plusieurs personnages, dont le Pape, reconnaissable à sa tiare, apparaissent au bas de la composition encore plus proche ainsi de la « vision » miraculeuse rapportée. Le dessin est mis en rapport avec le projet de Rainaldi d'église sur le plan ovale de 1658 (Biblioteca Mater Dei, Manoscritto n.n., f. 9 v^o/10 r^o) où apparaît déjà, en plan, le rayonnement de la Gloire. L'ensemble a été restauré à plusieurs reprises au cours des XVIII^e et XIX^e siècles. On en trouve également une très belle adaptation réduite, sans doute de la seconde moitié du XVIII^e siècle (ou peut-être même du XIX^e siècle), dans la chapelle latérale gauche dite de S. Maria in Portico (?) qui borde l'abside de S. Maria della Consolazione.
8. Voir en particulier POZZI Giovanni, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, chap. I : « Maria tabernacolo », p. 17-88; ainsi que LOJKINE Stéphane, « De l'allégorie

- à la scène : la Vierge-tabernacle », dans PÉREZ-JEAN B., EICHEL-LOJKINE P. (dir.), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Champion, 2004, p. 509-531 sur les différentes assimilations entre : Église-tabernacle-Vierge. Le motif architectural du tabernacle peut s'articuler avec celui du manteau/tente couvrant le tabernacle et s'apparenter à la forme du moderne baldaquin. Le tabernacle est aussi associé à une tradition apocalyptique : voir Ap 15, 5 : « Le temple qui abritait le tabernacle du témoignage s'ouvrit dans le ciel », ainsi que 11, 19 (c'est l'arche d'alliance qui joue ce rôle) et 21, 3 (tente, tabernacle). BARRY Fabio, « *Lux and Lumen. The symbolism of real and represented light in the Baroque Dome* », *Kritische berichte*, 4, 2002, p. 22-37, ici p. 30-33, démontre que le motif de la lanterne, en tant que forme de tabernacle/*tempietto* (le cas de S. Andrea della Valle de Lanfranco), peut renvoyer à cette symbolique apocalyptique.
9. Sur l'église romaine voir FANANO E., *San Salvatore in Lauro del Pio sodalizio dei Piceni*, « Le chiese di Roma illustrate », Roma, Marietti, 1959 ; sur l'icône voir CRESCIMBENI Giovanni Mario, *Memorie storiche della miracolosa immagine di S. Maria delle grazie...*, Roma, Antonio de Rossi, 1716. Sur l'architecte voir notamment la notice de PASQUALI Susanna, « Asprucci, Antonio », dans DEBENEDETTI E. (dir.), *Architetti e ingegneri a confronto, I. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, Roma, Bonsignori, 2006, p. 123-127, « Biografie degli Architetti ». Nombreux travaux sur Pacetti, sculpteur et restaurateur néo-classique, connu notamment pour ses travaux à la villa Borghese et pour son tombeau d'Anton Raphael Mengs, dont les travaux inauguraux de HONOUR Hugh, « Vincenzo Pacetti », *The Connoisseur*, vol. 146, 589, 1960, p. 174-181 et ici p. 179, n° 13 et, du même, « The Rome of Vincenzo Pacetti : leaves from a sculptor's diary », *Apollo*, 78, novembre 1963, p. 368-376. Plus récemment voir DONATI Valentino, CASADIO Rosanna, *Vincenzo Pacetti, scultore e restauratore nella Roma del Settecento*, Ferrara, Beltriguardo, 2009, tav. XXI, p. 62 sur l'œuvre commandée à Pacetti le 26 juillet 1791, approuvée par Antonio Asprucci le 22 septembre, et achevée le 18 mai 1792 ; et PACETTI Vincenzo, *Roma 1771-1819. I Giornali*, A. Cipriani et al. (éd.), Pozzuoli, Naus Editoria, 2011, p. 117 (26 juillet et référence à « l'Abate Tanursi [che] ma hà fatto ottenere il lavoro de Marchegiani per la scultura », 1^{er} août, etc.), p. 118, 22 septembre, 23 septembre, p. 119, 26 septembre, etc. Voir encore le projet analogue, avec Gloire, étudié par CARLONI Rosella, « Francesco Manno, Vincenzo Pacetti e un progetto di decorazione per l'altare maggiore della chiesa di S. Maria d'Itria in Roma », *Alma Roma*, 30, 1989, p. 55-70 ; et PAMPALONE Antonella, « Vincenzo Pacetti : stralcio di un diario di lavoro », *Neoclassico*, 2004, 25, p. 12-53 en particulier p. 49-50 pour le projet d'une « Macchina del Rosario » (édicule processionnel pour les célébrations du Rosaire) pour le Jubilé de 1775 dont la monumentalité évoque la réalisation de S. Salvatore. Pacetti est aussi l'auteur de l'importante « Gloria d'Angeli » de l'autel de San Bernardino au Duomo de Perugia dont il exécuta le modèle vers 1796.
 10. Et que l'on retrouve sur certaines icônes mariales : à S. Maria in Trivio par exemple.
 11. De la « Madonna della neve » à la fin du XVI^e siècle, de « N. S dei Sette-Dolori » étendue à toute l'église en 1727, de N. S de la Merci également étendue en 1696 tout comme celle de N. S du Mont Carmel en 1726, etc.
 12. Voir FRANCA Vincenzo, *Splendore di Bellezza. L'iconografia dell'Immacolata Concezione nella pittura rinascimentale italiana*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2004 ; MORELLO G., FRANCA V., FUSCO R. (dir.), *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, cat. expo. (Rome, 2005), Milano, Federico Motta, 2005 ; ainsi que la somme de LAMY Marielle, *L'Immaculée Conception : étapes et enjeux d'une controverse au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles)*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2000. Sur l'Assomption voir également CALVO MORALEJO G., CECCHIN S. M. (dir.), *L'Assunzione di Maria Madre di Dio. Significato storico-salvifico a 50 anni dalla definizione dogmatica*, Atti del 1^o Forum Internazionale di Mariologia (Roma, 2000), Città del Vaticano, Pontificia Academia Mariana Internationalis, 2001.

13. Voir déjà Ps 8, 6 à propos du fils d'Adam : « Tu en as presque fait un dieu :/tu le couronnes de gloire et d'éclat », qui sera appliqué au Christ par He 2, 6-8 et qui l'est ici à la Vierge ou aux autres saints glorifiés.
14. GUMPPENBERG Wilhelm, *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis...*, Ingolstadt, Georgii Haenlini, 1657; sur cet ouvrage voir CHRISTIN O., FLÜCKIGER F., GHERMANI N. (dir.), *Marie mondialisée. L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpfenberg et les topographies sacrées à l'époque moderne*, Neuchâtel, Alphil, 2014.
15. BRIGUET Sébastien, *Elevations et prières à la Ste Vierge, pour tous les jours du mois...*, Paris, Jean-Baptiste Lamesle, 1717, « L'ordre et les adresses des fameuses Eglises & Chapelle de la sainte Vierge... ». Nous avons étudié ce corpus dans COUSINIÉ F., *Trajectoire des images. Culte marial et intermédialité dans la France du XVII^e siècle*, Paris, éd. 1:1, 2017, p. 7-88. Sur le culte marial voir, entre autres nombreuses références, HAMON André Jean Marie, *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., I (Province ecclésiastique de Paris); FLACHAIRE Charles, *La dévotion à la Vierge dans la littérature catholique au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Apostolat de Presse-Société Saint-Paul, 1957 (1916); HOFFER Paul, *La dévotion à Marie au déclin du XVII^e siècle. Autour du jansénisme et des « Avis Salutaires de la B.V. Marie et à ses Dévots indiscrets »*, Paris, Cerf, 1938; DU MANOIR H. (dir.), *Maria, Études sur la Sainte Vierge*, Paris, Beauchesne, 1949-1971, 8 vol.; DEJONGHE Maurice, *Orbis Marianus. Les Madones couronnées à travers le monde. I. Les madones couronnées de Rome*, Paris, P. Téqui, 1967 et, du même, *Roma Santuario Mariano*, Bologna, Licinio Cappeli, 1969; BOUFLET Joachim, BOUTRY Philippe, *Un signe dans le ciel. Les apparitions de la Vierge*, Paris, Grasset, 1997; BARNAY Sylvie, *Les apparitions de la Vierge*, Paris, Cerf-fides, 1992 et, du même, *Le Ciel sur la Terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1999; COMBY J. (dir.), *Théologie, histoire et piété mariale*, actes de colloques, Lyon, éd. Profac, 1997; TAVARD Georges, *La Vierge Marie en France aux XVIII^e et XIX^e siècles, Essai d'interprétation*, Paris, Cerf, 1998; CHIRON Yves, *Enquête sur les apparitions mariales*, Paris, Perrin, 2007 (1995); IOGNA-PRAT D., PALAZZO É., RUSSO D. (dir.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996 et en particulier RUSSO Daniel, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique », p. 173-291; ALBERT-LLORCA Marlène, *Les vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2002; CLAVERIE Élisabeth, *Les Guerres de la Vierge. Une anthropologie des apparitions*, Paris, Gallimard, 2003.
16. CAROCCI C., *op. cit.*, « Au Lecteur », n. p.
17. À l'exception donc du maître-autel de S. Salvatore in Lauro, associé à une statuette de Notre-Dame de Lorette, sanctuaire marial de référence pour toute l'Europe catholique ou, antérieurement, des Ss. Domenico e Sisto (v. 1636-1640) intégrant une statuette en argile du XV^e siècle. Voir, sur ces icônes et leur importance renouvelée dans la Rome du XV^e siècle, HOWE Eunice D., « The Miraculous Madonna in Fifteenth-century Roman Painting », *Explorations in Renaissance Culture*, VIII-IX, 1982-1983, p. 1-21; CAVALLARO Anna, « Il rinnovamento culto delle icone nella Roma del Quattrocento », dans JACOBINI A., DELLA VALLE M. (dir.), *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi (1261-1453)*, Roma, Argos, 1999, p. 285-299; et, plus généralement, BELTING Hans, *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; WOLF Gerhard, « Salus Populi Romani ». *Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, VCH, Acta Humaniora, 1990; du même, « Icons and sites. Cult images of the Virgin in mediaeval Rome », dans VASSILAKI M. (éd.), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 23-51; NAGEL Alexander, WOOD Christopher, *Renaissance anachroniste*, F. Jaouën (trad.), Dijon, Les Presses du Réel, 2015

- (2010), notamment chap. 2 : « L'image de l'image de Notre Dame » ; chap. 3 : « Qu'est-ce que la substitution ? », chap. 11 : « La substitution symbolisée » ; MICHEL Christian, « La présentation d'images médiévales à la période moderne. Quelques pistes de réflexion », dans BOCK N., FOLETTI I., TOMASI M. (dir.), *Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, Roma, Viella, 2017, p. 207-216.
18. « Ne le supplicava con ispesse, e fervorose preghiere, non si vide, non si trovò », CAROCCI C., *op. cit.*, II, p. 48-49, l'image-relique, issue de S. Rocco et devenue objet d'une dévotion privée, étant finalement offerte par le sculpteur Francesco de Rossi en 1670 et exposée dans un nouvel autel en 1677. Sur ce sanctuaire, fondé par Pietro Gravita, voir ESCOBAR Mario, « L'oratorio del Caravita », *Strenna dei Romanisti*, 41, 1980, p. 188-195 ; SCARFONE Giuseppe, « L'oratorio del Caravita », *Alma Roma*, 22, 1981, 3-4, p. 17-22 ; BARBIELLINI AMIDEI Rosanna, « Oratorio del Caravita (San Francesco Saverio) », *Roma Sacra. Guida alle Chiese della Città Eterna*, juillet 1995, I, 2, p. 35-29. MEMMI Giovanni Battista, *Notizie storiche dell'origine, e progressi dell'Oratorio della SS. Comunione Generale, e degli uomini illustri che in esso fiorirono...*, Roma, Stamperia del Bernabò, 1730, Dédicace « Al saggio Lettore » n. p., rappelle que cet oratoire était sous la protection de saint François-Xavier et « della Madonna della Pietà » qu'évoque une gravure de la « Vera effigie [...] esposta nuovamente nella nuova Tribuna dell'Oratorio [...] il di 14 Marzo 1677 », voir également p. 144-146 sur l'obtention de l'image issue de S. Rocco, et p. 185 sur la couronne d'or concédée par le Chapitre de Saint-Pierre en 1677.
 19. Je me permets de renvoyer à mon étude sur ce thème, « Les Gloires mariales dans l'espace urbain romain : enjeux sociaux, architecturaux et urbains », dans COUSINIÉ F., LEMOINE A., VIROL M. (dir.), *Soleils baroques. La représentation de la Gloire de Dieu et des Princes dans l'Europe moderne* (à paraître).
 20. Sur ce dernier exemple voir, entre autres, l'étude de référence de OSTROW Steven F., *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, chap. III.
 21. Aura depuis longtemps banale : *Maesta* en gloire, Vierge de l'Apocalypse, Vierge de l'Immaculée conception ou de l'Assomption, j'y reviendrai, avaient depuis longtemps, mais essentiellement dans le champ de la peinture, élaboré une iconographie solaire de la Vierge.
 22. S. Marcello al Corso, 1592-1597, avec la représentation de l'Immaculée conception issue de l'Apocalypse entourée de ses symboles traditionnels dans les autres compartiments ; S. Maria in Aracoeli, 1572-1575.
 23. Qui devait orner le premier projet de Pietro da Cortona pour la coupole de l'église.
 24. Sur la façade, et la sculpture de la Chiesa Nuova, écho, nous l'avons vu, de la réalisation analogue avec le Trigramme des Jésuites au Gesù, ici attribuée à Antonio Paracca (Il Valsoldo), voir FERRARA Daniele, « Note sui Disegni per la facciata della Chiesa Nuova » et BARBIERI Costanza, « La facciata della Vallicella. Documenti sulla fabbrica e un modello culturale », dans MOLTENI C. (dir.), *La Chiesa Nuova. La facciata, il restauro*, Roma, Gestedil, 1994, p. 25-30 et 31-35 ; voir également l'exemple antérieur que constitue également l'œuvre de Gaudenzio Ferrari, *L'Assomption de la Vierge*, 1535-1545, sanctuaire de Saronno (Varèse), où une Vierge en ronde bosse, qui se détache sur un ensemble de rayons, paraît s'élever du tambour vers le sommet de la coupole où va l'accueillir un Dieu le Père également rayonnant.
 25. Ensemble conçu par Carlo Fontana et consacré en 1674, la Gloire semble cependant postérieure n'apparaissant pas dans la gravure du recueil de ROSSI Giovanni Giacomo de', *Disegni di vari Altari e Cappelle delle Chiese du Roma*, Roma, 1713 ; elle est en revanche présente dans MASTELLONI Andrea, *La Traspontina. Notizie storiche della Fondazione, ed Immagine di Nostra Signora del Carmine di Roma detta Traspontina...*, Napoli, Antonio Abri, 1717 (exemplaire consulté : Bib. Hertziana Dt 3430-3170 – raro). Voir CATENA Claudio, *Traspontina : guida storica e artistica, Nuova ed. aggiornata a*

- cura di Emmanuele Boaga*, Roma, éd. Carmelitana, 2000, p. 38 et suiv. sur l'autel (avec détail des travaux et références aux archives). Sur l'architecte voir notamment BRAHAM Allan, HAGER Hellmut, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London, A. Zwemmer, 1977, p. 10, 87 et en dernier lieu, PORTOGHESI P., MOSCHINI F., BONACCORSO G., KIEVEN E. (dir.), *Carlo Fontana (1638-1714) celebrato architetto*, actes de colloque (22-24 octobre 2014), Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Accademia di San Luca (à paraître) ; sur le sculpteur Leonardo Retti (auteur de la composition originelle avec stucs remplacée plus tard en 1688 par des marbres), voir BACCHI Andrea, *Scultura del'600 a Roma*, Milano, Longanesi, 1996, p. 837-838 ; GUERRIERI BORSOI Maria Barbara, « Gli stucchi di Santa Marta al Collegio Romano nell'attività di Leonardo Retti », *Bollettino d'Arte*, anno LXXIV, 61, 1990, p. 99-112 ici p. 103. Voir également, sur l'icône, MASTELLONI A., *La Traspontina. Notizie storiche della Fondazione, ed Immagine...*, op. cit., chap. III : « Dell'Immagine dalle Palestina portata da Carmelitani in Roma », p. 41-46 et chap. X : « Traspontina Moderna », p. 166-173 : évoquant les « quattro Angeloni di stucco, che sostengono una Corona Imperiale di rame indorata, con in cima globbo, e Croce, qual serve di fregio, e di Cielo alla Machina, inalzata per Baldacchino alla Vergine », le tabernacle en forme de « Globbo di rame indorato, che rappresenta il Mondo » (p. 170) et surtout « un gruppo di nuvole di marmo bianco, sopra delle qualli diversamente disposti quattro Angeli similmente di bianco marmo. Un' in piedi à sinistra, che con una mano tiene il Quadro, un altro all'incontro inginocchiato, che con la sinistra sostiene l'istesso Quadro, e tiene la destra in atto ossequioso, divoto adoratore della B. Vergine ; il terzo Angelo guarda il Popolo, e l'addita Immagine posta in una Conice di rame indorata con teste di Cherubini à colore di bronzo, che li fanno freggio e lavoro, e tutta d'intorno sfavillante di raggi parimente dorati, che riempiono lo spatio della Tribuna, ed insieme l'invita à tributarle gl'ossequij dovuti ; ed il quarto Angiolo fa scherzo fra le nuvole, ed accompagna gl'altri in far applausi, e rendere ossequij alla Madre di Dio » (p. 171-172). Le baldaquin est ici compris en rapport avec la « Regina delle Regine nel Padiglione di Salomone » (*ibid.*, p. 172).
26. Sur l'église voir SCARFONE Giuseppe, *S. Maria in Trivio, Cenni storici-artistici*, Roma, a cura dei Missionari del Preziosissimo Sangue, 1976 ; MARAZZI Mario, « La Madonna del Trivio o dei Crociferi », *Strenna dei Romanisti*, LVIII, 1997, p. 285-291 : l'image de la Vierge (XV^e siècle) a été transférée en 1677 sur l'autel principal après avoir été exposée sur le premier autel de la chapelle droite. Sur Gherardi, responsable des peintures mais aussi de l'autel et de la Gloire d'anges en stuc tenant la croix sur l'arc triomphal, voir PICKREL Thomas Carl, « Two stucco sculpture groups by Antonio Gherardi », *Antologia di Belle Arti*, 7-8, II, 1978, p. 216-224 ; du même, « Antonio Gherardi's early development as a painter : S. Maria in Trivio and Palazzo Naro », *Storia dell'Arte*, 47, 1983, p. 57-64 ainsi que *Antonio Gherardi, Painter and Architect of the Late Baroque in Rome*, University of Kansas, Ph.D, 1981 ; SARACA COLONNELLI L. (dir.), *Antonio Gherardi aretino (1638-1702). Un genio bizzaro nella Roma del Seicento*, Roma, Artemide, 2003, avec notamment l'article de NEGRO Angela, « Antonio Gherardi a S. Maria in Trivio e a Palazzo Naro », p. 51-58 et, du même, « Santa Maria in Trivio, gli affreschi e gli stucchi di Antonio Gherardi », dans NEGRO A., FILIPI F. (dir.), *Restauro d'arte e Giubileo. Gli interventi della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, II, Napoli, Electa, 2001, p. 129-143.
27. Sur Fontana voir BRAHAM A., HAGER H., *Carlo Fontana...*, op. cit., p. 9-10 et pl. 68-69, p. 64 ; HAGER H., « Carlo Fontana, Pupil, Partner, Principal, Preceptor », *Studies in the History of Art*, 38, 1993, p. 122-155, ici p. 129-30, pl. 6 et 7 (reproduit le dessin et la gravure du premier projet pour le maître-autel puis de la gravure avec état initial [sans Gloire] et, en dernier lieu, PORTOGHESI P., MOSCHINI F., BONACCORSO G., KIEVEN E. [dir.], *Carlo Fontana [1638-1714] celebrato architetto*, op. cit., [à paraître], et notamment l'intervention de Dimitri Ticconii à propos de S. Maria di Montesanto et de S. Maria dei Miracoli). Sur le sculpteur voir WESTIN Robert Henry, *Antonio*

- Raggi* : A documentary and Stylistic Investigation of his life, work, and Significance in Seventeenth-century Roman Baroque Sculpture, The Pennsylvania State University, Ph.D, 1978, p. 186-189 et cat. n° 28; CURZIETTI Jacopo, « Antonio Raggi e il cantiere decorativo di S. Maria dei Miracoli : nuovi documenti e un'analisi della ultima fase produttiva dello scultore ticinese », *Storia dell'arte*, 13-14 (113-114), 2006, p. 205-238. Sur le sanctuaire, œuvre de Rainaldi complétée par Fontana, voir LUCIANI Roberto, *Santa Maria dei Miracoli e Santa Maria di Montesanto*, « Itinerari d'arte e di cultura », Roma, Fratelli Palombi, 1990 et HAGER Hellmut, « Zur Planungs- und Baugeschichte der Zwillingsskirchen auf der Piazza del Popolo : S. Maria di Monte Santo und S. Maria dei Miracoli in Rom », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 11, 1967-1968, p. 189-306.
28. Cas déjà évoqué, avec bibliographie, dans le chap. antérieur à propos du nom de Marie.
29. Sur l'église et les travaux pour l'autel, voir BORSI Franco, *L'insula millenaria. Il monastero di Santa Maria in Campo Marzio e la Camera dei Deputati*, Roma, Officina Ed., 1984, p. 98-99; BORSI F., BOCCARDI STORONI P., BENOCCI C., ORIOLI G., *Santa Maria in Campo Marzio*, Roma, Editalia, 1987. Sur l'icône, voir MORTARI Luisa, « La Madonna Avvocata di S. Maria in Campo Marzio », *Studi Romani*, XXII, 1974, 3, p. 289-297. Sur l'architecte (1652-1726), formé dans le milieu de Carlo Fontana et de Carlo Rainaldi, auteur notamment de la chapelle Montioni à S. Maria in Montesanto (1687) et de l'église del Miracolo à Bolsena (1693-1699), et architecte du monastère de S. Maria della Concezione entre 1707 et 1724, voir le *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rome, 2009, p. 185-189 (art. de D. Ticconi); MANFREDI T., « Mattei, Tommaso », notice dans CONTARDI B., CURCIO G. (dir.), *In urbe architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, Roma, Argos, 1991, p. 398-400; HAGER H., « Contributi all'opera di Giovanni Antonio de Rossi per S. Maria in Campo Marzio a Roma », *Commentari, rivista di critica e storia dell'arte*, XVIII, 1967, 4, p. 329-339.
30. Église concédée à la « Congregazione degli Operai della Divina Pietà » et consacrée en novembre 1729 à la « Madonna SS. Ma detta della Divina Pità e di S. Gregorio Papa ». Sur l'église voir : MARINCOLA MAURO Giorgio, « S. Gregorio a Ponte Quattro Capi (o della Divina Pietà) », *Alma Roma*, XVII, 1976, 1-2, p. 58-65; CARÈ Margherita, COMELLI Elena, DAMIANI Maria Rita, *Roma : chiesa di S. Gregorio a Ponte Quattro Capi*, Università degli Studi di Roma « La Sapienza », Facoltà di Architettura, « Materiali per la storia e il restauro dell'architettura », Roma, 1990, p. 10, qui indique un paiement en date du 22 juillet 1729 à un certain G. Bonana (exécutant?) pour la Gloire (Archivio della Congr. degli Operai della Div. Pietà, spese per la chiesa, 217) et le transfert le 18 septembre de la « Madonna della Divina Pietà, che si conservava nel palazzo Mattei di Giove » (*Diario Ordinario di Roma*, n. 1915, 12 novembre 1729, p. 20-21). La Gloire d'anges est attribuée à Pietro Bracci; la toile au centre est une œuvre du peintre nordique Gillets Hallet (XVII^e). Sur l'architecte voir également SPETIA Cecilia, « Architetti romani per cori e sagrestie del Settecento : Francesco Ferrari, Filippo Barigioni, Ferdinando Fuga », *Notizie da Palazzo Albani*, XVI, 2, 1987, p. 121-130; NARDOCCI Monica, « Nuovi apporti sull'attività di Filippo Barigioni e Francesco Pincellotti », *Lazio ieri e oggi*, 37, 2001, p. 309-313 et surtout SANTESE Bianca Maria, *Palazzo Testa Piccolomini alla Dataria. Filippo Barigioni architetto romano*, Roma, Grafica editrice romana, 1983, ici p. 180-181. Barigioni est aussi l'auteur de l'autel, avec Gloire, de la petite église de S. Maria del Pascolo (1719) (modifiée au XIX^e), *ibid.*, p. 176-177.
31. Voir MINERVINO Olga, « Nuovi contributi su Bernardino Ludovisi scultore romano », dans DEBENEDETTI E. (dir.), *Scultore romane del Settecento : la professione dello scultore III*, Roma, Bonsignori, 2003, p. 271-318, ici p. 276 sur l'attribution à Ludovisi et la chronologie. Sur l'église réaménagée au XVIII^e siècle par Luigi Vanvitelli, voir BERNARDI SALVETTI Caterina, *S. Maria degli Angeli alle Terme e Antonio Lo Duca*, Roma, Desclée, 1965; MATTHIAE Guglielmo, *S. Maria degli Angeli*, « Le chiese di

- Roma illustrata », Roma, Palombi, 1982; SERLORENZI Mirella, LAURENTI Stefania, *Terme di Diocleziano, Santa Maria degli Angeli*, Roma, EDUP, 2002; CAIOLA Antonio Federico, « Santa Maria degli Angeli a dei Martiri da Antonio Lo Duca a Michelangelo e a Vanvitelli. Un riepilogo degli studi », dans FRIGGERI R. (dir.), *Le Terme di Diocleziano : la Certosa di Santa Maria degli Angeli*, Milano, Electa, 2014, p. 230-264. Le traité d'Antonio Duca sur les sept archanges, *Septem principem angelorum*, est publié à Venise en 1543, à Rome en 1555, à Naples en 1594 et résulte de la découverte d'une fresque médiévale dans l'église carmélite S. Angelo de Palerme où les représentations (reproduites dans l'édition de Naples) étaient associées aux noms (Michel, Gabriel, Raphaël, seuls mentionnés dans la Bible, que complètent Uriel, Seatiel, Jehudiel, Barachiel) et attributs des archanges : une gravure célèbre de Hieronymus Wierix (vers 1610) va contribuer à en fixer l'iconographie dont on connaît la postérité en Espagne et Amérique latine notamment.
32. Voir sur l'église GALLAVOTTI CAVALLERO Daniela, TESTA Giuseppina, *S. Maria della Luce*, « Le chiese di Roma illustrata », Roma, Marietti, 1976; sur l'architecte voir MOCERINO Consiglia, « S. Maria della Luce in Trastevere di Gabriele Valvassori », *Palladio*, N.S., 19, 2006 (2007), 37, p. 105-118 sur les travaux engagés à partir de 1730; et BARROERO Liliana, « Per Gabriele Valvassori », *Bollettino d'arte*, Serie 5, Anno LX, 1975, III-IV, p. 235-238. Voir également PITELLIA Isidoro, *Ragguaglio della miracolosa immagine di Maria detta della Luce trasportata nella Chiesa de'PP. Minimi di S. Salvatore della Corte in Trastevere...*, Roma, nella stam. del Komarek, 1730, chap. IV : « Motivi della Traslazione », p. 52 : pour « venerare la Sagra Immagine con più dencenza in un Sagro Tempio », le transfert s'est fait en sacrifiant les « quattro Santi » (anonymes) qui entouraient originaiement la Vierge (p. 59). Notons que G. Valvassori, « Architetto ben noto in Roma per le sue ingegnose opere di Edifizi », malade, et « ridotto a preparasi per far passaggio all'Eternita », puis miraculeusement guéri, « s'invotisse di applicarsi a fare il disegno della nuova Cappella, che s'idea erigere alla b.V. cosa mirabile! », p. 87-88; ainsi que MAURO G. Domenico, *Descrittione della venerabile chiesa parrocchiale del SS. Salvatore della Corte di Roma nel Rtone di Trastevere...*, Velletri, P. G. Cassasso, 1677, p. 7-9 (description de l'autel principal).
33. Voir FELICETTI Chiara, « Don Ranieri Guelfi artefice del rinnovamento della cappella della Santissima Vergine nella chiesa di Sant'Eustachio », dans DEBENEDETTI E. (dir.), *L'Arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento*, Roma, Bonsignori, 1999-2000, t. II, p. 207-231. Les travaux se déroulent entre 1740 et 1774 : plusieurs architectes se succèdent dont Gaetani Fabrizi, Tommaso Catrani, Melchiorre Passalacqua, ainsi que, en 1762, Francesco Cappelletti et « Giovanni Ledur » « per la scultura a raggiera realizzata in stucco posta sopra l'altare a coronamento dell'immagine della Vergine » (*ibid.*, p. 211), et Agostino Penna pour les deux anges sur les rampants du fronton (1771). Tommaso Conca est l'auteur du tableau du *Repos pendant La fuite en Égypte* (1774) et Étienne de la Vallée (dit Poussin) de la *Fuite en Égypte* (1774) qui se trouvent sur les côtés. Giuseppe Pozzi est l'auteur de *l'Assomption* de la Vierge dans la voûte; le tableau actuel au centre de la Gloire est une réalisation du début du XIX^e siècle.
34. D'après nos recherches en archives, des travaux sont mentionnés dans le réfectoire, le chœur et son maître-autel mais aussi dans la chapelle : un reçu (pièce non numérotée) du 30 décembre 1795 d'Andrea De Dominicis, de la part du prier Antonio Moschini, évoque des travaux faits « per la nuova Cappelle, già eretta in qta. Chiesa, dedicata a Maria SSma, ed all'anime del Purgatorio, e per l'altar maggiore » (Archives ASR, 25/II, n. 12, busta 258 [1792-1800] « Contabilita, giustificazioni diverse »), d'autres reçus datent de l'année suivante; l'ensemble du projet, avec la réfection du chœur et du maître-autel (consacré en 1796), ayant été financé par le cardinal titulaire Francisco Xaverio de Zelado (Francesco Saverio Zelada) à partir de 1793. La composition s'organise autour de la *Madonna del Carmine*, œuvre de 1595 de Girolamo Massei, couronnée par le Capitolo Vaticano en 1659, peut-être initialement sur le maître-autel mais déjà

- en place dans la chapelle au moins en 1727 selon la visite apostolique (Archivio Segreto Vaticano, Congr. Visit. Ap., 107, fasc. 14, 1727), l'autel principal étant occupé par une œuvre de Pietro Navarro (aujourd'hui conservée dans le couvent). Voir *Ss. Silvestro e Martino ai Monti*, « Le chiese di Roma illustrate », 96, Istituto di Studi Romani, Roma, 1960; BARROERO Liliana, *Guide Rionali di Roma. Rione I-Monti. Parte II*, Roma, 1979, p. 42-52, p. 72, p. 118-119; BOAGA Emanuele, *Il Titolo di Equizio e la basilica di S. Martino ai Monti*, Roma, 1980, p. 23-25; CECCARELLI Simonetta, « Santi Silvestro e Martino ai Monti », dans *Roma Sacra. Guida alle chiese della Città eterna*, 31, s. d., p. 8-19; HARRIS Ann Sutherland, « The Decoration of San Martino ai Monti », *The Burlington Magazine*, vol. CVI, 1964, 731, p. 58-69, 732, p. 115-120 (sur les travaux importants du XVII^e siècle). Sur Cavallucci, dans le cadre d'un renouveau de la peinture religieuse romaine sous Pie VI Braschi (1775-1799), voir les travaux de ROETTGEN Steffi dont « Antonio Cavallucci e la sua pittura religiosa. Un *pictor christianus* nella Roma di Pio VI », dans DEBENEDETTI E. (dir.), *Palazzi, chiese, arredi e scultura, I*, « Studi sul Settecento Romano », 27, Roma, Bonsignori, 2011, p. 253-292; sur l'architecte voir la notice dans DEBENEDETTI E. (dir.), *Architetti e ingegneri a confronto, I...*, op. cit., p. 254-255.
35. La « Madonna del Buon Consiglio » est une copie de l'icône de Gennazzano donnée dans le *Diario ordinario* d'Ungheria de Cracas (23 mars 1790) à Unterperger : voir *Cristoforo Unterperger, Un Pittore Fiemmesse nell'Europa del Settecento*, cat. expo. (Cavalese, Jesi, Roma, 1999), dir. C. Felicetti, Roma, De Luca, 1999, cat. 115, p. 218-219 et doc. 119, p. 280. La décoration en stuc autour du tableau est de Vincenzo Pacetti (Cracas indique Camillo Pacetti), sur la paroi droite une *Sainte Famille* de G. Cades (1790) ; à gauche, une *Annonciation* de Raffaele Minossi (1789) et un *Dieu le Père en gloire* dans la coupole d'Ermenegildo Costantini : voir BARBERINI G., « San Nicola da Tolentino », dans *Guide rionali di Roma. Rione XVI. Ludovisi*, Roma, 1981 ; et surtout ZANDRI Giuliana, *San Nicola da Tolentino*, « Le chiese di Roma illustrate », 19, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987, p. 150-157. Sur l'architecte voir DI MARCO Fabrizio, *Pietro Camporese. Architetto Romano (1726-1783)*, Roma, Lithos, 2007 (mais aucune allusion au projet). Voir encore le cas de S. Maria in Trastevere, avec la « capella del coro d'inverno » à droite du chœur, et la *Madonna di Strada Cupa* attribuée à Perin del Vaga et inscrite au sein d'une Gloire d'anges, transférée en 1624 dans l'église dans une chapelle commandée au Dominiquin mais achevée seulement au XVIII^e siècle, et pendant, dans la chapelle symétrique, de la célèbre *Madona della Clemenza* : voir Archivio storico del Vicariato, *Fondo storia delle basiliche. S. Maria in Trastevere*, I, 1624, ff. 68 v^o-69, cité par DI NOLA Annalisa, « Spazio aperto e spazio protetto : le immagini della Vergine tra culto locale e controllo ecclesiastico (XVI-XVII secolo) », dans CARDILLI L. (dir.), *Edicole Sacre Romane. Un segno urbano da recuperare*, cat. expo. (Pal. Braschi), Roma, Fratelli Palombi, 1990, p. 35 ; voir aussi GIGLI Giacinto, *Diario di Roma*, Roma, Tumminelli, 1958, p. 24 et 83 et CANTONE Rosalba, « La Cappella della Strada Cupa in Santa Maria in Trastevere », dans *Domenichino (1581-1641)*, cat. expo. (Roma, Palazzo Venezia, 1996-1997), Milano, Electa, 1996, p. 278-283.
36. Voir LIO Anna, *L'ospedale di San Giacomo e la chiesa di Santa Maria Porta Paradisi*, Roma, Palombi, 2000, p. 27-28 ; SPAGNESI Gianfranco, « Due opere del primo decennio di attività (1640-1650) dell' Architetto Giovanni Antonio De Rossi », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, LII-LIII, 1962, p. 8-23 (sur les projets envisagés dès 1644 par le médecin Matteo Caccia) ; ainsi que GUERRIERI BORSOI Maria Barbara, « La decorazione seicentesca di Santa Maria Porta Paradisi », dans *Studi sul Barocco Romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano, Skira, 2004, p. 197-207 ; CURTI Francesca, « Un disegno inedito di Francesco Maria Brunetti per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Porta Paradisi », dans AURIGEMMA M. G. (dir.), *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Roma, Campisano, 2011, p. 385-389 sur le contrat du 22 octobre 1678 entre le

- commanditaire, Giuseppe Rota, un particulier et non l'hôpital dont dépendait l'église, et le dessin préparatoire du groupe sculpté avec saint Joseph et saint Antoine au-dessous de l'image portée par des anges, et surmontée d'une Gloire du Saint-Esprit (ASR, uff. 9, Istromenti, vol. 457, c. 132 r^o-147 r^o), l'inauguration datant de 1685.
37. Voir PECCHIAI Pio, MONTINI R. U., *San Giacomo in Augusta*, « Le chiese di Roma illustrate », 46, Roma, Marietti, 1958, p. 54; BISSELL Gerhard, *Pierre Le Gros (1666-1719)*, Reading, Si Vede, 1997, cat. 34, p. 108 et pl. 70-72 et « Appendice » avec liste anonyme des travaux de Legros qui lui attribue également le « pensiero di Architettura », n° 18, p. 126. On notera que dans le modèle conservé au Palazzo Venezia le saint a le regard baissé et non dirigé vers l'icône comme dans le relief définitif. Sur le sculpteur voir également BAUMGARTEN Sándor, *Pierre Le Gros artiste romain*, Paris, Ernest Lacroix, 1933, p. 49-51; CONFORTI Michael, « Pierre Legros and the role of sculptors as designers in late Baroque Rome », *The Burlington Magazine*, 893, CXIX, 1977, p. 556-560; JULIEN Pascal, « Pierre Legros; sculpteur romain », *Gazette des Beaux-Arts*, 135, 2000, p. 189-214.
 38. Le relief est donné au sculpteur Luigi Acquisti (1745-1823), intégrant l'antique image de la Vierge, couronnée en 1694 : sur le chantier complexe voir la mise au point de SPAGNESI Gianfranco, *San Pantaleo*, « Le chiese di Roma illustrate », 94, Roma, Marietti, 1967; DEL VECCHIO Maddalena, « Roma : S. Pantaleo », *Ricerche di Storia dell'arte*, 31, 1987, p. 76, n° 4 (sur le projet de Nicola Salvi).
 39. BERTOLDI Maria Elena, *S. Lorenzo in Lucina*, « Le chiese di Roma illustrate », 28, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1994; FASOLO Furio, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi (1570-1655 e 1611-1691)*, Roma, Ricerche, 1960, p. 209, p. 248 et Appendice X, p. 314; CARBONARA POMPEI Sabina, « Gli interventi di Carlo Rainaldi in S. Lorenzo in Lucina », dans BENEDETTI S. (dir.), *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, Roma, Gangemi, 2012, p. 139-161, ici p. 152-153 et note 135, p. 160 indiquant qu'au XIX^e siècle l'image était peinte à fresque.
 40. J'ai évoqué ce cas dans le chap. II consacré au Nom de Marie (avec bibliographie.) Voir, sur l'icône, MORTARI Luisa, « L'antica Madonna su tavola della chiesa romana del SS. Nome di Maria », *Commentari*, anno XXIII, I-II, Gennaio-Giugno 1972, p. 3-11 : l'image vénérée fut transférée au XV^e siècle de la chapelle de S. Lorenzo alla Scala Santa dans l'église du Forum de Trajan originellement dédiée à l'Assomption de la Vierge et à saint Bernard; l'église sera cédée à l'« Arciconfraternita del SS. Nome di Maria » fondée en 1688 (qui succédait elle-même à une congrégation du Saint Nom de Marie attachée à S. Stefano del Cacco). L'image sera couronnée en 1703 par le chapitre du Vatican et l'église reconstruite par Antoine Derizet à partir de 1736, architecte auquel succédera Mauro Fontana.
 41. Dotée ainsi d'un intense et quasi exclusif pouvoir de focalisation que représente, avant tout, l'autel de S. Maria in Campitelli dans la réalisation de Rainaldi.
 42. Mais un Saint-Esprit rayonnant, tardif, est également peint sous la voûte au-dessus de l'icône.
 43. Ainsi qu'à S. Maria in Trivio où une triple Gloire entoure successivement l'icône mariale, le Saint-Esprit puis une croix; à l'Oratorio del Caravita où la Gloire mariale est mise en relation avec celle du Saint-Esprit dans la voûte puis à celle du Trigramme du Christ sur l'arcade du chœur.
 44. Voir BOUYER Louis, *Le trône de la sagesse. Essai sur la signification du culte marial*, Paris, Cerf, 1987, chap. II, chap. XI et Appendice p. 74-77 sur les identifications contradictoires de la Sagesse avec Dieu, la Parole créatrice des origines, la Présence personnelle de Dieu en Sion, le Saint-Esprit, le Christ ou la Vierge.
 45. Parfois redoublée d'une seconde Gloire intérieure comme dans la version réduite de la Gloire de S. Maria in Campitelli dans l'église de S. Maria della Consolazione. Autre bel exemple d'icône superposée sur une Gloire au début du XVIII^e siècle : La *Madonna di San Brizio* au Duomo d'Orvieto où œuvra le sculpteur romain Bernardino Cametti.

46. BINET Étienne, *De la Dévotion à la glorieuse vierge Marie, mère de Dieu...*, Lyon, Pierre Rigaud, 1624, p. 30-31 ; voir aussi BRIGUET S., *op. cit.*, p. 101-102 où la trône d'ivoire et d'or de Salomon, décrit en 1 R 10, 18-20 ou 2 Ch 9, 17-19, est comparé à l'âme immaculée et ornée « des plus riches ornements de la grace & de la gloire » de la Vierge.
47. Voir notamment Ct 4 et Ct 6, 10 sur la comparaison avec l'Aurore, la Lune et le Soleil (*electa ut sol* : « brillante comme le soleil ») ; voir également le Livre du Siracide (Si 24) pour d'autres attributs de la Sagesse, « Fons Lucis, Stella Maris » (Source de lumière et étoile de mer), qu'on retrouve dans les Litanies de la Vierge.
48. Est. Gr. A, 9-10 sur le songe de Mardochee interprété en 10, 3 : « La petite source, qui est devenue fleuve ; puis il y a eu une lumière en plus du soleil, et une eau abondante. Le fleuve, c'est Esther, que le roi a épousée et faite reine. »
49. BINET É., *Le chef-d'œuvre de Dieu ou les souveraines perfections de la Sainte Vierge...*, P. Jennesseaux (éd.), Paris, Adrien Le Clerc, 1855 (1834), p. 500.
50. « Tandis que j'étais encore à regarder l'arbre, je vis de loin venir une jeune femme et deux cents anges, qui chantaient des hymnes devant elle. J'interrogeai et dis : "Seigneur, qui est celle qui vient dans une telle gloire." Il me dit : "C'est la Vierge Marie, mère du Seigneur." », voir *L'Apocalypse de Paul*, 46a, C.-C. et R. Kappler (trad.), dans *Écrits apocryphes chrétiens*, I. F. Bovon, P. Geoltrain (éd.), Paris, Gallimard, 1997, p. 820-821.
51. Mais aussi de l'Église ou de Sion et du peuple de Dieu dont sont issus le messie et les croyants, ou identifiée encore, chez saint Bonaventure, à l'âme contemplative ; voir Saint BONAVENTURE, *Les Six jours de la Création*, M. Ozilou (éd.), Paris, Desclée/Cerf, 1991, conférences XX, 28, p. 442-443, à propos de l'âme considérant le Monarchie céleste (« revêtue du soleil »), l'Église militante (« la lune sous ses pieds »), ou des « illuminations hiérarchiques » (les douze étoiles ou mystères à dévoiler, à nouveau évoqués dans la conférence XXII, 39-40, p. 489).
52. BINET É., *Le chef d'œuvre de Dieu...*, *op. cit.*, p. 498-499 ; voir également VALLADIER André, *Parallèles et célébrités parthénienes pour toutes les festes de la glorieuse mère de Dieu, sermons preschez à Paris à S.-Estienne des Grecs...*, Paris, P. Chevalier, 1626, p. 652 sur la *Mulier amicat Sole*, se référant à saint Bernard ; mais aussi p. 654 sur la *Fons Solis* : « la fontaine d'où est sorti le Soleil », assimilée à la première lumière créée avant le Soleil par Dieu.
53. BRIGUET S., *op. cit.*, p. 169-170. Il reprend par ailleurs l'association entre lune et « changements », « inegalitez », « vicissitudes » ou biens et « vanitez du monde » qui sont le lot commun de l'humanité auquel a échappé la Vierge (*ibid.*, p. 171), ou encore LIGUORI Alphonse de, *Les Gloires de Marie*, P. J.-B. Favre (trad.), Paris, Saint-Paul Éditions Religieuses, 2007 (Naples, 1750), « 7^e Discours sur l'Assomption », p. 303 : « les biens de ce monde qui sont caducs et défailants comme cet astre » qui développe en particulier longuement le sens attaché à la couronne des douze étoiles.
54. Virginité perpétuelle définie au Concile de 553, révélation de Brigitte de Suède sur la conception sans tâche au XIV^e siècle, etc.
55. Étudiée en particulier par RINGBOM Sixten, « Maria in Sole and the Virgin of the Rosary », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 25, 1962, p. 326-330.
56. Là encore partiellement inspirés par les descriptions de l'Apocalypse où s'ouvre dans le ciel « le temple de Dieu » (Ap 11, 9).
57. *Revelationes SS. Virginum Hildegardis et Elisabeth Schoenaugiensis*, lib. IV, cité par LIGUORI A. de, *op. cit.*, p. 310.
58. Voir Sainte BRIGITTE DE SUÈDE, *Les Révelations célestes et divines [...] Traduites par Me Jaques Ferraige...*, Lyon, Simon Rigaud, 1650, par exemple VI, LX, p. 495 sur la vérité de l'Assomption « en corps & en ame ».
59. Voir FERAUD Louis, *Considerations sur les mystères et les grandeurs de la sainte Vierge*, Paris, R. Pepie, 1691, p. 165-167 et p. 175-176 sur la vision de saint Hildephonse ; voir également LIGUORI A. de, *op. cit.*, p. 303-311 évoquant encore saint Jérôme, saint

- Bernardin de Sienne, saint Anselme, Pierre Damien, etc., p. 310-324. Notons que l'identification solaire résulte encore d'une autre origine textuelle, sans cesse repensée au cours du Moyen Âge, et que les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles vont à leur tour reprendre et exploiter : la tradition prophétique issue des Sibylles antiques réélaborée par les lectures chrétiennes : voir BOUQUET M., MORZADEC F. (dir.), *La sibylle. Parole et représentation*, Rennes, PUR, 2004 ; PIGEAUD J. (dir.), *Les Entretiens de La Garenne Lemot. VIII. Les sibylles*, Paris-Nantes, Institut universitaire de France, CRINI, 2005 ; GALLEY Monique, *La Sibylle de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Geuthner, 2010.
60. BRIGUET S., *op. cit.*, p. 173-179.
 61. Apparaît ainsi chez Liguori une cohorte importante d'auteurs dont le nombre aspire à confirmer ce que les sources bibliques ne pouvaient attester.
 62. POIRÉ François, *La triple couronne de la bien-heureuse Vierge Mere de Dieu. Tissue de ses principales grandeurs, d'Excellence, de Pouvoir & de Bonté. Et enrichie de diverses inventions pour l'aimer, l'honorer, & la servir...*, Paris, Sebastien et Gabriel Cramoisy, 1656 (nouvelle édition), p. 268.
 63. *Ibid.*, p. 269-270.
 64. Voir OSTROW S. F., *op. cit.*, p. 162.
 65. LABROT Gérard, « La Vierge en gloire à la Contre-Réforme. Esquisse d'analyse fonctionnelle », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 106, 2, p. 593-637 qui analyse l'opération de combinaison ou « fusion » entre motif de la Madone sur son trône, Madone dans la mandorle et Assomption, de Ghirlandaio et Pérugin à Sodoma et Raphaël.
 66. Par exemple à S. Salvatore in Lauro, tenue par les anges du fronton, ou à S. Martino a Monti, où la Vierge couronnée par les anges du tableau, est surmontée d'angelots sculptés tenant la couronne d'étoiles, couronne que l'on retrouve aussi dans la chapelle de S. Nicola da Tolentino tenue à nouveau par un ange, etc.
 67. Voir aussi le cas de l'église du SS. Nome di Maria : picône, qui représente banalement une Vierge à l'Enfant, est surmontée de l'initiale de Marie se détachant sur un cercle doré (allusion solaire), au-dessus d'un petit croissant de lune, entourée de la couronne d'étoiles et enfin surmontée d'une couronne, référence ici à nouveau évidente, dans le montage à distance des différents éléments, à l'Immaculée Conception.
 68. Une lumière entoure également saint Maurille auquel apparaît la Vierge à l'Enfant au sanctuaire de Notre-Dame-du-Marillais en Anjou (V^e siècle), Notre-Dame-du-Buisson à Evora au Portugal apparaît au cœur d'un buisson ardent au XII^e siècle, et des situations analogues se reproduisent à Notre-Dame de Bétharram (Béarn) en 1493, pour la Vierge des Trois-Epis en 1491, à Notre-Dame-de-la-Lumière à Cos (Portugal) en 1592, à Guadalupe en 1531, etc.
 69. R. P. MÉDARD DE COMPIÈGNE, *Histoire de Notre Dame de Paix, avec le recit veritable des merveilles arrivées devant cette sainte Image, qui est en l'Eglise des RR. PP. Capucins de S. Honoré...*, Paris, Gilles André, 1660, p. 30.
 70. BOMBELLI Pietro, *Raccolta Delle Immagini Della B.MA 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., t. IV, p. 144 ; voir également sur le couronnement, SINDONE Raffaele, *Elenco istorico e cronologico delle miracolose Immagini di Maria Vergine coronate con Corona d'oro dal Rmo Capitolo di S. Pietro in Vaticano*, Roma, 1756 (ms., Biblioteca Vaticana, vol. 27, Fondo degli Archivi del Capitolo di S. Pietro, Armadio 19).
 71. BOMBELLI P., *op. cit.*, IV, p. 141.
 72. CAROCCI C., *op. cit.*, I, p. 276.
 73. *Ibid.*, I, p. 279.
 74. Tb 12, 15 ; Za 4, 10 ; Ap 4, 5, etc.
 75. CAROCCI C., *op. cit.*, I, p. 341.
 76. *Ibid.*, p. 342.

77. FLACHAIRE C., *La dévotion à la Vierge...*, *op. cit.*
78. SEGNERI Paolo, *La Dévotion à Notre-Dame [...] Traduite de l'Italien, par le R.P. de Courbeville*, Nancy, N. Baltazard, 1732.
79. BARRY Paul de, *Le paradis ouvert à Philagie, par cent devotions à la Mère de Dieu...*, Lyon, V^{ic} C. Rigaud, 1638 (3^e éd.), p. 4-5. L'auteur réitérera ses efforts dévotionnels à propos cette fois des saints, y compris « ceux que les peuples estiment Bien heureux » et « ceux qu'on croit pieusement au Ciel » (chap. IV et V), avec *La Riche alliance avec les saints du paradis, pour se les rendre amis en cette vie, & favorable à l'heure de la mort*, Lyon, Claude Rigaud, 1641 (1^{re} éd. 1638).
80. BARRY P. de, *Le paradis...*, *op. cit.*, p. 15-39.
81. Les autres fêtes mariales sont liées à des pratiques analogues : lors de la fête de la Visitation, le fidèle devra « Visiter les Eglises, & autres lieux dediez à la Mere de Dieu, à l'imitation de saint Charles Borromée » (*ibid.*, Première dévotion, p. 193) ; « Visiter souvent quelque lieu & Oratoire où soit l'image de la sainte Vierge, à l'imitation de la B. Victoire » (*ibid.*, Deuxième dévotion, p. 196), etc.
82. *Ibid.*, p. 436.
83. *Ibid.*, p. 437.
84. *Ibid.*, p. 438-439.
85. *Ibid.*, p. 441.
86. *Ibid.*, p. 473.
87. *Ibid.*, p. 39 et CRASSET Jean, *La veritable devotion envers la S. Vierge etablie et defendue...*, Paris, François Muguet, 1679, p. 341-343 sur les « marques de respect ».
88. BARRY P. de, *op. cit.*, p. 30-31.
89. *De laudibus B.M.V.*, lib. II, chap. 1, n° 43 ; même idée chez saint ANSELME, dans son *Liber de excellentia Virginis Mariae*, chap. I (attribué par Eadmer), également cité par A. de Liguori.
90. LIGUORI A. de, *op. cit.*, p. 432.
91. *Ibid.*, p. 144.
92. Voir LIGUORI A. de, *Visites au S. Sacrement et à la Sainte Vierge, pour chaque jour du mois [...] nouvellement traduite en françois...*, Lyon, Périsse frères, 1777.
93. LIGUORI A. de, *op. cit.*, p. 417.
94. *Ibid.*, « La visite aux images de Marie », p. 423-424.
95. Mais cependant dans un contexte de hausse générale des productions éditoriales : voir par exemple, analyse circonstanciée, GOUJARD Philippe, *L'Europe catholique au XVIII^e siècle. Entre intégrisme et laïcisation*, Rennes, PUR, 2004, p. 73-91. CHAUNU Pierre, *La mort à Paris*, Paris, Fayard, 1978, p. 447 avait déjà noté l'effondrement, dans la capitale, du recours à la Vierge (et aux saints) au cours du XVIII^e siècle dans les testaments, évolution qui rejoint la vieille et polémique question de la « déchristianisation » ou pour le moins d'une relative « laïcisation » en France, évoquée notamment par JULIA Dominique, « Déchristianisation ou mutation culturelle ? L'exemple du bassin parisien au XVIII^e siècle », dans *Croyances, pouvoirs et Société. Études offertes à Louis Pérouas*, Treignac, Les Monédières, 1988, p. 185-239 (repris dans *Réforme catholique, religion des prêtres et « foi des simples »*. *Études d'anthropologie religieuse [XVI^e-XVIII^e siècles]*, Genève, Droz, 2014, chap. IX) et, du même, « L'affaiblissement de l'Église gallicane », dans LE GOFF J., RÉMOND R. (dir.), *Histoire de la France religieuse*, Paris, Seuil, t. 3, 2000 (1991), p. 11-46. Voir également la synthèse de HOURS Bernard, *L'Église et la vie religieuse dans la France moderne XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 2000, chap. V, p. 301-310, chap. VI, p. 342-354 ainsi que, opposé à la thèse de la déchristianisation, ASTON Nigel, *Art and Religion in Eighteenth-Century Europe*, Londres, Reaktion Books, 2009, notamment chap. II : « Art and the Religious Culture of Europe », p. 41-72.
96. Voir VIGUERIE Jean de, « Le miracle dans la France du XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 318 qui constate cette chute vers le milieu du XVII^e siècle et son accentuation après 1660 et plus encore après 1680.

97. LUTHER Martin, *Commentaire sur le Magnificat*, H. Lapouge (trad.), Salvator, Paris, 2014 (1522), « Car le Tout-Puissant a fait pour moi de grandes choses ; saint est son nom », p. 60-61 ; voir JOUSSELLIN Bruneau, « Marie dans la théologie et la piété de Luther », dans COMBY J. (dir.), *Théologie, histoire et piété mariale*, Lyon, Profac, 1997, p. 243-253 ; voir également dans le même recueil : FATIO Olivier, « Marie dans la Réforme calviniste », p. 255-267.
98. [PORRÉE Jonas], *Histoire des ceremonies et des superstitions, qui se sont introduites dans l'Eglise*, Amsterdam, Jean Frederic Bernard, 1717, Preface, p. 10.
99. *Ibid.*, p. 81.
100. *Ibid.*, p. 104-105.
101. PASCAL Blaise, *Les Provinciales, Pensées et opuscules divers*, G. Ferreyrolles, P. Sellier (éd.), Paris, La Pochothèque-Classiques Garnier, 2004, p. 402-419 et notamment p. 402-406 sur la critique de la dévotion à la Vierge prônée par P. de Barry.
102. Sur les relations possibles entre protestantisme et jansénisme voir BELIN C., BOST H., LAURIOL C., MC KENNA A., THIROUIN L. (dir.), « Port-Royal et les protestants », *Chroniques de Port-Royal*, 47, Paris, Bibliothèque Mazarine, 1998 : le recueil n'aborde cependant pas la question des images.
103. ABELLY Louis, *Defense de l'honneur de la Sainte Vierge Mere de Dieu, contre un attentat de l'apologiste de Port-Royal*, Paris, Florentin Lambert, 1666, « Projet d'examen », n. p.
104. Voir HOFFER Paul, *La dévotion à Marie au déclin du XVI^e siècle. Autour du jansénisme et des « Avis Salutaires de la B.V. Marie et à ses Dévots indiscrets »*, Paris, Cerf, 1938.
105. BAILLET Adrien, *De la dévotion à la Sainte Vierge et du culte qui lui est dû*, Paris, Claude Cellier, 1693, Épitre, aijj.
106. *Ibid.*, p. 98.
107. *Ibid.*, p. 195-196.
108. *Ibid.*, p. 199.
109. *Ibid.*, p. 229-230 (je souligne).
110. THIERS Jean-Baptiste, *De la plus solide, la plus nécessaire, et souvent la plus négligée de toutes les dévotions*, Paris, Jean de Nully, 1702-1703, t. I, chap. I à XIV.
111. Inspiré par les Lumières françaises, Muratori en Italie n'aura qu'à reprendre et systématiser ces critiques dans son célèbre ouvrage sur *La Véritable dévotion*. Même appel à la prudence et à la réserve chez le catholique Johannes van NEERCASSEL, vicaire apostolique de la mission de Hollande entre 1663 et 1686, et donc dans un cadre polémique, dans son *Du Culte des Saints, et principalement de la Très-Sainte Vierge Marie [...] de la traduction de M.L.R.A.D.H.* [Le Roy, abbé de Haute Fontaine], Paris, Guillaume Desprez, 1679, Traité I, art. LV à LXIII, p. 106-124 sur les « marques extérieures de dévotion à la sainte Vierge » (rosaires, scapulaires, ceintures, les « dehors », les signes, les images, etc.), ainsi que art. LXXII sur certains tableaux et livres « qui contiennent des impertinences, des niaiseries, & des lamentations ridicules » (p. 140) et le Traité III, art. XC : « Ni Dieu, ni les saints ne se plaisent aux ornements somptueux des Eglises », p. 506-507 et les articles suivants qui constituent un quasi traité sur la décoration et les images catholiques, dont l'art. XCV sur le contre-exemple du Temple de Salomon et l'art. CIV et CV sur la question de la concurrence entre culte marial et eucharistique : un exemple d'acculturation d'un catholique sous influence calviniste ?
112. ABELLY L., *op. cit.*, Préface, n. p.
113. *Ibid.*, Préface, aij.
114. CRASSET J., *La véritable dévotion...*, *op. cit.*, Préface, n. p.
115. PIERRE-JOSEPH D'ORLÉANS, *Instruction chretienne sur la dévotion à la Sainte Vierge...*, Paris, Jean Anisson, 1696, p. 98.
116. BRIGUET S., *op. cit.*, Épitre, iv-v.
117. BALLET François, *Traité de la dévotion à la Sainte Vierge, mère de Dieu...*, Paris, Prault pere et J. B. Garnier, 1750, p. 1.

118. Voir également GRIGNION DE MONTFORT Louis-Marie, *Préparation au règne de Jésus-Christ. Version originale du Traité de la Vraie Dévotion*, P.-M. Dessus de Cérou (éd.), Paris, Pierre Téqui, 2009, ouvrage resté inédit au XVIII^e siècle et dont le succès éclatera au XIX^e siècle, p. 35 à propos des catholiques ignorant la Vierge dans leur enseignement si ce n'est « d'une manière spéculative, sèche, stérile et indifférente », et p. 53 et suiv. sur les « fausses dévotions à la Vierge » des « dévots critiques », « scrupuleux », « extérieurs », « présomptueux », etc. L'auteur était associé à la fin du XVII^e siècle à la piété mariale qui prenait pour centre la chapelle de la Vierge de Saint-Sulpice.
119. CRASSET J., *op. cit.*, II^e partie, p. 4. D'identiques notations contre ce qui apparaît comme des « précautions affectées » tendant à « attiédir » les dévotions, se retrouvaient chez Pierre-Joseph d'Orléans et semblent bien enregistrer, au moins dans certains milieux, des scrupules croissants à l'égard des usages traditionnels (*op. cit.*, p. 123-125).
120. TAVARD Georges, *La Vierge Marie en France aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Cerf, 1998.
121. GRIGNION DE MONTFORT L.-M., *op. cit.*, p. 36. Sur cette catégorie voir l'article ancien mais éclairant de PLONGERON Bernard, « La religion populaire, nouveau mythe de notre temps », *Études*, 1978, p. 534-548 et p. 825-837 ainsi que l'analyse de cas de FROESCHLE-CHOPARD Marie-Hélène, *La religion populaire en Provence orientale au XVIII^e siècle*, Paris, Beauchêne, 1980.
122. CRASSET J., *op. cit.*, p. 80-81.
123. *Ibid.*, Preface, eij.
124. THIERS J.-B., *op. cit.*, p. 2.
125. BALLEF F., *op. cit.*, p. 11.
126. *Ibid.*, p. 203 ou le jésuite GALLIFFET Joseph de, *L'excellence de la pratique de la dévotion à la Sainte Vierge...*, Lyon, Aimé Delaroche, 1750, p. 77. Voir encore, évoqué par GOUZI Christine, « L'Annonciation dans l'espace ecclésial parisien au XVIII^e siècle : liturgie française et modèle italien », *Studiolo*, 2013, 10, p. 129-149, ici p. 140, les sermons concernant le culte marial dans les ouvrages du jésuite Louis LE VALOIS, *Ceuvres spirituelles* (Paris, 1706) ; Charles Joseph PERRIN, *Sermons sur la morale et les Mystères* (Liège, 1768) ou FREY DE NEUVILLE, *Sermons* (Paris, 1776-1777).
127. D'Urbain VIII (la succession des décrets du Saint-Office sur le sujet entre 1625 et 1642) et Giovanni BONA (*Du discernement des esprits*, 1672), à Prospero LAMBERTINI (*De la béatification et de la canonisation des serviteurs de Dieu*, 1734-1738).
128. *Histoire des ceremonies et des superstitions...*, *op. cit.*, p. 127-128.
129. Voir par exemple, à propos de l'Annonciation, l'hypothèse de GOUZI C., *op. cit.*, ici p. 136 sur la dimension « miraculeuse » qui serait davantage donnée à cette scène.
130. MÉRY DE LA CANORGUE Joseph, *La théologie des peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs...*, Paris, H. C. De Hansy, 1765, ouvrage donné comme une adaptation simplifiée de Molanus, destiné aux peintres et sculpteurs « pour que les sujets de dévotion n'aient rien de contraire au dogme, ni à la vérité des faits historiques », Préface, xj : voir sur la Vierge, le chap. XI, p. 98-103. Voir également MOLÉ Guillaume-François-Roger, *Observations historiques et critiques sur les erreurs des peintres, sculpteurs & dessinateurs, dans la représentation des sujets tirés de l'Histoire sainte*, Paris, Debure, 1771, 2 vol., voir par exemple le t. I, p. 37-43 sur « L'immaculation » (*sic*) de la Vierge, sa Nativité, Présentation au Temple, etc., p. 109 sur la légende de saint Luc peintre de la Vierge, L'Annonciation, etc.
131. J'ai étudié les différents exemples parisiens dans COUSINIÉ F., « Transferts, transfigurations, oublis : image miraculeuse, culte marial et "dévots indiscrets" à Paris au XVII^e siècle », dans GOUZI C. et SZANTO M. (dir.), *Le peintre et le sacré. L'art de la peinture dans les églises de Paris au XVII^e siècle*, actes de colloque (Paris, 2013) (inédit), repris et développé dans : *Trajectoires des images. Culte marial et intermédialité au XVII^e siècle*, Paris, éd. 1:1, 2017, chap. 1.
132. DU BREUIL Jacques, *Le Théâtre des antiquitez de Paris [...] par le R.P.F. [...]. Augmenté en cette édition d'un supplément contenant le nombre de monastères, églises, l'agrandisse-*

- ment de la ville et fauxbourgs qui s'est fait depuis l'année 1610 jusques à présent, Paris, Société des imprimeurs, 1639, p. 10. J'ai analysé en détail ce cas dans COUSINIÉ F., *op. cit.* (2017), p. 22-27 et p. 76-88.
133. Voir MALINGRE Claude, *Les Antiquitez de la Ville de Paris...*, Paris, Pierre Rocolot, Cardin Besongne, Henry Le Gras, Veuve Nicolas Trabouilliet, 1640, p. 25.
134. *Ibid.*, p. 25.
135. Voir sur l'artiste et l'œuvre, SOUCHAL François, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV*, Oxford, Cassirer, 1987, t. III, n° 40, p. 430-432 ainsi que les contrats et mémoires dans les Papiers de Cotte, BnF, Est., Hd 135a, pièce 684 : voir MARCEL Pierre, *Inventaire des papiers manuscrits du Cabinet de R. de Cotte...*, Paris, H. Champion, 1906, n° 176-186 et FOSSIER François, *Les dessins du fonds Robert de Cotte...*, Paris, BnF-École Française de Rome, 1997, p. 203-214, n° 47 (Notre-Dame), voir également la description précise de MONTJOYE Abbé de, *Description historique des curiosités de l'Eglise de Paris...*, Paris, C. P. Gueffier, 1763, p. 121-126.
136. L'autel à baldaquin de Jules-Hardouin Mansart à la croisée du transept, projeté vers 1700, conserve l'image miraculeuse ; un projet de Vassé conserve également la Vierge d'Anne d'Autriche vêtue « à l'espagnole ».
137. Mais connus par deux esquisses conservées au musée du Louvre et au Musée Lorrain de Nancy.
138. THIERY Luc-Vincent, *Paris tel qu'il étoit avant la Révolution ou Description raisonnée de cette Ville, de sa Banlieue, et de tout ce qu'elle contenoit de remarquable, pour servir de guide aux amateurs et voyageurs Français et Etrangers...*, Paris, Delaplace, an IV (1796), t. II, p. 212-213 : il est l'auteur du maître-autel (avec Gloire), mais aussi de la chapelle axiale dédiée à la Vierge derrière le maître-autel ; l'autel, toujours en place, est décrit comme « décoré de deux colonnes Toscanes qui soutiennent un fronton circulaire, dans le tympan duquel est le chiffre de la Vierge en transparent [ce qui n'est plus le cas]. La Statue de la Vierge [remplacée au XIX^e], tenant l'enfant Jesus, est posée sur un nuage derrière l'Autel. Cette Statue en pierre a pour fond une Gloire ; tout ce groupe est éclairé mystérieusement par un jour tiré d'en haut. Tout le surplus de cette Chapelle n'a pour décoration que des traits d'appareil ». Ce modèle est proche de celui de Saint-Sulpice dont il constitue une adaptation réduite. Sur ce projet et la bibliographie voir notre chap. II.
139. Signalons encore, mais guère documenté sinon par une description ancienne, le cas du maître-autel de l'église des Saints-Innocents qui, comme à Saint-Roch, accueillait un groupe sculpté de l'Annonciation sous une Gloire : voir BONTEMPS Sébastien, *Le décor sculpté religieux à Paris (1660-1760)*, thèse de doctorat sous la dir. d'O. Bonfait, 2012, t. IV, cat. 64 citant l'inventaire révolutionnaire de Mouchy.
140. Vierge qui s'est substituée à une œuvre en argent de Bouchardon (1733-35), elle-même remplaçant une composition antérieure du XVII^e siècle. Voir BRICE Germain, *Description de la Ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Paris, Chez les Libraires Associés, 1752 (9^e éd.) (1^{re} éd. 1684), p. 449 ; l'œuvre, modelée par Bouchardon, avait été fondue par « de Villers » : « Elle est quelque fois cachée par un Tableau, où la Vierge est représentée les bras étendus, & les yeux levés au Ciel ; il a été peint par Chevalier. » Antérieurement, la chapelle elliptique avait été édifiée par Christophe Gamard et Louis le Vau, et l'autel intégrait un tableau dit de *La Salutation angélique* (vers 1690), en fait associée à une adoration de la Vierge par une assemblée d'anges, peint par Pierre Mosnier et actuellement conservé dans la sacristie des mariages de l'église : voir la notice et l'identification de Guillaume KAZEROUNI dans *Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle*, cat. expo. (Paris, musée Carnavalet, 2012-2013), Paris, Paris-Musée, 2012, p. 348 et, en dernier lieu, LOURS Mathieu, *Saint-Sulpice. L'église du Grand siècle*, Paris, Picard, 2014, p. 53-54, 67-68 et 177-183. On connaît également les propositions, non retenues, de Meissonnier pour

- cette chapelle (1727) dont une gravure intègre également une statue de la Vierge déjà dans une grande Gloire qui devait être surmontée d'une Assomption dans la coupole : voir FUHRING Peter, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un génie del rococo, 1695-1750*, Turin, Umberto Allemandi, 1999, t. I, p. 113-114 et II, cat. 104, p. 365 et cat. 111, p. 368 (projet pour la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice, 1727).
141. Abbé MÉRY J., *op. cit.*, p. 100; de même dans MOLÉ G.-F.-R., *Observations historiques...*, *op. cit.*, t. I, p. 41. Le thème de l'Immaculée conception était central pour la chapelle : voir DONCOURT Simon de, *Remarques historiques sur l'église et la paroisse de Saint-Sulpice*, Paris, Nicolas Crapart, 1773, p. 16 évoquant la chapelle de la Vierge « dédiée à Dieu, sur l'invocation de la très Ste. Vierge dans tous ses mysteres, mais particulièrement dans son immaculée Conception & comme protectrice particuliere de cette Paroisse », et p. 100-106 sur la « Confrérie de la bienheureuse & immaculée Vierge Marie, sous le titre de Notre Dame de Liesse », attachée à cette chapelle depuis 1672 et ayant une dévotion particulière également pour « le saint enfant Jesus », mais aussi les saints Joseph, Jean L'Évangéliste, Jean-Baptiste, Joachim, Anne, etc. dont certains seront également associés à la statue de Pigalle. Voir également la conception proche qui est celle également présente à la cathédrale de Beauvais avec le groupe de Nicolas-Sébastien Adam (1757).
142. Cette description a été publiée au XIX^e siècle : voir L'ESPION ANGLAIS [PIDANZAT DE MAIROBERT], « Lettre sur l'église de Saint-Sulpice, sur la restauration de la chapelle de la Vierge, sur le peintre Greuze et sur quelques-uns de ses ouvrages (4 janvier 1779) », *Revue universelle des arts*, t. XX, 1864-1865, p. 277-281 ici p. 279-280 (sur la fresque de Lemoyne avec au centre « Jehovah dans une gloire ») et p. 282-283 sur la Vierge de Pigalle et la sculpture. Voir également le précis THIERY L.-V., *Paris tel qu'il étoit avant la Révolution...*, *op. cit.*, an IV (1796), t. II, p. 435-436 sur le rôle des différents artistes impliqués. Outre les descriptions anciennes, voir le dessin d'ensemble de Joseph Camberlain (coll. part.) publié par G. Scherff où apparaissent plusieurs figures aux côtés de la Vierge (SCHERF Guilhem, « Le dessin comme illustration de la sculpture. À propos des voyages à Paris de Joseph Camberlain à la fin du XVIII^e siècle », dans KANZ R., KÖRNER H. [dir.], *Pygmalions. Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006, p. 207-222 ici fig. 4, p. 212), et les paiements réalisés auprès de Louis-Philippe Mouchy et Jean-Pierre Pigalle (neveu de Jean-Baptiste). Sur l'œuvre de Pigalle, commandée en 1754 par l'abbé Dulau d'Allemands et mise en place en 1776, voir ROCHEBLAVE Samuel-Élie, *Jean-Baptiste Pigalle*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1919, p. 182-184; CLÉMENT Nicolas, *Sculpteur au XVIII^e siècle. Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785)*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 100-105 et RÉAU Louis, *Jean-Baptiste Pigalle*, Paris, Pierre Tisné, 1950, p. 78-79, citant déjà « L'Espion anglais » : « L'architecte, de concert sans doute avec le sculpteur, a voulu que ce chef-d'œuvre eût quelque chose de plus caractérisé, qui frappât la multitude et fixât l'attention. »
143. SAVIGNAC Monique de, *Peintures d'églises à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Somogy, 2002, p. 106.
144. Dont saint Sulpice et saint Pierre, patrons de l'église, Augustin, Jean Damascène, Dominique, Bernard, Cyrille d'Alexandrie, Ignace de Loyola, plusieurs saintes vierges.
145. Voir la description manuscrite de SIMONET, « Le nouveau temple de Salomon ou description historique de l'église paroissiale de Saint-Sulpice » (1771), MS, n^o 98 Inventaire Nau, 1837 (Archives du séminaire Saint-Sulpice, Bibl. des Sulpiciens), transcription partielle par M. ALBARIC dans *De pierre et de cœur, l'église Saint-Sulpice, 350 ans d'histoire*, cat. expo. (Paris, 1996), Paris, Cerf, 1996, p. 49-62 ici p. 59-61; ainsi que DONCOURT S. de, *op. cit.*, p. 11, p. 16, p. 157-158, p. 198 (sur le rôle et la dévotion à la Vierge de Languet). Voir également DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque de Paris, où Indication de ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville...*, Paris, De Bure, 1765, p. 367-368 qui donne la décoration de

l'autel à Lemoyne et indique la présence du dernier curé de l'église, Joachim Trotti de la Chetardie, mort en 1714, à la tête des paroissiens présentant leur hommage à la Vierge ; voir encore Abbé MALBOIS, « La Coupole de Lemoine à Saint-Sulpice », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier-juin 1924, p. 215-221 ; BORDEAUX Jean-Luc, *François Le Moyné and his Generation (1688-1737)*, Paris, Arthéna, 1985, cat. P. 91, p. 119-121, fig. 84 et 84b pour le *modello* du Louvre ; Carles Van Loo, *Premier peintre du roi (Nice, 1705-Paris, 1765)*, cat. expo. (Nice, Clermont-Ferrand, Nancy), P. Rosenberg, M. C. Sahut (dir.), 1977, cat. n° 100, p. 60 ; GOUZI C., *op. cit.*, p. 137-138. À Paris, voir également la réalisation de Jean-Baptiste II Lemoyne (1743-1762) pour la chapelle de la Vierge, ou de l'Annonciation, à Saint-Louis-du-Louvre, reconstruite par Thomas Germain en 1742-1743, encore décrite par l'inventaire révolutionnaire du 18 juin 1791 évoquant en particulier « la gloire du bas-relief et les nuages [...] de stuc ». Jean-Baptiste II Lemoyne avait déjà été associé à la chapelle de la Vierge à Saint-Sauveur avec Noël-Nicolas Coytel en 1732, ainsi qu'au maître-autel de Saint-Jean-en-Grève avec Jean-Baptiste I Lemoyne (son oncle, mort en 1731) et l'architecte François Blondel : sur la dynastie voir l'étude de RÉAU L., *Les Lemoyne. Une dynastie de sculpteurs au XVIII^e siècle*, Paris, Les Beaux-Arts, 1927 et, en dernier lieu, CHAMPY-VINAS Cécilie, *Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778) : un sculpteur du roi au temps des Lumières*, thèse d'histoire de l'art, sous la dir. d'A. Mérot, université de Paris IV Sorbonne, 2017. Signalons enfin le cas de la chapelle Notre-Dame à Saint-Laurent (Notre-Dame des malades), dans une chapelle en forme de rotonde qui a prolongé l'église après 1712 : si la statue de la Vierge est moderne, la Gloire qui se trouve derrière dans l'arcade, un Tétragramme inscrit dans un triangle trinitaire rayonnant avec angelots et chérubins, paraît authentique. Elle est surmontée du *Sacrifice d'Abraham* et de *L'Assomption* dans la coupole, peints par Antoine-Denis Postel (vers 1730-1750).

146. Déplacé dans la chapelle des œuvres de l'église Notre-Dame : voir FYOT Eugène, *Le sculpteur dijonnais Jean Dubois (1625-1694)*, Dijon, J. Nourry, 1907, évoquant le contrat du 22 avril 1693 et la somme de 6 300 livres (p. 38) qui fait suite à la commande du 30 juin 1684 pour le maître-autel et la décoration inférieure du rond-point du sanctuaire : subsiste le groupe central avec Assomption, angelots, chérubins, nuées, fragments de rayons, et deux anges sur socles en avant, les deux bas-reliefs latéraux de *La Visitation* et de *L'Annonciation*, un bas-relief de sainte Hélène et ceux des apôtres (p. 89-99). Une esquisse de l'œuvre est exposée au musée des Beaux-Arts de Dijon qui conserve aussi les dessins préparatoires ; le « Devis de l'architecture et sculptures pour l'autel de l'Eglise Nostre Dame de cette Ville », évoquant « la gloire qui doit estres placés au desus (*sic*) de l'image de la Vierge », « dans laquelle il y aura deux anges avec des cherubins et nuages pour cé (*sic*) morceaux » (de « six pieds d'auteur [*sic*] et cinq de largeur ») est conservé au département des arts graphiques du Louvre (RF 6066. 1 et suiv., accessible sur la base Joconde, suivi des paiements en 1693 et 1694). Dubois était également l'auteur du décor de l'église du couvent des Visitandines (1675-1678) où un baldaquin accueillait le groupe de la Visitation surmonté d'un couronnement d'anges, chérubins et « autres ornements » (p. 22), déplacé dans la chapelle de l'hospice Sainte-Anne au XIX^e siècle ; ainsi que des prestigieux décors (perdus mais dont témoignent plusieurs dessins du Louvre : RF 6066. 60R et 61 indiqué comme « projet de monument funéraire ») de l'église de l'abbaye cistercienne de La Ferté-sur-Grosne (le second dessin porte l'inscription « La Ferté ») où le maître-autel, à deux niveaux, accueillait « une Sainte Vierge enlevée dans le ciel par les anges », surmontant un ciboire en gloire ou le groupe de la Vierge à l'Enfant dans le second dessin (*ibid.*, p. 57). Sur l'artiste, et notamment ses nombreux dessins conservés, avec ceux de son fils Guillaume, au musée de Dijon, du Louvre et de l'ENSBA et intégrant plusieurs projets avec Gloires, voir également QUARRÉ Pierre, « Les dessins du sculpteur dijonnais Jean Dubois », *Archives de l'art français*, 22, 1959, p. 91-99 et, du même, « L'influence du Bernin sur le sculpteur dijonnais Jean Dubois », *Actes du XIX^e Congrès*

- International d'histoire de l'art*, Paris, 1959, p. 335-340. L'œuvre de l'artiste reste à étudier en détail.
147. Avec présence non des apôtres au tombeau mais seulement des anges, manifestation peut-être d'une forme de précaution théologique qui peut rappeler les restrictions faites à ce sujet par l'abbé MÉRY dans sa *Théologie des peintres*, *op. cit.*, p. 102. Voir sur cette abbaye et ses travaux, commandités par le Père Philippe Lermite, abbé du couvent des Prémontrés, et dirigés par le peintre et architecte prémontré Eustache Restout (1655-1743), CHENNEVIÈRES-POINTEL Philippe de, « Eustache Restout », *Nouvelles archives de l'art français*, 3^e série, t. V, 1889, p. 87-119, évoquant notamment la coupole de la chapelle de la Vierge, donnée à Restout, « imitée de *Le Brun* ou de *Mignard* (?) et où l'on voit la Trinité assemblée et entourée de groupes d'anges volant et chantant les louanges de la mère de Jésus, que le fils présente à Dieu le Père » (p. 98). Voir également *L'abbaye Saint-Martin de Mondaye et les constructions des Prémontrés en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, *Art de Basse-Normandie*, 112, 4^e trimestre 1997 et bibliographie antérieure. On retrouve ce même thème dans le groupe sculpté au maître-autel de Notre-Dame de Guibray à Falaise; signalons aussi la Gloire monumentale (près de 8 m de haut), liée à une Assomption, qui ornait Notre-Dame d'Ecouis (1774), par le sculpteur rouennais Marin-Nicolas Jaddouille : voir HÉLOT Jean-Valéry, « Jaddouille et la sculpture rouennaise au XVIII^e siècle », *Revue des sociétés savantes de Haute-Normandie*, série lettres et sciences humaines, 57, 1970, p. 35-92, ici p. 45-46.
148. Marché qui demandait que l'œuvre « semble s'élever au ciel *par quelque vertu qui lui soit propre, en même temps que par le ministère des anges que dieu lui a envoyé* » (AD Eure-et-Loir, marché cité par LOURS M., *L'autre temps des cathédrales. Du concile de Trente à la Révolution française*, Paris, Picard, 2010, p. 255 : je souligne).
149. Édifiée par Pierre-Noël Rousset vers 1769-1774, actuel musée des Beaux-Arts. La statue en place est une copie de l'original déposé à l'église Saint-Pierre depuis 1793. Sur l'artiste voir FÉRET Brigitte, « Charles-Antoine Bridan, sculpteur (1730-1805) », *Art Sacré. Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, « Les Retables... », 11, 2000, p. 150-153 et, dans le même volume, du même auteur, « Le retable de la chapelle de l'évêché de Chartres », p. 142-149 : conclusion des travaux entrepris par M^{gr} de Fleury, l'auteur rappelle que le prélat avait été engagé, avec son frère, dans le chantier de la chapelle de la Vierge et du mausolée parisien de leur oncle le cardinal et ministre de Fleury à Saint-Louis du Louvre. Sur ce dernier exemple voir également JUSSÉLIN Maurice, « Le Palais épiscopal de Chartres (aujourd'hui musée municipal) et sa chapelle au temps de M^{gr} de Fleury (1746-1780) », *Société archéologique d'Eure-et-Loir-Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, t. XVIII, 1947-1951 (1951), p. 77-121, ici p. 95-117 sur la chapelle (pour les références aux archives conservées à la bibliothèque municipale et détruites en 1944). La Gloire elle-même serait, selon Jussélin, d'une autre main que celle de Bridan; le reste de la chapelle est associé à une décoration mariale et eucharistique.
150. Travaux réalisés grâce au financement de l'évêque Claude-Antoine-François Jacquemet-Gaultier d'Ancyse entre 1765 et 1775. Voir DELHOMMEAU Louis, *Cathédrale de Luçon*, Luçon, G. Rabilllié, 1979 qui évoque également les importants reliefs des boiseries du chœur avec une série de scènes liées à la vie du Christ; le médaillon du Christ à Emmaüs au centre de l'autel; la grille (disparue) du chœur (dessin aux archives des musées d'Angers). Voir également DELHOMMEAU L., *Documents pour l'histoire de l'évêché de Luçon (1317-1801)*, La Roche-sur-Yon, Secrétariat-Service, 1980, p. 161 mentionnant la pose de la première pose de l'autel du chœur le 5 janvier 1770 (inscription au revers de l'autel) ainsi que, du même, « Cathédrale de Luçon, le mobilier du chœur de 1770 à 1995 », *303. Arts, Recherches et Créations*, 46, 1996, p. 56-65; BLOMME Yves, DELHOMMEAU Louis, LEVESQUE Richard, « La cathédrale Notre-Dame de Luçon », *303. Arts, Recherches et Créations*, 70, 2001, p. 226-247 notamment p. 238 et note 2 sur la commande de l'ensemble de la décoration du chœur à Leysner en

- 1765 (Luçon, Archives de l'évêché, 6 L 4, 1). Sur l'artiste voir PLANCHENAUlt Adrien, « Sébastien Leysner, sculpteur (1728-1781) », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1908, p. 183-196 et PAPET Édouard, « Jean-Sébastien Leysner (1728-1781) : un sculpteur Allemand en Anjou », *303. Arts, Recherches et Créations*, 79, 2003 (2004), p. 168-177 : le sculpteur, installé à Nantes, est aussi l'auteur du maître-autel de la cathédrale de Nantes (1778-1779), du baldaquin de l'église Saint-Maurice de Chérancé (Sarthe) ou de l'autel principal de Saint-Laud d'Angers qui intégrait également une Gloire du Saint-Esprit d'après le contrat conservé.
151. Tout un programme décoratif complète cet ensemble : *Les Quatre Docteurs de l'Église* dans les pendentifs de la coupole où est placé le Saint-Esprit (1780) (avec flammèches évoquant la Pentecôte et ses effets ici illuminant les Docteurs) ; les reliefs des stalles du chœur (1782-1783) consacrés au Nouveau (*Nativité et Pentecôte*) et à l'Ancien Testament (*Le Feu du ciel descend sur l'autel dressé par Elie, Le Cantique des Hébreux après la traversée de la Mer Rouge*) et intégrant également le Christ en Bon Pasteur et saint Jean-Baptiste ; ainsi qu'une série de citations bibliques dans des livres ouverts tenus par des anges. Les statues en ronde-bosse de saint Léger et de saint Louis sont du XIX^e mais remplacent les statues originelles (1782) détruites pendant la Révolution. Le Christ est également évoqué par le tombeau du Christ avec les instruments de la Passion et un relief de l'Agneau situé sous le maître-autel surmonté de l'Arche d'alliance, évocation traditionnelle de la Vierge, qui se superpose sur le tombeau de la Vierge. L'église est reconstruite à l'initiative du prince-abbé de Murbach, Casimir De Rathsamhausen, par l'architecte de Besançon et élève de Jacques-François Blondel, Louis Beuque, à partir de 1761 puis par Ritter et Fidèle Sporer après 1770. Gabriel-Ignace Ritter (Andeslbuch 1732, Guebwiller 1813), s'établit à Lure (Franche-Comté) en 1763 puis à Guebwiller en 1764 jusqu'à sa disparition et a œuvré dans l'ensemble de la Haute Alsace ; Fidèle Sporer (Weingarten, 1731-Guebwiller 1811) s'est formé en Allemagne du Sud et a notamment travaillé à Saint-Gall et Weingarten et c'est à lui que l'on doit le caractère « baroque » du décor de cette église largement néo-classique. Voir l'*Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Commission régionale d'Alsace. Haut-Rhin. Canton de Guebwiller*, Paris, Imprimerie nationale, 1972, t. I, p. 46-52 et t. II, p. 54-95 ; ainsi que LEHNI Roger, « L'église Notre-Dame de Guebwiller », *Congrès archéologique de France*, 136^e session, 1978, Haute-Alsace, Paris, 1982, p. 284-299 et, du même, la synthèse [Roger Lehni], *Notre-Dame de Guebwiller*, Colmar, SAEP éd., 1985.
152. On sait également que les projets de Michel-Ange Slotz ou de Charles de Wailly (1761, non retenu) pour la cathédrale d'Amiens, évoqués par LAUGIER Marc-Antoine, *Observations sur l'Architecture*, La Haye-Paris, Desaint, 1765, p. 143-149, prévoyaient également une Assomption associée à la Gloire : voir Ch. De Wailly (d'après), *Projet d'un maître-autel pour la cathédrale d'Amiens* (1761), plume sur calque, Album Duthoit, Paris, coll. part., publié dans *Charles de Wailly, peintre architecte dans l'Europe des lumières*, cat. expo., Paris, CNMHS, 1979, p. 47 ; ainsi que FOUCART-BORVILLE Jacques, « Les projets de Charles de Wailly pour la Gloire de la cathédrale d'Amiens et de Victor Louis pour le maître-autel de la cathédrale de Noyon », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1974, 1976, p. 131-144 ici p. 131-138. Voir également, le dernier niveau de la façade de l'ancienne chapelle du collège jésuite de Cambrai avec une *Assomption* (1692) et, réalisation anonyme du XVIII^e siècle, la remarquable *Assomption* de l'église Saint-Georges de Vesoul (avec une double Gloire superposée – l'une autour du corps de la Vierge, l'autre en arrière-plan), issue de l'église cistercienne de Notre-Dame-de-Battant à Besançon et remontée dans le transept gauche. L'importance de Besançon au XVIII^e siècle, dans le domaine architectural, explique la présence d'au moins deux autres Gloires importantes toujours en place : à la Cathédrale (liée à la dévotion au Saint-Suaire), et dans le sanctuaire de l'église de l'ancien collège des jésuites de Saint-François-Xavier. Autre cas (tardif?) : *L'Assomption* de la Vierge en Gloire, à saint-Maurice de Besançon, dont les boiseries du chœur sont

- issues de l'église de l'abbaye cistercienne de la Charité : CASTAN Auguste, PINGAUD Léonce, *Besançon et ses environs*, Besançon, Paul Jacquin, 1901, p. 146.
153. Voir GRADARA Costanza, *P. Bracci Scultore romano – 1700-1773*, Milan, Alfieri & Lacroix, 1920, p. 47-48 et Appendice n° 13. Le « Diario » du sculpteur (n° 18, ici publié p. 102) fait référence à cette œuvre à la date de 1739 : œuvre en marbre commandée par le cardinal Giuseppe Spinelli, archevêque de Naples, réalisée à Rome et installée sur l'autel de Naples où il exécuta les figures de stuc : « con gloria [...] ornata attorno di splendore, che partono dal centro del finestrone ovato in similitudine della Cattedra di S. Pietro di Roma con diversi Angeloni, e putti di stucco ». Voir également KIEVEN Elisabeth, PINTO John, *Pietro Bracci and Eighteenth-Century Rome. Drawings for architecture and sculpture in the Canadian centre for architecture and other collections*, University Park, Pennsylvania-Montreal, The Pennsylvania State University Press-Canadian Centre for Architecture, 2011, cat. n° 116-123, p. 217-218 et p. 234-243 pour les dessins préparatoires et p. 217 pour la gravure d'ensemble (1741) dans la composition prévue par l'architecte Paolo Posi. L'artiste est aussi l'auteur de la Gloire mariale réalisée à Ravenne (1745-1752) déjà signalée (chap. II).
154. Et également présente au XVIII^e siècle dans certains centres régionaux tel, par exemple, Trapani en Sicile avec *L'Immaculée conception*, sous une immense Gloire trinitaire anthropomorphe d'Ignazio Marabitti à la Chiesa del Colegio.
155. Trois autres exemples : à Salzburg, au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, le groupe sculpté de *L'Assomption* de la Kollegienkirche ou, intégrant une statue antérieure réputée miraculeuse rayonnante associée à la propre Gloire du Père, le maître-autel de la Franziskanerkirche, par J. B. Fischer von Erlach ; l'ensemble de Mattias Bernhard Braun pour l'autel principal de la Marienkirche a Altbunzlau (1717-1721).



GLORIFICATION III

**Apothéose et communion
des saints dans la Gloire céleste :
Giovan Battista Gaulli au Gesù
(1672-1685)**



« Quand le chrétien s'avance vers l'église, il doit donc prendre conscience qu'il s'avance vers une sorte de ciel terrestre, où Dieu emplit toute sa maison de telle manière que sa gloire apparaisse à toute la multitude (Lc 9, 23), et où les saints se tiennent, rendus participants de la gloire divine par la grâce »,

Molanus, *Traité des saintes images*, F. Boespflug, O. Christin, B. Tassel (éd.), Paris, Cerf, 1996, p. 238.

« *Tanto che non son sfere di superficie concava e convessa, non sono gli orbi deferenti : ma tutto è un campo, tutto è un ricetta generale* »,

Giordano Bruno, *De l'Infini, de l'Univers et des Mondes* (1584), Dialogo Terzo, 69.

À Rome avant tout, mais aussi à Paris et dans l'ensemble de l'Europe catholique, innombrables sont les représentations de saints se dirigeant, tout comme déjà la Vierge lors de l'Assomption, vers la Gloire céleste. Sous des formes sculptées et plus encore picturales, c'est tout un peuple de saints, anciens et modernes, apôtres, martyrs, évêques, souverains, fondateurs d'Ordres, qui prend son envol au cœur de la capitale de la chrétienté. Dans un contexte post-tridentin de relative raréfaction de l'accès à la sainteté induite par les exigences croissantes du Saint-Siège¹, la démultiplication des représentations des scènes dites d'apothéoses, ou plus justement de « glorifications », semblait démentir, ou compenser, la plus maigre comptabilité de la Congrégation des rites. Si, excluant les chapelles, on s'en tient aux seules coupoles, voûtes des nefs et absides, près d'une trentaine de scènes de glorifications et entrées dans la « cour », le « royaume » et la Gloire céleste, le « ciel » ou le « Paradis » ornent certaines des plus importantes églises romaines, avant d'inspirer en France les coupoles parisiennes du Val-de-Grâce (Pierre Mignard, 1663-1666) et des Invalides (Jean Jouvenet et Charles de La Fosse, 1699-1706)².

L'une des propriétés fondamentale de la glorification et de l'entrée du saint dans la cour céleste est d'articuler dévotion *singulière*, individuellement attachée au saint patron ou au saint titulaire d'un sanctuaire, et dévotion *collective* intégrant, au sein de la Gloire divine, la divinité trinitaire et l'assemblée infinie des

anges et des élus de toutes époques et de tous lieux. C'est cette « communauté conceptuelle » (Tonio Hölscher) des dieux, des héros chrétiens et des grands « ancêtres » spirituels des communautés religieuses³, que tentaient alors également de réunir, en un panthéon universel, aussi bien l'entreprise jésuite des *Acta Sanctorum* que celle du *Martyrologue romain* de Cesare Baronio, ou celle encore des recueils collectifs de vies de saints (Ribadeneyra, François Giry, etc.). Certes, avant même sa pleine réalisation céleste, cette cour sainte était déjà partiellement anticipée sur terre. C'était tout le sens des différentes associations et collaborations de saints évoquées par exemple, pour le cas français, par Éric Suire à propos de François de Sales et de Jeanne-Françoise Frémyot de Chantal ; de Vincent de Paul et de Louise de Marillac ; de Claude La Colombière et de Marguerite-Marie Alacoque ; de Grignon de Montfort et de Marie-Louise Trichet ; Pierre Fourier et Alix Leclerc ; Nicolas Roland et Jean-Baptiste de La Salle, etc.⁴. C'était tout le sens encore des récits hagiographiques témoignant des multiples rencontres, ententes ou reconnaissances réciproques entre saints contemporains ou entre saints modernes et anciens, que vient attester une iconographie spécifique qui renvoie à une « communauté de saints », au sens propre de *sacra conversazione*. On peut songer par exemple à saint Philippe Néri systématiquement associé, dans de nombreuses œuvres, à Charles Borromée comme nous l'avons vu pour la chapelle Spada, ou bien encore à Ignace de Loyola, mais aussi à saint Antoine de Padoue, saint Dominique, saint Félix de Cantalice, etc.⁵. C'est ce même sens d'une cour terrestre implicite que viennent encore conforter les dédicaces multiples des autels, les prières adressées simultanément à plusieurs saints (les litanies), mais aussi les célébrations collectives de leurs canonisations. Exemple est ici bien sûr la commune canonisation, en 1622, de saint Isidore, sainte Thérèse d'Avila, Ignace de Loyola, François-Xavier et Philippe Néri, qu'évoque la célèbre gravure de Mattheus Greuter, représentant l'événement : *Il Gran Teatro della Canonizzazione dei Ss. Isidoro, Teresa d'Avila, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio e Filippo Neri*⁶.

C'est bien au ciel cependant que la cour sainte trouve son ultime complétude. Nombre des fresques romaines en restent à une scène unique confondant la glorification (l'ascension de l'âme détachée du corps), et l'intégration dans la cour céleste : par exemple à S. Carlo ai Catinari avec la fresque de l'abside évoquant la Gloire de saint Charles Borromée peinte par Lanfranco en 1646-1647 ; ou encore à S. Ignazio, avec la fresque d'Andrea Pozzo, où le saint est à la fois saisi dans une forme d'apothéose et, situation exceptionnelle, retourne vers ses disciples et les spectateurs les rayons de la Gloire céleste. Plusieurs exemples présentent soit une scène unique évoquant la mort du saint et son apothéose (à la voûte de S. Luigi dei Francesi par Charles-Joseph Natoire au XVIII^e siècle), soit une série de scènes articulées en séquences développant, sur un axe vertical, tout un cycle narratif : du martyr éventuel et de la mort du saint, à l'ascension lumineuse de son âme, puis à son intégration dans le royaume céleste et la Gloire divine. Tel est par exemple déjà le cas, à l'extrême fin du XVI^e siècle, du sanctuaire de S. Susanna où le martyr de la sainte, au retable du maître-autel

(Tommaso Laureti), est suivi de la fresque de son ascension sur l'abside (Cesare Nebbia, Paris Nogari). Tel est aussi le cas, mais qui omet ici la scène intermédiaire de l'ascension, pour la double fresque de Giovanni da San Giovanni à l'église des Ss. Quattro Coronati (1630). À plusieurs reprises, la séquence narrative se développe du retable jusqu'à la voûte ou à la coupole, en associant les virtualités complémentaires de la sculpture, du relief et de la peinture. Il en est ainsi, nous y reviendrons, pour S. Nicola da Tolentino où le maître-autel (1651-1657), intégrant une sculpture représentant la vision du saint qui précède sa mort, est associé à un relief de l'ascension de son âme (complété sur la voûte par plusieurs autres bas-reliefs intermédiaires concernant d'autres saints : saint Guillaume d'Aquitaine, Claire de Montefalco, Saint Augustin), puis à son entrée dans le ciel représentée dans la fresque de la coupole. Reste que cette continuité, dont le caractère hétérogène est ici évident, est le résultat d'un processus qui s'est développé sur plusieurs décennies : la fresque de la coupole est, avec celles de la galerie du palais Colonna (1675-1678), le chef-d'œuvre romain de Giovanni Coli et de Filippo Gherardi et date seulement des années 1669-1670⁷. Une même continuité relative, qui est aussi le résultat d'une opération tardive, se retrouve dans l'église de S. Caterina da Siena a (Monte) Magnanapoli où la Gloire (extase et/ou apothéose) de la sainte sculptée par Melchiorre Cafà (vers 1667-1672) est suivie, mais plus de quarante ans plus tard, par son entrée au Ciel représentée par Luigi Garzi (apr. 1713)⁸. Le même peintre est également l'auteur de la *Glorification de saint François* pour l'église des Ss. Stimmate di S. Francesco (1721) qui est en relation, mais indirecte, aussi bien avec le tableau du maître-autel qu'avec le relief qui orne la façade⁹. Un autre cas de continuité relative serait celui, célèbre, de S. Agnese in Agone (place Navone), où l'autel qui accueille dans l'une des chapelles latérales la statue de sainte Agnès par Ercole Ferrata (1660-1662) (associée à tout un ensemble de saints et saintes dans les autres chapelles), fait écho à la coupole de Ciro Ferri (1670-1689) évoquant Agnès présentée par la Vierge au Christ et au Père dans une cour céleste emplies de figures¹⁰. Même à Rome, rares sont finalement les cas où, d'emblée, la continuité narrative associant la mort et l'ascension du saint à son entrée dans la cour céleste a été à la fois pensée et réalisée.

Reste ici le cas exceptionnel du Gesù sur lequel je voudrais me risquer à revenir¹¹. À Rome, le Gesù est sans doute l'édifice où cette réalisation, dans ses parties que l'on dira « communes » ou « publiques » (nef, transepts, chœur et coupole), est la plus achevée et cohérente. À la différence en effet de la plupart des édifices où l'intégration verticale et horizontale des éléments figuratifs est soit incomplète, soit hétérogène du fait d'une série de réalisations ou bien trop indépendantes les unes des autres ou bien trop étalées dans le temps, l'ensemble que constitue l'église jésuite présente une intégration parfaitement aboutie malgré certains attermoissements¹². On sait en effet, et je n'insisterai pas sur ces œuvres célèbres, que les deux retables des transepts, respectivement consacrés à Ignace de Loyola [fig. 79] (sur la gauche, édifié par Andrea Pozzo, intégrant la statue du saint « con gloria di Angelli » par Pierre Legros, 1697-1699)¹³, et à saint

Fig. 79.
 Andrea Pozzo,
 Pierre Legros
 et al., *Retable de
 la chapelle de saint
 Ignace de Loyola.
 Gesù*, 1697-1699,
 Rome.



François-Xavier [fig. 80] (sur la droite, réalisé par Luca Berrettini, neveu de Pietro da Cortona, comportant un tableau de Carlo Maratta), sont les points de départ, complémentaires, d'un double cycle vertical, parallèle et simultané. Le premier part, d'un côté, d'une scène miraculeuse et extatique (la vision de *La Storta*), et le second de la mort du saint – mort et extase étant deux formes présentant les mêmes symptômes et aboutissant à un même but qui est l'union divine. Ce double mouvement amène, soit sans médiation (saint Ignace), soit *via* la scène intermédiaire de l'apothéose de saint François-Xavier en gloire (le relief dans le fronton du retable), aux deux fresques de la voûte des transepts représentant



Fig. 80.
Luca Berrettini,
Giacomo
Costanzi, Carlo
Maratta *et*
al., *Retable de*
la chapelle de
saint François-
Xavier. Gesù,
vers 1672-1679,
Rome.

dans un cas l'ascension/glorification d'Ignace de Loyola (Giovan Battista Gaulli, 1685), dans l'autre l'accueil de l'âme ressuscitée de François-Xavier par le Père et le Fils (Andrea Carlone, 1675-1678¹⁴). Ces deux scènes de la glorification des principaux saints jésuites, trouvent encore un prolongement collectif sur les fresques de la coupole (1672-1674), où sont à nouveau représentées les deux figures cette fois accompagnées de tous leurs prédécesseurs et disciples [pl. X]. Dans cette représentation consacrée à une « Visione del Paradiso » où règne la cour céleste (*Regia Caeli*, ou encore *Locus Sanctorum*, *Angelica Domus*, qui est aussi « l'Église triomphante » en tant que « Congrégation de tous les

élus sauvés »), on distingue le Saint-Esprit dans la lanterne (qui remplace un projet plus original de Gaulli, proche du choix de Lanfranco pour la lanterne de S. Andrea della Valle, avec une représentation du Christ en une sorte de plongée verticale) ; Dieu le père en gloire au sommet de la coupole (dans un halo lumineux et accompagné d'une théorie d'anges) ; et en contrebas le Christ et Marie à ses pieds (thème de la double intercession)¹⁵. Sur la base de la coupole se déploie encore une cohorte de saints où l'on reconnaît notamment Ignace (à proximité d'Adam et Ève embrassant la Croix rédemptrice), mais aussi probablement Constantin, saint Pierre (présentant Ignace), sans doute saint Benoît, peut-être saint Bruno ou saint Bernard, saint Dominique, saint François de Paule et saint François d'Assise au second plan, saint Nicolas, saint Louis de Gonzague et saint Stanislas Kostka, saint André, saint Sébastien, puis plusieurs saintes (Agnès, Emérentienne?, Ursule, Catherine d'Alexandrie, etc.), saint François Borgia (présentant un soleil eucharistique), le roi David, saint Louis, saint François-Xavier et saint Paul qui lui désigne le Père, Noé, etc. Seule la réalisation postérieure et toute voisine de S. Ignazio, avec la grande fresque de la voûte d'Andrea Pozzo (1694) et l'autel du transept droit réalisé par le même artiste et, à nouveau, Pierre Legros, avait tenté de rivaliser avec l'œuvre de Gaulli mais sans atteindre une telle intégration unitaire. Le retable y est consacré à saint Louis de Gonzague dont l'âme en gloire apparaît à Marie-Madeleine de Pazzi sur la fresque au-dessus de l'autel ; le jeune saint se retrouve, avec les autres grands saints jésuites, dans la fresque principale de la voûte évoquant « la mission évangélisatrice des Jésuites », scène qui est aussi, nous l'avons vu, une authentique « glorification » de saint Ignace emporté par les anges vers la Trinité¹⁶.

La « dynamique axiale » (Jérôme Baschet) dominante pour l'époque médiévale¹⁷, c'est-à-dire la relation privilégiée entre l'espace multipolaire de l'entrée, de la nef (*navis*) et du sanctuaire (*sanctuarium, cancellus*) rendue sensible aussi bien par l'architecture que par les éléments décoratifs et iconographiques, est ici redoublée à l'époque moderne par ce qu'il faudrait désigner comme une « dynamique verticale » : celle qui passe des autels des transepts et du chœur vers la coupole, dynamique tout aussi déterminante mais sans doute partiellement contradictoire. D'une part parce que le mouvement ascensionnel des autels et de leurs retables vers la coupole doit pouvoir se conjuguer au mouvement horizontal qui, au Gesù par exemple, se dirige de la voûte de la nef vers l'abside, en passant par la coupole qui se trouve au point d'intersection, et dont la propre position se doit d'être idéalement compatible avec ces deux mouvements et les cycles d'images qui s'y trouvent inscrits. D'autre part, parce que le maître-autel, nous l'avons vu, est souvent le lieu d'exposition d'une Gloire céleste qui peut être également présente sur la coupole, engendrant une possible redondance¹⁸. Quoi qu'il en soit, la *valeur spirituelle* attachée à cette double dynamique spatiale – celle d'un cheminement (*iter*) difficile du chrétien (*homo viator*) vers le salut, le Paradis céleste et la présence divine¹⁹, *via* une série de seuils matérialisés par autant « d'images-objets » ou « d'images-lieux » organisant un ensemble de parcours narratifs et symboliques –, reste, malgré les changements qui ont affecté

l'organisation du lieu de culte, la préoccupation centrale des édifices modernes, et celle du Gesù en particulier : véritable « *medium* de la transformation chrétienne » et « lieu d'effectuation de la Grâce et d'accumulation des biens divins, en bref le "trésor" propre à ouvrir les portes du ciel²⁰ ».

Au Gesù, les divers ensembles figuratifs ne se réduisent ni aux illustrations d'un épisode central de la vie, mort (*transitus*) et glorification de l'un ou l'autre saint, ni, pour le registre supérieur, à la célébration de l'*Ecclesia triumphans* et de la « vision du Paradis » ou de la Gloire céleste dont la voûte et la coupole livreraient « l'iconographie²¹ ». Entre autres significations reconnues (eucharistiques, liées au Nom du Christ, etc.), je propose d'y voir aussi l'incarnation plastique, ou plus précisément l'*effectuation* et le lieu d'une possible *mise en œuvre* d'une double croyance d'ordre théologique, dogmatique et spirituelle plus essentielle encore, quoique élémentaire pour la pensée catholique. Celle, générique et commune, d'un nécessaire itinéraire gradué vers le salut et la Gloire céleste, et celle, dans le contexte de la Réforme catholique, d'un des points fondamentaux, alors contesté par les protestants, du Symbole des Apôtres. Portant sur l'Église, sur la « communion des saints » et, notion qui en est proche, sur le « corps mystique », ce dernier point est celui où s'articulent justement sainteté individuelle et sainteté collective.

ROBERT BELLARMIN : L'ÉGLISE « VIVE » ET LA COMMUNION DES SAINTS

■ À l'intérieur du chœur du Gesù, sur la paroi gauche, exécuté par Le Bernin, se trouve un buste de Robert Bellarmin [fig. 81], œuvre réalisée à l'initiative du cardinal Odoardo Farnèse vers 1622-1624, soit juste après les canonisations simultanées d'Ignace de Loyola et de saint François-Xavier²². La situation de ce portrait, qui faisait partie d'un monument funéraire plus important²³, est exceptionnelle : ce type d'emplacement est en effet généralement réservé au fondateur de l'église et c'est d'ailleurs là qu'avait été initialement inhumé Ignace de Loyola jusqu'au transfert de son corps dans le transept gauche, face à l'autel consacré à saint François-Xavier. On sait que Bellarmin était un théologien jésuite réputé, un controversiste extrêmement influent dans toute l'Europe catholique (auteur des *Disputationes de controversiis fidei*, 1586-1593 où prend place un important *De Imaginibus Sanctis*²⁴), le défenseur des canonisations de Philippe Néri, Ignace de Loyola ou Louis de Gonzague (qu'il assista dans sa mort en 1591), et par ailleurs le censeur, inquisiteur et notamment instructeur du procès contre Giordano

Fig. 81.
Gian Lorenzo
Bernini, *Buste de
Robert Bellarmin*.
Gesù, sanctuaire,
vers 1622-1624,
Rome.



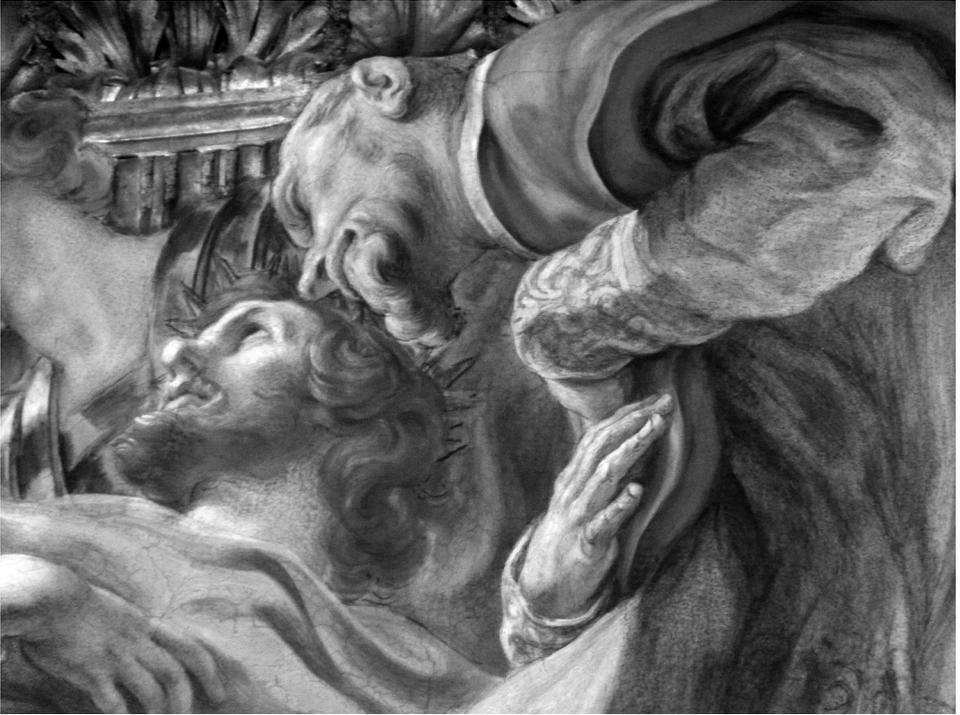


Fig. 82 et 83. Giovan Battista Gaulli, *Fresque de la nef du Gesù*, 1679, Rome, détails avec Robert Bellarmin et Alessandro Farnèse.

Bruno. Selon Francesco Petrucci, Bellarmin serait encore représenté sur la fresque que domine le Trigramme en gloire du Nom de Jésus, peinte par Gaulli dans la nef en 1679. Agenouillé et vêtu en cardinal [fig. 82], il figurerait avec d'autres contemporains comme le cardinal Alessandro Farnèse, mécène de l'église (auquel il fait face) [fig. 83], ou saint Philippe Néri (en extase)²⁵. Mort en 1621 en odeur de sainteté, Bellarmin avait été déclaré « Vénérable » dès 1627 avant de faire l'objet d'une procédure de canonisation engagée sous le généralat de Giovanni Paolo Oliva (1664-1681). Tout comme François Borgia, récemment canonisé en 1671, avait pu rejoindre Ignace de Loyola et François-Xavier glorifiés dans la fresque de la coupole, peut-être était-ce le vote majoritairement favorable sur « l'héroïcité de ses vertus », en 1675 et 1677, qui avait justifié, par anticipation de sa propre canonisation, sa (possible) présence sur la voûte²⁶.

On sait que Robert Bellarmin est l'auteur, parmi de multiples ouvrages, du célèbre « Catéchisme », sa *Doctrine chrétienne* (1598)²⁷, destinée au commun des chrétiens, où sont résumés les points principaux de la doctrine catholique. Dans son explication du *Credo* notamment, il rappelle ce qu'est la croyance partagée de l'Église, bien établie au moins depuis saint Augustin, relative à l'article concernant « La sainte Église [et] la communion des saints ». Différente bien sûr de la « fabrique » matérielle où l'on célèbre l'office et où l'on délivre les sacrements, la « sainte Église » ou « Église vive » (*Ecclesia*), est cette « assemblée & congregation d'hommes qui sont baptisez & font profession de la Foy & loy de Jesus Christ sous l'obeyssance du grand Pontife Romain²⁸ ». Cette Église, qui est donc à la fois communauté des fidèles et institution cléricale, est bien sûr « une », car « elle embrasse tous les fideles qui sont espars par tout le monde : & non seulement ceux qui vivent aujourd'hui, mais aussi ceux qui furent dès le commencement du monde, & ceux qui seront jusqu'à la consommation d'iceluy ». Elle est « catholique », au sens d'universelle, « d'autant qu'elle a son estenduë en tous les lieux & en tous les temps²⁹ », intégrant donc aussi bien l'Église militante (terrestre) que triomphante (céleste) et souffrante (au Purgatoire ou en Enfer), toutes soumises au Nom de Jésus devant lequel doit fléchir « tout genou [...] dans les cieus, sur la terre et sous la terre » selon le mot de saint Paul inscrit dans l'église (Ph 2, 9-11). Elle est encore « une seule », « parce qu'elle a un seul chef qui est Jesus Christ & en son lieu le Pape; & aussi par ce qu'elle vit par un mesme esprit & a une mesme loy; tout ainsi qu'on dit un Royaume estre un, parce qu'il a un seul Roy & une mesme loy³⁰ ». Elle est « sainte » enfin, car dirigée par le Christ et comprenant tous les fidèles également « saints par foy et profession ». Elle exclue en revanche les « Juifs, Turcs, heretiques & semblables gens qui sont hors de l'Eglise³¹ ».

La définition de la communion des saints, fondée sur les sacrements du baptême et de l'eucharistie qui permettent d'intégrer et de s'unir à la communauté chrétienne, est directement liée à celle de l'Église. Si cette dernière définit de façon encore relativement « statique » la collectivité élargie à l'ensemble des temps et de l'espace des fidèles partageant une même foi, d'identiques croyances et une commune pratique des sacrements, la communion des saints (*communio*

sanctorum) reformule de façon *dynamique* et, pourrait-on dire, « circulatoire » et « échangeiste », cette communauté :

« le corps de la sainte Eglise est tellement uni, que du bien d'un membre tous les autres en participent. D'où vient que combien que plusieurs soient en pays lointain & que nous ne les cognoissons point, toutesfois leurs Messes, Oraisons, divins service & autres bonnes œuvres nous servent; Et non seulement ceste communion se trouve icy bas en terre, mais encore nos Messes, prieres & autres bonnes œuvres aydent ceux du Purgatoire, & les oraisons de ceux qui sont en Paradis servent aux ames de Purgatoire & à nous aussi³² ».

La *commune* participation et communication au « bien » – c'est-à-dire aux « actes méritoires » du Christ rédempteur et des saints « coopérateurs », aux grâces, faveurs et aux prières des uns et des autres –, n'empêche pas les dévotions spécifiquement orientées vers des êtres ou des catégories de populations déterminées : « d'autant que la Messe, l'oraison & les bonnes œuvres, encore qu'en quelque maniere elles soient communes à tous, ce neanmoins elles servent bien plus à ceux pour qui elles sont faites en particulier, qu'aux autres ». C'était bien sûr là, en articulant les dimensions collective et individuelle des dévotions, un moyen de légitimer les pratiques religieuses traditionnelles organisées par l'Église et rejetées par les protestants. De même, bien que Bellarmin ne le rappelle pas ici, on sait que le degré de jouissance accordé aux uns et aux autres dans l'au-delà reste *proportionnel* (donc inégal) aux mérites et aux grâces de chacun. Enfin, et c'est le dernier point évoqué par Bellarmin, de même que les juifs, musulmans et hérétiques sont considérés comme étant « hors de l'Église », les « excommuniés » ne sauraient guère plus participer à « la communion des saints », étant « comme branches taillées de l'arbre, ou comme membres retranchés du corps, & ne sont participans de la bonne humeur qui s'espand des membres unis³³ ». C'était, là aussi, un moyen d'écartier les protestants et de s'opposer à leur conception de la sainteté, soit trop exclusive – selon Calvin seuls les prédestinés et hommes sans péchés font partie de l'Église « invisible » –, soit plus extensive et généreuse : selon Luther en effet, l'Église est celle de « tous les fidèles qui croient au Christ » et pas seulement celle des bienheureux et des glorifiés.

Rien, ou bien peu, n'est ici original chez Bellarmin pas plus que chez Pierre Canisius, autre auteur jésuite d'un tout aussi fameux catéchisme³⁴. On retrouverait la plupart de ces idées depuis Origène jusqu'à saint Thomas d'Aquin *via* saint Augustin ou saint Bonaventure, insistant encore, après d'autres, sur le rôle de la Charité pour la réalisation de l'unité parfaite de l'Église, sur la place également déterminante du Saint-Esprit en tant que principe de cette union qui repose sur le Christ, ou sur l'importance des sacrements et notamment de l'eucharistie³⁵. Mais l'essentiel est ailleurs : réaffirmer, face aux catholiques sceptiques et aux hérétiques rejetant aussi bien l'autorité romaine ou l'importance de la réalité « matérielle » de l'église et de ses images, que l'intercession des saints voire le principe même de leur communion (Luther, l'Église anglicane), une croyance fondamentale, présente dans le *Symbole des Apôtres* depuis au moins le V^e siècle³⁶.

À parcourir ces textes on voit comment, pour la pensée contemporaine, pouvait se réaliser la *conjonction* de ce que Bellarmin distinguait dans son explication du *Credo* : « la fabrique » de l'église *temporelle* associant dans un espace architectural donné (l'église-bâtiment) une communauté spatialement et temporellement circonscrite, et la réalité *spirituelle* éternelle de l'« Église vive ». Cette Église qui intègre l'ensemble universel des fidèles au sein d'une relation dynamique, réciproque et organique, où s'enracinent aussi bien l'idée de communion des saints que celle, issue de saint Paul (I Co 12, 12-27 et Rm 12, 5), de « corps mystique » (Christ-Église). Face à l'exceptionnel complexe figuratif et plastique réalisé au Gesù sous la direction de Giovan Battista Gaulli avec une ampleur que n'aurait pu imaginer Bellarmin [fig. 84], mais aussi avec des écarts notables par



Fig. 84.
Giovan Battista
Gaulli, *Fresque
de la nef du Gesù*,
1679, Rome.

rapport à sa pensée (l'absence de toute évocation du Purgatoire par exemple³⁷), on pourrait retrouver une forme d'expression, plus ou moins élaborée, de l'essentiel des principales croyances concernant ce point essentiel du *Credo* :

- 1- *L'unité et universalité* de l'Église et de son apostolat embrassant la totalité des fidèles « espars par tout le monde ». C'est le sens notamment de la présence des seize statues près des fenêtres de la nef évoquant les nations évangélisées par les Jésuites ou les personnifications des provinces de la Compagnie³⁸ ;
- 2- La *soumission au primat de saint Pierre et du Pape*, par ailleurs défendu à de multiples reprises par Bellarmin dans ses *Controverses*. C'est ce qu'exprime la présence, auprès d'Ignace de Loyola sur la coupole, de l'apôtre qui le présente au Christ, ou celle de la figure allégorique de l'Église portant la mitre papale dans la voûte de la nef ;
- 3- *L'organisation hiérarchisée* en apôtres, prophètes, docteurs, fondateurs d'Ordres, etc. : d'où la présence de saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Paul, saint André, de saint Benoît, saint François d'Assise, saint François de Paule, etc., et des principaux saints jésuites dans la coupole ;
- 4- Sa *direction par le Christ*. C'est ainsi qu'il faut comprendre sa situation éminente et répétée sur ou au-dessus des retables des transepts tout comme dans la voûte de la nef, la coupole et l'abside sous trois « états », sens et temporalités différentes et complémentaires : Nom de Jésus (qui se rapporte avant tout à sa nature humaine et à sa mission terrestre) avec le Trigramme IHS (la voûte, temps passé de l'Église militante, au-dessus des fidèles) ; figuration corporelle ou eucharistique (la coupole, temps présent de l'Église triomphante au-dessus de la croisée du transept) ; Agneau sacrificiel de la fin des temps (temps à venir, au-dessus du sanctuaire où est encore réalisé le sacrifice eucharistique)³⁹ ;
- 5- Le rôle déterminant, pour la communion des saints, du Saint-Esprit comme principe de l'union de l'*Ecclesia* : d'où sa place centrale dans la lanterne ;
- 6- *L'horizon métaphorique et figuratif* qui reste pensé, depuis les visions prophétiques d'Ésaïe ou de saint Jean reprises par la tradition, sous la catégorie principielle de la lumière, du rayonnement et de l'influx. Le halo lumineux qui entoure le Père, la propre lumière de la lanterne où se trouve l'Esprit-Saint, ou celles qui environnent aussi bien Ignace que François-Xavier dans les retables en témoignent ;
- 7- Le *caractère exclusif et monopolistique* éliminant les non chrétiens, hérétiques, schismatiques et excommuniés. C'est, en partie, le sens du groupe des Vices et des Damnés rejetés de la voûte de la nef ; et celui de la présence de Noé dans la coupole, juste derrière la Vierge, son Arche étant donnée comme un symbole de l'Église (mais aussi de l'église dont il est l'une des figures matricielles comme l'est aussi la maquette offerte par Alessandro Farnèse dans la voûte), et à ce titre évoquée dans les « sources » de la croyance dans la communion des saints⁴⁰.

Mais tout aussi essentielle, au-delà de ces éléments figuratifs et d'un commun parallèle entre croyances dogmatiques et images, est la mise en œuvre plas-

tique du *principe* à la fois relationnel, participatif et commutatif qui organise la communauté des fidèles. L'accès des saints à la présence divine et, au-delà, à l'ensemble des élus, que ce soit par l'exercice contemplatif et l'apparition miraculeuse (Ignace), ou par la mort et la glorification de l'âme sainte (François-Xavier), est figurativement attesté et réalisé dans le cycle de représentations qui s'articule selon cette « dynamique verticale » évoquée [fig. 85]. Celle-ci se dirige, *via* les fresques des voûtes des transepts, des retables jusqu'à la coupole où sont à nouveau représentées les âmes des deux saints jésuites. Elle se construit au moyen de tout un ensemble d'indications formelles qui *marquent* précisément les articulations entre les différents registres : regards, gestuelles, reprises, redoublements et variations des attitudes corporelles (la torsion des corps), gradations et différenciations des médiums représentatifs (ronde-bosse, reliefs, fresque) et des échelles, césure ou au contraire continuité marquée par les débordements et empiètements des registres (par exemple de la fresque de la voûte du transept de saint Ignace qui glisse sur l'encadrement architectural), etc.

Face aux autels, à leurs reliques (le corps d'Ignace dans sa chasse, le bras de saint François-Xavier dans son reliquaire), et à leurs images démultipliées (la sculpture de Legros, le tableau de Maratta, etc.), le fidèle peut engager une prière. Celle-ci pouvait même, avec l'exemple de l'autel de saint Louis de Gonzague à S. Ignazio, prendre une forme textuelle concrète par le biais d'une ouverture

Fig. 85.
Giovan Battista
Gauli, Andrea
Carлоне, *Fresque
de la croisée et du
croisillon droit du
Gesù*, 1672-1685,
Rome.



destinée à recevoir des lettres adressées au saint⁴¹. Le *trajet* qu'elle suit (tout comme la réponse qu'elle va susciter), est explicitement visualisé *depuis* le saint médiateur *jusqu'au* Père, *via* la double intercession de la Vierge et du Fils, et *via* également la propre participation des anges et des saints *en prière* (et notamment des saints patrons), présents dans la coupole – « les oraisons de ceux qui sont en Paradis » selon Bellarmin –, ou la voûte de la nef. Ce processus n'atteste pas seulement de la relation et de sa réciprocité (« une certaine réversibilité de mérites et [...] des échanges de prières » selon les mots de Canisius). Mais il atteste également de la singularité et d'une forme de « traçabilité » des communications qui mettent en rapport une communauté *terrestre* (« l'Église militante » toujours engagée dans son « pèlerinage terrestre », présente ici-bas mais évoquée aussi de façon allégorique dans la voûte de la nef) ; *céleste* (« l'Église triomphante dans la société de Jésus-Christ » représentée sur la coupole) ; mais aussi la communauté de « l'Église souffrante » encore présente au Purgatoire. Autant d'« Églises » auxquelles Bellarmin avait déjà consacré tout le second tome de ses *Controverses* en 1586⁴². Le dévot ne s'adresse ainsi pas à une communauté *indifférenciée* de saints mais, en tant qu'individu (la prière individuelle) ou/et en tant que fidèle pris dans une communauté (les prières collectives, lors de la messe, etc.), à un intercesseur *spécifique* : à saint Ignace ou bien à saint François-Xavier, eux-mêmes reliés à une *chaîne* d'intercesseurs successifs (les saints de la cour céleste, la Vierge et le Christ) qui l'intègrent dans la *communauté* élargie qui est celle de cette « Église vive ». C'est-à-dire cette « seule et même famille », ce « même corps », cette triple Église militante, souffrante et triomphante évoquée par Bellarmin, Canisius ou aussi bien, plus tard, par Giovan Paolo Oliva dans ses propres prédications et sermons⁴³.

LE CIEL DE ROBERT BELLARMIN ET LA COUPOLE DU GESÙ

■ Nul doute que Bellarmin, représenté à deux reprises en prière – sur son tombeau puis sur la voûte de la nef –, envisageait de s'inscrire lui-même dans ce processus où s'articulent simultanément des corps, des espaces et des temporalités différentes. De son vivant il priait les saints, la Vierge et la Trinité pour le salut de son âme⁴⁴. Désormais, mort et inhumé dans l'église du Gesù auprès des reliques et des propres représentations d'Ignace et de François-Xavier, il associe sa prière, sur la voûte, à celle des autres élus pour louer Dieu et, lui-même devenu intercesseur efficace, contribuer au salut des membres de l'Église militante.

Or un autre ouvrage de Bellarmin, souvent réédité au cours du XVII^e siècle et qui est un modèle pour toute la littérature spirituelle sur le sujet⁴⁵, me paraît plus approprié encore au programme développé notamment sur la coupole. En 1615, Bellarmin faisait paraître à Rome son *De ascensione mentis in Deum*⁴⁶, explicitement inspiré de saint Bonaventure, où en « quinze degrés », allusion au Temple de Salomon, le fidèle était invité à un itinéraire méditatif considérant l'homme, l'univers, la terre, l'eau, l'air, le feu, le ciel et les astres, afin d'atteindre en dernier lieu la Gloire divine. L'année suivante, il publiait son *De Aeterna felicitate sanctorum*⁴⁷, qui peut apparaître comme la conclusion du précédent ouvrage.

Le chrétien, censé contempler Dieu dans les créatures, accède désormais au Royaume céleste dont le jésuite, comme d'autres contemporains mais ici avec un degré exceptionnel de précision, entreprend une évocation systématique.

Entre ce dernier ouvrage et la réalisation de la coupole, et là aussi sans prétendre faire de l'un le « programme » de l'autre, il est tentant à nouveau d'établir un certain nombre de rapprochements. L'ouvrage est en effet dédié au cardinal Odoardo Farnèse, héritier d'Alessandro Farnèse (1520-1589, neveu de Paul III, fondateur de l'église), et surtout nouveau patron de l'édifice alors encore en construction où il sera, tout comme Bellarmin, inhumé dans le sanctuaire⁴⁸. Par ailleurs, le portrait de son ancêtre portant une maquette de l'église, figure, je l'ai rappelé, avec celui de Bellarmin qui lui fait face – si c'est bien de lui qu'il s'agit –, sur la fresque de la voûte de la nef de Gaulli. Le fondateur et « patron » matériel effectif de l'église (Alessandro Farnèse) et, selon moi, le « patron » spirituel et virtuel de l'*Ecclesia* (Robert Bellarmin), seraient ainsi exemplairement associés au cœur du programme décoratif du Gesù⁴⁹. La construction de la « fabrique » de l'église est en tout cas explicitement comparée à l'entreprise parallèle à laquelle se livre Bellarmin : à savoir établir un portrait de la maison céleste, où règne l'Église triomphante (l'*Ecclesia*), celle-là même que tentent d'évoquer également les frontispices des éditions de ce texte [fig. 86], et celle-là que peindra à son tour Gaulli, dans la coupole du sanctuaire romain, quelques décennies plus tard :

« Outre une infinité de biens que vous nous faites tous les jours, vous employez encore des sommes immenses, pour nous bastir dans Rome une belle & somptueuse maison. Pour moi je ne puis vous faire present de celle du Ciel qui est éternelle, & où la main des hommes n'a point travaillé; par ce que comme un Dieu seul en est l'Architecte, un Dieu seul peut la donner; Mais du moins m'estudieray-je autant que mes forces me le pourront permettre, à vous la monstrier du doigt, pour le dire ainsi, & à vous en apprendre le chemin⁵⁰. »

Tout le traité est ensuite consacré, sous quatre grandes rubriques ascensionnelles (Royaume, Cité, Maison, Paradis) et douze « considérations », à évoquer les principales caractéristiques de l'autre monde et de ses bienheureux occupants qu'aspirent à rejoindre les chrétiens, thème déjà abordé sous un angle plus théologique dans les *Controverses*⁵¹. Deux enjeux, ouvrant l'un sur l'autre, sont ici déterminants. En premier lieu, celui, pour Bellarmin comme pour les



Fig. 86. Robert Bellarmin, *Traité de l'éternelle félicité des saints...*, Paris, P. Rocollet, 1656, frontispice.

auteurs contemporains qui tentent alors le même exercice, de concilier l'excessive minutie et concrétude, pourrait-on dire, des descriptions bibliques du Ciel, avec les conceptions plus spirituelles et unitaires qu'en ont les modernes. En second lieu, pour Bellarmin avant tout, celui d'accorder les anciennes hiérarchies célestes avec les conceptions politiques et gouvernementales dont il s'est fait également le promoteur. Autant de défis auxquels, là encore, se confrontaient les peintres contemporains et Gaulli ici en premier lieu⁵².

L'empyrée, « première Province⁵³ » où résident les saints, des six que comprennent les divisions usuelles de l'Univers selon Bellarmin⁵⁴, est le lieu auquel correspond la coupole, et il est le seul représenté par Gaulli. Tout l'espace entre terre et coupole/empyrée est supposé résumer les autres provinces ou ciels intermédiaires alors contestés, éliminant également, dans une radicale « simplification » de l'ordre cosmique traditionnel, les autres lieux existants – Limbe des enfants ou Purgatoire – dans l'attente du Jugement⁵⁵. C'est au cœur de cette sphère ultime que réside le peuple des anges et des saints bénéficiant de la vision « face à face » de Dieu, uniquement occupés, sans « aucun ennui⁵⁶ », à le louer mais aussi à « converser » entre eux⁵⁷, et jouissant on le sait de qualités et plaisirs incommensurables⁵⁸.

Communautés des anges et des saints sont toutes deux divisées, par la Tradition que reprend Bellarmin (le Pseudo-Denys l'Aréopagite, saint Bonaventure, etc.⁵⁹), en neuf chœurs successifs généralement regroupés en trois triades⁶⁰. Nombre des représentations antérieures tentaient d'évoquer rigoureusement et de façon statique cette succession des chœurs en forme de cercles concentriques ou/et de rangs superposés. Tel est le cas des coupoles du baptistère de Parme (vers 1196-1260) ou de Padoue (vers 1370), de celle de la chapelle Sixtine à Sainte-Marie-Majeure par Cesare Nebbia et Giovanni Guerra (vers 1590) avec ses neuf théories d'anges superposées, ou encore de celle de S. Pietro de Rome (vers 1605) ornée des mosaïques réalisées d'après le Cavalier d'Arpin et reprenant un analogue compartimentage en six niveaux⁶¹. Au Gesù, Gaulli, comme la plupart de ses contemporains, privilégie désormais une solution là encore radicalement simplifiée et bien plus unifiée, mais néanmoins toujours ordonnée. Il impose une élémentaire répartition tripartite (saints ; Vierge, Christ, Père et anges musiciens ; chérubins près de la lanterne avec le Saint-Esprit⁶²), et une disposition rompant avec le mode antérieur de composition paratactique. Nous n'avons plus des saints isolés les uns aux côtés des autres dans des espaces propres, mais une relative mixité, des regroupements partiels (y compris dans la profondeur), créant entre figures des effets de symétries ou d'échos (les couples Ignace/Pierre et François-Xavier/Paul). Ces dernières sont néanmoins associées et organisées selon leurs statuts (par exemple les saintes vierges, ou les nombreux fondateurs d'Ordres), ou bien certaines affinités (les saints jésuites, les martyrs japonais), ou encore selon leur hiérarchie intergénérationnelle dans la sainteté et la direction spirituelle (l'association Pierre/Ignace ; Paul/François-Xavier). Quant à la spécialisation fonctionnelle des différentes catégories angéliques⁶³, elle n'est qu'allusivement évoquée par la présence d'anges dotés d'attributs ou se tenant à proximité de

certains personnages : un ange tient le lis de saint François-Xavier, un autre l'épée de saint Paul et les clés de saint Pierre, tandis qu'ailleurs, à S. Ignazio par exemple, d'autres anges psychopompes peints par Andrea Pozzo conduisent les âmes vers le Ciel. Le statisme dominant des compositions antérieures les plus traditionnelles est également abandonné au profit d'une multiplicité de directions : mouvements *internes* propres aux figures « agissantes » des différents groupes; mouvement *circulaire* de nature processionnelle des figures qui convergent vers le Christ et le Père⁶⁴; mouvement *vertical* ascensionnel lié à la superposition des trois registres majeurs; impression d'un mouvement *spirale* également ascensionnel, tendant à un effet *d'absorption* du spectateur, que réalise la forme de la coupole dont le diamètre se réduit de la base vers la lanterne.

L'une des conséquences de ces transformations est que le modèle céleste hiérarchisé correspond toujours, même relativisé, à une forme « monarchique » qui est donnée « sans contredit [comme] la plus excellente de toutes les formes du gouvernement⁶⁵ ». Celle-ci est cependant, là encore, idéale et quelque peu républicaine ou démocratique. Des saints ou bienheureux sans nom, ouverts à des identifications plurielles, sont aussi présents, et tous les bienheureux sont eux-mêmes d'une certaine façon souverains : « encore qu'ils servent Dieu, ils ne laissent pas de regner⁶⁶ », possédant toutes les richesses et l'ensemble des biens, participant tous « à la dignité et à la puissance Royale⁶⁷ », même si Bellarmin ne peut que rappeler l'inégalité entre élus des « degrez de felicité », ceux-ci, nous l'avons dit, étant « proportionnés à leurs merites⁶⁸ ».

Tentant d'évoquer précisément non plus le « Royaume » mais la « Cité de Dieu » – moyen de concilier un statut monarchique et les avantages d'une ville indépendante et « parfaitement libre⁶⁹ » où règnent concorde et paix –, puis la « Maison du Seigneur » – moyen cette fois d'évoquer le libre accès de tous à Dieu et la familiarité d'un rapport permettant « toutes les privautez qu'on peut avoir avec un amy⁷⁰ » –, Bellarmin reprend les descriptions usuelles de la Jérusalem nouvelle⁷¹. Celle-ci est caractérisée par une lumière éclatante, ses portes de saphirs et d'émeraudes, ses enceintes de pierres précieuses, ses places pavées de pierres blanches, une ville d'or pur « semblable à un verre bien luisant », des murailles de jaspé, etc.⁷², tandis que la « Maison » (*domus*) de Dieu comporte salle, chambres et lits (les « couches » du psaume 149 ou les salles et chambres d'Ézéchiél). Là aussi, et à rebours de certaines représentations médiévales qui restaient au plus proche des références naturalistes ou architecturales (cité, palais, église) de la Jérusalem céleste⁷³, Bellarmin prend, comme déjà avant lui Origène dans son *Traité des Principes*, le parti d'une lecture non littérale mais *spirituelle* et *comparative* : « Ce n'est pas que toutes les choses si riches, & si éclatantes dont cette celeste Cité est si pompeusement ornée, soient de la sorte que nous les voyons icy bas. Mais on en parle ainsi, afin que nous comprenions que l'on trouve moins de rapport d'elle à la plus auguste ville du monde⁷⁴. » Ainsi, la forme carrée de la Cité décrite (que l'on retrouve par exemple dans la géométrie usuelle de la croisée du transept où s'inscrit le cercle de la coupole), et précisément mesurée (douze mille stades!) par saint Jean, « represente qu'une parfaite

& admirable justice regne dans ce divin lieu⁷⁵ ». L'égalité des dimensions « peut encore signifier que la largeur des biens celestes sera égale à leur longueur⁷⁶ », c'est-à-dire infiniment immenses et durables, tandis que la reprise des mêmes mesures pour la hauteur (ce qui forme donc un cube), signifie « que ces mêmes biens ne seront pas seulement immenses & éternels, mais encore tres-nobles & tres excellens⁷⁷ ». De façon analogue, les portes, murailles ou places construites en pierres et matières précieuses, sont simplement ramenées à leur valeur inestimable et à leur seule caractéristique d'une éclatante et transparente blancheur.

Là encore, les représentations figuratives de l'époque moderne retiennent juste l'évocation de l'intense luminosité de Dieu, du Fils et des Bienheureux également « tous brillans de lumiere, comme de veritables Soleils », et conservent les nuées et « brouillards » ou le jeu du clair-obscur, pourtant absents du Paradis (pas de ténèbres ni de nuages dans l'Empyrée), mais accessoires du « second ciel » utiles pour asseoir et organiser spatialement les différents groupes. Disparaissent en revanche portes (associées par la tradition à douze anges, aux douze tribus d'Israël ou aux apôtres), murailles ou places, « pierres mystiques », ou encore « fleuve d'eau vive » issu du trône (là aussi éliminé) de Dieu et de l'Agneau, à nouveau réduits à leur valeur symbolique : les murailles « ne signifient autre chose que la divine protection⁷⁸ », la place d'or pur « n'est autre chose que la veritable & ardente charité, dont ils brulent tous reciproquement⁷⁹ », l'eau vive ou l'arbre de vie renvoient à la sagesse, à la vie, à l'intelligence ou à nouveau à la charité dispensées par Dieu⁸⁰, les pierres de la cité sont les fidèles conçus comme « pierres vivantes » de l'édifice, bien taillées et polies pour signifier leurs vertus et qualités⁸¹.

Si les éléments architecturaux ou naturels s'absentent donc des fresques modernes, les êtres donnés comme les fondements de la Cité de Dieu sont conservés : ce sont les Prophètes et les Apôtres, « parce que leur doctrine en soutient toute la structure⁸² », que l'on retrouve notamment au Gesù dans les pendentifs de la coupole. Le support architectural matériel de l'église devient, en tant qu'espace d'accueil de ces figures, fondation doctrinale de la Cité céleste : ce sont les Prophètes d'Israël (Daniel, Jérémie, Ésaïe, Ézéchiël), les Législateurs (Moïse, son successeur Josué, Abraham, Aaron [ou Melchisédech?]), les Évangélistes (Jean, Luc, Matthieu, Marc), les principaux Docteurs de l'Église latine (Jérôme, Grégoire, Ambroise, Augustin), associés par des liens aussi bien thématiques que plastiques (lumière divine, débordement des figures, gestes et regards), avec la coupole. Plus délicate était la position paradoxale à donner au Christ, à la fois fondement, pierre angulaire ou clé de voûte de la Cité céleste (Ep 2, 19 et Ps 118/117) : le Christ, là encore interprété dans un sens métaphorique comme simultanément fondation et direction de l'ensemble⁸³, se retrouve à la fois au sommet de la hiérarchie, auprès du Père dans la coupole, et en de multiples lieux en contrebas de la composition centrale (et par exemple aux sommets des retables des transepts), pouvant ainsi effectivement assumer spatialement ce double statut.

Enfin, Bellarmin, dont le projet n'est pas seulement de donner à connaître le Paradis mais « d'en apprendre le chemin » (Dédicace), appelle donc à la fois à mépriser le royaume temporel et à acquérir et pratiquer les qualités et vertus

qui seront autant de voies pour atteindre la destination céleste : justice, pauvreté, affliction, jeune et privations, etc.⁸⁴. Ces vertus conduisent à la porte étroite du Ciel composée des trois vertus théologales (Foi, Espérance, Charité⁸⁵), que complète l'Humilité, autre qualité fondamentale dont nous avons déjà vu l'importance à propos de Borromée : « La Foy & l'Espérance en sont les costez, la Charité en tient lieu de lindal [linteau], & l'Humilité en est comme le seuil⁸⁶. » C'est une porte semblable, encadrée de ces quatre vertus, qui forme le frontispice de certaines des éditions latines du texte de Bellarmin⁸⁷ [fig. 87]. Et ce sont aussi les statues des quatre vertus cardinales sculptées par Leonardo Retti et Pietro Paolo Naldini (Prudence, Justice, Force, Tempérance), autres vertus fondamentales pour accéder au salut, qui occupent les niches du tambour formant la base de la coupole céleste dans l'église du Gesù⁸⁸.

On constate ainsi que la transformation des formes et de l'organisation des représentations de la cour céleste dans le sens d'une unification, d'une abstraction, d'une simplification croissante et d'un abandon du référent architectural ou naturaliste prophétique, conjugués, nous l'avons vu, à un dynamisme ascensionnel, ne s'explique pas seulement pas des nécessités d'ordre stylistique et perceptif (« l'illusionnisme » baroque). Mais elle est davantage liée à une évolution spirituelle et dogmatique, privilégiant une interprétation métaphorique et, en termes politiques, une conception plus modérée voire égalitaire et participative – oligarchique plus que démocratique? –, du traditionnel modèle monarchique et théocratique fortement hiérarchisé du monde céleste. Or une telle évolution, qui va de pair avec une perception non pas réservée ou hiérarchisée (par exemple entre clercs et laïcs, ou entre commanditaires et commun des dévots⁸⁹), mais également partageable par tous les fidèles, est semble-t-il déjà à l'œuvre dans la pensée de Bellarmin. Il est le défenseur bien connu, par ses *Controverses*, d'une conception de l'Église conçue comme une monarchie soumise à l'autorité quasi absolue du Pape mais néanmoins tempérée d'aristocratie et de démocratie (« mixte »), et n'exerçant qu'un pouvoir « indirect » dans le domaine temporel⁹⁰. Et cela dès le tournant des XVI^e et XVII^e siècles, c'est-à-dire avant même la prolifération des représentations du Paradis, de la cour et de la Gloire céleste qui vont se démultiplier dans les coupoles de Rome et de toute l'Europe catholique à partir des années 1625-1630.



Fig. 87. Robert Bellarmin, *De aeterna Felicitate sanctorum*, Coloniae, Apud Cornel. Ab. Egmond, 1634.

D'une certaine façon, on aimerait à penser que l'ultime développement de ce mouvement serait les fresques de S. Antonio de la Florida peintes à Madrid par Francisco Goya en 1798. On sait que cet ensemble exceptionnel, et sans postérité possible, met en œuvre un étonnant *renversement* dialectique. Le peuple terrestre, explicitement régi par les lois de la pesanteur, y assiste dans la coupole, de façon distraite, indifférente ou hébétée, au miracle du saint patron de l'ermitage ressuscitant un homme assassiné, et révélant ainsi le nom de l'auteur d'un crime dont le propre père du saint avait été accusé : *autre nom* bien sûr, ici anecdotique, que celui du Christ ou du Père qui figure dans une Gloire au-dessus du retable du maître-autel. Le « peuple », autre communauté moderne (là aussi collective mais désormais totalement anonyme : sans nom), bénéficie ainsi d'une surprenante ascension en occupant la place qui était, antérieurement, celle du chœur des anges (ici disposés en contrebas) et des élus en lévitation. Le Paradis, dont la localisation était devenue plus que problématique avec la science moderne, disparaît ainsi de la coupole⁹¹. Si l'on ne saurait voir nécessairement dans cette scène, réalisée par un peintre toujours catholique, bien qu'anticlérical et sensible aux idées réformistes du siècle des Lumières, une forme scandaleuse et ironique de sécularisation, de laïcisation, voire de « démocratisation » d'un thème religieux, la remise en cause des formes devenues depuis longtemps stéréotypées du Ciel et de la Gloire divine y est en tout cas manifeste⁹².

Notes

1. Environ 25 canonisations et autant de béatifications au XVII^e siècle, 29 canonisations et 25 béatifications au siècle suivant : on sait que ce seront les XIX^e et XX^e siècles qui seront les siècles de canonisation massive. Sur ces restrictions voir notamment LE BRUN Jacques, *Sœur et amante. Les biographies spirituelles féminines du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2013, chap. XI : « La sainteté à l'époque classique et le problème de l'autorisation », p. 241-260 ; et plus largement BURKARDT Albrecht, *Les clients des saints. Maladie et quête du miracle à travers les procès de canonisation de la première moitié du XVII^e siècle en France*, Rome, École française de Rome, 2004.
2. Voir sur cette dernière réalisation, mais qui n'est pas à proprement parler une apothéose, GUSTIN-GOMEZ Clémentine, *Charles de La Fosse (1626-1716). Le maître des modernes*, Paris, Fatou, 2006, vol. 1, p. 5 et Annexe p. 245 (à propos du projet de 1677), p. 92-97 (réalisation de 1702-1706) et vol. 2, p. 153-155 et p. 104-107 sur le motif central de *Saint Louis environné d'anges musiciens présente ses armes au Christ*. Sur la réalisation de Mignard, dont le programme est explicité dans la vie du peintre écrite par l'abbé de Monville (1730), voir BOYER Jean-Claude, LAVEISSIÈRE Sylvain, « Hommage à Pierre Mignard. La Gloire du Val-de-Grâce, grisaille de Michel II Corneille d'après la coupole de Mignard », dans BOYER J.-C. (dir.), *Pierre Mignard « le Romain »*, Paris, La Documentation française, 1997, p. 161-193.
3. Voir sur cette notion, dans un tout autre contexte, HÖLSCHER Tonio, *La vie des images grecques. Société de statues, rôles des artistes et notions esthétiques dans l'art grec ancien*, Paris, Louvre éditions-Hazan, 2015, p. 23.
4. Voir SUIRE Éric, *La sainteté française et la Réforme catholique (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 245.
5. Et que l'on retrouverait à propos également d'Ignace de Loyola associé, à l'autel de saint Ignace au Gesù, à saint Philippe Néri dans l'un des bas-reliefs, et à nouveau à Néri et à Borromée dans le corridor de la Maison professe avec la fresque de la voûte d'Andrea Pozzo. Voir sur ce point, ici même ; « Glorification II » sur la chapelle Spada. Peut-on parler encore d'une communauté « nationale » de saints ? Voir par exemple : *I Santi d'Italia. La pittura devota tra Tiziano, Guercino e Carlo Maratta*, D. Porro, A. D'Amico (dir.), cat. expo. (Milano, Palazzo Reale, mars-juin 2017), Milano, Silvana, 2017.
6. Ou celles, presque aussi prestigieuses, de saint Pierre d'Alcantara, sainte Marie-Madeleine de Pazzi et saint Bernardin en 1669 sous le pontificat de Clément IX Rospigliosi ; suivie de celles de Rose de Lima, Gaëtan de Thiene, Filippo Benizzi, Louis Bertrand et François Borgia en 1671 sous Clément X Altieri, etc.
7. Voir sur ces artistes CERRATO Anna Maria, « Giovanni Coli e Filippo Gherardi », *Commentari*, X, II-III, aprile-settembre 1959, p. 159-169 ; DUNN-CZAK Nancy, « Coli and Gherardi. Two little-known painters of the Roman Baroque », *Apollo*, August 1975, p. 110-114 ; et surtout désormais TON Denis, « Giovanni Coli. Filippo Gherardi », *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 31, 2007, p. 1-173.
8. Voir SCIBERRAS K. (éd.), *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, Valleta (Malta), Midsea Books, 2004. Autre cas : l'association du corps sculpté de la sainte sous l'autel (Francesco Aprile et Ercolo Ferrata, mise en place après 1686) et d'une fresque avec son apothéose (Lazzaro Baldi) dans le chœur de S. Anastasia où les reliques de la sainte avaient été redécouvertes en 1678.
9. Voir sur le peintre SESTIERI Giancarlo, « Per la conoscenza di Luigi Garzi », *Commentari*, XXIII, I-II, Gennaio-Giugno 1972, p. 89-111 ; du même, « Luigi Garzi tra Seicento e Settecento », dans *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano, Electa, 1984, t. II, p. 755-765 ; la sculpture de la façade est de Bernardino Cametti : voir AUGRUSO Maria Concetta, *Sacre Stimmate di San Francesco a Roma. L'Arciconfraternita e la chiesa nella prima metà del Settecento*, Roma, Istituto Storico dei Cappuccini, 2011, p. 47 et Annexes.

10. Voir également, contemporain de la fresque de Gaulli au Gesù, l'exemple déterminant pour ce type de programme, mais ici non associée à la mort et ascension intermédiaire du saint, de *L'Apothéose de saint Dominique* (1674-1675) par D. M. Canuti et E. Haffner, aux Ss. Domenico e Sisto. Sur ce programme voir STAGNI Simonetta, *Domenico Maria Canuti, pittore (1626-1684)*, Rimini, Luisè, 1988, p. 81-90 et cat. 37, p. 175-180; voir également FEINBLATT Ebria, « The Roman Work of Domenico Maria Canuti », *The Art Quarterly*, 15, 1, 1952, p. 45-64 et, du même, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara, Fithian Press, 1992, chap. XVII, p. 148-150.
11. Mais l'on a, par exemple, encore guère exploité l'immense corpus de prédications de Giovanni Paolo Oliva, pourtant éminent commanditaire du programme de Gaulli et intimement lié au Bernin : voir cependant les indications fondatrices de FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, « Strutture del trionfo gesuitico : Baciccio e Pozzo », *Storia dell'arte*, 38-40, 1980, p. 353-360.
12. Les deux chapelles des transepts étaient originellement consacrées à la Crucifixion et à la Résurrection, la chapelle du transept droit sera finalement concédée à Giovan Francesco Negrone qui imposera ses artistes et un programme plus personnel ; le propre programme de la fresque de l'abside sera modifié, l'autel de saint Ignace connaîtra plusieurs réalisations successives, etc. Voir sur ces exemples et la bibliographie, les chap. I et IV.
13. Voir BISSELL Gerhard, *Pierre Le Gros (1666-1719)*, Reading, Si Vede, 1997, cat. 7, p. 40-41 et pl. 9-10 et Appendice p. 125, n° 4 évoquant « Il Modelo de S. Ignazio con gloria di Angelli, che ornano tutta la Nicchia di d.a Cappella ». Voir la bibliographie sur cette chapelle dans le chap. I.
14. Mais l'on sait que Gaulli devait également, à l'origine, être chargé de cette œuvre d'après le marché du 21 août 1672.
15. Évoquée par exemple dans les *Exercices spirituels*, Première semaine, 3^e exercice, 63, premier colloque.
16. Voir, entre autres nombreuses références sur le Gesù, ENGGASS Robert, *The paintings of Baciccio. Giovanni Battista Gaulli (1639-1709)*, University Park, The Pennsylvania State University, 1964, chap. III, p. 31-74 et cat. p. 135-140; PECCHIAI Pio, *Il Gesù di Roma*, Roma, La Civiltà Cattolica, 1952, en particulier p. 123-137 et p. 244-247; PFEIFFER Heinrich, *Zum neueren Schrifttum über die Kunsttätigkeit der Gesellschaft Jesu – Plastik, Malerei und Graphik*, Roma, Archivum Historicum S. J., 46, 1977, p. 421-430; FAGIOLO DELL'ARCO M., GRAF D., PETRUCCI F. (dir.), *Giovan Battista Gaulli. Il Baciccio 1639-1709*, cat. expo. (Ariccia, 1999-2000), Ginevra/Milano, Skira, 1999; GIACHI Gualberto, *Una parabola di luce. Letture Pasquale dei restaurati affreschi del Baciccio*, Roma, ADP, 2000, p. 39-43; OLIVESI J.-M. (dir.), *Les Cieux en gloire*, cat. expo., Ajaccio, musée Fech, 2002; STRINATI Claudio, « Il Baciccio au Gesù de Rome », dans TAPIÉ A. (dir.), *Baroque vision jésuite. Du Tintoret à Rubens*, cat. expo. (Caen, 2003), Paris, Somogy, 2003, p. 88-91, et, dans le même volume, la notice de G. GIACHI, p. 252; BAILEY Gauvin Alexander, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565-1610*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2003, chap. 6 et 7; LEVY Evonne, « The Institutional Memory of the Roman Gesù. Plan for renovation in the 1670s by Carlo Fontana, Pietro da Cortona and Luca Berrettini », *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 33, 1999/2000 (2003), p. 373-426 et, du même, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2004 en particulier p. 84-106 et p. 130-183; PETRUCCI Francesco, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2009 et, en dernier lieu, l'étude de synthèse, avec publication de l'ensemble des pièces d'archives, de CURZIETTI Jacopo, *Giovan Battista Gaulli. La decorazione della chiesa del SS. Nome di Gesù*, Roma, Gangemi, 2011, ainsi que RICE Louise, « Joshua and the Jesuits : A Study in Multiplicity of Meaning », *Annual Meeting of the RSA* (Berlin, 2015), communication orale sur le programme original de l'abside, et MINOR Vernon Hyde, *Baroque Visual Rhetoric*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2016, chap. 9 :

- « Baroque Conceits : Domenichino and Baciccio », p. 120-133. Voir, plus largement, WITTKOWER R., JAFFE I. (dir.), *Architettura e arte dei gesuiti*, Milano, Electa, 1992 et SALE G. (dir.), *L'art des jésuites*, M.-P. Duverne, E. Schelstraete (trad.), Paris, Meng-s, 2003. Sur Andrea Pozzo, voir WILBERG-VIGNAU Peter, *Andrea Pozzos Deckenfresko in S. Ignazio*, München, Uni-Druck, 1970; DE FEO V., MARTINELLI V. (dir.), *Andrea Pozzo*, Milano, Electa, 1996; BATTISTI A. (dir.), *Andrea Pozzo*, Milano/Trento, Luni Editrice, 1996; BÖSEL R., SALVIUCCI INSOLERA L. (dir.), *Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienne 1709), Pittore e Architetto gesuita*, cat. expo. (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 2010), Roma, Artemide, 2010.
17. BASCHET Jérôme, « Le décor peint des édifices romans : parcours narratifs et dynamique axiale de l'église », dans PIVA P. (dir.), *Art médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, Paris, Picard, 2010, p. 181-219; travaux développés dans plusieurs autres études de l'auteur. Voir également MOLINIÉ Anne-Sophie, *Corps ressuscitant et corps ressuscités : les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du XV^e au début du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2007, p. 140-146 à propos de l'évolution au tournant du XVI^e siècle des thèmes représentés : la scène du Jugement dernier et de la Résurrection, avec évocation de l'Enfer et du Purgatoire, cédant la place à celle de l'accès au seul Paradis, qui est de fait privilégiée dans les grandes coupoles baroques des XVII^e et XVIII^e siècles.
 18. FAGIOLO DELL'ARCO M., *op. cit.*, p. 354 évoquait la coupole du Gesù comme « quasi una nuova abside contrapposta all'abside vera ».
 19. Voir la référence de J. Baschet à l'évêque Sicard de Crémone.
 20. Nous reprenons les expressions de IOGNA-PRAT Dominique, *Cité de Dieu, cité des hommes. L'Église et l'architecture de la société (1200-1500)*, Paris, PUF, 2016, p. 143 : l'Église qui à la fois « manifeste » l'économie divine et « gère les moyens du grand passage (*transitus*) ».
 21. Le thème de l'*Ecclesia triumphans* et de la propre exaltation du pouvoir universel des Jésuites, mis en avant par ENGGASS R., « La Chiesa trionfante e l'affresco della volta del Gesù », dans FAGIOLO DELL'ARCO M., GRAF D., PETRUCCI F. (dir.), *Giovanni Battista Gaulli... op. cit.*, 1999, p. 27-39 (et déjà dans sa monographie de 1964, *op. cit.*, p. 54-67) et encore repris par CURZIETTI J., *op. cit.*, p. 96-107 est évident dans le cadre de la dite Contre-Réforme, tout comme pour la fresque de Pozzo à S. Ignazio, mais me paraît quelque peu commun et réducteur d'un point de vue théologique et spirituel.
 22. PECCHIAI P., *op. cit.*, p. 270-271 et FULIGATTI Giacomo, *Vita del cardinale Roberto Bellarmino...*, Roma, herede di B. Zannetti, 1624, p. 351-352.
 23. Le buste appartenait à un tombeau, que l'on devine encore, dans la même situation, dans la peinture d'Andrea Sacchi et Jean Miel représentant l'église en 1642 [Museo di Roma], dessiné par Girolamo Rainaldi, qui comprenait des figures allégoriques de la *Religion* et de la *Sagesse* sculptées par Pietro Bernini [le père de Gian Lorenzo], qui ont disparu lors de la malencontreuse restauration de l'église en 1841). Voir WITTKOWER Rudolf, *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London, Phaidon Press, 1995, cat. n° 15, p. 238-239; voir également FAGIOLO DELL'ARCO M., GRAZIA BERNARDINI M., (dir.), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, cat. expo. (Roma, 1999), Milano, Skira, 1999, cat. n° 38, p. 322-323 (notice de Maria Pia d'Orazio); ainsi que POLLAK Oskar, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Wien-Augsburg-Köln, Denno Filser Verlag, I, 1928, p. 129-130 sur l'inauguration du tombeau le 3 août 1624 lors de la fête de saint Ignace.
 24. Voir la traduction partielle dans *Démonstration victorieuse de la foi catholique...*, abbé Ducruet (trad.), Paris, L. Vivès, 1855, t. II, Première partie, Livre VII, chap. VI : « Des images », p. 71-86, et chap. VII consacré à la Croix et le suivant au Temple.
 25. Voir PETRUCCI F., *op. cit.*, p. 224 qui réfute l'identification ancienne au cardinal Odoardo Farnèse en comparant la fresque avec le portrait de Bellarmin par Le Bernin. CURZIETTI J., *op. cit.*, p. 113 et note 60 préfère y voir Charles Borromée : le profil marqué nous paraît cependant correspondre davantage à celui de Bellarmin, la barbe fournie paraît en revanche plus qu'inhabituelle pour Borromée.

26. Il ne sera cependant béatifié qu'en 1923, puis canonisé en 1930, avant d'être déclaré docteur de l'Église en 1931. Voir BRODRICK James, *Robert Bellarmin, l'humaniste et le saint*, J. Boulangé (trad.), Bruges, Desclée de Brouwer 1963 (1928, 1961); DE MAIO R. et al. (dir.), *Bellarmino e la Controriforma*, actes de colloque (1988), Sora, Centro di Studi Sorani « Vincenzo Patriarca », 1990, en particulier l'article de DE LAURENTIIS Valeria, « Immagini ed arte in Bellarmino », p. 581-608 et celui de ZUCCARI Alessandro, « Bellarmino e la prima iconografica gesuitica : La Cappella degli Angeli al Gesù », p. 611-628; GALEOTA G. (dir.), *Roberto Bellarmino Arcivescovo di Capua, Teologo e Pastore della Riforma Cattolica*, actes de colloques (1988), Archidiocesi di Capua-Istituto Superiore di Scienze Religiose, Capua, 1990, en particulier ANDRISANI Gaetano, « Contributi allo studio dell'iconografia Bellarminiana », p. 699-718; DIETRICH Thomas, *Die Theologie der Kirche bei Robert Bellarmin (1542-1621). Systematische Voraussetzungen des Kontroverstheologen*, Paderborn, Bonifatius Druck-Buch-Verlag, 1999; GODMAN Peter, *The Saint as Censor. Robert Bellarmine between Inquisition and Index*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2000; MOTTA Franco, *Bellarmino. Una teologia politica della Controriforma*, Brescia, Morcelliana, 2005; TUTINO Stefania, *Empire of Souls. Robert Bellarmine and the Christian Commonwealth*, Oxford, Oxford University Press, 2010; voir également son « autobiographie » dans DUGUET Roger, *Un saint jésuite. La Cause du vénérable Bellarmin...*, Paris, Librairie moderne, 1923, p. 85-119 et ses deux principales biographies anciennes : FULIGATTI Giacomo, *Vita del cardinale Roberto Bellarmino...*, Roma, herede di B. Zannetti, 1624 (trad. fr. par le R.P. Pierre Morin, Paris, Sébastien Cramoisy, 1626) et BARTOLI Danielo, *Della Vita di Roberto, cardinal Bellarmino...*, Roma, N. A. Tinassi, 1678 (avec approbation de G. P. Oliva du 8 juillet 1677).
27. Suivie, l'année suivante, de son *Exposition plus complète de la doctrine chrétienne* (ou « Grand catéchisme ») : voir la traduction éditée par Jean Huguetan, Lyon, 1663.
28. BELLARMIN Robert, *Catechisme et ample declaration de la doctrine Chrestienne...*, Rouen, Jean Le Boulenger, 1631, p. 70. Voir aussi les développements sur le sujet dans les *Controverses : Démonstration victorieuse de la foi catholique...*, *op. cit.*, t. I, Première partie, Livre IV, chap. V : « Du nom et de la définition de l'Église », p. 311-327 et t. II, Livre VII, chap. VIII : « Des Temples », en particulier p. 103 : « L'Église matérielle représente l'Église spirituelle ».
29. *Ibid.*, p. 72.
30. *Ibid.*, p. 72-73.
31. *Ibid.*, p. 73-74.
32. *Ibid.*, p. 74-75; voir également les *Controverses*, dans *Démonstration victorieuse de la foi catholique...*, *op. cit.*, t. I, Première partie, Livre V, chap. V : « Des suffrages et de la sépulture des morts », p. 527 et suiv.
33. *Ibid.*, p. 76.
34. CANISIUS Pierre, *Grand catéchisme [...] Ou Précis de la doctrine chrétienne*, A. C. Peltier (trad.), Paris, Louis Vivès, 1856-58, 7 tomes, t. I, chap. I, Question XVIII, p. 86-87; voir également t. VI, Section III : « Des Quatre fins dernières de l'homme », p. 1-212, en particulier Question V sur le « royaume du ciel », p. 134-178, avec toute une série de « témoignages » de l'Écriture et de la Tradition.
35. Voir la synthèse de BERNARD P., « Communion des saints – Aspects dogmatiques et historiques », dans *Dictionnaire de théologie catholique*, t. III, I, Paris, Letouzey et Ané, 1923, col. 429-454.
36. Ce qui est ainsi reformulé, explicité, justifié et diffusé à l'attention de toute la chrétienté aussi bien par Canisius que Bellarmin au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, correspond bien entendu aux préceptes du Concile de Trente, auquel avait d'ailleurs ponctuellement participé Canisius (voir en particulier la 6^e session, chap. XII et XVI à propos de la justification, et la 14^e à propos des œuvres satisfactoires et du sacrement de pénitence). Voir, entre autres nombreuses références, MERSCH Émile, *Le corps mystique*

- du Christ. *Études de théologie historique*, Paris-Bruxelles, Desclée de Brouwer/L'Édition Universelle, 1936, t. II, p. 273 et suiv. sur le XVI^e siècle (E. Mersch est aussi l'auteur de la synthèse sur le sujet parue dans le *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, 1937-1995, t. II, 2, « Corps mystique », col. 2378-2397, suivie d'un complément par Robert Brunet, col. 2397-2403). Voir également ANGER Joseph, *La Doctrine du corps mystique de Jésus-Christ, d'après les Principes de la Théologie de saint Thomas*, Paris, Beauchesne, 1934 (4^e éd.); MURA Ernest, *Le corps mystique du Christ. Sa nature et sa vie divine. Synthèse de théologie dogmatique, ascétique et mystique*, Paris, André Blot, 1936 (2^e éd.), 2 tomes; MERLIN Hélène, « Fables of the "Mystical Body" in Seventeenth-Century France », dans JAOUËN F., SEMPLÉ B. (éd.), *Corps mystique, Corps sacré. Textual Transfigurations of the Body from the Middle Age to the Seventeenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 126-142.
37. Absence que l'on peut expliquer peut-être par une évolution vers une spiritualité fondée davantage sur la douceur et l'espérance que sur la crainte : voir à cet égard la position du jésuite et cardinal Sforza Pallavicino, que l'on sait étroitement lié au Bernin, à propos de la méditation sur le Paradis dans son *Art de la perfection chrétienne* (1665) : l'auteur jésuite, qui évoque le « précieux opuscule sur la *Félicité des saints* » de Bellarmin (p. 375), y relègue la méditation sur l'Enfer, sujet pourtant des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, mais « liée à la gêne et à la violence », au profit de celle, plus utile, du Paradis, associée à la suavité, à l'amour et à l'espérance : PALLAVICINO Sforza, *L'art de la perfection chrétienne*, F. Catoire (trad.), Paris, Adrien Le Clere et C^o, Paris, 1854, Livre III, chap. II, p. 362.
38. Voir CURZIETTI J., *op. cit.*, p. 133-147. On retrouverait le thème de Ps 113, 3-4, transféré au Nom du Christ : « Le Seigneur [YHWH] domine toutes les nations, / et sa gloire est au-dessus des cieux. »
39. Notons cependant que la description du Ciel dans l'Apocalypse (Ap 5, 11-13 et 7, 9-14), place le peuple des élus devant le trône et l'Agneau (ici déplacé vers l'abside), et non devant la Trinité (ici présente à la coupole selon une tradition [XIV^e siècle?, issue de la *Légende dorée*] qui substitue l'une à l'autre : les deux modes de présence seraient ainsi associés sur les deux axes concurrents ou ici complémentaires). Je renvoie, sur les fresques de Gaulli, aux analyses théologiques évoquées de G. Giachi et H. Pfeiffer ainsi qu'aux remarques sur le triple temps convoqué, de FAGIOLO DELL'ARCO M., *op. cit.*, p. 355.
40. La présence de nombreux souverains, dont saint Louis ou Charlemagne, pourrait sans doute également être mise en relation avec les conceptions théologico-monarchiques de Bellarmin qui est intervenu à plusieurs reprises sur la question controversée des relations entre temporel et spirituel, entre pouvoir du Pape – doctrine de la *potestas indirecta* – et des monarques terrestres (français, anglais, vénitiens) : voir en particulier l'étude de MOTTA F., *op. cit.*, chap. VI et de TUTINO S., *op. cit.* ; voir également et antérieurement, GIACON Carlo, *S. Roberto Bellarmino : Scritti politici*, Bologna, Zanichelli, 1950 et, plus généralement, HÖPFL Harro, *Jesuit Political Thought : The Society of Jesus and the State, c. 1540-1630*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
41. Voir DUPATY Charles Mercier, *Lettres sur l'Italie*, s. I., Nicolas Chaudun, 2012, p. 69.
42. Voir BELLARMIN R., *Démonstration victorieuse de la foi catholique...*, *op. cit.*, t. I et II, Première partie, Livre IV (Église militante), V et VI (Purgatoire et Indulgences) et VII (Église triomphante).
43. Voir, parmi son œuvre considérable, OLIVA Giovan Paolo, *Prediche Dette nel Palazzo Apostolico [...] e dedicata ad Alessandro VII...*, Roma, G. Dragondeli-Ignatio de' Lazari, 1664-1684 (3 vol.), par exemple ici le t. III : « Predica CXVIII », p. 235, § 252 sur le parallèle « Chiesa militante »/« trionfante », l'évocation de la Jérusalem céleste : « mura glie d'oro, porte di margherite, fondamenti di gioie, l'Agnello di Dio per sole », l'exclusion des impis et pervers, etc. ; du même, ses *Quaranta Sermoni detti in varii Luoghi di Roma...*, Roma, Il Varese, 1670 (par exemple p. 196-197, § 122 sur les cieux incorrup-

- tibles), suivis de *Aggiunta a' Quaranta Sermoni...*, Roma, Ignatio de' Lazari, 1675 (même développement sur le Ciel, p. 314-317, § 170); les *Sermoni domestici detti privatamente nelle Case Romane della Compagnia di Giesù...*, Venetia, Zaccaria Conzatti, 1673-1679 (voir par exemple Parte Sesta [1677], le sermon LXIX, p. 47 et suiv. sur le Nom de Jésus, ou encore 1679-1682, I, p. 110-111 à propos du symbolisme solaire); ses *Lettere*, Roma, Il Varese, 1681 (2 vol.) ou encore son *In Selecta Scripturae loca Ethicae Commentationes in Genesim...*, en 6 volumes, 1677-1679. Sur l'estime d'Oliva pour Bellarmin, voir par exemple la lettre 460 (« M. Badessa di N », dans *Lettere*, t. I, p. 417, le sermon dans *Aggiunta a' Quaranta Sermoni...*, p. 81-82, § 41 [à propos de Baronius et de Bellarmin], le sermon VI dans *Sermoni domestici [...]*, *Parte Prima*, 1679, p. 128, § 58).
44. Il est aussi l'auteur d'un célèbre art de mourir : *De Arte bene moriendi* (1616) : voir son *Traité de bien vivre pour heureusement mourir...*, S. Hardy (trad.), Paris, Antoine Coulon, 1648, en particulier Livre II, chap. IV, p. 276-289 sur « la Gloire des bienheureux »; ainsi que d'un discours sur les fins dernières qui achève son *Ample déclaration de la doctrine chrétienne*.
45. Voir par exemple, en France, ABELLY Louis, *Les Considérations sur l'Eternité*, Paris, Michel Le Petit et Estienne Michallet, 1671; ou surtout ARNAUX (ou ARNOULX) François (attr.), *Merveilles de l'autre monde, contenant, Les horribles Tormens de l'Enfer. Les admirables Joyes de Paradis. Avec le moyen d'éviter l'un, & acquérir l'autre...*, Lyon, Pierre Rigaud, 1614 (contenant *Du Paradis et de ses merveilles...*, nombreuses rééd. dont celle de Rouen, Jean-Baptiste Besongne, 1670). Voir également les ouvrages des jésuites DREXEL Jérémie, *Tableau des joyes du paradis*, Paris, V^o J. Camusat, 1639 et BARTOLI Daniello, *Dell'Ultimo e Beato Fine dell'Homme...*, Roma, Ignatio de' Lazzari, 1670, Livre I, chap. V, ou encore PALLU Martin, *Des fins dernières de l'homme*, Paris, Jacques Chardon, Gabriel-Charles Breton, 1739, Livre V. Antérieurement, associant tradition néo-platonicienne et chrétienne, voir FICIN Marsile, *Théologie platonicienne*, R. Marcel (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1964-1970, t. III, Livre XVIII : « Opinion sur l'âme admise par tous les théologiens », chap. VIII et IX.
46. BELLARMIN R., *Les degrez mystiques pour eslever l'ame a Dieu, par la consideration des creatures*, Paris, P. Rocolet, 1655.
47. BELLARMIN R., *Traité de l'éternelle félicité des saints...*, Paris, P. Rocolet, 1656. C'est cette édition qui sera citée par la suite.
48. PECCHIAI P., *op. cit.*, p. 78 et 284 : seule une plaque avec une inscription indique le tombeau du fondateur; Bellarmin étant le seul des jésuites inhumés à bénéficier d'un monument funéraire, son corps sera transféré à S. Ignazio après la canonisation de 1923 (*ibid.*, p. 285). On sait que le cardinal Odoardo Farnèse était quant à lui le fondateur de la Maison professe de Rome dont il finança l'aménagement entre 1599 et 1623 (*ibid.*, p. 295 et suiv.), et où il sera également inhumé en 1626. C'est le prince Ranuccio II Farnèse, duc de Parma et Piacenza qui contribuera au financement des travaux de l'abside à la fin du siècle.
49. Le cardinal Bellarmin jouerait ici, mais *post-mortem* et, faut-il supposer, *via* la médiation d'Oliva, le rôle qui a été celui de l'oratorien érudit Baronius pour saint Pierre pour le programme des « navi piccole » et de la coupole vers 1600.
50. BELLARMIN R., *Traité de l'éternelle félicité des saints...*, *op. cit.*, Epistre, aiii.
51. Voir BELLARMIN R., *Démonstration victorieuse de la foi catholique...*, *op. cit.*, t. II, Première partie, Livre VII (Église triomphante), chap. I : « Du bonheur des saints », p. 43 et suiv. et t. III, Troisième partie, Livre I : « De la Grace du premier homme », chap. III : « De la grace du lieu, ou du Paradis ».
52. Voir sur la question les synthèses de DELUMEAU Jean, *Que reste-t-il du paradis?*, Paris, Fayard, 2000, notamment les chap. XIX et suiv. pour l'époque moderne : l'auteur constate déjà « une plus grande abstraction » des discours sur le Paradis à l'époque moderne et une insistance davantage sur le « chemin du ciel » que sur « les détails de celui-ci » (p. 361-362), évolution également présente dans le protestantisme de Calvin ou

- R. Baxter. Voir également MCDANNELL Colleen, LANG Bernhard, *Heaven. A History*, Yale-London, Yale University Press, 1988 et BERNARD P., « Ciel », dans *Dictionnaire de théologie catholique...*, Paris, Letouzey et Ané, 1923, t. II, 2, col. 2474-2511.
53. BELLARMIN R., *Traité de l'éternelle félicité des saints...*, *op. cit.*, p. 3.
54. Avec les Cieux inférieurs comprenant les astres – des étoiles fixes à la lune – ; l'Air avec les nuées ; l'Eau avec mers et rivières ; la Terre ; l'Enfer en son centre.
55. Ces autres lieux pouvaient être représentés antérieurement, par exemple en Ligurie dans l'église S. Bernardino d'Albenga, 1483, signalée par BASCHET J., *op. cit.*, 1998. La question de la localisation du ciel est déjà présente chez saint Basile dans son *Hexaemeron*, qui distingue le ciel empyrée (en tant que séjour des élus), du firmament, localisation qui sera retenue à titre d'hypothèse crédible par saint Thomas dans la *Somme théologique* qui fait la synthèse des positions catholiques. Voir BERNARD P., « Ciel », *Dictionnaire de théologie catholique*, *op. cit.*, col. 2503-2508. On sait que la théologie médiévale, et encore un Robert Fludd au XVII^e siècle, divisait, au-dessus de la région sublunaire constituée des quatre éléments superposés, les cieux en neuf parties : les sept sphères des planètes du système de Ptolémée (à savoir la Lune, Mercure, Vénus, Soleil, Mars, Jupiter, Saturne), puis celle des étoiles fixes, celle du *Primum mobile* ou ciel cristallin, et enfin, création tardive de Basile de Césarée au IV^e siècle, le « ciel supérieur » immobile ou Empyrée. Représenter le seul Empyrée permettait également de ne pas se compromettre dans des polémiques scientifiques – infinité de l'univers, héliocentrisme, incorruptibilité du ciel, etc. –, auxquelles Bellarmin, condamnant aussi bien Giordano Bruno que Galilée, avait été d'ailleurs associé : à la fin du XVII^e siècle Furetière, à l'article *Ciel* de son *Dictionnaire* (1690) ne retient par exemple que trois cieux : « la region des planettes, le Firmament et le *Ciel* des Bienheureux ».
56. BELLARMIN R., *Traité de l'éternelle félicité des saints...*, *op. cit.*, p. 196 ; thème aussi évoqué par PALLAVICINO S., *op. cit.*, p. 368 et suiv.
57. Selon l'exemple de « sociabilité » céleste de ARNAUX F., *Du Paradis et de ses merveilles...*, *op. cit.*, chap. XXVIII, p. 152 et suiv., ou encore de saint François de Sales dans son *Introduction à la vie dévote*.
58. BELLARMIN R., *Traité de l'éternelle félicité des saints...*, *op. cit.*, Livre IV, Du Paradis, p. 260 et suiv. sur les plaisirs de l'entendement, volonté, mémoire, vue, ouïe, etc.
59. *Ibid.*, p. 10-13. Voir par exemple antérieurement saint BONAVENTURE, *Les Six jours de la Création*, M. Ozilou (éd.), Paris, Desclée/Cerf, 1991, conférence XX, p. 426-427 où l'auteur associe la considération de la hiérarchie céleste, celle de l'Église militante et celle de la propre âme humaine hiérarchisée, respectivement comparées au soleil, à la lune et aux étoiles créés par Dieu lors du quatrième jour ; conférence XXI, 19, p. 456 et suiv. sur la composition de la triple hiérarchie céleste et des neuf ordres ; conférence XXII sur la composition de l'Église militante.
60. ARNAUX F., dans son traité *Du Paradis et de ses merveilles*, *op. cit.*, chap. XXI, p. 119 et suiv. associe, comme déjà le Pseudo-Denys, en un seul ensemble de neuf chœurs les différentes catégories d'anges et de bienheureux : les Séraphins sont par exemples associés aux Apôtres et Martyrs, les Chérubins aux Docteurs et Prédicateurs, etc.
61. Ou encore, plus tardivement et en France, des peintures consacrées aux trois ordres angéliques de la voûte de l'église de la Sorbonne par Philippe de Champaigne (vers 1640, détruites), ou, évoqué dans notre chap. II, du tableau de Louis Licherie, commandé par Louis Abelly, très attaché à la Tradition (et auteur d'un traité *Du culte et de la Vénération qui est due aux neuf ordres des hiérarchies célestes*, Paris, 1670), peint en 1679 pour l'église du séminaire de Saint-Lazare à Paris où les neuf ordres sont regroupés en triades sous le Tétragramme en gloire (Paris, Saint-Étienne-du-Mont). Voir, sur les conventions médiévales, BRUDERER-EICHBERG Barbara, *Les neuf chœurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers, Centre d'études supérieures de la civilisation médiévale, 1998 et la thèse (inédite) de GERMANIER Véronique, *L'image de Tous les Saints dans l'art occidental (IX^e-XV^e siècle)*, thèse de doctorat, université de Genève,

- 2006, que je remercie pour ses informations relatives à son analyse de la coupole de Padoue. Voir également RUSSO Daniel, « La cour céleste dans l'iconographie italienne des derniers siècles du Moyen Âge », dans *Le peuple des saints. Croyances et dévotions en Provence et Comtat Venaissin des origines à la fin du Moyen Âge, Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, VI, 1985, p. 287-299, ainsi que BASCHET J., « Vision béatifique et représentation du Paradis (XI^e-XV^e siècle) », dans *La visione e lo sguardo nel Medio Evo, Micrologus*, VI, 1998, p. 73-93, ainsi que, pour la chapelle Sixtine, OSTROW Steven F., *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 105-110.
62. On sait que l'organisation du Pseudo-Denys répartissait elle-même en trois hiérarchies les neuf ordres angéliques, convention adoptée dans le tableau de Licherie.
63. Les Anges qui « veillent à la conduite particulière des hommes durant le cours de cette vie » et dont on sait aussi qu'ils en recueillent les âmes à leur mort, les « Principautez qui president sur les Roys et sur les Princes de la terre », les « Archanges qui assistent les Prelats de l'Église », d'après BELLARMIN R., *Traité de l'éternelle félicité des saints...*, *op. cit.*, p. 10. La double fonction « administrative » ou « contemplative » et laudative des anges est théorisée dès Grégoire le Grand (*Homelia in Evangelium*) et reprise dans toute l'angéologie médiévale d'Alexandre de Hales et Philippe le Chancelier à saint Bonaventure ou saint Thomas d'Aquin.
64. Deux groupes, menés par Ignace et François-Xavier, se dirigent vers les personnes divines, le point de renversement progressif de l'orientation des figures se situant vers saint Sébastien ; certains personnages, comme le souverain auquel saint François Borgia présente l'eucharistie, adoptant un mouvement inverse au cœur de l'orientation dominante pour éviter tout systématisme.
65. *Ibid.*, Livre I, chap. III : « De la forme vraiment monarchique du Royaume de Dieu », p. 19.
66. *Ibid.*, p. 21.
67. *Ibid.*, p. 23.
68. *Ibid.*, p. 172.
69. *Ibid.*, p. 93.
70. *Ibid.*, p. 171.
71. De Tobie (Tb 13, 17-18) et de l'Apocalypse de saint Jean (Ap 21, 10-27), mais aussi d'Ézéchiel (Ez 40-48) et de l'écrit apocryphe de l'*Apocalypse de Paul*. Sur le rapport entre architectures et métaphores architecturales dans la théologie médiévale, fondamental depuis Bède le Vénéral (De *Templo*, De *Tabernaculo*) et repris au XII^e et XIII^e siècles (par exemple Hugues de Fouilloy, De *claustrum animae*), voir l'article éclairant de SICARD Patrice, « L'urbanisme de la Cité de Dieu : construction et architectures dans la pensée théologique du XII^e siècle », dans POIREL D. (dir.), *L'abbé Suger, le manifeste gothique de Saint-Denis et la pensée victorine*, Turnhout, Brepols, 2001, p. 109-140 et, du même, *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle. Le « Libellus de formatione arche » de Hugues de Saint-Victor*, Turnhout, Brepols, 1993 ; ainsi que DE BRUYNE Edgar, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel 1998 (1946), I, p. 732-735 à propos d'Honorius d'Autun, Pierre de Roissy, Siccard, Durand de Mende ou Suger. Voir également la somme de IOGNA-PRAT D., *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (800-1200)*, Paris, Seuil, 2006, entreprise poursuivie en 2016 dans *Cité de Dieu, cité des hommes...*, *op. cit.*
72. BELLARMIN R., *Traité de l'éternelle félicité des saints...*, *op. cit.*, p. 87.
73. Des mosaïques de Sainte-Pudentienne (abside, IV^e-V^e siècle), Sainte-Marie-Majeure (arc triomphal, V^e siècle), Sainte-Praxède (arc triomphal, IX^e siècle), Sainte-Marie-in-Trastevere (arc triomphal, XII^e), à la nouvelle Jérusalem de la tapisserie de *L'Apocalypse* du château d'Angers (vers 1373, pièce 6, tapisserie 80), ou au retable de *L'Agneau mystique* de Jan Van Eyck en 1432, autre scène de « communion des saints », qui comprenait, selon Carel Van Mander, une prédelle représentant les damnés pliant les

- genoux devant le Nom de Jésus ou de l'Agneau : soit un thème très proche de celui du *Gesù* avec lequel le chef-d'œuvre de Van Eyck partage également la thématique eucharistique. Voir les nombreux exemples de Jérusalem comme cité, rassemblés dans GATTI PERER M. L. (dir.), « *La Dimora di Dio con gli Uomini* » (Ap 21, 3). *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1983.
74. BELLARMIN R., *Traité de l'éternelle félicité des saints...*, *op. cit.*, p. 87.
75. *Ibid.*, p. 104.
76. *Ibid.*, p. 104-105.
77. *Ibid.*, p. 105.
78. *Ibid.*, p. 115.
79. *Ibid.*, p. 117.
80. *Ibid.*, p. 128.
81. *Ibid.*, p. 143-144. Voir également, en France, le traité analogue de ARNAUX F., *op. cit.*, où l'on retrouve de semblables éléments : « admirable clairté du Ciel empyrée & de sa tres-demesuree grandeur » (chap. I), division hiérarchique du ciel (chap. IV et XXI), référent architectural issu de saint Jean (chap. V), dons faits aux bienheureux (chap. XIV et suiv.), accueil de l'âme au Paradis (chap. XXVII), conversation entre eux des anges et des bienheureux (chap. XXVIII), etc.
82. *Ibid.*, p. 134.
83. *Ibid.*, p. 137.
84. *Ibid.*, Livre I, chap. VII à X.
85. Ces vertus sont les moyens qui permettent traditionnellement de purifier, illuminer et perfectionner l'âme qui va ainsi reformer en elle l'image divine dégradée par le péché et la vie terrestre et permettre également de recouvrer les sens spirituels – ouïe, vue, odorat, goût et toucher spirituels –, dont va jouir l'âme auprès de Dieu : voir, par exemple, Saint BONAVENTURE, *Itinéraire de l'esprit vers Dieu*, H. Duméry (éd.), Paris, Vrin, 1994, chap. IV, 3, p. 75.
86. BELLARMIN R., *Traité de l'éternelle félicité des saints...*, *op. cit.*, p. 200, et Livre III, chap. VII à IX.
87. Voir par exemple les éditions en 1634 ou 1642 du *De aeterna Felicitate sanctorum*, Coloniae, Apud Cornel. Ab. Egmond.
88. Même place centrale des vertus, ici aux angles de la fresque, dans la composition, contemporaine de la fresque de Gaulli, pour *L'Apothéose de saint Dominique* de D. M. Canuti et E. Haffner aux Ss. Domenico e Sisto avec les quatre Vertus cardinales.
89. Pensons à la composition du Corrège à S. Giovanni Evangelista à Parme où l'accès plénier à la vision de la fresque de la coupole est réservé au chœur monastique, à l'opposé d'une vision commune intégrant le spectateur à la scène, devenue banale au XVII^e siècle : voir sur ces questions MOREL Philippe, « Morfologia delle cupole dipinte da Correggio a Lanfranco », *Bollettino d'Arte*, LXIX, 23, 69, 1984, p. 1-34.
90. BELLARMIN R., t. I, 3^e controverses : « Du souverain pontife ». Voir *Démonstration victorieuse de la foi catholique...*, *op. cit.*, t. I, Première partie, Livre III, chap. I, p. 135-143 à propos des trois principales formes de gouvernement et des formes « mixtes » dont celle, où l'auteur se revendique de Thomas d'Aquin, non d'une « monarchie simple » (absolutiste) mais d'« un gouvernement tempéré par les trois autres formes ». On retrouve ce modèle, déplacé du monde terrestre vers le céleste, dans le *Traité de l'éternelle félicité des saints* même si l'éminence absolue de Dieu et du Christ en fait davantage une « monarchie simple », en théorie la plus parfaite forme de gouvernement. La question de l'étendue du pouvoir papal (« indirect » en matière temporelle selon Bellarmin dans la section *De potestate Pontificis temporalis* des *Controverses*; position proche également de celle du dominicain Domingo de Soto dans son *De justitia et jure*), est aussi au centre de la réflexion de Tommaso Campanella et de Giovanni Botero. Voir un même constat chez MOLINIÉ A.-S., *op. cit.*, p. 289-290 : « Une Société égalitaire ? ». Le modèle d'une lecture politique du monde céleste était déjà le projet de PETERSON Erik, *Le Livre des*

anges, G. Català (trad.), Genève, Ad Solem, 1996 (Leipzig, 1935), commenté et poursuivi par AGAMBEN Giorgio, *La Règne et la Gloire. Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement*. Homo Sacer, II, 2, J. Gayraud, M. Rueff (trad.), Paris, Seuil, 2008 (2007), chap. 6.

91. Voir l'article « Paradis » de l'*Encyclopédie* de d'Alembert et Diderot faisant du séjour des bienheureux moins un lieu physique devenu incompatible avec la science qu'un « changement d'état », cité par DELUMEAU J., *op. cit.*, p. 421.
92. Voir, entre autres, LICHT Fred, *Goya*, M. Grocholska et M. Gibson (trad.), Paris, Citadelle & Mazenod, 2001, p. 72 et suiv.

Raptus in Cœlum

Les saints en Gloire

« L'ascension – pneumatique monstrueuse du cosmique »,

Aby Warburg, « Carnet Giordano Bruno », dans *Miroirs de faïlle. À Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-1929*, M. Ghelardi (éd.), S. Zilberfarb (trad.), Dijon, Les presses du réel, 2008, p. 154.

« que leurs images soient environnées de rayons, comme autrefois la tête de Moïse, ils sont comme des Astres dans le Firmament ; que ces Images soient élevées au plus haut des voûtes, qui peut comprendre leur élévation dans le Ciel? »,

Benoît XIV, *De la Canonisation des Saints...*, Avignon, Giroud, 1756, p. 19.

La Gloire, si elle est avant tout celle du Dieu trinitaire, notamment dans les cas parisiens documentés au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, tend à être associée à toute une série d'autres entités secondaires. En premier lieu à la Vierge comme nous l'avons vu, mais aussi à certains saints éminents parmi lesquels Ignace de Loyola ou François-Xavier dont le spectaculaire trajet céleste est évoqué dans le vaste ensemble du Gesù. S'ils sont bien souvent présents à proximité des Gloires trinitaires, eucharistiques ou mariales, en tant que saints patrons déterminants des dévotions locales (par exemple, en France, à Saint-Germain-L'Auxerrois, à la cathédrale d'Amiens ou de Toulon, à Saint-Maximin, etc.), c'est ici leurs visions, états extatiques, ravissements ou bien encore leur propre mort glorieuse, privilégiée par la spiritualité moderne et ses représentations valorisant et commémorant le *dies natalis* (le jour du passage de leur âme au ciel¹), qui permettent justement l'introduction de ce motif spectaculaire. Cette annexion de la Gloire par les saints, qui va donc de pair avec l'importance nouvelle accordée à ce qui est désigné comme « apothéose » ou « glorification », « entrée en gloire » ou *elevatio animae*, n'est pas seulement un artifice séducteur à l'égard des dévots. Elle contribue aussi, aux côtés des plus traditionnelles scènes miraculeuses, à démontrer l'incontestable sainteté des figures représentées qui semblent avoir bénéficié, de façon anticipée, d'un jugement favorable de la part de la divinité².

Elle justifie également la valeur exemplaire et la fonction d'intercesseur des saints ; elle confirme, comme au Gesù, la réalité de la « communion des saints » où ont l'espoir de s'intégrer les dévots ; et elle diffuse enfin le double modèle d'une spiritualité extatique, annonciatrice des joies célestes, et d'une « bonne mort » glorieuse devenue l'une des caractéristiques majeures des anciens et nouveaux saints catholiques.

Les prototypes de ces représentations sont, pour une grande part, à chercher en Italie, et à Rome à nouveau où l'on sait que la canonisation de saint Charles Borromée, en 1610, sera suivie, le 22 mars 1622, de celles des principaux héros de la Réforme catholique : Philippe Néri, Ignace de Loyola, François-Xavier, Thérèse d'Avila, associés au saint laïc médiéval Isidore le Laboureur. Je ne reviendrai pas sur le cas, inaugural, de la sainte Thérèse du Bernin (1645-1652, S. Maria della Vittoria) où la Gloire divine vient illuminer la sainte, ni sur celui du saint André du même artiste (vers 1668-1670, S. Andrea) où la Gloire est explicitement associée au martyr, à la mort et à l'apothéose du saint. D'autres cas, pour en rester ici aux seules représentations sculpturales où ce programme trouve son expression la plus affirmée, sont également importants et concernent soit l'autel principal, soit certaines chapelles monumentales particulièrement éminentes. À Rome s'imposent avant tout le maître-autel de S. Nicola da Tolentino (1651-1657) où furent associés Giovanni Maria Baratta (exécution de l'architecture), Alessandro Algardi (modèles des sculptures et conception générale du retable), Domenico Guidi, Ercole Ferrata, Francesco Baratta et Giovanni Battista Ferrabosco pour les stucs dorés du sommet de l'abside³ ; celui de S. Caterina da Siena a (Monte) Magnanopoli avec la Gloire de la sainte sculptée par Melchiorre Cafà (vers 1667-1672)⁴ ; ou l'autel de saint François-Xavier (Francesco Saverio) au Gesù où sont intervenus Pietro da Cortona, Luca Berrettini (neveu et assistant de Pietro), Giacomo Costanzi (également mentionné comme l'un des architectes du projet), Carlo Fontana, Carlo Maratta pour le tableau (vers 1672-1679)⁵. Tout aussi importants sont encore les autels de sainte Cécile à S. Carlo ai Catinari (Antonio Gherardi, vers 1689-1700)⁶ ; de saint Louis de Gonzague avec le bas-relief de Pierre Legros (1697-1699) à S. Ignazio ; de saint Philippe Néri dans la chapelle Antamoro à S. Girolamo della Carità (Filippo Juvara et à nouveau Pierre Legros, 1703-1710)⁷. Au XVIII^e siècle, il faudrait encore évoquer les autels consacrés à saint François d'Assise à l'église des Ss. Stimate di S. Francesco (sculpture attribuée à Pietro Bracci, vers 1719-1725, et Francesco Trevisani pour le tableau de 1719)⁸ ; à saint Alexis avec la Gloire, due à Andrea Bergondi (vers 1750-1755), qui surmonte l'escalier-relique et le corps du saint dans l'autel de la chapelle della Scala aux Ss. Alessio e Bonifazio all'Aventino⁹ ; et jusqu'au chef-d'œuvre de Piranèse et de Tommaso Righi pour la Gloire de saint Basile à S. Maria del Priorata (1765) qui constitue sans doute l'aboutissement et le chef-d'œuvre ultime de ce programme¹⁰. D'autres exemples fastueux seront développés en Italie, à Florence notamment, avec l'apothéose de saint Andrea Corsini (vers 1679) qui occupe le retable de la chapelle Corsini à S. Maria del Carmine sous un Père en Gloire sculpté par Carlo Marcellini¹¹ ; ou à Pérouse où intervint un

ancien assistant du Bernin déjà évoqué, Jean de Champaigne (Jean Regnaud de Champagne, Giovanni Rinaldi), pour le relief de l'apothéose de saint Charles Borromée (1682) de l'église S. Ercolano, sous un transparent avec le Saint-Esprit en gloire. Gênes est encore un cas important avec les réalisations, inspirées par Puget, de Filippo Parodi¹² pour la Gloire de sainte Marthe (avec une exceptionnelle triple ouverture lumineuse) au maître-autel de l'église homonyme (vers 1688-1690) [fig. 88], auteur également de l'étonnant saint Antoine en gloire de la Cappella del Tesoro à la Basilica del Santo à Padoue (1689-1697); tandis qu'une œuvre du romain Domenico Guidi (1690-1693) et d'Honoré Pellé évoque encore l'apothéose de saint Philippe Néri (accueilli au ciel dans la fresque de M. A. Franceschini), au maître-autel de l'église qui lui est consacrée¹³. D'innombrables autres cas devraient être encore mentionnés si l'on intègre les peintures. L'apothéose paraît bien devenir alors une scène obligée de la représentation de la sainteté, de très nombreuses œuvres reprenant ce motif sur les voûtes, les coupoles et les absides des églises notamment romaines : dudit *Triomphe de saint Clément* (une authentique et bien inaugurale apothéose/ascension d'un saint), sur la voûte de la salle Clémentine du palais du Vatican par Giovanni et Cherubino Alberti (1596-1600), jusqu'à la Gloire de saint Eusèbe dans la nef de S. Eusebio par Anton Raphael Mengs (1757-1759). Toutes ces représentations constituent ainsi, aux côtés des versions sculpturales que nous avons privilégiées, l'autre lieu essentiel de déploiement de la Gloire.

Cette thématique, loin de se limiter à l'Italie, est bien sûr présente dans l'ensemble de l'Europe catholique¹⁴. En France, si relativement fréquentes sont les Assomptions, les thèmes du ravissement ou de l'apothéose d'un saint sont nettement moins représentés que les biens plus nombreuses scènes de visions et d'apparitions. En témoigne cependant, dans un contexte italien puis français, toute une impressionnante série d'œuvres de Simon Vouet qui deviendra, après une phase opportunément caravagesque, l'un des protagonistes les plus précoces et novateurs, on a tendance à l'oublier, de ce que l'on désignera comme le « baroque » romain : avec la commande, déjà évoquée, du chœur des chanoines de la basilique S. Pietro (1625-1626), qui surmontait rien moins que la *Pièta* de Michel-Ange, il s'est en effet révélé comme un acteur décisif du processus de monumentalisation de la Gloire qui triomphera dans les décennies suivantes. C'est très logiquement que Vouet, suivi par Le Sueur (*Saint Bruno enlevé au ciel par les anges*, vers 1645-1648, Paris, musée du Louvre), Poussin (les deux versions

Fig. 88.
Filippo Parodi
et al., *Chœur
et sanctuaire
de S. Marta*,
vers 1688-1690,
Gênes.



du *Ravissement de saint Paul* en 1643 et 1649-1650), mais encore Champaigne, le Frère Luc, Mellin, etc., se tournera vers les thèmes ascensionnels : *Ravissement de saint François de Paule* (vers 1626), *Apothéose de saint Théodore* (1627) pour l'autel de la Scuola du saint à Venise (Dresde, Pinacothèque), *Apothéose de saint Antoine* (vers 1630-1631) à la chapelle du château de Chilly (gravée par François Perrier en 1632), *Apothéose de saint Eustache* (vers 1635) au sommet du retable et au-dessus de la scène du martyr du saint à Saint-Eustache, *Apothéose de saint Louis* (1641) enfin, pour l'autel de l'église de la Maison professe des Jésuites à Paris (Rouen, musée des Beaux-Arts). Le point culminant de cette série qui se poursuit tout au long du siècle serait, avec les tribunes de la chapelle de Versailles et les compositions sur ce thème de Bon Boullogne (vers 1708-1710), l'église des Invalides, presque entièrement ordonnée par ce thème puisque, à l'apothéose des apôtres de Jouvenet sur la calotte inférieure de la coupole (1704), fait écho celle des Docteurs de l'Église dans les coupoles des chapelles, l'ensemble réalisant l'association décrite par Jean-François Félibien de « tant d'esprits célestes [...] qui portés par des nuages, semblent s'élever de toutes parts et quitter la terre pour habiter le ciel¹⁵ ». Au XVIII^e siècle plusieurs œuvres importantes démontrent encore la permanence picturale de ce thème : *L'Apothéose de saint Augustin* (1730) pour la coupole de la bibliothèque des Génovéfains (ancienne abbaye de Sainte-Geneviève, Lycée Henri IV) ou *L'Apothéose de saint Maur* (1756) pour les Mauristes de Saint-Germain-des-Prés (chapelle Saint-Maur, actuelle chapelle Sainte-Marguerite, associée à un bas-relief du saint par Pigalle, perdu), toutes deux de Jean Restout¹⁶; ou encore *L'Apothéose de saint Grégoire* de Gabriel-François Doyen (1765-1772) pour la coupole de la chapelle du saint à Saint-Louis-des-Invalides.

Les formules picturales élaborées par Vouet qui ouvraient Paris aux formes les plus emblématiques de l'art ultramontain, ne trouveront cependant guère les traductions sculpturales qu'elles semblaient également pouvoir appeler. Si nombreuses sont en effet les Gloires monumentales aussi bien dans la capitale que dans toute la France à partir de la fin du XVII^e siècle, la glorification d'un saint sous de telles formes associant à la fois le corps sculpté en ascension à une Gloire lumineuse est plus que rare. Témoignant peut-être ici d'une certaine réticence à l'égard des prototypes romains et italiens les plus démonstratifs, nous assisterions, une fois de plus, à un « partage » représentatif entre peinture et sculpture. Nous avons pu constater un évitement systématique des figurations anthropomorphes de Dieu dans les Gloires sculpturales parisiennes par rapport aux modèles italiens. Ici encore, la divergence des orientations esthétiques, et notamment la « prévention » aristotélicienne du théâtre français à l'égard du *deus ex machina* et des grandes « machines » scéniques (qui explique, en partie, la relative rareté de ce type de scènes dans le théâtre religieux français qui se distingue sur ce point des exemples italiens et surtout espagnols¹⁷), n'explique pas tout. Peut-être faut-il voir également dans ces choix le souci de conserver aux personnes de la Trinité, à la thématique eucharistique et à la Vierge, tout au moins pour les versions sculpturales qui s'imposent sur les maîtres-autels,

le monopole des attributs les plus prisés de la Gloire¹⁸. Par ailleurs, j'y reviendrai, la représentation sous une apparence corporelle de l'âme d'un saint – qui plus est au centre du maître-autel et sous une forme sculptée –, pouvait être comprise comme une incitation provocatrice à l'idolâtrie, toujours dénoncée avec virulence par les protestants et certains catholiques rigoristes au sein d'un royaume où la question de la légitimité des images religieuses, et pas seulement trinitaires, restait sensible¹⁹. Au XVIII^e siècle, la critique protestante à l'égard des saints²⁰ est désormais également reprise dans certains milieux catholiques qui ne cherchent plus à dissimuler leur embarras ou leur scepticisme face aux épisodes les plus controversés ou difficilement acceptables pour le Siècle des Lumières : miracles, scènes mystiques, martyres sanglants, « Saintes conversations » associant des saints de plusieurs époques, épisodes légendaires, etc. Tel est par exemple le cas d'Adrien Baillet, que nous avons déjà rencontré à propos des dévotions abusives à l'égard de la Vierge, et également auteur d'une monumentale et critique *Vie des saints, composées sur ce qui nous est resté de plus authentique & de plus assuré dans leur histoire* (1701), où il s'en prend à « l'esprit de mensonge & d'imposture²¹ » propagé par les « hérétiques » mais aussi par certains « catholiques » peu scrupuleux, ayant entraîné chez les lecteurs le « dégoût [...] pour les actes & les légendes des Saints », et « une prévention presque incurable contre ces sortes d'ouvrages²² ».

De fait, si l'on excepte quelques rares projets dont témoignent plusieurs dessins du sculpteur dijonnais Jean Dubois à la fin du XVII^e siècle²³, l'un des rares exemples effectivement conçu sur les modèles italiens est *L'Apothéose de saint Sernin* pour le sanctuaire de l'église du même nom à Toulouse [fig. 89]. Alors que les biographies traditionnelles du saint n'évoquaient pas l'entrée en gloire mais insistaient avant tout sur son martyre²⁴, celui-ci n'apparaît que sur le bas-relief du retable exécuté par Marc Arcis (1718-1720), tandis que c'est le corps du saint, sculpté par Étienne Rossat (1759) au centre du baldaquin au-dessus de la nouvelle chaise (1742-1745), qui tend à se diriger vers la divinité évoquée sur la voûte : une représentation picturale antérieure du XVI^e siècle où l'accès ascendant vers la Gloire divine (la colombe du Saint-Esprit, postérieure mais déjà intégrée dans la réalisation du XVI^e siècle, elle-même surmontée d'une *Maiestas Domini*), paraît se superposer au thème, descendant, de la Pentecôte à laquelle la tradition associe le saint, « témoin » supposé de l'événement. Toujours dans un même contexte méridional, sans doute plus perméable aux modèles italiens et ici égale-

Fig. 89.
Marc Arcis,
Étienne Rossat,
*Baldaqin avec
apothéose de
Saint-Sernin*,
1718-1759,
Toulouse.





Fig. 90.
Alessandro
Algardi, Silvio
Calci et al.,
*Maître-autel avec
reliquaire de sainte
Madeleine*, 1634
et aménagements
postérieurs,
basilique de
Saint-Maximin.

ment soucieux de défendre les traditions provençales mises à mal par Jean de Launoy dans son *De Commentitio Lazari et Maximini, Magdalenae et Marthae in Provinciam appulso* (1641), il faut rappeler le cas de Saint-Maximin. On sait que la grande Gloire trinitaire de Joseph Lieutaud (vers 1678-1683) [fig. 30] domine la modeste mais importante statue en bronze doré, placée sur le reliquaire en porphyre de la sainte, réalisée quelques décennies auparavant (1634), par Alessandro Algardi et Silvio Calci [fig. 90]. Or la statue, comme l'a justement noté Émilie Roffidal-Motte, peut évoquer aussi bien l'une des nombreuses extases de la sainte (la statue est placée devant un tableau d'André Boisson évoquant ses pratiques méditatives et ascétiques), que, éventuellement, son apothéose *post-mortem*, dans une ambiguïté caractéristique de ce programme²⁵. Plus tard, encore dans le Midi, signalons la grande Gloire de la cathédrale Saint-Nazaire de Béziers [fig. 91], chantier engagé dans les années 1734-1739 sous l'évêque M^{gr} Louis-Charles des Alrics de Rousset et poursuivi, avec l'implication du chapitre, sous M^{gr} de Bausset de Roquefort dans la seconde moitié du siècle (vers 1765-1768)²⁶. Dans un complexe dispositif, associant un ensemble de représentations des Évangélistes et des Vertus, elle reprend l'artifice berninien du vitrail de la baie d'axe qui s'ouvre au centre de la Gloire juste au-dessus de l'entablement, tandis que le saint aux bras étendus vers la lumière divine, paraît, proche de la composition de Saint-Sernin, s'extraire du tombeau (conservant ses



reliques) où figure son supplice sur un bas-relief. Enfin, autre exemple aussi rare que remarquable en France, et là encore directement sous inspiration romaine (notamment le saint Philippe Néri de Pierre Legros), il faut évoquer la réalisation de la chapelle de la Maison professe des Jésuites de Bordeaux (actuelle église Saint-Paul), œuvre du sculpteur Pierre Vernet (baldaquin), et de Guillaume II Coustou pour la statue en marbre du saint (1741-1748)²⁷. Dans une structure en forme de baldaquin adossé à la paroi de l'abside, une grande Gloire, centrée sur le Tétragramme inscrit dans un triangle, se déploie au centre des volutes du couronnement jusque sur la totalité du mur [fig. 92]. Elle domine, dans la partie centrale incurvée, le corps en apothéose de saint François-Xavier dressé sur des nuées vers la lumière, un ange tenant au bas de la composition palme et couronne. Le programme est enrichi par la présence de deux médaillons du Christ et de la Vierge en buste qui encadrent la statue du saint, ainsi que par deux bas-reliefs disposés sur les parois latérales de l'abside : ils évoquent l'un la prédication (à droite), l'autre (à gauche) la mort solitaire du saint (avec un ange tendant déjà palme et couronne) qui anticipe la scène centrale. Si le Tétragramme est le motif éminent de la partie supérieure, il n'est cependant pas isolé. Il surplombe un imposant écusson portant l'« IHS » jésuite que désigne un petit ange (l'autre ange dirigeant son regard vers le haut) et qui est précisément placé sur l'entablement, établissant un lien explicite entre le saint et le triangle portant le Nom de

91- Villacroze, Joseph Saletti, *Chœur et Gloire de la cathédrale Saint-Nazaire*, vers 1765-1768, Béziers.

Fig. 92.
Pierre Vernet,
Guillaume II
Coustou,
*Baldaqin avec
apothéose de saint
François-Xavier.*
*Chapelle de la
Maison professe
des Jésuites,*
vers 1741-1748,
église Saint-Paul,
Bordeaux.



Dieu. Et il est lui-même disposé sous la colombe du Saint-Esprit qui est fixée horizontalement tout au sommet du baldaquin que surmonte enfin une croix. Par tous ces éléments et ces multiples relations croisées, l'apothéose du saint est insérée dans un contexte narratif (prédication et mort du saint), dévotionnel (Christ et Vierge), liturgique (sacrifice et eucharistie qu'évoquent plusieurs reliefs et qui paraissent faire du corps-âme du saint qui s'offre à Dieu, juste au-dessus du tabernacle, un équivalent de l'eucharistie), institutionnel (l'Ordre Jésuite), et théologique (allusion trinitaire du Triangle, évocation du Père par le Nom,

du Saint-Esprit par la colombe, du Fils par la croix au sommet mais aussi par le Trigramme et le tabernacle, etc.²⁸).

À Paris, on ne peut qu'indiquer l'exemple, associé non à un autel mais à un banc d'œuvre destiné aux marguilliers, de *L'Apothéose de sainte Agnès*, sculptée vers 1720 pour l'église de Saint-Eustache. L'œuvre, toujours en place, avait été réalisée d'après un projet de l'architecte Jean-Sylvain Cartaud par Pierre Lepautre, l'auteur du célèbre *Enée et Anchise* (1716, musée du Louvre), mais que l'on connaît aussi pour l'importante Gloire eucharistique de Saint-André-des-Arts (1719-1728) [fig. 26]. Ici encore, le modèle romain semble déterminant pour un artiste qui acheva à Rome sa formation : pensons par exemple, sur le même thème, à la sculpture d'Ercole Ferrata (1660-1662) à S. Agnese in Agone. Mais il faut aussi sans doute comprendre l'œuvre de Lepautre, consacrée à une figure qui était, avec saint Eustache, l'un des deux saints titulaires de l'église, comme un écho et une forme exceptionnelle de reprise et d'accomplissement pour la sainte, de la propre apothéose picturale de saint Eustache présente sur le retable du maître-autel de Simon Vouet. La sculpture, avec nuées mais sans Gloire lumineuse (en revanche présente en arrière-plan du Christ en croix et du Trigramme sur les faces du médaillon en suspension qui se trouve au-dessous), pourrait faire penser à celle qui surmonte également la chaire de la basilique de Sainte-Marie-Madeleine à Saint-Maximin, œuvre du frère dominicain Louis Guidet (1756), où la sainte en apothéose est clairement mise en relation avec l'immense Gloire antérieure qui domine le maître-autel et surmonte elle-même un tableau présentant la sainte en méditation : la relation extase/vision/ravissement, et mort/ascension de l'âme est ici encore intimement réalisée.

Enfin, mais malheureusement détruit à la Révolution, on aimerait pouvoir évoquer l'exceptionnel relief de Jean-Baptiste Pigalle pour le retable de *L'Apothéose de saint Maur* à Saint-Germain-des-Prés : le saint, porté par des anges, était accueilli au ciel par saint Benoît dans la composition de Restout déjà signalée. L'exemple est important car témoignant précisément des difficultés qu'une telle iconographie, plus généralement associée à la Vierge, avait à s'imposer à Paris. Une lettre anonyme d'un des bénédictins en négociation avec le sculpteur exprime en effet une inquiétude quant à la « conformité de son dessein en général avec les sujets ordinaires d'Assomption » liés à la Vierge, et le désir d'attribuer au saint « une attitude différente de celle qu'il est d'usage de donner à la S.[ainte] V.[ierge] quand on représente son enlèvement au ciel ». Dans sa réponse, Pigalle se justifie en s'appuyant sur les précédents que constituaient de prestigieux exemples antérieurs – le saint Louis de Gonzague de Pierre Legros pour S. Ignazio à Rome, le saint François-Xavier du maître-autel de l'église des Jésuites de Bordeaux par Guillaume II Coustou (auquel Pigalle fut lié à Rome durant son séjour), mais aussi *L'Apothéose de saint Bruno* de Le Sueur pour les Chartreux parisiens. Il indique par ailleurs « qu'on ne peut représenter l'âme d'un Bienheureux autrement que sous forme de son corps et de ses attributs visibles », et ajoute qu'il souhaitait éviter la forme « insipide, froide et lourde » que prennent les drapés du froc dans le cas d'un saint Maur qui serait « posé

tranquillement dans une niche ». Le problème était donc *esthétique* (la recherche toute baroque de « la beauté de l'effet » par le dynamisme de la figure et l'animation du marbre), mais aussi *théologique*. Car il ne s'agissait pas seulement d'éviter une banale confusion d'identité entre la Vierge et des saints en robes, problème qui pouvait effectivement se poser dans le cas par exemple du saint Louis de Vouet au sommet du maître-autel des Jésuites parisiens, mais de distinguer plus fondamentalement l'éminence de la Vierge (bénéficiant du culte d'hyper-dulie), du caractère nécessairement subordonné des saints. Plus précisément, dans un contexte théologiquement controversé aussi bien à l'égard de la Vierge que des saints, il fallait sans doute pouvoir garantir la distinction entre l'ascension corps et âme de l'une et celle, limitée à l'âme, des autres, distinction que la représentation sculpturale risquait de ne pouvoir assurer de façon suffisamment explicite. Le processus d'extension de la Gloire de Dieu à de nouvelles entités, trouvait sans doute ici, à Paris, une limite manifeste²⁹.

Dans ces différents exemples, le thème de l'apothéose, et son association avec le motif de la Gloire, pose encore toute une série de questions : celles de la relation étroite, de l'ambiguïté voire de la confusion entre le thème de l'extase et celui de l'apothéose ; celles des places, fonctions, significations des Gloires qui vont être attachées au saint ou aux différentes personnes de la Trinité, établissant toute une série complexe de relations entre acteurs impliqués ; celles des interprétations du processus même de la glorification, du passage corps/âme qu'il suppose et des moyens figuratifs qui l'évoquent ; celles, enfin, des types de visions auxquelles l'apothéose donne accès.

VISION, EXTASE OU APOTHÉOSE ?

■ La distinction n'est pas toujours aisée entre une *scène extatique* liée à un état contemplatif, qui peut s'accompagner d'une lévitation du corps et d'une forme de défaillance ; le *ravissement* qui en est, selon saint Thomas d'Aquin, une variante plus violente et intense liée à l'action de l'Esprit divin³⁰ ; et la *glorification* du saint dont l'âme se dirige après sa mort vers le ciel où elle va s'identifier à ces « justes » qui « resplendiront comme le soleil dans le royaume de leur Père » (Mt 13, 43³¹). De fait, les différents états sont très proches, et seul le contexte permet de privilégier telle ou telle interprétation de la même scène. L'association, dans un tableau ou un bas-relief, de la mort du saint et de son élévation au ciel fait incontestablement de celle-ci une apothéose de son âme : tel est le cas du saint André du Bernin à S. Andrea, du saint François-Xavier au Gesù, du saint Pierre d'Alcantara dans la chapelle du saint à S. Maria in Aracoeli à la fin du XVII^e siècle (œuvre associant G.B. Contini, Michel Maille, Francesco Cavalli, Marcantonio Napoletano), mais aussi du saint Sernin toulousain, du saint Nazaire de Béziers [fig. 93] ou encore du saint Eustache de Vouet. C'est l'absence d'expérience mystique associée à sainte Agnès, vierge et martyre, qui fait vraisemblablement de son élévation à Saint-Eustache une apothéose, même si manque la scène associée au martyre que l'on a par exemple, à Rome, à S. Agnese in Agone³². Dans la chapelle du Crucifix de S. Maria della Scala à Rome, c'est la



Fig. 93.
Villacroze,
Joseph Saletti,
Chœur et Gloire
de la cathédrale
Saint-Nazaire,
vers 1765-1768,
Béziers, détail de
l'apothéose de
saint Nazaire.

présence de saint Jean de la Croix en lévitation, face au Christ crucifié et sous une Véronique en gloire accompagnée d'anges tenant les *Arma Christi*³³, qui fait en revanche de cette représentation une scène de vision extatique et de méditation sur la Passion. Et ce sont encore les célèbres récits des expériences mystiques de sainte Thérèse (la *Transverbération* du Bernin à S. Maria della Vittoria) ou de saint François d'Assise (la stigmatisation représentée aux Ss. Stimate di S. Francesco), qui permettent de distinguer ces scènes aussi bien du songe et des apparitions qui leur sont associés (voir par exemple la reprise, pour le songe de saint Joseph de Domenico Guidi, des formules de la sainte Thérèse du Bernin qui se trouve en face dans la même église), que de la mort et apothéose des saints qui s'accompagnent de manifestations proches à bien des égards.

Un autre cas représentatif est celui de l'église de S. Nicola da Tolentino [pl. XI]. Dans les vies du saint, abondent également les visions d'anges ou de la Vierge et rien ne distingue la scène représentée sur le retable romain des visions antérieures. Ici encore, seule la lecture du récit de la mort du saint, important médiateur pour les agonisants et les âmes du Purgatoire, permet de comprendre le groupe sculpté comme une évocation de la vision du saint advenue quelques jours avant sa mort : « Il secondo giorno poi gli occhi ruggiadosi da quella pietosa imagine al suo Redentore, alla gran Madre, & al Padre Agostino rivolgendo, humilmente supplicò, che in quest'ultimo di sua vita, se mai l'amarono, se mai hebbero cara, e grata la divotissima sua affettione, si volessero degnare con sue alte, e benigne presenze consolarlo³⁴. » La demande du saint est exaucée le lendemain avec l'apparition du Christ, de la Vierge et de saint Augustin, inspirateur de l'Ordre des Ermites de saint Augustin auquel appartenait le prédicateur et thaumaturge. Juste avant sa mort, l'apparition qui est donnée à la fois comme un secours pour la bonne mort du saint et comme une preuve de sa sainteté, se renouvelle et accompagne ses derniers instants :

« Che gaudio, che nuova allegrezza è questa; ò Padre mio, che voi fate? e dopò molti prieghi, egli con faccia ridente rispose. Il mio Dio, e Redentor mio, con la Santissima sua Madre, e col Padre S. Agostino sono venuti, e con grata, e benigna vista, verso di me movendosi, mi dicono : *Evge serve bone, et fidelis intra in gaudium domini tui*. E subitamente fattosi alzare, tenendo le mani supplichevoli al Cielo, gl'occhi havendo nella Croce fissi, insieme col santo spiro (*sic*) uscirno queste ultime parole : *In manus tuas domine commendo spiritum meum*. Et da celeste armonia, & angelica musica rotti i lagrimosi silentij, risonando l'aria, volò al Cielo da Santi Angeli accompagnato con molto gaudio, e festa³⁵. »

En revanche, il est difficile d'établir le statut du pourtant célèbre saint Ignace réalisé par Pierre Legros pour le Gesù. Ce qui s'apparente ici bien à l'une des nombreuses visions terrestres de la Trinité par le saint – avant tout la vision dite de La Storta où le Christ apparaît avec la croix sur l'épaule en présence du Père³⁶ –, pourrait aussi bien se comprendre comme le point de départ de l'ascension de l'âme du saint vers la divinité. Et cela d'autant plus que cette dernière scène avait été justement représentée (antérieurement) sur la voûte du transept par Giovanni Battista Gaulli (1685), et qu'elle fait écho à la scène clairement identifiée comme étant celle de l'apothéose de saint François-Xavier qui se trouve en face³⁷.

D'identiques ambiguïtés caractérisent les scènes liées à ce qui est généralement donné comme « l'extase » de saint Philippe Néri du même Pierre Legros à la chapelle Antamoro de S. Girolamo della Carità, réalisée entre 1703 et 1710³⁸. Le saint est posé sur un socle [fig. 94], comme saint Ignace, ce qui renvoie à une inscription terrestre du corps généralement attachée à la vision, à l'extase ou à l'une des nombreuses manifestations divines de la Vierge (ici absente) ou du Saint-Esprit (ce dernier figure dans la Gloire de la petite coupole qui surmonte la statue) [fig. 95] dont a pu bénéficier le saint³⁹. Ce socle, nu dans une première version, est cependant partiellement recouvert d'une nuée qui nous rapproche soit d'une scène de lévitation (thème représenté, avec d'analogues



Fig. 94 et 95.
Filippo Juvara, Pierre
Legros, *Saint Philippe Neri*
et *Coupole de la chapelle*
Antamoro. S. Girolamo
della Carità, 1703-1710,
Rome.



Fig. 96.
Melchiorre Caffa,
*Retable du maître-
autel de S. Caterina
da Siena a (Monte)
Magnanapoli,*
vers 1667-1672,
Rome.



Fig. 97.
Luigi Garzi,
*Apothéose de sainte
Catherine de Sienne.*
*S. Caterina da
Siena a (Monte)
Magnanapoli,*
voûte de la nef,
vers 1700-1712,
Rome.



nuées, dans un tableau de Carlo Maratta pour l'église de S. Domenico à Pescia vers 1674 et dont on peut rapprocher la sculpture), soit du schéma, également présent à l'époque, de l'apothéose et de la Gloire du saint⁴⁰ : c'est cette dernière lecture que pourrait confirmer la situation du vitrail en arrière-plan, évoquant un espace céleste avec des nuées sur la partie inférieure. Même dans le cas d'une élévation indiscutable du saint dans certains reliefs – le saint Louis de Gonzague à S. Ignazio du même artiste (bien que plus proche des caractérisations extatiques), ou la sainte Catherine de Sienne de Cafà –, l'absence de scène représentant la mort maintient une possible confusion entre transport extatique et apothéose *post mortem*. Seules des indications textuelles, ou bien la présence d'indices plus ou moins discrets (couronnes, guirlandes de fleurs ou palmes du martyr), permettent de lever l'indétermination⁴¹. Mais même dans ces cas des ambiguïtés subsistent, trop nombreuses pour être juste le fait du hasard. Exemple est ici le bas-relief de l'extase de saint François soutenu par des anges de Francesco Baratta, disposé dans la chapelle conçue par Le Bernin pour Marcello Raimondi à S. Pietro in Montorio (vers 1640-1647), réalisation inaugurale à bien des égards (lumière indirecte, corps en lévitation du saint, Gloire figurée sur la voûte autour du Saint-Esprit, fresque avec saint en gloire dans la coupole). Ici, sans que l'on puisse trancher, c'est la présence d'une palme tenue par un angelot au bas de la composition qui crée explicitement une association entre martyr, mort et extase du saint et tend aussi virtuellement vers une forme d'apothéose « passive » du saint⁴². Dans le cas de la statue de Melchiorre Cafà [fig. 96], où ces indices sont en revanche absents, ce qui est généralement désigné comme l'extase de la sainte, tend pourtant à s'identifier à une apothéose (c'est la vision de l'âme de la sainte transportée au ciel par des anges, évoquée par le protonotaire apostolique Thomas Petra), en raison cette fois de l'ajout dans la voûte, *a posteriori*, d'une fresque [fig. 97] évoquant l'accès céleste de la sainte (Luigi Garzi, *Gloria di S. Caterina*, vers 1700-1712⁴³).

La même scène peut également *articuler* extase (mais aussi dévotion et union eucharistique, essentielle pour la sainte) et apothéose, l'une précédant et anticipant l'autre. Le cas de la sainte Cécile de Gherardi à S. Carlo ai Catinari est ici également exemplaire [fig. 98]. La scène représentée dans le tableau inférieur – la sainte entourée d'anges musiciens – semble inspirée d'un épisode biographique. Pour obtenir la conversion au christianisme de son mari Valérien, Dieu lui montre Cécile conversant avec un ange « parmi la douceur des instruments, & les agréables concerts d'une sainte & charmante musique ». Le spectacle est indirectement inspiré de l'Apocalypse où les vierges chantent avec l'Agneau (Ap 14, 1-4), passage qui signifierait la célébration du mariage de l'Agneau avec sa chaste épouse « où les Anges qui forment ce concert, & Cecile qui y tient sa partie sont des vierges⁴⁴ ». C'est là une scène « historique » (une vision, un miracle) et « mystique » (la célébration d'une union spirituelle au Christ, analogue à une expérience extatique), et non une évocation du martyr et de la mort de la sainte qui refusa d'adorer Jupiter et sera décapitée. La scène supérieure, où des anges portent palmes, guirlandes et couronne (signe de « l'invincible courage, avec lequel elle a défendu les intérêts de



Fig. 98.
Antonio
Gherardi *et al.*,
*Retable de la
chapelle de sainte
Cécile. S. Carlo
ai Catinari,*
vers 1689-1700,
Rome.

son Dieu, & de la Religion qu'elle professoit⁴⁵ », évoque cependant clairement le *martyre* de la sainte et son ascension céleste jusqu'à la Gloire du Saint-Esprit qui conclut magnifiquement la composition [pl. XII]. La scène du martyre n'est cependant pas simplement éludée comme un entre-deux qu'il faut imaginer pour reconstituer la continuité narrative car, faut-il penser, c'est le tableau qui intègre partiellement cet événement en transformant ce concert angélique, « historique » et « mystique », en un cortège d'anges qui, comme dans d'autres scènes d'apothéoses, accompagne aussi la mort et l'ascension de la scène qui sont ainsi également anticipées dans le tableau.

En réalité, l'ambiguïté des scènes représentées tient moins aux hésitations ou confusions des artistes et des commanditaires qu'au fait que extases et ravissements, en tant que sorties hors de soi (ex-stase) de l'âme vers Dieu ou bien

communications de Dieu dans l'intériorité du chrétien, sont des expériences proches à de nombreux titres de celle de la mort⁴⁶.

Cette proximité est, d'abord, temporelle, puisque les expériences extatiques peuvent être directement *associées* à la mort qu'elles précèdent, préparent ou annoncent, renforçant à nouveau le rapprochement voire la confusion de l'un et l'autre état. La disparition de saint Nicolas de Tolentino est ainsi, nous l'avons vu, précédée six mois avant, d'une visite d'anges chantant « con dolcissime armonie ». Et ils se rendront à nouveau présents lors du trépas pour accompagner et accueillir l'âme du défunt vers le Ciel qui apparaît sur la voûte et la coupole de l'église romaine peinte par Giovanni Coli et Filippo Gherardi vers 1670-1671⁴⁷. De même, la stigmatisation de saint François, représentée dans le tableau de Francesco Trevisani (1719) pour l'église des Ss. Stimate di S. Francesco [fig. 99], est l'ultime épisode éminent de la vie terrestre du saint qui est suivi, dans les récits biographiques, de sa mort et de sa glorification, scène qui est justement représentée dans la voûte de l'église, peinte par Luigi Garzi (1718), où le saint apparaît auprès du Christ et de la Vierge, entouré de quatre Vertus⁴⁸. Dans l'un des nombreux ouvrages consacrés à la vie et à la mort de saint Louis au XVII^e siècle – scène représentée par Vouet à l'autel de l'église de la Maison professe des Jésuites parisiens –, extase, mort et apothéose sont également intimement associées. L'âme du roi tente de s'extraire du corps et atteint à une extase qui, une fois de plus, va presque se confondre avec la mort : « les eslants que son ame fait desirant sortir du corps & aller à Dieu, sont des eslants d'allegresse & d'amour, & dés-ce point les veües & les contentements qu'elle a la transportent & la mettent dans de *veritables extases*⁴⁹ ».

Entre extases et apothéoses, la proximité tient encore à la similitude des formes d'expressions corporelles des bénéficiaires de ces états, comme à l'identité même de ce qui est visé en dernier lieu. Les nombreuses scènes d'extases de saintes et de saints s'accompagnent en effet, tout comme les apothéoses, de phénomènes de lévitation et d'un sentiment intense de chaleur qui indiquent la présence intérieure de la divinité, et elles se traduisent extérieurement, tout comme déjà pour Moïse, par la luminosité et un rayonnement du visage ou du corps du saint. Il en est ainsi par exemple à propos de saint François d'Assise, avec l'apparition du séraphin lors de la stigmatisation, ou encore durant les plus communes pratiques de l'oraison que décrivait saint Bonaventure :

« en prière, les bras en croix, soulevé de terre et environné d'une nuée lumineuse, clarté rayonnant de son corps et témoignant bien de l'admirable lumière qui habitait son âme. C'est là enfin – des indices certains le prouvent – que lui furent dévoilés certains des secrets et mystères de la divine sagesse ; mais il ne les divulguait pas à moins d'y être poussé par son amour du Christ ou par le bien qu'ils pouvaient faire à autrui⁵⁰ ».

Les mêmes phénomènes, devenus traits stéréotypés sans cesse réactualisés et servant à *attester* la sainteté attendue des héros chrétiens⁵¹, caractérisent les multiples extases de saint Philippe Néri sur lesquelles les biographes insistent d'ailleurs bien plus que sur sa mort : « la flamme qui brusloit en son ame rejail-
lissoit en son corps, de sorte que souvent [...] on voyoit sortir de ses yeux & de sa face comme de bluettes de feu⁵² ». D'identiques manifestations s'appliquent encore, et parmi d'autres exemples, aux extases de saint François-Xavier⁵³, justifiant le rapprochement ici explicite entre les deux états : « Ces ravissements extraordinaires [...] *tiennent quelque chose de la gloire des Bienheureux*⁵⁴. »

La proximité est d'autant plus fondée que les deux états visent et atteignent les mêmes buts ultimes et cela sous d'identiques apparences, l'extase mystique étant donnée comme une forme de mort au monde et *d'anticipation* de la vie éternelle dont elle vient déjà offrir une sorte de confirmation et de réalisation terrestre. Lumière, blancheur ou couleur dorée, rayons, forme circulaire en expansion, sont des caractéristiques qui reviennent en effet de façon systématique dans les visions des mystiques et s'inscrivent à la suite de toute une théologie de la lumière d'origine médiévale où sont réélaborées les apparitions archétypales bibliques. Saint François d'Assise contemplait ainsi dans ses extases « le Fils du Très-Haut [...] siégeant dans la gloire ineffable et incompréhensible, assis à la droite du Père, avec lequel, dans l'unité du Saint-Esprit, il vit, règne, triomphe et commande⁵⁵ », et durant ces états « lui furent dévoilés certains des secrets et mystères de la divine sagesse⁵⁶ ». De même, saint Ignace atteint de son vivant la compréhension « de la tres-sainte Trinité, de l'essence divine, de la distinction des trois personnes⁵⁷ », et il perçoit, lors de diverses visions, une « chose blanche d'où sortaient des rayons et avec laquelle Dieu faisait de la lumière », des « rayons blancs » venant « d'en haut » lors de l'élévation eucharistique, un « Soleil », ou encore une « chose ronde et grande, comme en or », autant de formes qui ne peuvent qu'évoquer celles prises par la Gloire⁵⁸.

Enfin, contribuant à la confusion des deux types d'expériences, extases et apothéoses adoptent un itinéraire spirituel largement partagé. Comme le rappelle par exemple le jésuite Léonard Lessius, le rapport à Dieu, avant même l'ultime et parfaite union *post-mortem*, s'inscrit en effet d'abord *dans le monde* : que ce soit par le biais de la connaissance sensible des créatures (« natures muettes & mortes », puis « natures intelligentes ») ; que ce soit par celle du Fils incarné, dont nous retrouvons l'importance en tant que médiateur nécessairement présent sur les retables ou les coupes⁵⁹ ; ou que ce soit encore par le biais des expériences mystiques où l'association des différentes facultés – sens naturels, entendement (vision), volonté (amour et jouissance) – permet d'atteindre à la possession de Dieu⁶⁰. Après l'étape d'une communication sensible, c'est en effet *l'entendement*, associé à la vue en tant qu'acte de l'intelligence donnant accès à une « représentation formelle » de Dieu, qui « par le secours d'une belle lumière produit en soy la *vive image* de Dieu mesme, & autant qu'il est possible se rend semblable à ceste haute Majesté, à fin de passer en elle, & de la recevoir chez soy avec une pleine jouissance de tous ses biens ». Dans un second temps, « *l'amour* » va unir « l'âme à son objet d'une façon nouvelle, & par une si tendre affection qu'elle vient comme à fondre dedans son bien-aimé, avec un si doux contentement qu'on ne le sauroit imaginer ». Une connaissance fondée sur une vision – qui s'exerce malgré tout encore dans une forme de distance⁶¹ –, se convertit ici en amour et en jouissance qui se réalisent par le contact et l'union fusionnelle : « nous nous portons jusques à Dieu, & en ceste veuë, cest amour & ceste joye par des mouvemens pleins de vie nous l'embrassons, nous le goustons, & nous en montrons la beauté⁶² ».

Or l'itinéraire qui est celui de l'expérience mystique, également partagée entre voir, aimer et goûter (la « fruition » de Dieu, qui s'accompagne de la « joie » en tant que « propriété connaturelle »)⁶³, est aussi celui que suivent les saints après leur mort. Avec la littérature spirituelle, sur laquelle je reviendrai, consacrée aux « Fins dernières », à la « Béatitude » et au Paradis⁶⁴, nous retrouvons d'identiques étapes dans la triple articulation – mort, ascension, entrée en gloire – qui est celle des apothéoses. On peut d'abord y distinguer, par exemple pour les cas, à nouveau, de saint Nicolas de Tolentino, de saint François-Xavier à Rome, ou du saint Eustache de Vouet à Paris, une même insistance sur la vision lors de la mort du saint dont le regard (corporel), est intensément fixé soit vers le Christ médiateur, soit vers le Ciel qui s'ouvre à lui par anticipation : on pourrait reconnaître ici le modèle, fondateur et qu'avait représenté le sculpteur Louis-Claude Vassé, sous une Gloire monumentale, dans le chœur de la cathédrale de Bourges (vers 1767-1770, détruit), du martyr de saint Étienne⁶⁵ ; ou celui, tout aussi déterminant, de la conversion de saint Paul. On retrouverait ensuite l'affection amoureuse qui tend l'âme en ascension vers son objet mais toujours associée au regard, devenu ici regard (intérieur) de l'âme, passionnément dirigé vers le registre supérieur. Enfin, l'évocation de l'union est également présente, d'abord dans la représentation de la Gloire qui tend à absorber le saint dans ses rayons ou dans les nuées qui portent le saint, puis dans l'accueil fusionnel de l'âme au

Ciel lorsque sont associées des fresques représentant cette scène. Outre les cas de saint Nicolas de Tolentino dans l'église homonyme et de saint François-Xavier au Gesù, cette dernière scène est présente, notamment, sur les coupoles ou plafonds romains de S. Andrea della Valle, S. Agata dei Goti, S. Carlo ai Catinari, S. Agnese in Agone, S. Cecilia in Trastevere, etc., où le saint se retrouve face aux personnes trinitaires et à la Vierge. Reste que ces trois modes relationnels sont nécessairement associés l'un à l'autre : l'amour et la jouissance de Dieu sont déjà réalisés, même sous une forme imparfaite, dès la vie terrestre du saint et notamment durant ses expériences extatiques, avant de l'être lors de la mort où Dieu prend déjà possession des facultés du saint. De même, au terme ultime de la relation, c'est la conjonction de ces trois modalités – « claire » vision de Dieu, amour et fusion unitive –, qui définit l'état de perfection des bienheureux transformés en « autant de Dieux » qui « éclateront comme la Divinité même » dans la « gloire souveraine & éternelle » dite encore gloire « substantielle⁶⁶ ».

DISTRIBUTION ET DYNAMIQUE DE LA GLOIRE

■ Le saint peut être, comme la Trinité, « en gloire », et c'est ici la démonstration de son triomphe et de son statut exceptionnel d'élus de Dieu où le « corps-âme » du saint et la Gloire céleste se confondent. Mais, dans les scènes d'apothéose des grands retables, et avant de véritablement jouir dans l'éternité de ce statut qu'il n'atteindra pleinement que dans le Ciel, il est encore saisi dans un processus dynamique et temporel qui est celui de la *glorification*, comprise en tant que passage (*transitus*) vers la Gloire. L'âme se dégage de l'emprise du corps et de la terre, du lieu du martyr (le saint Eustache de Vouet), voire du tombeau (la réalisation de la cathédrale de Béziers, ou antérieurement le projet initial de Le Sueur pour l'apothéose de saint Bruno où figurait une tombe ouverte), et elle s'élève au-dessus de l'autel pour atteindre le Paradis avec la scène de « l'intronisation » du saint accueilli par les élus et la Trinité.

Dans ce schéma ascensionnel dominant, l'âme du saint est ainsi partagée entre plusieurs centres d'attraction, sinon entre plusieurs Gloires. Au moins trois pôles principaux, mais qui tendent à se démultiplier, peuvent être distingués. D'abord une instance supérieure qui est celle du divin vers lequel se dirige le saint. Puis le propre centre d'attraction que constitue, bien souvent associée à des anges, l'âme en suspens du saint, dégagee du corps mais conservant une apparence anthropomorphe, et qui peut tendre à une forme d'autonomie. Enfin une instance terrestre, qu'évoque, lorsqu'il est présent, le tableau ou le bas-relief du retable qui représente la mort corporelle du saint qui conjugue en lui-même corps et âme dissimulée; c'est à ce monde matériel et provisoire qu'appartiennent encore les destinataires terrestres de la composition, à savoir les chrétiens rassemblés devant cet objet.

LE CIEL ET LA TRINITÉ

L'instance divine, en tant qu'origine première et visée ultime de la Gloire du saint, est bien sûr dotée de son propre rayonnement. La Gloire peut entourer

la Trinité dans son ensemble, par exemple au fronton de l'autel de saint Ignace au Gesù, au sanctuaire de l'église des Jésuites de Bordeaux sous une forme abstraite (triangle avec Tétragramme associé à la colombe du Saint-Esprit au-dessus), et plus généralement lorsque le retable est en relation avec une fresque dans la voûte ou la coupole représentant le Paradis, qui est la destination du saint. La Gloire est, plus souvent, associée à l'une des *composantes* de la Trinité. C'est par exemple le Père qui s'apprête à recevoir saint Eustache au sommet du tableau de Vouet représentant son ascension. C'est en revanche le Christ seul qui occupe, de façon exceptionnelle, la lanterne surmontant la représentation du Paradis de Giovanni Lanfranco à S. Andrea della Valle; c'est le Christ encore qui accueille saint Louis sur la fresque de Charles-Joseph Natoire (1756) à S. Luigi dei Francesi ou le saint Laurent d'Antonio Bicchierai (1757) à S. Lorenzo in Panisperna. C'est souvent le Saint-Esprit qui joue ici un rôle déterminant dans les apothéoses, car c'est à lui que certaines traditions orientales (saint Basile, saint Grégoire de Nysse) ou modernes (par exemple l'oratorien Louis Thomassin⁶⁷), accordent la fonction médiatrice privilégiée de *faire voir* par sa lumière Dieu dans le Verbe⁶⁸. Le Saint-Esprit, très souvent représenté sous les lanternes qui dominent les coupoles, est ainsi présent au sommet de la voûte de l'autel de sainte Cécile à S. Carlo ai Catinari; au-dessus de la sainte Catherine de Sienne sculptée par Cafà dans l'église romaine qui lui est consacrée; au-dessus de la statue de saint Philippe Néri de Legros; ou encore au sommet de la composition peinte par Anton Raphael Mengs à S. Eusebio. Le pôle associé au Christ est, quant à lui, à la fois au sommet de la composition, seul ou en tant que membre de la Trinité qui va accueillir le saint, et en position inférieure et médiane: au sein de l'autel, dont le tabernacle peut être lui-même orné d'une Gloire propre; dans les parties intermédiaires ou supérieures du retable où est située une croix. C'est ici le cas de la chapelle de sainte Cécile au-dessus du tableau, ou de l'autel de saint François d'Assise à l'église des Ss. Stimate di S. Francesco où la croix, tout au sommet, est dotée d'un rayonnement propre. La Vierge, souvent associée au groupe trinitaire dans les fresques qui ornent les absides, coupoles ou voûtes, peut être dotée d'une fonction privilégiée dans certains exemples: sur l'abside de S. Carlo ai Catinari (Lanfranco, 1646-1647) ou sur la coupole de S. Agnese in Agone (C. Ferri et S. Corbellini, 1670-1692), elle présente saint Charles Borromée ou bien sainte Agnès agenouillée devant le Père et le Christ qui lui tend une couronne. À S. Agata dei Goti (P. Gismondo, vers 1633-1636) ou plus tard à S. Giovanni Calibita (C. Giaquinto, 1741-1742), elle accueille et dépose sur le front de sainte Agathe et de saint Jean de Dieu reçus dans le ciel une couronne de fleurs ou d'épines, rôle qui est en revanche assumé par le Christ pour la sainte Cécile peinte par Sebastiano Conca sur le plafond de S. Cecilia in Trastevere (1723-1724).

Cette triple instance divine peut être démultipliée. Le chérubin de la stigmatisation de saint François est présent sur le tableau du retable de l'église romaine franciscaine des Ss. Stimate di S. Francesco mais, à nouveau, sous une forme monumentale entourée de rayons, dans la voûte au-dessus [fig. 99], ainsi que



Fig. 99.
Antonio
Canevari,
Francesco
Trevisani, Pietro
Bracci (?), *Maître-
autel et sanctuaire.*
Ss. Stimate
di S. Francesco,
vers 1719-1725,
Rome.

sur la façade même de l'église (Bernardino Cametti, 1718-1721) [fig. 100]. À S. Andrea al Quirinale, c'est un Dieu le Père qui est, dans la lanterne qui surmonte le tableau du retable, l'origine (dissimulée) de la Gloire qui atteint le corps du saint [fig. 101], mais c'est le Saint-Esprit (visible) qui occupe le centre de la lanterne de la coupole principale de l'église. À Saint-Sernin de Toulouse, le saint est tendu vers un Père en gloire entouré des symboles des Évangélistes mais également en direction du Saint-Esprit qui fait ici référence à la Pentecôte. À S. Nicola da Tolentino encore [pl. XI], une composition complexe est mise en

Fig. 100.
Bernardino
Cametti,
*Stigmatisation de
saint François.*
*Ss. Stimmate
di S. Francesco,*
1718-1721,
façade, Rome.



Fig. 101 et 102.
Gian Lorenzo
Bernini *et al.*,
*Coupole
surmontant le
maître-autel.*
*S. Andrea al
Quirinale,* vers
1668-1671, Rome
et Gian Lorenzo
Bernini, *Coupole
de la chapelle
Cornaro. S. Maria
della Vittoria,*
vers 1644-1652,
Rome, détail.



place où se superposent, s'intercalent et se redoublent les figures, associant un Dieu le Père (sans Gloire), qui domine le relief du retable, mais qui est surmonté d'un Saint-Esprit rayonnant et, sur la coupole de l'église, d'une représentation du Ciel où sont présents le Christ et la Vierge, tandis que dans la lanterne le Père est associé à nouveau au Saint-Esprit. Dans la plupart des retables intégrant un tableau – par exemple celui de saint François-Xavier au Gesù –, la lumière divine est présente à la fois au sommet du tableau où la divinité se manifeste lors de la mort du saint, puis redoublée au-dessus pour accompagner son ascension.

La Gloire divine, autre modalité, peut encore s'exprimer par son rayonnement lumineux mais sans que son origine soit accessible à un observateur placé à l'extérieur de la chapelle. C'est le cas de la Gloire placée au sommet de la chapelle de saint Philippe Néri à S. Girolamo della Carità où le Saint-Esprit n'est visible que du saint représenté ou du prêtre présent à l'autel. C'est également la situation de S. Andrea al Quirinale pour la figure du Père peinte sous la petite coupole du sanctuaire du chœur, ou encore pour l'apothéose de saint Nazaire à Béziers où l'origine du rayonnement de la Gloire est visuellement inaccessible depuis la nef. Enfin, le rayonnement divin peut rester sans origine assignable, au moins aux yeux du spectateur commun, le saint représenté étant seul supposé accéder à cette vision surnaturelle (invisible) que se contentent de *suggérer* les moyens figuratifs (visibles) associés. Les rayons de la chapelle de saint Alexis aux Ss. Alessio e Bonifazio all'Aventino naissent ainsi directement de la base d'une mouluration architecturale, sans solution de continuité avec un Saint-Esprit en gloire placé dans la voûte. Les rayons de la chapelle de sainte Thérèse, dont l'origine n'est pas accessible là encore – peut-être pour rester fidèle aux caractères les plus abstraits et non iconiques de la vision de Dieu « sans espèces ni représentations » qu'évoque souvent la sainte –, s'accrochent directement au bord de la vitre d'où provient l'illumination naturelle qui s'articule ainsi immédiatement à la lumière figurée par Le Bernin [fig. 102]. Une lumière, visible mais sans indication d'une origine immédiatement perceptible, est encore présente dans les fresques représentant les apothéoses de sainte Anastasie (S. Anastasia, Lazzaro Baldi, surmontant la statue de la sainte par Francesco Aprile), de sainte Barbe (S. Barbara dei Librai, Luigi Garzi, apr. 1680), saint André dans la voûte de la sacristie de S. Andrea al Quirinale (Jean Delaborde, 1669-1670), ou encore de saint Clément (S. Clemente, G. Chiari, vers 1714-1719), ou déjà du saint Antoine ou du saint Théodore de Vouet en France.

La place, le nombre, les relations entre ces diverses instances impliquent une hiérarchie entre acteurs et une distribution différenciée des rôles et statuts, et donc de la signification de l'ensemble. Cette question joue déjà, nous l'avons vu (p. 118-132), au sein de la relation trinitaire où il s'agit d'exprimer le mystère de « ceste douce communication nécessaire & naturelle, où le Pere des le point de l'eternité engendre son Fils par entendement, & où le Pere & le Fils par voye de volonté produisent leur amour qui est le S. Esprit, de maniere que les trois personnes ne font qu'un mesme Dieu⁶⁹ ». La présence, unitaire, parfois dissociée, souvent redoublée des différentes personnes de la Trinité, peut inciter à s'interroger

sur l'existence d'une forme de « spécialisation » éventuelle des fonctions des différentes entités trinitaires, de la mort du saint à sa réception au ciel.

Ainsi, le Saint-Esprit, dont on sait qu'il est doté de « missions » spécifiques et qu'il a un rôle particulier pour la « justification » des fidèles comme pour la communication d'un certain nombre de dons et de grâces⁷⁰, paraît aussi avoir une fonction déterminante lors de l'ascension des saints comme à S. Andrea al Quirinale, à S. Carlo ai Catinari pour l'autel de sainte Cécile, aux Ss. Alessio e Bonifazio all'Aventino, etc. Mais son action est associée à celle du Père dans d'autres cas, par exemple à S. Andrea à nouveau, où le Père surmonte la scène du martyr alors que le Saint-Esprit est lié à l'ascension du corps du saint ; tandis qu'à la chapelle jésuite de Bordeaux Tétragramme et colombe du Saint-Esprit sont superposés. Le Fils est associé, quant à lui, à l'ascension, à la réception ou au couronnement de l'âme au ciel, mais sa présence lors de la mort du saint est plus essentielle encore. Elle évoque d'abord cet autre mode intime de relation du Père au Fils qui est non celui de la Trinité céleste mais celui qui a été en jeu, temporairement, lors de l'Incarnation : « cette belle union qui s'est passé dans le temps entre le Verbe & son humanité⁷¹ ». Le crucifix que tiennent et auquel s'adressent les mourants (par exemple saint François-Xavier ou saint Alexis, saint modèle du « pèlerin immobile » et de la « bonne mort »), tout comme les croix qui ornent certains autels, rappellent surtout, aux yeux des fidèles, l'indispensable rôle d'intercesseur privilégié que représente le Christ auprès du Père, sa valeur de modèle pour les chrétiens, et celle de son sacrifice rédempteur qui permet le salut des âmes et leur accession au Paradis : « qu'il ne faut point espérer de salut que par l'entremise de Jesus, *qui en possede de sorte toute la gloire*, que nostre mort & nostre vie sont entre ses mains, & que nulle ame n'a jamais été predestinée qu'en consideration de ses merites⁷² ». La croix ou le crucifix (parfois associés à une image de la Vierge), font aussi naturellement écho au sacrifice eucharistique célébré devant l'autel, mais aussi à l'ultime communion donnée aux mourants auxquels les saints représentés offrent le modèle d'une « bonne mort⁷³ ». À la communication surnaturelle des grâces accordées par Dieu ou le Saint-Esprit à l'agonisant, s'adjoint le réconfort que constitue l'eucharistie qui apporte une présence divine qui prépare à celle que va rejoindre le défunt. Les deux formes de présence peuvent presque entrer en concurrence l'une avec l'autre. Dans le cas de certaines évocations de la mort de saint Louis par exemple, le souverain, avant de céder à l'inspiration céleste, est partagé entre la possession *imminente* du ciel et la possession *présente* du Christ lors de l'ultime communion eucharistique :

« Il demande le saint viatique afin que Jesus Christ avec sa grace le conduise là haut & le mene participer à la Nature divine. Il l'attend, & ses respects & son amour croissent envers ce bon Maistre & cher Espoux de son ame. Elle voudroit bien sortir & aller promptement le trouver. Son cœur y resiste qui s'afflige de perdre l'union qu'il a souvent eüe avec ce Seigneur de la vie & des vertus par la sainte Communion dont il sera privé quand cette belle ame aura quité (*sic*) son corps⁷⁴. »

Enfin, la Gloire divine, qu'elle soit unitaire, décomposée ou multipliée, se communique sous différentes formes, intensités et ampleurs vers l'âme du saint. L'âme en gloire de saint Nicolas de Tolentino par exemple, elle-même dorée, est totalement intégrée au sein de l'or qui s'épand dans tout l'espace au-dessus du retable, marquant l'absorption du saint dans la divinité. Les rayons, inégaux, de la Gloire du Bernin pour sainte Thérèse se déploient en arrière du visage et du corps de la sainte qu'ils sont supposés traverser, insistant davantage ici sur le processus de mise en relation du divin et de la sainte qui s'effectue plus par *contact* que par *absorption*, celle-ci se réalisant *intérieurement*. Avec le martyr de saint André du même artiste [fig. 104], les rayons sculptés de la Gloire paraissent se glisser *derrière* le tableau qui paraît tenu en suspension par deux anges et où est représenté le saint, et passer jusqu'au revers des deux pilastres qui encadrent la composition. Les rayons en relief paraissent se transformer dans la matière du pigment doré, évoquant la lumière divine qui vient se communiquer sur la partie supérieure du corps du saint et va accompagner son apothéose. On peut aussi comprendre ces rayons comme participant d'une Gloire qui paraît « enlever », avec le concours des anges, le tableau lui-même, permettant d'anticiper le passage du corps martyrisé à l'âme en ascension dans le relief de la voûte⁷⁵, et réalisant encore, pour le sculpteur et architecte qu'était Bernin, la propre disparition ou l'escamotage de la peinture même qui devient un objet tridimensionnel. Dans le cas encore de saint Alexis, la Gloire se dirige vers le saint mais s'interrompt juste au-dessus de sa tête et ce sont les nuées célestes qui viennent établir la liaison avec le corps. Dans plusieurs exemples, la Gloire divine n'est qu'un objet qui étend ses rayons vers le saint mais sans l'atteindre, le dispositif insistant sur la seule *visée* d'une relation qui reste à parfaire et accomplir. Outre les cas présents dans les fresques romaines (le saint André du Dominiquin à S. Andrea della Valle ou le saint Charles Borromée de G. Brandi à S. Carlo al Corso), c'est par exemple la situation de la petite Gloire du Saint-Esprit qui surmonte la statue de saint Philippe Néri à S. Girolamo della Carità, mais aussi de la grande Gloire trinitaire qui domine la statue de saint Ignace de Loyola au Gesù, ou encore des Gloires disposées au-dessus de la statue de saint Sernin à Toulouse et de saint François-Xavier à Bordeaux. Sainte Cécile enfin est tendue vers une Gloire qui la surplombe, à distance encore une fois, dans le panneau peint du retable, tandis que son corps traité en bas-relief au-dessus pénètre cette fois totalement dans la Gloire qui occupe le sommet de la voûte de la chapelle [pl. XII].

LES SAINTS, LA MÉDIATION ANGÉLIQUE

L'instance active de la relation entre divinité et saint peut apparaître, dans bien des cas, comme relevant exclusivement du monde céleste, le corps du saint semblant extérieurement inerte, abandonné à la seule action divine. La Gloire céleste atteint seule de ses rayons le corps et l'âme de la sainte Thérèse du Bernin en extase bien qu'immobile et yeux fermés, situation comparable, mais dans le cas de la mort du saint, à celle d'Alexis où une Gloire dont l'origine est non figurée vient toucher le corps allongé du personnage mort ou mourant [fig. 103].

Fig. 103.
 Andrea Bergondi,
*Mort de saint
 Alexis, chapelle
 de San Alessio.
 Ss. Alessio
 e Bonifazio
 all'Aventino,
 vers 1750-1755,
 Rome.*



De même, dans l'étonnant saint Louis de Gonzague à S. Ignazio, le saint est doté d'un rare regard baissé et introverti. Est-ce un signe d'humilité? De dépossession, d'annihilation de soi et d'abandon à la seule grâce divine? D'insistance plus sur l'amour et la jouissance de Dieu que sur sa vision? Ou, comme pour l'extase de sainte Thérèse du Bernin ou de sainte Rose de Lima par Caffà, de repliement sur une présence divine essentiellement intérieure?

Dans tous ces cas, la représentation du saint est dépourvue de Gloire explicite. Le saint André du Bernin, sculpté par Antonio Raggi, la sainte Agnès de Lepautre à Paris, le saint François-Xavier de Coustou à Bordeaux, ne sont associés qu'à quelques indications de nuées célestes sur leurs bases; et il en est de même pour les fresques représentant l'apothéose de saint André à S. Andrea della Valle (Le Dominiquin, vers 1624-1628), celle des saints Cosme et Damien à SS. Cosma e Damiano (1632, M. T. Montagna), plus tard encore celle de saint Charles Borromée aux Ss. Carlo e Ambrogio al Corso (Giacinto Brandi, 1677). Pour la plupart des apothéoses de Vouet, malgré une discrète auréole qui cerne les visages de saint Louis ou de saint Théodore, la seule lumière évoquée est, à nouveau, celle de Dieu qui s'étend jusque vers le saint. À défaut de Gloire, c'est juste le corps du saint qui est censé émettre une luminosité d'origine intérieure qui peut être éventuellement évoquée par la dorure (le bas-relief de S. Nicola da Tolentino au-dessus de l'autel, réalisé par Giovanni Battista Ferrabosco en 1656⁷⁶), par le scintillement métallique de la statue (le saint Ignace en argent de Legros au Gesù), par l'éclat de la blancheur du marbre ou du stuc (la statue du saint à S. Andrea al Quirinale réalisée par Antonio Raggi d'après Le Bernin), mais aussi, toujours à S. Andrea, par la propre dorure de la coupole sur laquelle se détache la statue : elle pourrait valoir comme une forme de Gloire monumentale qui culmine dans la lanterne qu'occupe un Saint-Esprit (en gloire) entouré de têtes de chérubins [fig. 104].

Dans ce dernier et célèbre cas, peut-être faut-il aussi se référer à la tradition relative aux circonstances de la mort du saint qui évoquent une rare forme d'éclipse momentanée de la lumière : « Après ces paroles [la prière du saint], une lumière éclatante venue du ciel l'entoura pendant une demi-heure, en sorte que personne ne pouvait fixer sur lui les yeux; et cette lumière disparaissant, il rendit en même temps l'esprit⁷⁷. » Si la Gloire qui surmonte et s'étend vers la scène du martyr, peinte au-dessus de l'autel du Bernin, évoque bien cette « lumière éclatante » qui illumine le saint dans ses derniers instants, la présence isolée du seul corps sculpté pourrait traduire la *suspension* de la lumière qui semble accompagner la mort et l'ascension de l'âme. Cette suspension, non justifiée – Intégration intérieure de la présence divine? Déplacement de cette présence du saint vers le pôle supérieur d'attraction que représentent la lanterne et la coupole? Insistance sur la propre puissance du saint? Moyen d'évoquer par différenciation le changement d'état et le passage à la mort? –, est en tout cas contraire à la plupart des récits rapportant l'apothéose d'un saint. Ce n'est que dans un second temps que la lumière, qui est celle de Dieu s'étendant vers le saint, redevient un agent intensément actif, présent, et paraît être le véhicule même de l'élévation :

« Or une grande et soudaine lumière descendue du ciel enveloppe le Martyr, & le rend invisible l'espace d'une demy-heure [c'est ici le corps et non la lumière qui disparaît], & comme elle remontera le Sainct ayant rendu l'esprit, emporté dans la clarté de cette lumière au sein de la félicité, & de la gloire de celui, qu'il a servy, & qui dit, *Je suis la lumière du monde*; qui jusques à la fin a esté spectateur du combat de son fidelle champion⁷⁸. »

Fig. 104.
 Gian Lorenzo
 Bernini, Mattia
 de Rossi, Giovan
 Maria Baratta,
 Giovanni Rinaldi
 (Jean Regnaud
 de Champagne),
 Pietro Sassi,
 Guillaume
 Courtois, *Maître-
 autel et retable
 de S. Andrea
 al Quirinale*,
 vers 1668-1671,
 Rome.



Bien plus fréquemment, le corps du saint est lui-même entouré d'une Gloire qui environne son corps et son visage. La face du saint peut ainsi être distinguée par un éclat spécifique : saint Ignace, au Gesù, est doté d'une auréole ; le saint Philippe Néri sculpté par Legros possède un transparent traité différemment dans la partie supérieure et qui entoure le visage afin d'en souligner l'éclat particulier que relèvent systématiquement les récits de sa vie ; en peinture, le saint Chrysogone du Guerchin à S. Crisogono ou le saint Clément peint par Giuseppe Chiari à S. Clemente ont un même type d'auréole rayonnante autour de leurs visages. Une telle assimilation de l'âme et de la lumière se justifiait, nous

y reviendrons, par l'identification traditionnelle de l'une à l'autre ; la distinction entre lumières pouvant s'autoriser quant à elle de celle, rappelée par exemple à la Renaissance par Marsile Ficin, entre une « lumière native », propre aux âmes, et une lumière supplémentaire issue de Dieu :

« Et s'il est possible de s'imaginer les âmes comme des lumières, ce n'est certes pas à la manière de rayons, mais telles des sources lumineuses, substantielles, de beaucoup plus supérieures à la lumière sensible, et qui ressemblent en vérité davantage aux étoiles qu'aux lumières qui en dérivent, *puisque'elles sont douées d'une certaine lumière native* comme les étoiles, et destinées en sus à recevoir du divin une autre lumière, comme les étoiles en reçoivent une du Soleil⁷⁹. »

Mais la Gloire est plus encore ce qui *environne* le saint ou en constitue comme *le support ou le fond* sur lequel se détache l'âme qui aspire à entrer dans la vie céleste. Le saint paraît ici déjà doté d'une Gloire – la lumière « native » ? – qui semble propre et autonome même si elle reste bien sûr en relation avec une visée céleste supérieure. C'est le cas, à Rome, pour l'âme de saint François-Xavier qui est prise et comme enveloppée dans les nuées du stuc et les rayons de la Gloire céleste qui se déploient derrière le corps du saint au Gesù [fig. 105]. Ailleurs, c'est un transparent lumineux qui joue cette fonction pour la statue du saint Philippe Néri de Legros, tandis que c'est le fond expansif des marbres colorés qui fait office de Gloire pour la sainte Catherine de Sienne sculptée par Cafà. À cette lumière quasi indépendante, s'ajoute encore l'effet de l'intensité du mouvement de ce corps/âme vers la divinité qui, loin de recevoir de façon passive (quétiste?) la Gloire, semble mû là aussi par une force propre : celle du désir et de l'action de l'intelligence du voyant éclairée par la lumière de la Gloire, et collaborant par



Fig. 105.
Luca Berrettini,
Giacomo
Costanzi, Carlo
Fontana *et al.*,
*Retable de
la chapelle
saint François-
Xavier. Gesù,*
vers 1672-1679,
Rome, détail
du fronton
avec apo­théose
du saint.

ses propres efforts et mérites à cette ascension⁸⁰. La puissance voire la violence de ce mouvement, de nature quasi érotique et proche du ravissement extatique, est soulignée par de nombreux textes :

« Car il est clair par-là que l'âme venant à être séparée du corps, & à être mise dans un état de liberté, commencera de se porter vers les objets de son amour avec une véhémence toute autre que celle avec laquelle elle s'y porte présentement; qu'ainsi en s'élançant vers ces objets avec cette violence, ou elle en jouira, & par conséquent elle sera dans une joie d'autant plus grande, que son amour sera plus violent; ou elle n'en jouira pas, & par consequent elle sera dans une tristesse proportionnée à la véhémence de son amour⁸¹. »

Ainsi en est-il par exemple à nouveau de l'âme de saint Louis « désirant sortir du corps & aller à Dieu », qui est parcourue de mouvements qui sont « des esblants d'allegresse & d'amour⁸² ».

La survalorisation du rôle et de la puissance des saints que certaines représentations tendaient à exalter pouvait donner lieu à critiques. À propos de saint Louis justement, l'un de ses biographes rappelle, dans le cadre des débats contemporains sur la grâce, la prédestination et le libre arbitre, que l'on ne saurait oublier que de même que le pouvoir du souverain terrestre se fondait sur une attribution divine, la Gloire dont jouissait le saint lors de son apothéose n'avait d'autre origine que celle de Dieu :

« à la vérité les Saints en qualité de Saints n'ont de vray estre & de vraye subsistence, que celle, qu'ils reçoivent de Jesus-Christ par le don d'une Grace purement gratuite. [...] qui peut douter que ce ne soit une injustice, qui passe jusqu'au sacrilege, d'honorer les ames Sanctifiées, sans regarder & adorer premierement le sanctificateur, d'attribuer au ruisseau la louange qui est deue à sa fontaine, admirer un rayon sans benir le soleil qui le produit. C'est la mesme leçon, ô grand Saint, que vous me faites aujourd'hui dans cet estat & splendeur de Gloire, qui vous environne au Ciel; dans lequel je vous regarde & vous observe vous ostant vous-mesme la Couronne qui honore vostre teste sacrée, pour la mettre aux pieds de celuy par la misericorde duquel vous l'avez reçue⁸³. »

L'attitude exemplaire d'un saint doit être celle où il s'offre activement tout en se soumettant entièrement à la puissance divine, si possible déjà durant sa vie, et surtout pendant sa mort. Saint Louis, comme plus tard par exemple saint François-Xavier, incarne parfaitement cet idéal :

« Il ne passa jour en sa vie qu'il ne portast ses pensées par un saint eslanement à la consideration du Paradis, & qu'il n'exhortast ceux qui estoient aupres de luy d'y penser disant *L'homme porte indignement le nom d'homme s'il n'y aspire, & ne desire d'y arriver*. Il n'y a rien qui s'oppose à la contemplation de ce dernier séjour, l'air & le feu qui sont au dessus de luy & au dessous des Cieux n'empeschent de voir le lieu de ceste éternelle demeure qui a esté ordonnée pour luy, la partie d'où il est venu & où il doit retourner. [...] Malheur aux yeux qui ne vous voyent ô lumiere qui esclairc le Ciel & la terre, Malheur aux yeux aveuglez qui ne vous peuvent voir, Malheur aux yeux qui se destournent pour ne vous voir⁸⁴. »

Ces « traits », « eslants » et « eslancements » continus vers le ciel trouvent leur accomplissement pendant la préparation à la mort où le souci de la vie éternelle devient exclusif. Dès les premiers signes de la mort, souvent prédite par le saint lui-même, celui-ci se livre entièrement à Dieu. À la participation et au mouvement de tension du saint vers le ciel qu'évoquent ses paroles adressées à la divinité, son regard et son corps tendus, répond la communication de la présence de Dieu dans l'âme et les facultés intérieures du saint :

« Plusieurs saintes paroles sortirent de sa bouche comme traits eslancez de son cœur & autant de souspirs pour joindre à ceste Syon celeste. Rien ne vit plus en luy que Dieu, son entendement est desja tout plein de lumiere, sa volonté d'amour, sa memoire d'éternité. Son entendement n'est desja plus subject à l'erreur, sa volonté à la douleur, sa memoire à la crainte. Dieu est desja en luy comme le soleil en un miroir ardent, & son ame est toute en luy comme le fer dans le feu qui semble plus feu que fer. Le voila prest d'entrer en ce Royaume de Gloire où est la joye sans tristesse, la santé sans douleur, le repos sans travail, la lumiere sans tenebres, la vie sans mort⁸⁵. »

L'emprise intérieure de Dieu dans l'âme du saint – que vient exprimer plastiquement dans les retables la communication des lumières de la Gloire mais aussi, sur le corps du saint, l'animation de ses drapés, sa gestuelle, ses regards ou la propre tension et torsion de son attitude – est un moyen de rapporter à la divinité la causalité avant tout surnaturelle de l'apothéose et de faire du Créateur l'acteur déterminant de cet événement. Dans le cadre du culte des saints, réaffirmé par la Réforme catholique et exalté parfois excessivement par les dispositifs artistiques, il s'agit en effet de ne pas remettre en cause l'éminence de la Gloire divine à laquelle doit être essentiellement rapportée la glorification dont bénéficient les saints.

Or c'est bien souvent la présence de nuées et des anges qui vient, et c'est là une modalité intermédiaire entre la toute puissance divine et la propre action du saint, réintroduire la nécessaire médiation divine. Non pas, désormais, par le contact direct des rayons de la Gloire et la « claire vision » du Paradis, mais par le moyen d'une forme de *délégation à distance* de Dieu, valant comme une première présentification de la divinité qui anticipe, ainsi que le faisaient déjà sous une forme inférieure les créatures du monde, sa communication plénière dans le ciel. Si ce sont aux anges qu'est affectée la fonction « d'emporter » au ciel l'âme des justes (Lc 16, 22 à propos de la parabole du riche et de Lazare), au moins trois situations sont identifiables.

Celle d'abord où les anges assistent directement le saint par un contact physique avec son corps. Telles sont les situations de la plupart des apothéoses ou des ravissements peints par Vouet (son saint Eustache et son saint Louis), Poussin (saint Paul, dont les anges étaient, pour Le Brun, assimilés à autant des degrés de la « grâce » divine « prévenante », « aidante » et « triomphante »), Le Sueur (saint Bruno) ou Champaigne (la Madeleine) en France : autant de cas où les saints sont souvent portés par des anges⁸⁶. À Rome, on pourrait citer à nouveau le saint Philippe Néri de Legros et le saint Basile de Righi et Piranèse

à S. Maria del Priorato, ce dernier cas paraissant bien s'inspirer du témoignage de Grégoire de Naziance qui évoquait la mort du saint emporté par les anges vers « les chœurs d'en haut⁸⁷ ». Mais d'autres exemples romains peuvent être encore convoqués : si la sainte Marthe peinte par Gaulli à S. Marta n'est accompagnée que d'un seul petit ange et semble se diriger presque seule vers le ciel, sainte Anastasie, dans l'église homonyme, bénéficie en revanche de ce concours angélique direct.

Une autre situation est celle où les puissances angéliques se tiennent à proximité immédiate et soutiennent non pas le saint mais le *support* intermédiaire, qui paraît être le véhicule privilégié de l'ascension, à savoir les nuées. C'est là un cas plus que banal, présent par exemple, dans le domaine pictural, pour le saint Théodore et le saint Antoine de Vouet, le saint Clément de Chiari, le saint Charles Borromée de Brandi à S. Carlo al Corso, le saint Eusèbe de Mengs, etc. On le retrouve, dans la sculpture, avec les reliefs de saint François-Xavier à Rome (Gesù) ou Bordeaux (le saint paraît ici assis sur le véhicule et « trône » céleste que paraissent constituer les nuées), pour la sainte Catherine de Sienna de Cafà, le saint Louis de Gonzague de Legros ou, très proche de ce dernier exemple mais avec un double contact portant à la fois sur les nuées et l'un des bras du saint, le François Régis en apothéose de Camillo Rusconi réalisé pour le Noviciat des jésuites de Madrid en 1716 (remonté dans le maître-autel de l'église des Descalzas Reales). Une telle situation est sans doute plus conforme à la réserve nécessaire que ces créatures doivent accorder aux saints, portant leur âme au Paradis « non en luy aydant, ains en l'accompagnant revetement [avec révérence], de la façon que voyez icy bas entre nous, les serviteurs honorer les personnes comme leurs seigneurs & pasteurs, Roys et Roynes⁸⁸ ».

Dans une ultime variante, certaines compositions exposent le saint reposant simplement sur une nuée, sans présence à proximité immédiate d'anges : telle est la situation de la sainte Agnès de Lepautre à Paris, ou à Rome de la statue du saint à S. Andrea, de la sainte Cécile en bas-relief de la voûte de S. Carlo ai Catinari, ou du relief de saint Nicolas de Tolentino. Le nuage, s'il ne se confond pas lui-même, nous l'avons vu par exemple avec Charles de Bovelles, avec une évocation symbolique de l'ange, suffit seul à évoquer l'aide surnaturelle.

LE MONDE, LA MATIÈRE

Enfin, au mouvement ascensionnel de l'âme du saint (qui résulte donc d'un pouvoir d'attraction qui privilégie soit le divin, soit le corps du saint, soit plus généralement une forme d'interaction entre les deux), répond encore, dernière instance déterminante, l'attraction subsistante du corps et du monde terrestre où s'est illustré et où est mort le saint. L'âme, jusque dans la mort, y est bien cette réalité « amphybie » que décrivait Plotin et qu'adopteront les chrétiens, partagée entre une partie inférieure « orientée vers le corps » et une partie supérieure « orientée vers l'Intellect » et le divin⁸⁹. Cette instance terrestre est évoquée par exemple dans le tableau de Maratta pour l'autel de saint François-Xavier au Gesù, dans une situation où l'âme, notamment lors de la mort, est associée à « un état

de langueur, d'assoupissement, & d'obscurité⁹⁰ », état qui a été surpassé lors de l'ascension associée ici au pôle supérieur de l'apothéose en relief. L'importance de ce même monde inférieur se retrouve encore, dans le domaine pictural, avec le martyr et l'apothéose du saint Eustache de Vouet à Paris, avec l'apothéose de Charles Mellin peinte pour les Dominicains de Viterbe, ou plus tard, à Rome, avec les œuvres de Charles-Joseph Natoire à S. Luigi dei Francesi, de Giuseppe Chiari pour S. Clément, ou encore de Carle Van Loo à S. Isidoro et de Corrado Giaquinto pour saint Jean de Dieu à S. Giovanni Calibita. Si l'ascension résulte de la conjonction, certes inégale, d'un désir humain intense et d'un pouvoir surnaturel infini, elle ne se réalise pas sans obstacles où se réactualisent les antiques psychomachies (« combats pour l'âme »). La mort est justement, traditionnellement, le moment où la lutte contre le mal, la chair et l'attachement au monde prend une ultime et décisive forme. Même dans le cas d'un saint dont toute la vie témoigne déjà d'une élection divine, et même si les représentations des XVII^e et XVIII^e siècles renoncent généralement à l'évocation immédiate de ce conflit entre puissance divine et puissances terrestre ou démoniaque, la mort du saint peut encore conserver les traces de ce conflit. Et c'est le corps et la représentation de l'âme qui en sont à nouveau le lieu d'inscription visible.

Au privilège du corps souvent frontal et impassible du Christ de la Transfiguration et de l'Ascension, et au corps plus posé des bénéficiaires d'extases et de visions, s'opposent en effet, presque systématiquement, les *torsions* des âmes/corps des saints de Vouet, Cafà [fig. 106], Legros, Bernin [fig. 107], etc. L'un des biographes de Nicolas de Tolentino oppose ainsi l'exceptionnel destin d'un saint dont l'existence enseigne à tous « il dritto camino di andare al Cielo⁹¹ » et qui conserva sa rectitude tout au long de sa vie (« non mai à terre piegati⁹² »), à la commune destinée d'êtres humains naturellement tendus vers le ciel mais, de même que des arbres enracinés en terre, qui doivent courber et infléchir leur orientation première : thème déjà présent chez saint Bernard ou saint Bonaventure⁹³. De même, les vies de saint François d'Assise paraissent évoquer une ascension vers le ciel qui se déroule immédiatement, sans effort, ni hésitation : « Un de ses frères et disciples [...] aperçut l'âme du Père très saint monter au ciel tout droit comme une étoile qui aurait eu les dimensions de la lune et l'éclat du soleil, une étoile portée par une blanche nuée au-dessus d'une immense étendue d'eau⁹⁴. » Pourtant, là encore, la sculpture en ronde-bosse du saint présente sur la façade de l'église des Ss. Stimate di S. Francesco, tout comme le bas-relief qui représente l'ascension au ciel de saint Nicolas de Tolentino au-dessus de son retable, dotent leurs corps de cette forme complexe et de ce mouvement contradictoire presque toujours obligatoirement présents dans les modernes apothéoses. On notera enfin que cette forme reprend bien souvent (par exemple pour saint Eustache à Paris ou saint François-Xavier à Rome), la propre attitude de la mort terrestre du saint qui est ainsi comme « convertie » et renversée en tension vers le ciel.

Il en est encore de même pour saint Louis, autre cas important en tant que l'un des modèles de ceux qui, loin de s'être retirés du monde durant leur vie terrestre,

Fig. 106.
Melchiorre Cafà,
Sainte Catherine
de Sienne.
Maître-autel de
S. Caterina da
Siena a (Monte)
Magnanapoli,
vers 1667-1672,
Rome.



ont dû tout à la fois s'y investir et le rejeter, faisant même du renoncement au monde un paradoxal moyen d'ascension céleste : « O Saint qui mesprisant la gloire temporelle, / T'es rendu glorieux, / En foulant tes grandeurs *en as fait une eschelle* / Pour t'eslever aux cieus⁹⁵. » Toute une structure antithétique organise les textes consacrés à ce saint où les termes signifiant l'investissement terrestre s'opposent puis s'inversent et se convertissent en leurs contraires, renvoyant au triomphe ultime de la vocation céleste :

« Ta naissance avoit mis le riche Diademe / Des François soubz ta loy, / Ta vertu te faisant regner dessus toy mesme / T'a fait doublement Roy. / L'amour



Fig. 107.
Gian Lorenzo
Bernini, Antonio
Raggi, *Apothéose
de saint André.
S. Andrea al
Quirinale,
vers 1660-1665,
Rome.*

de Dieu t'a fait, d'une heureuse conquête, / De toy mesme vainqueur, / Portant
en mesme temps la couronne en la teste; / Et Jesus-Christ au cœur. / Regnant
tu n'as jamais anchré ton esperance / en ce terrestre lieu, / Et t'es moins honoré
de regner sur la France, / Que de servir à Dieu. / [...] Tu possedes heureux pour
fruit de ta victoire / Un Royaume plus beau, / Non plus les lys de France, ains
les lys de la gloire / Qui repaissent l'Aigneau⁹⁶. »

Dès lors, le mouvement évoqué n'est pas juste celui d'un rejet du monde matériel strictement opposé à une aspiration céleste selon deux directions contraires, mais celui – où trois vecteurs au moins semblent opérer –, d'un rejet qui se conjugue à une impulsion donnée par le versant terrestre qui permet d'accéder au divin. Les éléments présents aux pieds de la représentation de Vouet (Rouen, musée des Beaux-Arts) pour les Jésuites parisiens – couronne, main de justice et sceptre – sont à la fois ceux dont le saint se détache en signe d'humilité et de renoncement au monde, et une offrande à Dieu matérialisant une forme d'échange entre les deux royaumes. Ils sont aussi, comme l'atteste Charles Hersent dans son évocation du saint, une forme ultime de reconnaissance de cet « Empire » éminent qui est celui de la divinité – qu'évoque dans le tableau l'ampleur de la lumière dorée qui domine tout le registre supérieur de la toile – et dont tout pouvoir procède.

Sans doute faut-il ainsi comprendre la torsion du corps des saints non pas seulement comme une simple caractérisation stylistique – l'animation de la ligne serpentine d'inspiration maniériste – mais bien comme l'expression des tensions et des forces contradictoires qui viennent s'y articuler et définir son tracé. L'âme-corps serait une sorte de *graphe* qui résulte de la somme de ces

forces extérieures et intérieures qui s'exercent simultanément durant l'apothéose. L'âme en effet appartient encore au corps et au monde matériel, « captif de son entière innervation⁹⁷ » (Jean Starobinski), dont elle se dégage mais sur lequel elle prend aussi appui. Elle se tend vers le divin dans un mouvement vertical par sa propre impulsion, mais également par l'effet d'une présence du divin, à la fois intérieure et extérieure, qui prend possession d'elle et à laquelle elle peut s'abandonner. À la tension générale du corps, s'oppose ainsi bien souvent, en une coprésence des contraires, parfois le lâché prise de certaines parties du corps et surtout l'abandon ou le tombé des draperies qui paraissent investies d'une autre présence que celle du seul corps/âme du saint⁹⁸. Et elle reste, enfin, en partie dirigée frontalement vers les spectateurs désireux de s'adresser à un saint intercesseur, voire de s'identifier à lui.

Plus d'un siècle après la réalisation parisienne de Simon Vouet, dans l'église romaine de S. Luigi dei Francesi, Natoire, qui s'était déjà illustré à Paris par la décoration monumentale de la chapelle de l'hospice des Enfants-Trouvés, reformulera à nouveau, mais en termes beaucoup plus statiques, cette scène

de *L'Apothéose de Saint Louis* décisive pour la monarchie française [fig. 108]. Dans la fresque de la voûte de l'église nationale (1754-1756), l'âme du saint n'est plus présentée en suspension dans ce moment de tension entre les deux mondes. Les armes terrestres et la couronne de souverain sont déposées sur une sorte d'autel au bas de la composition (évocation d'un *Castrum doloris*?), abandonnées et offertes à Dieu par le roi qui, tout comme à la coupole parisienne des Invalides, est déjà présent au ciel. Il est entouré de figures allégoriques des Vertus et supporté par anges et nuées, face à un Christ portant la croix et se superposant à un grand soleil rayonnant évoquant explicitement la Gloire divine. C'est la composition – une série de diagonales associant l'allégorie de la France affligée et l'ange tenant la couronne d'épines, l'ange et saint Louis (*via* une nuée), le saint et le Christ (*via* un rayon lumineux) –, qui matérialise un peu schématiquement la relation et le cheminement qui a été celui du saint entre monde terrestre et divin. Le rayon issu du Christ qui vient atteindre le visage du saint paraît passer à travers le calice eucharistique que tient la figure allégorique de la *Religion* : la double présence du Christ, terrestre (sous les espèces eucharistiques) et céleste (le corps ressuscité), sur laquelle insistent les biographies du saint, est ici à nouveau exemplairement articulée⁹⁹.

Fig. 108.
Charles-Joseph
Natoire, Antonio
Bicchierai,
*L'Apothéose de
saint Louis*.
S. Luigi dei
Francesi,
1754-1756,
Rome, voûte
de la nef.



PHÉNOMÉNOLOGIE DU CORPS EN GLOIRE :
IMPOSSIBILITÉS ET SOLUTIONS FIGURATIVES

■ Face à la divinité trinitaire la représentation, nous l'avons vu, est confrontée à une essentielle impossibilité, qui se double généralement, pour les protestants, d'un interdit à l'encontre des conventions anthropomorphes. L'apothéose des saints, qui exprime le processus de déification de l'âme du défunt, implique, bien qu'à un degré moindre, d'analogues contradictions qui sont clairement identifiées par les théologiens du XVII^e siècle. Évoquant, après les nombreuses extases de saint Philippe Néri, les visions et apparitions dont est crédité le saint, son biographe Pietro Jacopo Bacci rappelle qu'« il avoit coutume de dire qu'on ne pouvoit pas exprimer la beauté d'une ame qui meurt en la grace de Dieu¹⁰⁰ » :

« Il voyoit aussi la beauté des ames pendant qu'elles estoient encores dans leur corps, de sorte que parlant de S. Ignace, Fondateur de la Compagnie de Jesus, il disoit que la beauté interieure de son ame, estoit si grande qu'elle esclattoit sur son visage, assurant qu'il en avoit veu sortir des rayons, comme il asseuroit aussi d'avoir veu en S. Charles [Borromée], qui luy paroissoit beau, & resplandissant comme un Ange¹⁰¹. »

Tout en s'insérant ainsi implicitement au sein de la communauté des plus éminents saints du XVI^e siècle, Néri affirme l'impossibilité de ce qui va pourtant devenir un thème obligé des représentations du XVII^e siècle, tout en indiquant les moyens qui vont permettre, et permettent en réalité depuis longtemps dans les arts figuratifs, de surpasser cette « impossibilité » ontologique. La « beauté intérieure de son âme », associée à une lumière et chaleur intense, tend en effet à s'exprimer extérieurement et matériellement par certains indices qui ouvrent la possibilité d'une représentation. Alessio Lesmo, auteur d'une vie de saint Alexis, revient sur ce lieu commun juste avant l'ultime chapitre qu'il consacre au « triomphe » de son propre héros :

« Che i Pittori co'loro pennelli, e colori possano all'occhio rappresentare oggetti difficile, non dirò d'essere dipinti con le linee, mà anco conceptuti con la mente, è cosa tanto chiara, e palese à tutti, che negherebbe la luce del meriggio, chi volesse contraddire à questa propositione. Quindi in vari Quaddri vediamo dipinti il fuoco, i raggi, i lampi, il folgore, l'aurora, il tramontar del Sole, le passioni dell'huomo, i sensi interni, & altre somiglievoli cose, la rappresentatione delle quali porta seco molte difficoltà¹⁰². »

L'apothéose du saint que s'apprête à décrire son biographe s'intègre naturellement dans cette catégorie d'objets-limites aussi difficiles à concevoir conceptuellement qu'à traduire matériellement, parmi lesquels se trouvent encore, outre bien sûr l'image de la Trinité, la Gloire du Christ lors de la Transfiguration, ou celle du Paradis : « Ben'è vero, che non si può trovare colore tanto fino, non pennello tanto delicato, non Pittore tanto famoso, a cui basti l'animo di rappresentarci il trionfo, e la gloria di chi è introdotto nella beata magione del Paradiso¹⁰³. » Comme pour saint Philippe Néri, la solution figurative prend sa source dans la vieille formulation paulinienne selon laquelle « le cose souranaturali possono

esser' in qualche maniera da noi capite, & dichiarate con l'aiuto delle cose sensibili, e che con simil scorta vengono scoperti altissimi misteri¹⁰⁴ ». Afin de réaliser ce projet représentatif, un certain nombre de modèles, écrits et figuratifs, sont à la disposition des artistes : Moïse sur le mont Sinai emplis de la Gloire divine et dont le visage lumineux garde les traces de cette présence ; le Christ sur le mont Thabor¹⁰⁵ ; l'enlèvement du patriarche Hénoch (Gn 5, 24 ; l'apocryphe « Livre d'Hénoch ») ou l'ascension d'Élie (ou plus tard de saint François d'Assise) sur un char¹⁰⁶ ; Jacob et son échelle, etc. Autant de récits qui inspirèrent les expériences mystiques comme le trépas des saints aboutissant, en dernier lieu, dans l'illumination de la Gloire divine : « Il n'y aura plus de nuit, nul n'aura besoin de la lumière du flambeau ni de la lumière du soleil, car le Seigneur répandra sur eux sa lumière, et ils régneront aux siècles des siècles » (Ap 22, 5).

Alessio Lesmo, reprenant saint Augustin, fait également du triomphe des empereurs romains sur le Capitole un autre prototype, inversé, du triomphe des saints (*triumphalis dies*) qui se dirigent vers le Ciel¹⁰⁷ : à la reconnaissance terrestre d'un héros païen s'oppose ainsi celle d'un saint, resté inconnu durant sa vie, que la Gloire de Dieu vient révéler à sa mort. Nul doute aussi, même si Lesmo ne l'évoque pas, que les propres apothéoses célestes de certains empereurs n'aient aussi constitué un précédent figuratif pour les chrétiens. Tout comme déjà Hercule, Romulus, Psyché ou nombre de mortels déifiés et enlevés par un aigle, un génie, un cheval ailé ou un char, les apothéoses d'Auguste, de Germanicus, de Claude (le camée conservé au cabinet des médailles de la BnF), ou encore celles de Titus (à la voûte de l'arc triomphal de Rome), de Sabine (épouse d'Hadrien, sur une scène représentée dans le relief du palazzo dei Conservatori, à Rome), d'Antonin et Faustine (sculptée sur la base de la colonne Antonine) ou de Caracalla (le camée de la Bibliothèque municipale de Nancy), ne peuvent qu'évoquer les glorifications dont bénéficient les nouveaux héros chrétiens. Ovide, décrivant l'apothéose de César dont l'âme illuminée est élevée dans les astres par Vénus, ou celle déjà de Romulus enlevé au sommet du Palatin sur le char de Mars¹⁰⁸, évoque le « corps mortel » du héros « dissous, comme fond en plein ciel la balle de plomb lancée par une large fronde », en des termes qui pourraient aussi bien s'appliquer aux saints de la Contre-Réforme¹⁰⁹.

Enfin, certains témoignages font état, aux côtés des représentations picturales de la glorification des saints, de cérémonies religieuses mettant en scène concrètement leurs ascensions associées à des représentations paradisiaques. Dès le XV^e siècle, à Sienne, un spectacle célébrant en 1450 la récente canonisation de saint Bernardin décrit comment « quelqu'un s'élevait depuis le sol jusqu'à ce plancher grâce un artifice de la plus grande finesse, permettant une splendide ascension jusqu'à la hauteur du pavement » vers, au-dessus, une « assemblée des bienheureux et le royaume céleste ». La scène, étonnamment statique en regard des versions « baroques » qui suivirent, est reprise dans le relief d'Agostino di Duccio (1457-1462) pour la façade de l'Oratoire de saint Bernardin à Pérouse (sous un Christ rayonnant en gloire dans le fronton), la représentation scénique paraissant ici avoir précédé la (précoce) traduction monumentale¹¹⁰. Dans la

Rome du XVII^e siècle, on sait que d'analogues épisodes prenaient place lors de certaines représentations théâtrales, mais aussi lors des apparats éphémères, étudiés par Vittorio Casale, mis en place à l'occasion de la béatification ou de la canonisation des nouveaux saints. La scène de la glorification pouvait être alors évoquée par le moyen de bannières (presque toutes disparues) qui étaient élevées et suspendues dans la nef, lors des cérémonies qui avaient lieu dans la basilique de S. Pietro comme dans d'autres édifices célébrant la promotion d'un saint¹¹¹.

Les saints médiévaux étaient bien souvent associés à une série d'accessoires – « portail », « arcs », « globe de feux », « tribunal », « char », « siège », « échelle », « mandorle », etc. – qui participaient bien souvent de cette assimilation de l'entrée en gloire céleste au triomphe antique. À l'époque moderne, surmontant une *Transverbération de sainte Thérèse* donnée à Pierre Parrocel, le prophète Élie est par exemple toujours associé à son char, sur un fond rayonnant, tendant son manteau à son disciple Élisée, dans le relief attribué à (Jean?) Péru qui occupe le sommet du retable de l'ancienne chapelle des Carmélites d'Arles (vers 1718-1728) (actuelle chapelle de la Charité); tandis qu'une composition analogue couronnait le retable conçu par Emmanuel Héré (vers 1733) pour les Carmes de Lunéville¹¹². De même, le saint Dominique en apothéose peint par D. M. Canuti et E. Haffner à l'église des Ss. Domenico e Sisto (1674-1675) est encore rapproché d'une double échelle¹¹³ (mais il est posé sur une sorte de socle supporté par des anges); tandis que saint Basile (Basile de Césarée), théologien entre autres thèmes de la lumière¹¹⁴, est imaginé par Piranèse à S. Maria del Priorato (1764-1766) [*fig. 109*] sur une gigantesque sphère identifiée à celle du « monde Cristiano », au-dessus duquel s'élève le saint vers le Saint-Esprit en gloire de la lanterne¹¹⁵. Ces accessoires tendent pourtant à disparaître et, nous l'avons vu, seuls les anges, les nuées et la lumière sont généralement retenus pour évoquer le véhicule de l'ascension¹¹⁶. Saint François d'Assise perd ainsi le char céleste que lui donnait saint Bonaventure (*Legenda Maior*, XV, 7-7) et que le graveur Philippe Galle représentait encore dans sa première version (avant 1582) de la mort du saint, au profit de l'aura lumineuse (« l'étoile splendide » évoquée dans une autre tradition de la *Legenda Maior*, XIV, 6) entourant son *animula* (version de 1587), revenant ainsi à la solution figurative choisie par Giotto à Assise ou Florence (S. Croce). De même, Philippe Néri perd le « siège de lumière » sur lequel l'enlèvent deux anges selon certaines visions de sa mort¹¹⁷, même si d'autres saints, dans plusieurs représentations picturales (le saint Chrysogone du Guerchin par exemple à S. Crisogono, les saints Cosme et Damien de M. T. Montagna aux Ss. Cosmo e Damiano, le saint Ignace de Pozzo à S. Ignazio, le saint Louis de Natoire, etc.), gardent sans doute la trace de ce type d'accessoire par leur position assise sur des nuées. Enfin, saint Alexis, dans la chapelle qui lui est consacrée, est associé à ce qui est comparé à une échelle vers le ciel par saint Jérôme mais qui est avant tout ici le témoignage, exceptionnel, d'une précieuse relique qui à la fois dissimule et révèle la présence du saint.

L'évocation de l'âme elle-même prend la forme privilégiée qu'indiquaient Néri et ses contemporains. Si plusieurs âmes exceptionnelles peuvent être perçues à



Fig. 109. Giovanni Battista Piranesi, Tommaso Righi, *Apothéose de saint Basile de Césarée*. Maître-autel de S. Maria del Priorato, 1764-1766, Rome.

travers certains indices corporels du vivant des saints, c'est, après la mort, le corps lui-même dans son intégralité, mais un corps lumineux et igné, qui est dans les apothéoses l'expression première de l'âme du défunt. La convention représentative de l'âme sous une forme corporelle, attestée dès l'art des catacombes et que l'on retrouve dans le célèbre autel de or d'Angilbert évoquant déjà ainsi l'élévation de saint Ambroise (Milan, S. Ambrogio, vers 840), pouvait s'autoriser de toute une tradition : celle, issue de la philosophie aristotélicienne et reprise par saint Thomas d'Aquin, de l'âme comme « forme du corps » (*entéléchie*) ; mais celle aussi, inspirée par la pensée néo-platonicienne, du « véhicule de l'âme » ou du « corps astral » lumineux que reprend encore Marsile Ficin à la Renaissance¹¹⁸. Dans la pensée chrétienne, cette convention est présente dès Origène postulant, comme saint Irénée, sinon la persistance d'une corporéité de l'âme, du moins la *forme corporelle* de l'âme : « Déjà les âmes elles-mêmes possèdent la forme [*figuram*] de leur corps, adaptées qu'elles sont à leur réceptacle¹¹⁹. » C'est l'idée que l'on retrouverait encore dans le *De Anima* de Tertullien rapportant l'apparition d'une âme sous forme corporelle, « tendre et lumineuse et de couleur aérienne¹²⁰ » ; et à nouveau chez saint Augustin évoquant une *similitudo corporis*¹²¹ pour décrire une âme pourtant incorporelle.

Si l'âme prend ainsi la forme d'un corps, celui-ci reste paradoxalement vêtu. Ce vêtement renvoie vraisemblablement aux versets de l'Apocalypse (6, 9-11) évoquant les âmes des martyrs (« ceux qui avaient été immolés à cause de la parole du Dieu et du témoignage qu'ils avaient porté ») en attente d'une « robe blanche ». Celle-ci est comprise soit comme « la gloire de l'âme » à laquelle accèdent les élus, soit comme l'anticipation du « corps glorieux » dont ils seront dotés après la résurrection : blancheur de cette robe et rayons lumineux qui entourent le corps jouent donc à cet égard un même rôle, où les uns amplifieraient spatialement ce qu'indique déjà l'autre¹²². Chez Origène, l'âme parfaite et incorruptible est elle-même désignée comme « vêtement du corps », ce vêtement étant assimilé, dans la lecture qu'Origène fait de saint Paul, au Christ dont se revêtissent les saints¹²³. Il y a là, entre Christ, âme et corps, une série d'enchaînements de « vêtements » successifs : « Comme le Christ est un vêtement pour l'âme, de même pour une raison d'ordre intelligible l'âme est appelée vêtement du corps. Elle est son ornement, qui cache et couvre sa nature corporelle. » Lors de la résurrection, revêtir « l'incorruption » selon saint Paul (I Co 15, 53 : « Il faut en effet que cet être corruptible revête l'incorruptibilité, et que cet être mortel revête l'immortalité »), c'est donc revêtir la « nature corruptible du corps » du « vêtement de l'incorruption », c'est-à-dire de « l'âme qui a en elle l'incorruption, parce que, assurément, elle a revêtu le Christ, Sagesse et Parole de Dieu ». Lors de la résurrection le corps n'est donc pas abandonné mais, d'une certaine façon, et comme le Christ sur le Mont Thabor, *transfiguré*, car il atteint à « une forme plus glorieuse », devient immortel et incorruptible¹²⁴. Dans les scènes d'apothéose, ce ne peut être cependant ce moment ultime de la résurrection finale qui est évoqué mais l'ascension seule de l'âme, « vêtement » du corps, qui a abandonné son corps mortel tout en prenant son apparence.

Entre corps et âme la relation peut s'inverser. Ainsi, dans l'une des vies de sainte Cécile par exemple, c'est le corps matériel qui est assimilé à un vêtement qui recouvre l'âme (analogue aux « enveloppes » de l'âme des néo-platoniciens¹²⁵), l'âme étant elle-même conçue comme un corps spirituel : c'est le *retrait* de ce corps-vêtement qui permet la révélation lumineuse du corps-âme. Si la plupart des saints conservent leurs vêtements dans les apothéoses, par pudeur chrétienne et convenance tridentine mais aussi afin de rendre possible l'identification du saint (l'âme du saint Louis de Natoire conserve par exemple son armure), se dévêtir est l'une des opérations qui tend à révéler l'âme ainsi dépouillée du corps terrestre et du péché. L'âme apparaît de façon plus authentique – de même que la Vérité découverte – dans la nudité d'un corps-âme uniquement vêtu, comme Adam et Ève avant la chute, de la seule Gloire céleste, vêtement de l'incorruptibilité et de l'immortalité. Tel est sans doute le sens du torse nu de saint Antoine ou de saint Eustache dans les tableaux de Vouet, ou bien de l'état analogue de saint André dans la composition imaginée par Le Bernin pour sa statue à S. Andrea [fig. 107], comme déjà par Le Dominiquin et Lanfranco dans leurs fresques de S. Andrea della Valle¹²⁶.

Dans la représentation corporelle de l'âme, l'extérieur vaut pour l'intérieur, fait signe vers l'intérieur, celui-ci pouvant, mais rarement, être également évoqué par la présence figurée du cœur, lieu privilégié de l'âme où Dieu se communique au dévot. Tel est justement le cas de l'autel de saint Philippe Néri à S. Girolamo della Carità, où le cœur enflammé du saint – dont les « palpitations » et « échauffements » avaient durant la vie du saint occasionné jusqu'au brisement de ses côtes¹²⁷ –, est figuré en plusieurs emplacements de la chapelle, *redoublant* sous cette seconde forme la présence de l'âme corporelle du saint. Un même cœur, entouré de flammes, apparaît sur l'autel de la chapelle de la Transverbération de sainte Thérèse (la dimension matérielle du corps étant évoquée par le squelette en prière représenté au sol), associant cette fois extériorité du corps matériel de la sainte et intériorité de son âme évoquée par cet organe.

Ce qui est donné à voir est cependant, essentiellement, le corps matériel du saint. Un corps qui atteste donc de l'identité singulière et irréductible de l'être en question et de sa relation indiscutable à l'existence terrestre, mais un corps néanmoins transfiguré, comme a pu l'être à nouveau celui du Christ sur le mont Thabor, où c'est l'âme qui apparaît à travers lui et a pris possession intégrale de lui. Plus justement encore, s'agissant de la mort d'un saint, il faudrait dire que c'est l'âme qui, en tant que « forme du corps », relativement à ses principes substantiels comme à ses accidents¹²⁸, se révèle comme première et, inversant la relation terrestre, laisse transparaître le corps à travers elle. La lecture de ce corps *comme* âme – lecture ambiguë et sujette à l'erreur nous l'avons vu, où l'on peut hésiter entre corps en extase et âme en ascension – est justement liée à la présence de ces signes visibles, associés à une force ou énergie (*virtus*) spécifique¹²⁹ : ce sont l'éclat et la luminosité, mais aussi le regard révolté et la tête renversée, la gestuelle, la position du corps en torsion extensive, les larmes éventuelles (*gratia lacrimarum*), la lévitation. Prenant appui sur le corps, ces signes en constituent

pour l'essentiel une forme *d'amplification* : le corps commun est surdimensionné et ses attributs usuels marqués par une forme d'excès. Toute la littérature hagiographique reprend les mêmes caractéristiques dont la présence atteste bien de l'appartenance de la figure représentée au cercle étroit de la sainteté. Aux signes stéréotypés produits durant l'agonie du saint – prières, récitation de psaumes et « colloques amoureux » avec Dieu, fixité du regard alternativement tourné, comme chez saint Nicolas de Tolentino ou saint François-Xavier, vers le ciel ou vers le crucifix tenu en main, larmes et soupirs, mains éventuellement tendues vers le ciel, etc. –, correspondent d'analogues traits durant la mort et la libération de l'âme : « joye celeste paroissant sur son visage » mêlée de larmes¹³⁰, apparition d'anges, « celeste armonia, & angelica musica » pour la mort de saint Nicolas de Tolentino¹³¹, dégagement, ascension, « grande clarté » ou blancheur de l'âme¹³², etc.

On constate cependant que ces marques sont évoquées bien plus souvent et de façon plus détaillée à propos des visions et extases qu'à propos de la mort du saint, confirmant que les expériences mystiques sont bien la matrice formelle déterminante pour la représentation de l'apothéose. Nombreux sont en effet les récits de ces extases, chez par exemple saint François-Xavier, saint Ignace, saint François d'Assise ou saint Philippe Néri, où les biographes insistent, nous l'avons vu, sur « la flamme qui brusloit en son ame [et] rejaillissoit en son corps », sur les « rayons » qui environnaient son corps, sur les « bluettes de feu » qui sortaient de « ses yeux & de sa face », sur « ses bras [qui] demeueroient arrestés en l'air », ou encore sur de nombreux exemples de lévitation du corps¹³³, alors que l'ascension de l'âme du saint est souvent rapportée brièvement : « & sans autre mouvement, il expira doucement, & rendit sa belle ame entre les mains de son Createur, comme s'il eust été saisi d'un doux & agreable sommeil¹³⁴ ».

VISION DE DIEU, VISION DES CRÉATURES, CORPS GLORIEUX

■ Si le *corps* – sa luminosité, sa torsion, la position de ses bras, la lévitation –, est l'indice déterminant qualifiant l'âme en ascension comme, plus généralement, la relation avec le surnaturel, le *regard* en est l'autre élément décisif. Que ce soit le regard clos sur l'intériorité où se manifeste le divin dans le cas d'une extase (la bienheureuse Ludovica Albertoni sculptée par Le Bernin) ; que ce soit le regard tourné vers l'apparition dans le cas d'une vision (le saint Ignace évoqué par Pierre Legros au Gesù) ; ou que ce soit ici, dans l'apothéose d'un saint, le regard parfois fermé (le saint Louis de Gonzague également de Legros à S. Ignazio), mais plus généralement ouvert, voire exorbité vers le sommet de la composition et dirigé vers la Gloire divine. Guère représentée avant le XIV^e siècle selon Jérôme Baschet¹³⁵, cette dernière vision, reprenant des conventions figuratives présentes dès au moins Raphaël, est évoquée dans nombre de fresques ou de statues évoquant la glorification des saints. Elle faisait également partie, je l'ai rappelé, sous la forme notamment de bannières peintes en suspension, des images associées aux cérémonies des canonisations des saints qui se déroulaient à S. Pietro de Rome, tandis que la scène de l'apothéose concluait, avec intervention de

« machines », nombre de représentations scéniques en France et plus encore en Espagne ou en Italie¹³⁶. La démultiplication stéréotypée de cette iconographie prétendant paradoxalement, sous des formes sensibles, donner à voir aussi bien *l'âme visionnaire* que sa *vision incorporelle*, paraît presque avoir annihilé le désir de s'interroger véritablement sur elles. Car de quelle vision s'agit-il précisément? Qui en sont les bénéficiaires et selon quelles modalités? Quel est son véritable objet? Dans quelle mesure les images sont-elles aptes à la représenter?

INDISTINCTIONS CATÉGORIELLES

À l'époque moderne, une importante littérature spirituelle en langue vulgaire est consacrée aux « fins dernières » et à la méditation sur le Paradis où s'illustrent, par exemple en Italie, Robert Bellarmin¹³⁷, ou bien, en France, toute une série de clercs plus ou moins illustres comme Ange Elly, François Arnoux, Jean-Pierre Camus, Pierre Nicole, Philippe Fornas, François Péan, Léonard de Marandé, etc. Ces auteurs reprennent, reformulent et diffusent auprès d'un public élargi toute une longue tradition théologique fixée pour l'essentiel dès l'époque médiévale concernant cette ultime vision. La vision *béatifique* (*visio beata*) ne se confond bien sûr pas avec la *vision corporelle*, que le chrétien recouvrira cependant, sous une nouvelle forme, *après* la résurrection des corps, et qui lui permettra de voir également « l'humanité » de Jésus-Christ¹³⁸. Cette vision corporelle renouvelée est donnée comme la « beatitude de l'œil », associée aux quatre « doüaires du corps bien heureux » ressuscité (avec la clarté, l'impassibilité, l'agilité, et la subtilité). Elle sera réalisée avec une perfection inégalée que détaille par exemple François Arnoux :

« la veüë sera doüée de telle perfection qu'elle ne pourra estre empeschée en aucune façon, parcequ'elle penetrera les corps, & verra au dedans d'iceux comme au-dehors, il verra si clairement les choses qui seront loin, que celles qui luy seront proches, tant les petites que les grandes. Il se verra soy mesme, comme il verra les autres; les choses qui sont arriere luy, comme celles qui seront au devant, & ce sans retourner; les choses qui seront sur luy, sans lever les yeux, & celles qui sont sous lui sans les baisser, il verra plusieurs choses diverses comme si elles étoient toutes unies ensemble; il verra si aisément les yeux étant fermez, que s'ils étoient ouverts¹³⁹ ».

La vision béatifique ou « intuitive » est, pour sa part, l'une des trois composantes de la béatitude non du corps mais de l'âme, avec l'amour et la jouissance de Dieu. Avant même les controverses du début du XIV^e siècle et la décision doctrinale *Benedictus Deus* de Benoît XII en 1336, la vision béatifique est généralement donnée comme accessible dès à présent aux âmes des bienheureux, après la mort mais *antérieurement* donc à la résurrection des corps. « Récompense substantielle » de l'élu selon saint Bonaventure¹⁴⁰, elle est intégrée parmi les « plaisirs de l'entendement » par Robert Bellarmin dans son *De Aeterna felicitate sanctorum*¹⁴¹ qui, au début du XVII^e siècle, synthétise les croyances communes quant au Paradis. S'il peut être délicat de la distinguer de la vision corporelle qui suit la résurrection, il est aussi difficile de la différencier des formes

supérieures des visions données dans cette vie. Elle est en effet une forme de « vision » intellectuelle mais qu'il faut imaginer d'un degré supérieur encore à la vision intellectuelle (*visio intellectualis*) déjà accessible aux mystiques, même si les codes figuratifs de l'une ou l'autre vision ne sont guère distincts dans les représentations.

Une propriété originale de cette vision serait malgré tout sa visée ultime. Sur terre, on sait que l'homme est en effet réduit à une approche médiate et imparfaite d'un divin hors de portée des sens et de la vision commune : celle notamment de la vision « *sensible ou corporelle* », ou bien de la vision intérieure ou « *imaginative* », qui sont des degrés inférieurs par rapport à la vision « *intellectuelle*¹⁴² » que je viens d'évoquer. La vision béatifique serait en effet une appréhension sans figure, ni forme, ni image, de l'essence d'un Dieu vu, même si certains théologiens en doutaient¹⁴³, « tel qu'il est » (I Jn 3, 2), « face à face » (I Co 13, 12). Selon François Arnoux, c'est là que s'imposent « la claire vision de son essence, laquelle beatifie la faculté de l'entendement, & luy communique la participation de sa divine félicité¹⁴⁴ », ou encore, dans les termes cette fois de Bellarmin, l'abstraite et solaire « vision d'une lumière inaccessible, & d'un bien infini, qui enferme en soy toute sorte de bien¹⁴⁵ ». Le terme (métaphorique) de « vision » renvoie donc à une forme d'intellection supérieure qui évoque aussi bien le concept grec de *noësis* en tant que « vision de l'intelligible », que celui de *theōria* en tant que « contemplation » du degré de réalité le plus élevé qui soit¹⁴⁶.

Malgré ces distinctions, nombreuses sont les correspondances et superpositions entre visions. L'accès privilégié à la divinité, loin bien sûr de se réduire à celui d'une figure anthropomorphe de Dieu le Père comme tendraient à le suggérer certaines représentations (par exemple la fresque de la coupole du sanctuaire de S. Andrea du Bernin), ouvre à une vision dotée de caractéristiques apparemment inédites mais qui se définissent toujours par associations oxymoriques, oppositions ou amplifications hyperboliques *issues* de l'expérience commune de nos sens. À la différence d'une vision qui se réalise, nous dit par exemple Jean-Pierre Camus, « par parties & séparément », mais aussi par « vicissitudes, varietez, & changements de pensées, qui vont et reviennent d'objet en objet, & d'une chose à une autre¹⁴⁷ », la vision divine (béatifique) est d'ordre unitaire, synthétique et simultanée. C'est une vision totalisante et « indivisible » qu'approche sans doute, d'une certaine façon, le mode de composition et de perception à distance des fresques des coupoles représentant l'accueil des saints au Paradis – au Gesù, à S. Andrea della Valle, à S. Nicola da Tolentino, à S. Agnese in Agone à Rome, au Val-de-Grâce à Paris, etc. –, où l'on ne saurait aisément distinguer et individualiser les différentes figures.

Mais ce mode de vision céleste rejoint aussi et à nouveau – et l'on sait que certains théologiens donnaient même, à plusieurs prophètes et saints, l'accès à la vision béatifique dès cette vie – l'un des traits les plus répétés des privilèges de la terrestre vision mystique (intellectuelle). Cette analogie est exposée par exemple par Jean-Pierre Camus dans son *Exercice spirituel de la gloire de Dieu* (1638) :

« Plus la Contemplation, disent les Theologiens Mistiques (*sic*), est dénuée d'images ou idées, de discours ou raisonnemens, & de particularitez, plus s'éleve-t'elle vers l'objet universel, qui est Dieu, lequel ne peut estre figuré, qui est ineffable, & n'est ni ceci, ni cela, *mais un Tout, indivisible*. Ainsi plus ce regard est épuré de fantosme, de raisonnemens, & de particularitez, plus est-il excellent & accompli, d'autant qu'il regarde Dieu *plus purement, plus immédiatement*, & s'il faut ainsi dire plus Angeliquement, car les Anges agissent de cette façon par regards, & par impressions¹⁴⁸ » (je souligne).

UNE VISION DIALECTIQUE

Vision de l'essence trinitaire, vision totalisante, la vision béatifique est encore accès à la perception de la *totalité des créatures*. Elles sont « vues », « toutes & tout à la fois », c'est-à-dire de façon non successive mais *simultanée*, « d'un seul regard¹⁴⁹ », et sous l'ensemble des rapports qu'elles ont entre elles, qui sont *vues en Dieu* : « Ils voient toutes les créatures en Dieu, mais ils voient de plus le Dieu des créatures, & cette vûe fait que toutes les créatures ne leur paroissent qu'un néant », comme l'indique Pierre Nicole dans des termes que l'on retrouverait aussi chez Philippe Fornas dans son traité portant sur *Les plus curieuses Questions de la fin dernière de l'Homme et de sa Beatitude* (1664)¹⁵⁰.

Cette conjonction du ciel et de la terre, où les créatures restent donc accessibles aux saints non par des « espèces » ou images créées mais *via* la médiation de la vision de l'essence de Dieu, est un moyen de garantir la permanence et la réciprocité d'une relation fondamentale entre monde divin et hommes. Les croyants ne se contentent pas en effet de contempler la cour céleste représentée dans les coupoles, mais se savent être eux-mêmes *sous* le regard et l'attention *indirecte* des saints. Et de fait, si l'on s'attache aux représentations de la cour céleste ou d'âmes en apothéose, exceptionnelles semblent bien être les figures de saints tournés immédiatement vers le spectateur qu'ils connaissent plutôt dans une relation *interne* au monde céleste : l'un des rares voire l'unique exemple serait, à Rome, le regard dirigé vers la nef de l'un des saints associés sur le plafond représentant saint Cosme et saint Damien (1632) dans l'église qui leur est consacrée. En revanche, plus fréquentes sont les figures angéliques tournées vers les fidèles, semblant jouir, comme par exemple à S. Ignazio dans les fresques de Pozzo, d'une relation *directe* avec le monde terrestre. Cette conjonction des mondes céleste et terrestre vient bien sûr, tout en préservant la sur-éminence d'un Dieu unique, fonder l'efficacité de l'intercession des saints, représentés sur les retables ou dont les vestiges corporels sont conservés dans les églises, mais dont les âmes sont désormais présentes auprès de Dieu. Celles-ci peuvent ainsi prendre connaissance des prières des chrétiens et y répondre. Nous avons vu comment la torsion du corps-âme des saints permet de conserver en partie une orientation physique vers l'espace du spectateur, tout en dirigeant le regard vers le monde céleste ; dans cette conception « en Dieu » du regard des saints, ce regard revient à nouveau en direction des hommes, leur garantissant une attention à la fois universelle et individuelle de la part de leurs protecteurs.

ACCÈS À LA VISION ET INÉGALITÉ ENTRE ANGES ET HOMMES

Une autre caractéristique singulière de ce regard porté par les saints et les bienheureux sur Dieu est son inégalité. Là encore, nous l'avons vu avec la fresque de Gaulli au Gesù, l'espace divin n'est pas un monde radicalement autre et séparé du monde matériel créé, mais il reproduit en grande partie, jusque dans son caractère hiérarchique et ses inégalités, la structure du monde terrestre. L'une des nombreuses et traditionnelles questions débattues quant à la nature du monde céleste, est en effet celle de l'identité ou des différences des visions portées sur Dieu soit par les hommes et les anges, soit par les hommes entre eux.

Philippe Fornas évoque ainsi cette interrogation relative à une éventuelle différence « en especes » de la vision des anges et des hommes que pourrait bien évoquer l'exemple des anges de S. Ignazio. S'il prétend que ces visions seraient « produites par des puissances *distinctes* en espece, l'entendement humain et l'Angelique estant de deux *especes differentes*¹⁵¹ », il tranche finalement en faveur d'une *identité*, car toutes ont un même objet et y tendent de la même manière : « Car ils voyent tous Dieu clairement & intuitivement comme il est en luy même¹⁵². »

C'est lors du processus de glorification, rapporté par saint Paul ou saint Jean et théorisé au moins dès Origène évoquant, à propos de Moïse, la « glorification du visage de celui qui a vu Dieu¹⁵³ », que cette identité de la vision de Dieu par les hommes et les anges est réalisée, grâce justement au « moyen de la *lumiere de gloire* ». Telle est la lumière (*lumen gloriae*) qui accompagne par exemple le saint François-Xavier sculpté du retable du transept droit du Gesù, celle qui surmonte le saint Louis de Gonzague de Legros à S. Ignazio, ou celle vers laquelle se dirige encore le saint André peint par le méconnu Jean Delaborde (1669-1670) dans la voûte de la sacristie de S. Andrea al Quirinale¹⁵⁴ [fig. 110]. Distincte des lumières de la foi et de la grâce, cette lumière surnaturelle élève les hommes « au dessus de leur estat naturel », selon une idée ici reprise à saint Thomas d'Aquin pour qui la « substance divine » ne saurait être « vue intellectuellement grâce à une espèce créée » (corporelle), mais par le biais de « cette mesme essence divine¹⁵⁵ ». Dans les représentations des apothéoses, où l'âme-corps du saint au visage tendu vers Dieu est presque toujours accompagnée d'anges, de nuées et de lumière, c'est bien cette opération surnaturelle de transformation du regard qui est donnée à imaginer. Elle est aussi virtuellement donnée à partager quasi démocratiquement (c'est là sans doute la « nouveauté » du baroque par rapport à l'ancienne mystique plus élitiste), dans une forme d'initiation visuelle et de pré-cognition supérieure où le spectateur lui-même anticipe et expérimente un nouvel état de perception et de connaissance. Cette opération est celle du passage d'un regard corporel à un regard intérieur qui est celui de l'âme ; et celle d'une conversion d'un regard naturel à un regard surnaturel où l'entendement est élevé, « par le moyen de la lumière de la gloire qu'il leur communique¹⁵⁶ », à une puissance nouvelle qui est justement celle des anges, et qui le rendrait, pour certains théologiens, capable de percevoir l'essence divine.

Les rayons de la Gloire jouent à cet égard un double rôle. Ils sont ce qui permet au saint d'accéder à cette vision supérieure : les rayons, ici en tant que

Fig. 110.
Jean Delaborde,
*Apothéose de saint
André, fresque
du plafond de la
sacristie. S. Andrea
al Quirinale,
1669-1670,
Rome.*



« lumière de gloire », qui se communiquent de haut en bas vers le saint¹⁵⁷. Et ils sont l'objet même qui devient, en tant que Gloire émanant de Dieu (Gloire de Dieu), l'objet (supérieur, vers lequel se tend le saint), accessible à leur regard : « en cette vision, écrit encore saint Thomas d'Aquin, l'essence divine [est] à la fois ce qui (*quod*) est vu et ce par quoi (*quo*) cela est vu¹⁵⁸ ». Dans la chapelle romaine de sainte Cécile à S. Carlo ai Catinari par exemple, il semble même que l'on puisse distinguer entre le regard *extatique* de la sainte du tableau, inspiré de Raphaël, qui entrevoit sous une nouvelle modalité la présence divine mais d'une perception qui reste encore fixée dans son corps ; et le regard, inédit par rapport

à Raphaël, du bas-relief de la coupole, où l'âme de la sainte entre pleinement dans la Gloire du Saint-Esprit, sans que son visage et ses yeux se dirigent cette fois explicitement vers la présence divine [pl. XIII]. Cet autre regard n'est plus évoqué par le visage tendu vers le sommet mais semble désormais se réaliser à même le corps-âme de la sainte, devenu « corps-voyant » (V. Stoichita), moyen d'évoquer la pleine réalisation de cette vision surnaturelle que la sainte partagerait désormais avec les anges.

La co-présence des anges et des saints sur les retables ou sur les fresques des coupoles (où les anges bénéficient, comme au Gesù par exemple, d'une plus grande proximité de la Trinité), met d'ailleurs en scène ce *double regard* angélique et humain. D'une part au moyen de la vision portée par l'ange sur le corps du saint mourant (ou extatique), dont il peut voir l'âme intérieure inaccessible aux humains mais qui va être révélée à tous dans le relief situé au-dessus : par exemple à l'autel de saint François-Xavier au Gesù, à S. Andrea, à l'autel de sainte Cécile même, mais aussi dans la chapelle de saint Alexis aux Ss. Alessio e Bonifazio all'Aventino, où le grand ange (à gauche) voit à travers l'escalier-relique dissimulant le saint, à la fois son corps et son âme [fig. 103]. D'autre part, par le moyen des indications gestuelles des anges qui désignent au saint ce à quoi son regard va être en mesure d'accéder et qu'eux-mêmes possèdent déjà. Enfin, par l'indication de la position des anges sculptés hors cadres mais dont les attitudes indiquent leur capacité à traverser l'épaisseur de l'encadrement (à S. Andrea par exemple dans le maître-autel du Bernin), afin d'assister au martyre du saint et à l'extraction de son âme.

INÉGALITÉ ENTRE HOMMES DE LA VISION

Une identique interrogation porte sur l'égalité, *entre hommes* cette fois, de la vision béatifique. Les « hérétiques », dont Luther, se prononcent semble-t-il pour une vision également parfaite entre tous. La plupart des catholiques, reproduisant la structure inégale du monde terrestre, attribuent en revanche un accès différencié à l'essence divine : « C'est, selon Philippe Fornas, un principe de la Foy que tous les Bien-heureux qui sont dans le Ciel ne voyent pas l'essence de Dieu également, mais les uns la voyent plus clairement que les autres¹⁵⁹. » C'est le principe d'une justice dite « commutative » qui fonde cette inégalité, chaque saint recevant, en fonction non des capacités plus ou moins étendues de son entendement (position de Cajetan et Molina), mais de ses bonnes œuvres terrestres et de son degré de charité (comme le prétendait déjà saint Thomas d'Aquin), « une recompense conforme & proportionnée à son mérite, & à son travail¹⁶⁰ ». Tous partagent un même objet de contemplation, pour une même durée éternelle, tous « contents & satisfaits de leur degré de gloire¹⁶¹ » dans un Paradis dépourvu de mécontentement, jalousie, envie, ou même ennui¹⁶², mais cependant avec cette « inégalité de la fruition » de Dieu¹⁶³.

La conséquence de cette croyance, évoquée à propos du Gesù et de sa coupole, est bien sûr la hiérarchie des positions des bienheureux au Paradis. C'est là que dominant naturellement, non pas « au milieu des bien-heureux localement »

mais « au lieu le plus éminent du Ciel », la Trinité, la Vierge, puis, face à Dieu, et selon une hiérarchie où s'entremêlent à l'ordre angélique inspiré du Pseudo-Denys celui des différentes classes de Bienheureux, les Séraphins associés aux Apôtres, les Martyrs et les plus éminents saints (Jean-Baptiste, François, Dominique, Augustin, Martin, etc.), les Chérubins associés aux saints Docteurs et Prédicateurs, etc.¹⁶⁴. On ne saurait retrouver une forme de classement distinguant les apothéoses des saints en fonction de leur éminence supposée et du degré atteint dans la perfection de leur vision. En revanche, cette répartition hiérarchisée des différentes catégories de bienheureux se retrouve, avec plus ou moins de rigueur, dans les représentations des cours célestes du Paradis, peintes notamment sur les coupes ou voûtes des églises du XVII^e siècle (l'abside de l'église des Ss. Quattro Coronati, la coupole de S. Nicola da Tolentino, celle du Gesù, de S. Agnese, celle du Val-de-Grâce à Paris, ou déjà le *Paradis* de Tintoret, etc.), même si, comme pour le Gesù, les artistes tendent, désormais, à éviter les compositions trop systématiques et rigides, et privilégient les saints auxquels l'église est dédiée.

Enfin, l'inégalité dans la vision de *l'essence de Dieu* comme des positions qu'elle implique, est redoublée par une inégalité de cette vision *en Dieu* des créatures que nous avons évoquée. Le degré de perfection des saints conditionne leur accès plus ou moins grand à Dieu mais donc aussi aux créatures du monde matériel, réintroduisant une hiérarchie entre les saints qui ne pouvait être indifférente, là encore, aux dévots recherchant une efficace intercession¹⁶⁵. Associée à une forme de « spécialisation » des saints jugés plus ou moins adaptés à telle ou telle condition ou état, cette inégalité pouvait conduire les dévots à rechercher le saint le plus approprié pour sa situation. Indirectement, elle invitait encore les clercs à une surenchère dans la réalisation de dispositifs, et notamment ceux des apothéoses, témoignant spectaculairement de l'éminence des saints dont ils défendaient le culte.

LA FACE DE DIEU

Une ultime question relative à la vision béatifique devrait être celle de son objet même, objet que les représentations laissent difficilement entrevoir dans sa complexité. Si nombreuses sont les figurations, sculptées ou peintes, où l'âme est représentée dans le processus même de l'ascension où s'ouvre l'accès à la vision béatifique, toutes aussi nombreuses sont les scènes, peintes dans les coupes, absides ou plafonds, évoquant l'accès plénier de cette âme à son Créateur, au Christ ou à la Vierge : le « face à face » de saint Paul. C'est ici la scène de l'« Arrivée de l'âme bien heureuse au Ciel », à laquelle François Arnoux consacre un chapitre particulier de son traité *Du Paradis et de ses merveilles*¹⁶⁶. Dans les exemples figuratifs romains, tels sont la sainte Agnès ou le saint Charles Borromée présentés au Père et au Christ par la Vierge (à S. Agnese in Agone ou à S. Carlo ai Catinari) ; tels sont le saint Nicolas, le saint Laurent, le saint Louis ou le saint François présentés au Christ, parfois accompagnés de la Vierge (à S. Nicola da Tolentino, S. Lorenzo in Panisperna, S. Luigi dei Francesi ou à

l'église des Ss. Stimate di S. Francesco); tels sont encore la sainte Agathe, la sainte Cécile ou le saint Jean de Dieu couronnés par la Vierge ou le Christ (à S. Agata dei Goti, S. Cecilia et S. Giovanni Calibita), etc.

Dans ces représentations, l'âme va non seulement bénéficier d'une claire vision béatifique, mais aussi de la jouissance amoureuse et – même si les artistes maintiennent un inévitable intervalle spatial entre âme et divinité qui indique leur insurmontable différence ontologique –, de l'union à Dieu. Les regards baissés de certains saints accueillis au ciel – à S. Agata dei Goti, à S. Agnese in Agone, à S. Cecilia in Trastevere, à S. Nicola dei Lorenesi, etc. –, ne sont donc pas juste un signe d'humilité reconnaissante (la « révérence » de l'âme à Dieu selon F. Arnoux), ou une façon d'indiquer la nature intérieure et intellectuelle de la vision béatifique. Mais ils sont peut-être le moyen de signifier l'importance nouvelle prise par ces deux autres dons amoureux et unitifs de l'âme. La mise en présence auprès de la divinité et son intégration ou sa participation à la lumière divine seraient, de fait, aussi importantes que la vision au sens strict, le rapport intellectuel à Dieu devant être relativisé face à un rapport affectif – celui de la volonté, de l'amour, et finalement de l'union à la divinité – qui est ainsi privilégié en dernier lieu¹⁶⁷.

Là encore pourtant, qu'est-ce qui est précisément donné à voir et à apprécier (l'union et la « fruition ») dans la « claire vision » de Dieu, même inégale dans son degré de pénétration? Outre cette vision des créatures qu'elle autorise, et outre la révélation de tous les « mystères de la foi » comme de toutes les connaissances naturelles des hommes et des anges (la « science infuse »), que permet avant tout cette vision de « l'essence » de Dieu? Les théologiens du XVII^e siècle rappellent à cet égard les positions opposées du franciscain Duns Scot et du dominicain saint Thomas qui, à nouveau, sont généralement adoptées à l'époque moderne. Pour le premier, la vision de l'essence de Dieu est distincte de celle de ses attributs (sagesse, puissance, justice, miséricorde, bonté, etc.), et de celle des différentes personnes trinitaires. Pour le second, selon une formulation que reprend par exemple Philippe Fornas au XVII^e siècle et qui est justifiée par l'affirmation d'une distinction non « formelle » mais seulement « virtuelle » (ou « éminente ») entre l'essence de Dieu et ses attributs, « Le Bien-heureux ne sauroit voir l'essence Divine sans qu'il voye à même temps tous les Attributs qui sont en Dieu, de même qu'il ne sauroit voir un de ces mêmes Attributs en particulier, qu'il ne voye en ce même instant tous les autres¹⁶⁸. » Cette quasi-impossibilité de distinguer la divinité – dans la perfection de son unité – de ses attributs (et les différents attributs entre eux), est d'ailleurs comparée avec la propre relation de la lumière du soleil à ses effets (chaleur, sécheresse, clarté, etc.), effets qu'elle « contient éminemment en soy¹⁶⁹ », justifiant à nouveau la convention représentative de la divinité par ce modèle solaire dont procède la Gloire céleste. De même, et bien que les trois personnes soient cette fois distinctes les unes des autres, elles sont pourtant une seule et même chose, justifiant le fait que « Le Bien heureux ne sauroit voir l'essence Divine, qu'il ne voye les trois personnes Adorables qui la participent, tout de même qu'il ne sauroit voir ces Augustes

personnes, qu'il ne voye cette même essence Divine¹⁷⁰. » Semblablement, il « ne sçauroit voir clairement une des personnes de la tres Sainte, & tres Auguste Trinité, qu'il ne voye à même temps les deux autres¹⁷¹ ».

On imagine les conséquences en termes de perception et de compréhension des dispositifs présentés par les artistes. Ce que représentent les Gloires divines peintes ou sculptées c'est, nous l'avons vu, soit le groupe trinitaire (sous forme anthropomorphe ou symbolique) – qui semble *a priori* le plus adéquat pour évoquer l'essence divine et la totalité de ses personnes – ; soit l'une ou l'autre des personnes de la Trinité (Dieu par exemple pour le saint Eustache de Vouet), éventuellement dédoublée et souvent associée à la Vierge ; soit encore juste une lumière sans origine explicite (le saint Louis de Vouet). Exceptionnelles sont les évocations des attributs divins : on les trouve, exemple déjà évoqué à propos du Tétragramme, dans un retable de Van Dick, *L'extase de saint Augustin* (1628, musée des Beaux-Arts d'Anvers), où les représentations du dieu trinitaire sous forme figurative (le Christ) et abstraite (le triangle trinitaire et le Nom divin en hébreu) sont également associées à certains des attributs de Dieu évoqués de façon allégorique en contrebas.

Dès lors, ce qui pourrait apparaître, dans nombre de représentations, comme un dispositif partiel et incomplet ou insistant excessivement sur le privilège d'une personne par rapport à l'autre, n'est cependant pas incompatible avec une visée totalisante. Chaque personne est en effet apte, en elle-même, à évoquer par synecdoque l'ensemble du groupe trinitaire, son essence et ses attributs : à S. Pietro de Rome par exemple – archétype baroque de la Gloire –, l'ensemble berninien qu'occupe pourtant en son centre la seule colombe du Saint-Esprit est ainsi désigné par Domenico Bernini, le fils et biographe de l'artiste, comme « la Gloria del Paradiso¹⁷² ». Tel serait donc le privilège éminent du plus haut degré de vision, la vision béatifique, vision intégrale et absolue dont les artistes ne peuvent, malgré tout, donner qu'un avant-goût toujours quelque peu déceptif.

LE CORPS GLORIEUX DU SAINT

Dans cette ultime vision atteinte par l'âme du saint et des bienheureux après leur mort, un élément est encore essentiel, élément dont la présence, je l'ai déjà indiqué, permet d'accorder une béatitude « intensivement » ou « extensivement » plus grande encore : le corps ressuscité¹⁷³. Thème classique des résurrections du Moyen Âge et de la Renaissance, qui tendent à se raréfier aux XVII^e et XVIII^e siècles au profit des paradisiaques cours célestes baroques, le corps ressuscité est le garant obligé de la Gloire dite « consommée » ou « consubstantielle » (saint Bonaventure) dont bénéficient les âmes béatifiées.

Si l'extase mystique préfigure l'apothéose de l'âme du saint et sa présence continue auprès de Dieu, la contemplation amoureuse de l'âme annonce en effet un état plus éminent encore qui est la contemplation de l'essence divine par les bienheureux ressuscités, associant leurs corps retrouvés à leurs âmes célestes. Aux nombreuses propriétés de la béatitude qui caractérisent les âmes (les trois principales « douaires » [dons] de l'âme que je viens d'évoquer : claire vision,

jouissance amoureuse, union à Dieu), on sait que s'ajoutent des propriétés extraordinaires dont vont bénéficier leurs corps, les « douaires » cette fois des « corps glorieux ». Les corps ressusciteront avec tous leurs sens originels – ce qui leur permet de voir à nouveau de leurs yeux corporels non pas Dieu, accessible aux seuls « yeux spirituels de l'âme », mais les apparences de l'humanité de Jésus-Christ¹⁷⁴ –, et également avec l'intégralité de leurs membres, sans aucune lésion ni division (les martyrs récupéreront toutes les parties de leurs corps), dans un état de perfection qui est, quel que soit l'âge de la mort, celui de trente ans : âge dont on constate cependant, à l'évidence, qu'il n'est pas celui que retiennent les artistes modernes afin de pouvoir mieux singulariser et caractériser les élus représentés¹⁷⁵. Ce souci d'individualisation, où l'accès à l'unité divine n'implique pas la perte de l'identité singulière, explique aussi en partie que ces corps rénovés conservent, dans le cas des chrétiens morts pour leur foi, les « cicatrices » et « marques des martyrs des saints », mais transfigurées sous de nouvelles et glorieuses apparences : saint Étienne est ainsi « couvert d'autant de diamants [...] qu'il a reçu de coups de pierre », et il est en de même des plaies du Christ « esclattantes » et emplies « de la vive lumière qu'elles jetteront¹⁷⁶ », que verront les corps ressuscités.

Qui plus est, ce nouveau corps, soumis à une âme toute puissante car unie au premier principe des choses, sera doté de quatre propriétés fondamentales sur lesquelles s'accordent généralement les théologiens : l'impassibilité, la subtilité, l'agilité et la clarté¹⁷⁷. L'impassibilité est l'absence de douleur et de corruption qui est donc liée à l'incorruptibilité. La subtilité est « une faculté de pénétrer toutes sortes de corps, à la façon des esprits, que leur quantité n'est pas capable d'arrêter [...] d'où il arrivera qu'ils pourront pénétrer les murailles les plus fortes sans aucun effort, les montagnes mêmes les plus épaisses ne formeront aucun obstacle à leur passage, les rochers les plus escarpés ne feront pas plus de résistance que la vitre en fait au rayon du Soleil¹⁷⁸ ». L'agilité est la possibilité de se communiquer « très subitement d'un lieu à l'autre [...] La raison est parce que la gravité, c'est-à-dire la pesanteur qui étoit naturelle à leurs corps sera empêchée par une dénégation & par un refus que Dieu luy fera de son concours¹⁷⁹ ». La clarté enfin est associée à une forme de translucidité cristalline où nous retrouvons ici la caractéristique centrale de la Gloire et de sa luminosité. Cette propriété, inégalement partagée entre les élus selon saint Paul (I Co 15, 40-42), tient au fait que les corps :

« seront convertis d'une clarté & d'une lumière qui surpassera incomparablement celle du Soleil, quoy que pourtant elle ne soit pas de différente espèce avec elle, parce que autrement la lumière d'un Bien-heureux ne pourroit pas être aperçue des yeux corporels des autres Saints, ce qui est contraire à la perfection de leur Beatitude, qui exige pour récompense du mérite qu'ils se sont acquis sur la terre, en se privant volontairement des regards illicites, qu'ils auroient pu faire, d'avoir la vue de quelques objets qui soient capables de leur procurer une gloire conforme à leur mérite, si vous demandez d'où cette lumière procède, je vous répondrai qu'elle part immédiatement du corps glorieux élevé par la toute puissance de Dieu pour la produire¹⁸⁰ ».

À ces traits éminents s'ajoutent encore le plaisir de l'ensemble des sens « beatifiez¹⁸¹ » – c'est-à-dire dotés de capacités et de satisfactions incomparables – ainsi qu'une « joie inconcevable » :

« C'est donc une verite indubitable que le Ciel Empirée sera pendant l'Eternité la demeure des Bien-heureux, où tout leur employ sera de chanter les louanges de Dieu, & de publier sans cesse ses grandeurs, ils crieront sans fin (au sentiment de l'Eglise) qu'il est veritablement le Dieu des Armées, mais qu'il est Saint, qu'il est Saint, qu'il est Saint, & que les Cieux et la terre sont remplis de la gloire de sa Majesté redoutable¹⁸². »

Ces propriétés extraordinaires attribuées aux corps glorieux sont déterminantes pour comprendre les conventions représentatives associées aux âmes glorifiées. Si l'extase et la vision représentent bien une matrice originelle de l'apothéose, la résurrection des corps glorieux en constitue une autre tout aussi essentielle. Les caractères des *corps* glorieux sont en effet, pour l'essentiel, *déplacés* et attribués aux âmes anthropomorphes en apothéose : le caractère transfiguré du corps malade ou torturé devenu corps héroïque ; sa capacité à traverser, comme l'âme elle-même, tous les objets matériels et en particulier les éléments architecturaux constituant le sanctuaire et s'opposant à l'ascension céleste ; la tension et torsion du corps qui représentent l'effort d'arrachement et une libération à l'égard de la pesanteur qui est bien celle de « l'agilité ». Et bien sûr encore la clarté évoquée par le marbre blanc, le stuc ou les rayons de la Gloire entourant le saint dont l'âme actuelle s'apparente, à nouveau, à ces « corps glorieux » à venir dont certains textes nous enseignent précisément qu'ils seraient rien moins que « sept fois plus clairs que n'est maintenant le Soleil¹⁸³ ». Dès lors, si l'âme-corps en gloire est bien une convention représentative destinée à évoquer, sous une forme visible et reconnaissable, l'âme du saint, elle devient aussi, d'une certaine façon, une *anticipation* rendue accessible aux yeux de tous du destin des bienheureux : l'union ultime de l'âme et du corps lors de la Résurrection.

Notes

1. Répertoire dans le *Martirologio Romano*, édité en 1583 et révisé par Cesare Baronio en 1586.
2. Voir ELLY Ange, *Le Miroir du commencement (sic) et fin de la vie humaine...*, Lyon, Abraham Cloquemin, 1614, p. 98-102 évoquant le « jugement particulier » de l'âme juste après sa mort par « le tribunal de Dieu », qui anticipe le jugement universel final, ou encore les cas exceptionnels d'un jugement durant la vie terrestre dans le cas des saints : l'apothéose des saints démontre leur salut dès après leur mort. Ce privilège d'un accès direct à la béatitude, nié par Calvin qui le réserve au seul Christ, est celui de « l'impeccabilité » du saint, également justifié par le jésuite Robert BELLARMIN dans la 7^e controverse du Livre I de son *De Ecclesia triumphante* (1596) : voir ses *Opera omnia*, Paris, L. Vivès, 1870, vol. III, p. 131-322. Sur ce thème voir, pour l'époque médiévale, ANGHEBEN Marcello, *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugemens derniers français : 1100-1250*, Turnhout, Brepols, 2013 et, en dernier lieu, BASCHET Jérôme, *Corps et âme. Une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016, chap. VI : « Un au-delà à deux temps : jugement de l'âme et jugement dernier » sur les implications figuratives.
3. Sur l'autel et son retable voir MONTAGU Jennifer, « Alessandro Algardi's Altar of S. Nicola da Tolentino and Some Related Models », *The Burlington Magazine*, 112, 1970, 806, p. 282-291. Sur l'église voir FASOLO Furio, « La "fabbrica" della chiesa di S. Nicola da Tolentino », *Fede e arte*, XI, 1963, 1, p. 66-97 (importantes références aux archives); CANNIZZARO Giovanna, « La chiesa du S. Nicolò da Tolentino », *Alma Roma*, XXI (1980), 1-2, p. 1-10; ZANDRI Giuliana, *San Nicola da Tolentino*, « Chiese di Roma illustrate », 19, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987.
4. L'ensemble, complété peu après la mort de l'artiste (1667) vers 1671-1672, est associé à un Saint-Esprit en gloire dans l'attique du retable, à un ensemble d'anges tenant lis, couronne, etc., et il est surmonté d'une petite coupole avec un Dieu le Père entouré d'anges (Francesco Rosa), quatre saints dominicains occupant les angles de la voûte. Sur les côtés deux reliefs de Pietro Bracci (*Santa Rosa da Lima* et *Sant'Agnese da Montepulciano*, 1755) ont remplacé deux fresques avec des épisodes de la vie de sainte Catherine de Sienne peints également par Francesco Rosa. La grande voûte centrale de l'église est occupée par une *Apothéose de la sainte* peinte par Luigi Garzi (1700-1712). Sur l'autel et l'artiste voir VENTURA Leandro, « Un bozzetto barocco riscoperto : una nuova attribuzione per Melchiorre Cafà », *Ricerche di storia dell'arte*, 45, 1991, p. 77-84; GUIDO Tuccio Sante, « La Gloria di Santa Caterina da Siena di Melchiorre Cafà nella Chiesa a Magnanopoli a Roma : uno "studio preparatorio" in cera », dans *I Beni Culturali*, XIV, 2, 2006, p. 55-64; GUIDO Tuccio Sante, MANTELLA Giuseppe, *Melchiorre Cafà. Insigne modellatore. La Natività, l'Adorazione dei pastori ed altre opere in cera*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2010, p. 9-12 et p. 125-130; BISSELL Gerhard, « Melchiorre Cafà at S. Caterina a Magnanopoli », dans SCIBERRAS K. (dir.), *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, Valletta (Malta), Midsea Books, 2006, p. 83-88. Sur l'église voir BEVILACQUA Mario, *Santa Caterina da Siena a Magnanopoli. Arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma*, Roma, Gangemi, 2009 (2^e éd.), p. 97-110 sur le sanctuaire et, dans le même volume, le texte de PARENTE Adolfo, « Il Paradiso delle Vergini in Santa Caterina a Magnanopoli », p. 129-136 : là où Bevilacqua évoque la « gloire » de la sainte, Parente évoque « l'extase » rapportée en de multiples exemples dans la *Vita maior* de Raymond de Capoue (1385-1395) : nous verrons plus loin les difficultés de distinguer l'une de l'autre, mais aussi le lien ici étroit entre culte eucharistique, extase, mort, trois modalités d'union. Sur la sainte, on verra en particulier BIANCHI Lidia, GIUNTA Diega, *Iconografia di Santa Caterina da Siena*, Roma, Città Nuova, 1988, en particulier p. 125-126 (« Il tema della gloria » et l'exemple, proche de Cafà, de la fresque de Giuseppe Nicola Nasini pour l'église du Crucifix à Sienne au tournant des XVII^e-XVIII^e, cat. 459a, p. 443).

5. Voir, entre autres, GALASSI PALUZZI Carlo, « Note sull'altare di S. Francesco Saverio nella Chiesa del Gesù », *Roma*, VII, 1929, XI, p. 495-498; PECCHIAI Pio, *Il Gesù di Roma*, Roma, Società Grafica Romana, 1952, p. 275-278; TREVISANI Filippo, « Giovanni Battista Negroni committente dell'altare di S. Francesco Saverio al Gesù di Roma », *Storia dell'Arte*, 38-40, 1980, p. 361-369; CERUTTI FUSCO Annarosa, VILLANI Marcello, *Pietro da Cortona Architetto*, Roma, Gangemi, 2002, p. 323-326; LEVY Evonne, « The Institutional Memory of the Roman Gesù. Plans for renovation in the 1670s by Carlo Fontana, Pietro da Cortona and Luca Berrettini », *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 33, 1999/2000 (2003), p. 373-426; CANEPA Susanna, « Monsignor Giovanni Francesco Negrone : "spirit fuoco" per la Chiesa del Gesù in Roma », *La Casana*, 2, aprile-giugno 2007, p. 12-23; MANFREDI Tommaso, « Nel Santissimo Nome di Gesù. Carlo Fontana e la decorazione architettonica della Chiesa Madre dei Gesuiti », dans CAZZATA V., ROBERTO S., BEVILACQUA M. (dir.), *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Roma, Gangemi, 2014, t. I, p. 482-491 : l'auteur de la sculpture dans le fronton, ajout postérieur à la réalisation du tableau de Maratta (1679), reste inconnu : on connaît cependant un dessin préparatoire du fronton avec la sculpture (Chicago Art Institute, 1927, 4214) de Carlo Fontana, qui pourrait en être le concepteur. Parmi les sculpteurs mentionnés sur le chantier on relève les noms de Girolamo Lucenti, Cristoforo Muzzi, Pietro Ceci, etc., tandis que TITI Filippo, *Ammaestramento utile, e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma, Giuseppe Vannacci, 1686, p. 155 donne, sans précisions, les sculptures du transept droit à Michel Maille. Dans son ouvrage détaillé consacré aux décorations entreprises sous Giovan Paolo Oliva au Gesù, CURZIETTI Jacopo, *Giovan Battista Gaulli. La decorazione della chiesa del SS. Nome di Gesù*, Roma, Gangemi, 2011, p. 151-161 élude comme toutes les études de l'autel la question de la paternité artistique de ce remarquable ensemble.
6. Voir PICKREL Thomas Carl, « Maglia, Theodon and Ottoni at S. Carlo ai Catinari : a note on the sculptures in the chapel of S. Cecilia », *Antologia di Belle Arti*, NS, 1984, 23/24, p. 27-37 et, du même, « *L'élan de la musique* : Antonio Gherardi's chapel of Santa Cecilia and the Congregazione dei Musicisti in Rome », *Storia dell'Arte*, 61, 1987, p. 237-254; FERRARIS Paola, « Antonio Gherardi e la cappella di Santa Cecilia in San Carlo ai Catinari a Roma », *Studi di Storia dell'Arte*, 2, 1991, p. 213-241, complétant les informations sur les sculpteurs associés : Michele Maglia (Michel Maille), Simone Giorgini, Giuseppe Bilancioni, Jean-Baptiste Theodon, etc.
7. Voir PREIMESBERGER Rudolf, « Entwürfe Pierre Legros' für Filippo Juvarras Cappella Antamoro », *Römische Historische Mitteilungen*, X, 1966-1967, p. 200-215; MILLON Henry A., « The Antamoro Chapel in S. Girolamo della Carità in Rome : Drawings by Juvarra and an unknown draftsman », *Memoirs of the American Academy in Rome*, XXXV, 1980, p. 262-288 et, du même, « Filippo Juvarra and the Antamoro Chapel in S. Girolamo della Carità in Rome », dans *Studi Juarriani. Atti del Convegno dell'Accademia delle Scienze*, Torino, 1979, Roma, ed. dell'Elefante, 1985, p. 99-126 et, plus récemment, SEEGER Ulrike, « Die Gegenwart der Heiligen. Filippo Neri in der Cappella Antamoro in S. Girolamo della Carità in Rom », *Römische Historische Mitteilungen*, 46, 2004, p. 261-282; DOBLER Ralph-Miklas, « Bemerkungen zu Filippo Juvarras Zeichnungen für die Cappella Antamoro. Mit acht Abbildungen », *Römische Historische Mitteilungen*, 49, 2007, p. 291-318 et, du même, *Die Juristenkapellen Rivaldi, Cerri und Antamoro. Form, Funktion und Intention römischer Familienkapellen im Sei- und Settecento*, Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Band 22, München, Hirmer Verlag, 2009, p. 148-188 et fig. 82, 83, 84, 87, 88 pour les dessins de Juvarra et Legros. Sur Juvarra, nombreuses publications dont GRITELLA Gianfranco, *Juvarra, l'architettura*, Modena, Franco Panini, 1992, t. I, p. 104-110 sur la chapelle; MILLON H. A., *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman period, 1704-1714*, Roma, ed. Dell'Elefante, 1984. Sur le sculpteur voir BAUMGARTEN Sándor, *Pierre Legros artiste romain*, Paris, Ernest Lacroix, 1933; CONFORTI Michael, « Pierre Legros and the rôle of sculptors

- as designers in late Baroque Rome », *The Burlington Magazine*, 893, CXIX, 1977, p. 556-560; JULIEN Pascal, « Pierre Legros; sculpeur romain », *Gazette des Beaux-Arts*, 135, 2000, p. 189-214; BISSELL Gerhard, *Pierre Legros (1666-1719)*, Reading, Si Vede, 1997, cat. 30, p. 96-104 et pl. 58-66 (saint Philippe Néri).
8. Ou Santissime Stimmate di S. Francesco d'Assisi, église due à Giovan Battista Contini et Antonio Canevari. Voir ANGELONI E. B., BALDINI D., PEDROCCHI A. M., STRINATI C., *Chiesa delle Ss. Stimmate di Francesco d'Assisi in Roma. Guida storico-artistica*, Roma, Palombi, 1982; FERRARIS Paola, « La fabbrica della Chiesa delle Stimmate in Roma e la statua di San Francesco di Bernardino Cametti », *Storia dell'arte*, 65, 1989, p. 69-86 qui donne le nom d'Antonio Canevari pour le dessin de l'autel approuvé en août 1719 (p. 83); AUGRUSO Maria Concetta, *Sacre Stimmate di San Francesco a Roma. L'Arciconfraternita e la chiesa nella prima metà del Settecento*, Roma, Istituto Storico dei Cappuccini, 2011. La sculpture des anges situés au sommet du fronton est attribuée, sans preuve, à Bracci (qui ne mentionne pas cette œuvre dans son journal), par GRADARA Costanza, *P. Bracci Scultore romano – 1700-1773*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1920, p. 82. Voir également COLA Maria Celeste, « Francesco Trevisani e Antonio Canevari nella chiesa delle Stimmate di S. Francesco : La committenza di Francesco Maria Ruspoli », dans CAZZATO V., ROBERTO S., BEVILACQUA M. (dir.), *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo...*, Roma, Gangemi, 2014, vol. I, p. 524-527.
9. Sur l'église voir BIANCHI Lidia, *Un faro di romanità*, Roma, Istituto di Studi romani, 1941; et surtout CARBONARA Sabina, « La chiesa : ricerca storica e lettura architettonica dai restauri settecenteschi agli interventi del XX secolo », dans BARBATO P., MURATORE O., RICHIELLO M. (dir.), *La storia e il restauro del complesso conventuale dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino*, Roma, Elio de Rosa, 2004, p. 73-75 : le *Diario di Roma* indique l'achèvement de la chapelle à la date du 8 mars 1755 (*Diario ordinario*, 5874, 8 mars 1755, p. 7-8), la réalisation étant liée aux travaux commandés par le cardinal Andrea Querini. Voir également le dossier rassemblé dans les *Mélanges de l'École française de Rome*, 124/2, 2012 : « Saint Alexis à l'époque moderne », et notamment l'article de DOMPNIER Bernard, LE GALL Jean-Marie, « Saint Alexis dans la piété et la spiritualité des XVII^e et XVIII^e siècles », p. 643-652 et celui de MORETTI Massimo, « Sant'Alessio "splendore della famiglia Savella". La leggenda del nobile e buon pellegrino in dodici pitture », p. 705-728 ici p. 712-714, rapprochant la scène du dernier acte du *Sant'Alessio* de Stefano Landi donné au théâtre des Barberini en 1632, et publiant une gravure de l'ensemble par G. Laria Cassini (Istituto Nazionale Per la Grafica, Inv. FN14208). Parmi les sources anciennes : QUERINI A. M., *Letera sopra la ristorazione di S. Alessio e la Congregazione dei Monaci Gerolamini di Lombardia*, Brixiae, 1746 (non consulté); NERINI Felice Maria, *De templo et coenobio sanctorum Bonifacii et Alexii historica monumenta*, Romae, J. L. Barbiellini, 1752.
10. Nous donnons plus loin les références bibliographiques utiles.
11. Voir PRATESI G. (dir.), *Repertorio della scultura Fiorentina del Seicento e Settecento*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1993, t. II, cat. 180-181 et 313.
12. Voir ROTONDI BRIASCO Paola, *Filippo Parodi*, Genova, Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte, Università di Genova, 1962, p. 40-42, Pl. 24; p. 53-55, Pl. 40-41 et doc n° 10, p. 82-83 pour le contrat du 8 avril 1689 de l'autel de Padoue et la statue du saint « che va sopra il cornicione, portato in gloria da due Angeli sopra nuvole, con teste di cherubini »; voir également la mise au point dans PARMA ARMANI Elena, GALASSI Maria Clelia, *La scultura a Genova e in Liguria. Dal seicento al primo novecento*, Genova, Fratelli Pagano, 1989, vol. II, « Documenti per l'attività di Filippo Parodi a Genova e in Veneto », p. 205-207. Sur la réalisation de Padoue voir également BRESCIANI ALVAREZ Giulio, « L'opera architettonica di Filippo Parodi nel santuario delle reliquie della basilica del Santo », *Il Santo*, 2, 1962, p. 206-221 et, dans le même volume, SARTORI Antonio, « Il santuario delle reliquie della Basilica del Santo a Padova », p. 135-205 (avec

- publication des archives dont le contrat complet du 9 avril 1689); FRANCHINI GUELFI Fausta, « Jacopo Antonio Ponzanelli. La scultura del “Theatrum sacrum” barocco da Padova all’Europa », *Il Santo*, 53, 2013, 1/2, p. 191-203, 1-8.
13. Voir GIOMETTI Cristiano, *Domenico Guidi (1625-1701). Uno scultore barocco di fama europea*, Roma, « L’Erma » di Bretschneider, 2010, cat. 51S. « Pentecoste di San Filippo Neri », p. 272-274 : « un gruppo di un San Filippo Neri sopra le nuvole, in atto di deliquio, sostenuto da un Angelo » (Zibaldone Baldinucciono, 1980, I, p. 187), œuvre commandée par le Père oratorien Davide Vaccà, complétée pour sa base par Honoré Pellé, et gravée par Nicolas Dorigny en 1693. L’œuvre ne sera pas achevée avant 1703. Ici encore, l’œuvre paraît hésiter entre scène extatique et scène d’apothéose. Voir également MAGNANI Lauro, « Dall’immagine della carità, alla rappresentazione dell’estasi, al “decoro” dell’edificio religioso », dans PAOLOCCI C. (dir.), *La congregazione di S. Filippo Neri : per una storia della sua presenza a Genova*, Genova, Ass. Amici della Biblioteca Franzoniana, 1997, p. 91-125.
 14. En Espagne, le cas magnifique, pour évoquer ce seul exemple étudié notamment par Cécile Vincent-Cassy, de S. Antonio de los Alemanes à Madrid, avec la fresque de Carreno de Miranda en 1664-1666; autre exemple, œuvre du sculpteur italien Camillo Rusconi, qui est le retable sculpté du maître-autel de l’église des Descalzas Reales à Madrid avec *L’Apothéose de saint François Régis* (1716), issu de l’ancien Noviciat des jésuites de la capitale. Dans les Anciens Pays-Bas méridionaux par exemple, situés à l’avant-garde de la Réforme catholique, ou plus tard dans l’Allemagne catholique, cette iconographie est loin d’être absente, bien souvent associée à la structure du baldaquin. Le motif sculptural de la Gloire est très tôt présent, par exemple la réalisation de Jan-Lucas Faydherbe pour l’autel de l’église de Sint-Walburga à Oudenaarde vers 1652, avec une double Gloire superposée du Saint-Esprit et d’un Dieu le Père anthropomorphe. L’Assomption de la Vierge en gloire est présente dans d’assez nombreux cas (à Anvers avec l’extraordinaire exemple de l’église Saint-André, issu de l’abbaye de Saint-Bernard d’Hemiksem, 1726-1729, réalisé par H.-F. Verbrugghen et G.-I. Kerricx le Jeune), et constitue sans aucun doute pour le thème de l’apothéose des saints un modèle fondamental. Saint Benoît est par exemple représenté en gloire au maître-autel de l’église homonyme de Mortsel (Anvers), saint François-Xavier l’est à Malines dans l’ancienne église des Jésuites (Saint-Pierre et Saint-Paul), saint Jacques au maître-autel de saint Jacques à Anvers (vers 1685, A. Quellin le Jeune, Kerricx le Vieux, Willemsens, Herry et Van Bourscheit), saint Martin à l’église homonyme de Kontich (au sud d’Anvers) où le saint s’élève vers le Tétragramme en gloire (G.-I. Kerricx le Jeune, 1722-1728), saint Bavon au maître-autel de la cathédrale de Gand (H.-F. Verbrugghen, vers 1702-1719), saint Herman-Joseph à Notre-Dame de Bonne Volonté de Duffel (H.-F. Verbrugghen, 1683-1684 : au sommet du retable, devant une Gloire du Saint-Esprit), etc.
 15. FÉLIBIEN DES AVAUX Jean-François, *Description de la nouvelle église de l’hostel royal des Invalides*, Paris, J. Quillau, 1706, p. 81; ou encore Hébert, *Dictionnaire pittoresque et historique, ou Description [...] des Etablissements & Monumens de Paris...*, Paris, Claude Herissant, 1767, t. I, p. 228 : « Les Peintures à fresque du Dôme, par la Fosse, représentent la gloire du Paradis, le bonheur dont les Saints y jouissent; nombre d’Anges qui adorent Jesus-Christ, ou forment des concerts : & enfin l’Apothéose de S. Louis reçu dans le Ciel par des Anges... » Thème que l’on retrouve encore dans les voûtes de la tribune de la chapelle de Versailles consacrées à l’apothéose des douze apôtres : voir MARAL Alexandre, *La Chapelle royale de Versailles. Le dernier grand chantier de Louis XIV*, Paris, Arthéna, 2011, p. 78-81 sur les compositions de Bon Boullogne.
 16. Voir sur ces deux œuvres du peintre, GOUZI Christine, *Jean Restout, 1692-1768. Peintre d’histoire à Paris*, Paris, Arthéna, 2000, P. 40, p. 218-219; P. 170, p. 302.
 17. Voir notamment TEULADE Anne, *Le Saint mis en scène. Un personnage paradoxal*, Paris, Cerf, 2012, en particulier chap. V : « Le visible et l’invisible : du spirituel et du surnaturel dans le théâtre » où elle rappelle « La résistance des Français [La Mesnardière,

- D'Aubignac] à la représentation du merveilleux chrétien » (p. 138). Il existe seulement quelques rares pièces avec effets « merveilleux » en France, essentiellement autour des années 1640, dont deux consacrées à saint Eustache par Desfontaines en 1643 et Baro en 1639, et trois autres consacrées à saint Alexis, à nouveau par Desfontaines en 1645, à sainte Catherine par Puget de la Serre en 1640 où est intégrée une scène d'apothéose finale, à sainte Reine (*Le Triomphe de l'amour divin* par Alexandre Le Grand [sieur d'Argycour, 1671] avec apparition de la sainte dans « un char toute pleine de gloire »). À la différence des nombreux exemples en Espagne : on sait que le Parlement de Paris avait interdit en 1548 la représentation des Mystères médiévaux où s'enracinait cette tradition. Plus généralement voir la synthèse de LOUKOVITCH Koster, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1977 (Paris, 1933).
18. On notera par exemple, à Paris, le cas extrême que paraît représenter le décor, récemment restauré, de la chapelle des Âmes du purgatoire (1760-1762) de l'église Sainte-Marguerite. Commande du père Laugier de Beaurecueil (architecture de Victor Louis, peintures de Brunetti et Gabriel Briard), associant vertus théologiques et cardinales, allégories et scènes de l'Ancien Testament autour du tableau du *Passage des âmes du purgatoire au ciel*, l'œuvre évite de façon significative la représentation des habituels saints intercesseurs, ici éliminés : voir SAVIGNAC Monique de, *Peintures d'églises à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Somogy, 2002, p. 112-115.
 19. Voir les interrogations analogues en Italie rappelées par DOMBROWSKI Damian, « The Sculptural Altarpiece and Its Vicissitudes in the Roman Church Interior : Renaissance Through Baroque », dans COLANTUONO A., OSTROW S. F. (éd.), *Critical Perspectives on Roman Baroque Sculpture*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2014, p. 117-140, ici p. 121-122, en particulier chez Paleotti au XVI^e siècle : au siècle suivant la légitimité de la sculpture n'est plus en cause à Rome.
 20. Issue du rejet calviniste des reliques ou de la position luthérienne exprimée dans la *Confession d'Augsbourg* (1530), art. XXI : « Du culte des saints », puis par Martin Chemnitz dans son *Examen Concilii Tridentini* de 1578.
 21. Adrien BAILLET, *Vie des saints, composées sur ce qui nous est resté de plus authentique & de plus assuré dans leur histoire*, Paris, Jean de Nully, 1704 (2^e édition), « Discours sur l'histoire de la vie des saints », t. I, p. 3 où l'auteur retrace l'histoire de ce genre littéraire et de la perversion des textes.
 22. *Ibid.*, p. 66. Antérieurement voir, par exemple, les termes analogues de la « Preface du traducteur sur la creance des miracles » du jésuite (et scientifique) Ignace Gaston PARDIES qui ouvre la traduction des *Miracles de S. François Xavier apostre des Indes* (Paris, Michel Le Petit, 1673) de Daniello BARTOLI (Préface, aij et aiii). Au XVIII^e siècle, voir également le traité de BENOÎT XIV, *De servorum Dei et beatificatione et beatorum canonizatione* (1734-1738), traduit en français : *De la Canonisation des Saints, discours tiré des ouvrages de notre Saint Père le Pape Benoît XIV*, Paris, Briasson, 1755 ou Avignon, Giroud, 1756, Seconde Partie, p. 34 et suiv. sur les « précautions » en matière de canonisation. Voir le compte-rendu dans *L'Année littéraire*, 1755, t. VIII, « Discours sur la canonisation des Saints », p. 63-72 (Slatkine Reprints, t. II, 1755, p. 655-657), où l'auteur défend l'église contre la critique des « Canonisations trop fréquentes » et rappelle la rigueur et l'exigence des procédures du Saint-Siège. Voir également CASALE Vittorio, « Benedetto XIV e le canonizzazioni », dans BIAGI MAINO D. (dir.), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, Roma, Quasar, 1998, p. 15-27. Sur l'évolution de l'iconographie des saints au XVIII^e siècle, voir SAVIGNAC M. de, *op. cit.*, 2002, p. 137-144 qui signale, pour le Salon, la diminution des représentations des miracles puis celle des martyres après 1781, et une diminution générale des thèmes religieux. Sur la peinture religieuse en France au XVIII^e siècle et le déclin du goût pour les martyres sanglants voir également SCHIEDER Martin, « Effacez sur les murs le sang dont ils sont teints ». L'iconographie du martyre au siècle des Lumières », dans GAEHTGENS T. W., MICHEL C., RABREAU D., SCHIEDER M. (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris,

- Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 345-365 ; du même, « La fin des Mays de Notre-Dame et le déclin de la peinture religieuse au XVIII^e siècle », dans NOTTIER A. (dir.), *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, Arras, musée des Beaux-Arts, 1999, p. 67-77 ; ainsi que *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), notamment chap. IV sur la « crise » iconographique. BISARO Xavier, *Une nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2006, p. 123-125, note également un relatif effacement du culte marial et du culte des saints avec la réforme liturgique introduite à Paris par M^{gr} de Vintimille (1729-1746). Sur la sainteté à l'époque moderne voir notamment la synthèse de DELUMEAU J. (dir.), *Histoire des saints et de la sainteté chrétienne*, Paris, Hachette, 1987, t. VIII et IX ; et, antérieurement, VAUCHEZ André, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge...*, Rome, École française de Rome, 1988 ; VIGUERIE J. de (dir.), *Histoire et sainteté*, actes de la Cinquième Rencontre d'Histoire Religieuse, Angers, Presses de l'université d'Angers, 1982 ; SLUHOVSKY Moshe, *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-Geneviève » ; SUIRE Éric, *La sainteté française et la Réforme catholique (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2001 ; CASALE Vittorio, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni nel Seicento*, Torino, Umberto Allemandi, 2011 ; BARTLETT Robert, *Why Can the Dead Do Such Great Things? Saints and Worshippers from the Martyrs to the Reformation*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2013.
23. Voir par exemple, au département des Arts graphiques du musée du Louvre, les dessins RF 6066.152 ; 6066.81 ; 6066.65 et, à l'église Saint-Michel de Dijon le relief de saint François de Paule.
24. Voir AUGUSTIN DE NARBONNE, *Les saints de l'église de saint Sernin de Toulouse. Panegyriques...*, Toulouse, J. Paul Douladoure, 1702 ; DAYDÉ Raymond, *L'Histoire de Saint Sernin, ou l'incomparable trésor de son église abbatiale de Tolose*, Toulouse, Arnaud Colomiez, 1661. Voir JULIEN Pascal, *D'ors et de prières. Art et dévotion à Saint-Sernin de Toulouse (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Aix-en-Provence, PUP, 2004, p. 215-234, indiquant (p. 224) que la statue fut exécutée d'après une maquette de Pierre Lucas, initialement choisi pour ce projet mais mort entre temps, lui-même disciple de Marc Arcis auquel l'auteur attribue la conception d'ensemble ; voir également p. 99-102 sur la thématique de la Pentecôte. Le baldaquin moderne s'est substitué au baldaquin médiéval du XIII^e siècle qui couvrait déjà la chasse et le sarcophage du saint. Voir également SARTRE Fabienne, « La sculpture toulousaine dans la première moitié du XVIII^e siècle », *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, 61, 2001, p. 165-194 et *L'âge d'or de la sculpture. Artistes toulousains du XVII^e siècle*, cat. expo. (Toulouse, musée des Augustins, 1996-1997), Paris, Somogy, 1996. Autres exemples toulousains : la Gloire en plâtre de la chapelle des Pénitents blancs par Marc Arcis (1705-1714) ; celle, par Étienne Rossat, du chœur (démantelé mais connu par des photographies) de l'église Notre-Dame de la Dalbade (Antoine Guépin, 1689-1691 et repris au XVIII^e siècle) ; ou encore celles (début XIX^e?) surmontant le retable antérieur (issu des Clarisses de Toulouse) de Pierre Affre (1637) pour l'autel principal de l'église Saint-Martin de Portet-sur-Garonne, celles encore de l'église Saint-Vierge de la Nativité de Cintegabelle ou de l'église Saint-Jacques de Muret.
25. Voir ROFFIDAL-MOTTE Émilie, « Autour de l'urne d'Alessandro Algardi (1634) : art, dévotion et pouvoir à la basilique royale de Saint-Maximin », *Histoire de l'art*, 73, décembre 2013, p. 53-64 : mais notons que la statuette, couchée, garde cependant une incontestable présence terrestre : c'est dans le bas-relief latéral de l'*Assomption/Ravissement*, également de l'Algarde (1635), qu'est véritablement représentée cette scène (à l'origine justement destinée à être placée au-dessus de l'urne dans un projet envoyé

- en 1635 par Domenico de Marini, dominicain assistant à Rome du général de l'ordre, futur archevêque d'Avignon et donateur des travaux commandés à l'Algarde). L'autre bas-relief symétrique, évoquant sa communion, indique une autre modalité de relation permettant l'accès à la divinité; la scène du ravissement étant à nouveau présente sur l'abat-voix de la chaire de la nef (1756). Voir notre chap. I pour la bibliographie.
26. Saint Nazaire est associé, à sa gauche, à son compagnon saint Celse, autre patron de la cathédrale; le bas-relief du tombeau évoque la décapitation des deux héros chrétiens. La nouvelle composition pourrait faire écho à celle, antérieure (avec baldaquin du XVIII^e siècle, toujours en place), de Saint-Aphrodise, dédiée au premier évêque et martyr mythique de la ville, déclassée et devenue église abbatiale bénédictine au profit de saint Nazaire et du nouveau siège épiscopal. Sur l'évêque voir SABATIER Ernest, *Histoire de la ville et des évêques de Béziers*, Nîmes, C. Lacour, 1996 (reprise de l'édition originale de 1854); voir également MIMAUT Roger, GONDARD Joseph, *La cathédrale Saint-Nazaire de Béziers*, Béziers, Société archéologique, 1949, p. 11 évoquant « cette sacrilège transformation »; LABLAUDE Pierre, « Saint-Nazaire de Béziers », *Congrès Archéologique de France*, 108, 1950-1951, p. 323-338; POISSON Olivier, « La transformation des vitraux gothiques du chœur de la cathédrale Saint-Nazaire de Béziers au XVIII^e siècle », dans DEMORE M., NOUGARET J., POISSON O., *Les vitraux de Narbonne. L'essor du vitrail gothique dans le Sud de l'Europe*, Narbonne, 1992, p. 79-88 à propos de l'importante campagne de travaux des années 1734-1739; LOURS M., *L'autre temps des cathédrales...*, op. cit., indique, sans référence, la date de 1778 pour la Gloire. Sur cette réalisation voir désormais l'excellente étude de AUDOUARD Pauline, *Le décor du chœur de la cathédrale Saint-Nazaire-et-Saint-Celse de Béziers et la perception du sacré au XVIII^e siècle*, Mémoire de master I en Histoire de l'art, sous la dir. de F. Sartre, université Paul Valéry, Montpellier, 2017 (que je remercie infiniment pour m'avoir communiqué son travail), complétant les travaux antérieurs de PINTRE Marie, *Les embellissements des chœurs dans les cathédrales du Languedoc au XVIII^e siècle*, mémoire de recherche, sous la dir. de O. Bonfait et L. Hugues, École du Louvre, Paris, 2011 : c'est un architecte de Montpellier, un certain Villacroze, qui serait l'auteur du projet pour le décor du chœur, le stucateur toulousain Joseph Seletti paraissant être l'auteur de l'ensemble des statues et de la Gloire (A.D.H., G121, Délibération du chapitre, 22 juillet 1766).
27. Le sculpteur, qui revenait de l'Académie de France à Rome, est connu par ailleurs pour son magnifique *Mausolée du Dauphin* pour la cathédrale de Sens (1777). Voir, sur la commande faite par le Père Diosidon, supérieur de la Maison professe devenu ensuite provincial de son Ordre, et réalisé avec l'aide d'un don privé de M^{lle} Delamalle, BIROT Maurice, « Le maître-autel de l'église Saint-Paul-Saint-François-Xavier de Bordeaux », *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, 1923, p. 14-25; SOUCHAL François, « Guillaume II Coustou (1716-1777) : Notes biographiques sur un sculpteur de Louis XV », dans TROUSSON R. (dir.), *Thèmes et Figures du Siècle des Lumières. Mélanges offerts à Roland Mortier*, Genève, Droz, 1980, p. 259-269 et, du même, « L'Apothéose de saint François-Xavier de Guillaume II Coustou », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier-février 1988, p. 43-48; TAILLARD Christian, *Bordeaux à l'âge classique*, Bordeaux, Mollat, 1997, p. 45-50.
28. D'autres éléments complexifient encore la composition : reliefs dorés avec calice, raisin et blé eucharistique sur le tabernacle dont la porte est ornée de l'Agneau couché au-dessous d'une nuée rayonnante; importants bas-reliefs sculptés de part et d'autre de la statue du saint avec de nombreux symboles (*arma christi*, calice avec hostie au-dessus de la tête du saint, palme, guirlande, encensoir et ornements liturgiques, etc.); deux angelots au-dessus des colonnes extérieures tenant un encensoir. Autre cas à signaler, mais lié au martyr du saint où c'est le corps et non l'âme qui est évoqué, celui de la cathédrale de Bourges : le projet date de 8 octobre 1756 et est confié à Michel-Ange Slodtz par l'archevêque Frédéric-Jérôme de Roye de Rochefoucauld, ancien ambassadeur à Rome entre 1745 et 1748; à la mort de Slodtz en 1764 c'est Louis-Claude Vassé

- qui lui succède et réalise le maître-autel (1765-1767) et la décoration du rond-point (1767-1770), le sanctuaire étant inauguré en décembre 1767 par M^{sr} Georges-Louis Phelypeaux d'Herbault. Le groupe sculpté de la *Lapidation de saint Étienne*, placé sur l'autel des fêtes *de retro* (thème que l'on retrouve par le même artiste à la cathédrale d'Auxerre), était surmonté par une Gloire associée à deux anges apportant la palme du martyr. Voir SOUCHAL François, *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Paris, De Boccard, 1967, cat. 178, p. 689-690 sur la contribution de Michel-Ange Slodtz; PIERRE Joseph, « Décoration du chœur de la cathédrale de Bourges sous la conduite des sculpteurs du roi, Michel-Ange Slodtz et Louis-Claude Vassé, 1754-1773. Notices sur ces artistes et leurs familles », *Revue du Berry et du Centre*, 1915, p. 49-271 ici p. 173-175 et p. 252-254 (marché du 10 juin 1767) sur le bas-relief de la *Lapidation de saint Étienne*, initialement associé, au-dessus, à un projet de chaise contenant des reliques du saint et soutenue par deux anges (18 avril 1767), auquel se substitue en juin 1767 un autre projet : « deux anges qui descendent et qui apportent la palme et la couronne à Saint-Étienne », appuyés sur des « nuages » (où il faut reconnaître une Gloire) qui « occuperont un espace très considérable et serviront non seulement à former un ensemble de décoration suivi mais encore à renfermer et à fixer la vue sur la décoration de tout ce tableau, et les objets qui se voient présentement dans la chapelle du fond ne fixeront plus la vue et elle sera obligée de se porter uniquement sur cet ensemble; les nuages et les têtes de chérubins seront faits en plâtre », l'ensemble devant atteindre « environ 27 pieds » (p. 253). Le bas-relief est mis en place en 1769. Voir également PONSOT Patrick, « Michel-Ange Slodtz et le réaménagement du chœur de la cathédrale de Bourges au XVIII^e siècle », dans *Les espaces du sacré. De la Renaissance à la Révolution – Art sacré. Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, 30, 2013, p. 248-261 (publiant un *modello* en cire du musée de Bourges qui évoque une apothéose). Sur Vassé, sur lequel une thèse est en cours, voir STEIN Henri, *Louis-Claude Vassé. Documents inédits*, Paris, E. Plon, Nourrit et C^o, 1886 et RÉAU Louis, « Un sculpteur oublié du XVIII^e siècle : Louis-Claude Vassé 1716-1772 », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1930, p. 31-56 ici p. 46.
29. Voir DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque de Paris...*, Paris, Frères De Bure, 1778 (6^e éd.), p. 362 : « A côté est la Chapelle de S. Maur, dont les reliques reposent sur l'Autel. Il est représenté dans un grand bas-relief de pierre de Tonnerre, & appuyé sur un Ange qui tient dans ses mains les attributs de la dignité abbatiale. Transporté de reconnaissance pour la couronne de gloire qui lui est offerte, S. Maur la reçoit de S. Benoît placé dans son apothéose. Ce morceau est de Pigalle. Restout a peint dans la lanterne l'Apothéose du Saint. » Voir également l'*Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris. Monuments religieux*, Paris, E. Plon et C^{ie}, 1876, t. I, p. 114; et A. Chaix et C^{ie}, 1879-1886, II, p. 244; ainsi que l'*Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des Monuments Français*, Deuxième Partie, Paris, E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1888, p. 124 et 282; inventaire révolutionnaire, A.A, F17 1261. Sur cette œuvre voir GABORIT Jean-René, *Jean-Baptiste Pigalle, sculptures du musée du Louvre*, Paris, RMN, 1985, p. 21 et 92; RÉAU L., *op. cit.*, p. 76; ROCHEBLAVE Samuel-Élie, *Jean-Baptiste Pigalle*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1919, p. 24-25 et p. 176-178 citant la lettre de Pigalle conservée à la BnF (ms. FR 16986, fol. 303); CLÉMENT Nicolas, *Sculpteur au XVIII^e siècle. Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785)*, Paris, Honoré Champion, 2014 fait également référence à cette lettre mais l'associe de façon erronée à la commande de la Vierge de Saint-Sulpice. L'ensemble était constitué d'un haut-relief en pierre de Tonnerre intégré dans le retable de la chapelle du saint, située dans le croisillon sud du transept, l'œuvre serait soit antérieure à 1753 pour R. Gaborit soit des années 1761-1768.
30. Saint THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, Paris, Cerf, 1985, t. 3, II-II, Question 175 : « Le ravissement », p. 996 et suiv. Sur ces distinctions et les formes plastiques prises à Rome voir notamment TREFFERS Bert, *Een hemel op aarde. Extase in de*

- Romeinse barok, Nijmegen, Sun, 1995, ainsi que MORELLO G. (dir.), *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, cat. expo. (Vaticano, 2003-2004), Ginevra, Skira, 2003, en particulier la contribution de Vittorio Casale.
31. Reprenant Sg 3, 7; Dn 12, 3.
 32. Voir aussi, dans le théâtre, TROTREL Pierre, *Tragédie de sainte Agnès*, Rouen, David du Petit Val, 1615, p. 92 évoquant très rapidement dans le dernier acte le récit du supplice et de l'apothéose : « Vostre fille, ô regret, vient d'estre martyrée (*sic*), / Puis Jesus la ravie en son ciel empirée. »
 33. Sur cette chapelle et ses travaux réalisés pour Cesare Baldi ou son nouveau bénéficiaire Antonio Durani, voir CARRERAS Emilia, « Santa Maria della Scala », *Alma Roma*, XIX (1978), 3-4, p. 5-15. Sur le groupe de marbre de saint Jean de la Croix donné à Pietro (ou à son frère Francesco) Papaleo, mort en 1718, voir ENGGASS Robert, *Early eighteenth-Century Sculpture in Rome*, University Park, The Pennsylvania State Univ., 1976, t. I, p. 73-76 et t. II., n° 16-18 et MARCHIONNE GUNTER Alfredo, « L'attività di due scultori nella Roma degli Albani; gli inventari di Pietro Papaleo e Francesco Moratti », dans DEBENEDETTI E. (dir.), *Sculture romane del Settecento : la professione dello scultore, III*, Roma, Bonsignori, 2003, p. 67-142. Sur le peintre de la voûte et des toiles, voir PAGANI Ilaria, « Una nota topografica su Filippo Zucchetti », dans DEBENEDETTI E. (dir.), *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento*, Roma, Bonsignori, 1999, t. I, « Arciconfraternite, chiese, artisti », p. 273-278. L'auteur des stucs reste anonyme. Sur le thème dévotionnel des *Arma Christi*, voir en dernier lieu COOPER L. H., DENNY-BROWN A. (éd.), *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2013.
 34. FRIGERIO Ambrogio, *Vita e miracoli del gloriosissimo S. Nicola di Tolentino [...] di nuovo ornata [...] dal R. P. F. Iacomo Alberici da Sarnico...*, Roma, Stamperia della Cam. apostolica, 1610, p. 107 et pl. 105 avec la mort du saint ; voir également ANDREA DA SAN TOMASO, *Vita e miracoli del glorioso S. Nicola de Tolentino...*, Genova, Benedetto Celle, 1671, chap. XIII et XIV, p. 76-92.
 35. *Ibid.*, p. 109-110.
 36. Mais qui peut être aussi rapprochée de la vision de Manrese alors que le saint disait les Heures de Notre-Dame, des visions de Barcelone avec lévitation du saint qui s'entretient avec Dieu, ou encore des nombreuses visions trinitaires qu'atteste son *Journal des motions intérieures* et qu'évoque par exemple la vie éditée par Daniele Bartoli.
 37. On notera cependant que les vies du saint n'insistent pas sur sa mort marquée au contraire par une absolue discrétion et quasi solitude, et donc guère propre à des représentations spectaculaires. Voir par exemple les vies de référence de RIBADENEYRA Pedro de, *La Vie du B.P. Ignace de Loyola [...] traduite en françois par Henry de Sponde*, Paris, Claude Chappelet, 1608 et de BARTOLI Daniel, *Histoire de saint Ignace de Loyola d'après les documents originaux*, P. L. Michel (trad.), Bruges, Desclée de Brouwer, 1893 (1650), et de même dans les versions françaises de Pierre Morin (1622), Jean de Bussières (1670), Dominique Bouhours (1679), etc. Sur l'identification avec la vision de la Storta voir LEVY Evonne, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2004, p. 171 qui rappelle le tableau préexistant sur ce thème de Gerard Seghers (1622), conservé à la Pinacothèque Vaticane, et qui fait référence à une délibération des jésuites en 1695 pour le choix de ce thème.
 38. Sur l'identification de la scène voir BISSEL G., *op. cit.*, Appendice 1 (anonyme), p. 127 évoquant « il detto Santo *in estasi* con Gloria di Angeli », et Appendice 6, p. 133 (citant MARANGONI G., *Vita del Servo di Dio il P. Buonsignore Cacciaguerra*, Rome, 1712, S. 62 f.), évoquant à nouveau le saint « in abito Sacerdotale sostenuta da varj Angeli *in atto d'Estasi* con altri Serafini nella parte di sopra, che formano trà raggi, e splendori una Gloria Celeste », voir également le dossier iconographique rassemblé par PAMPALONE Antonella, « La Pentecoste di san Filippo Neri. Iconografia e iconologia », dans BONADONNA RUSSO M. T., DEL RE N. (dir.), *San Filippo Neri nella realtà*

- romana del XVI secolo*, Roma, Miscellanea della Società Romana di Storia Patria, 2000, p. 145-188, démontrant l'extrême plasticité de l'iconographie du saint.
39. Et par exemple sa réception, en présence d'anges, des dons du Saint-Esprit, gravée par Hieronymus Wierix ou bien par Luca Ciamberlano d'après Guido Reni, dans le cycle illustrant sa vie accompagnant certaines éditions de la biographie de P. J. Bacci.
40. Voir par exemple la gravure anonyme sur ce thème conservée dans les Archives de la congrégation de l'Oratoire à Rome et publiée dans l'article de PAMPALONE A., *op. cit.*, fig. 15.
41. Dans le cas de saint Louis de Gonzague (1699), qu'un ange s'apprête à couronner de fleurs et qu'un autre projet représentait, en ronde-bosse, au-dessus de son urne funéraire soutenue par des anges (publié comme fig. 65 dans le *Traité* de Pozzo), ses biographies n'associent aucunement sa mort à des manifestations surnaturelles mais insistent en revanche sur l'exemplarité de son oraison extrêmement concentrée : voir par exemple la *Vita di S. Luigi Gonzaga Della Compagnia di Gesù, descritta da un religioso della medesima compagnia...*, Roma, Antonio de' Rossi, 1727, p. 9 ou p. 96. Dans la fresque de la voûte (1697-1698) est représentée l'apothéose du saint par Andrea Pozzo (également auteur du retable), mais telle qu'elle était apparue lors d'une vision à sainte Maria Maddalena de' Pazzi (elle-même canonisée en 1669 par Clément IX Rospigliosi) que rapportent les biographes du saint : alors que le saint n'était pas encore canonisé (béatifié en 1605, il l'est seulement en 1726), la représentation de son apothéose était sans doute plus justifiable par le biais de relation indirecte. Sur la réalisation de l'autel et de la fresque par Pozzo voir CONTARDI Bruno, « L'altare di San Luigi Gonzaga in Sant'Ignazio », dans BATTISTI A. (dir.), *Andrea Pozzo*, Milano-Torino, Luni, 1997, p. 97-112; BÖSEL R., SALVIUCCI INSOLERA L. (dir.), *Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, cat. expo. (Roma, 2010), Roma, Artemide, 2010, cat. n° 2-16 à 18, p. 132-135.
42. Là encore, c'est la fresque de la voûte, avec le saint au-dessus de nuées dans un ciel lumineux, qui pourrait faire incliner la lecture du bas-relief soit vers une évocation de la mort du saint *suivie* de son apothéose, soit d'une scène terrestre d'extase mise en rapport avec l'apothéose céleste. Voir sur l'église et la chapelle VANNICELLI Primo Luigi, *S. Pietro in Montorio e il tempietto del Bramante*, Roma, 1971, p. 134-135 et la synthèse de ZUCCARI A. (dir.), *La Spagna sul Gianicolo. Vol. I : San Pietro in Montorio*, Roma, Eurografica, 2004, p. 185-199 et p. 192 sur les auteurs de la voûte : G. Ubaldo Abbatini da Città di Castello (1600-1656) et Francesco Romanelli (1610-1662). Sur Francesco Baratta, Père (1595-1666) et « pronipote » (1663-1729), voir FREDDOLINI Francesco, « Francesco Baratta : un nome, due scultori, due secoli », *Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna*, 15, 2009, p. 269-285.
43. La sainte à genoux est accueillie par la Vierge, en présence de saint Jean l'Évangéliste et de divers saints et saintes (dont sainte Catherine d'Alexandrie). Voir SESTIERI Giancarlo, « Per la conoscenza di Luigi Garzi », *Commentari*, XXIII, I-II, Gennaio-Giugno 1972, p. 89-111, ici p. 14-15 : le Christ surmontant la composition dans une Gloire d'anges s'apprêtant à couronner la sainte.
44. DUBOIS Alexandre, *La Vie de sainte Cécile, avec des réflexions chrétiennes sur ses principales circonstances...*, Paris, Edme Couterot, 1694, p. 64-66.
45. *Ibid.*, p. 152.
46. Voir, sur les récits de la mort du saint à l'époque moderne en France, SUIRE É., *op. cit.*, chap. 5 : « Comment meurent les saints », p. 267-288.
47. FRIGERIO A., *Vita e miracoli del gloriosissimo S. Nicola di Tolentino...*, *op. cit.*, chap. XX, p. 103.
48. Voir AUGRUSO Maria Concetta, *Sacre stimmate di San Francesco a Roma : l'arciconfraternita e la chiesa nella prima metà del Settecento*, Roma, Istituto storico dei Cappuccini, 2011, p. 58-59 et p. 95 (Annexe 47, 5 juillet 1718 ; 56, p. 96, 5 août 1718 ; 58, p. 97, 26 août 1718).

49. FORGET Louis, *Le monarque saint et glorieux ou les vertus et les triomphes de saint Louis*, Tours, J. Poincot, 1645, p. 204-205 ; voir également, sur le modèle spirituel que représente le saint pour le fidèle et le rapport au culte monarchique, FILERE Joseph, *La dévotion a S. Louis pour honorer ses merites & imiter ses vertus...*, Lyon, Philippe Borde, 1641.
50. Saint BONAVENTURE, *Legenda Major*, chap. 10, 4, dans T. Desbonnets, D. Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise : documents : écrits et premières biographies*, Paris, éd. Franciscaines, 1981, p. 655-666. Voir également l'expérience décisive de l'apparition du séraphin (dont on sait que ses ailes sont pour saint Bonaventure un symbole de six degrés d'illumination : voir Saint BONAVENTURE, *Itinéraire de l'esprit vers Dieu*, H. Duméry [éd.], Paris, Vrin, 1994, Prologue, p. 23) et de l'extase de saint François d'Assise où cette union spirituelle s'accompagne d'une transformation qui affecte jusqu'à la chair du saint, d'après saint BONAVENTURE, *Legenda Major*, 5, *op. cit.*, p. 684. Avec la mort du saint, cette union est pleinement accomplie dans l'apothéose/glorification lorsque « son âme très sainte se dégaga de la chair pour être absorbée dans l'abîme de Dieu » (*ibid.*, 6, p. 694-695).
51. Voir par exemple MORIN Pierre, *La vie du glorieux S. Ignace de Loyola...*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1622, p. 345 : « C'est encore une marque de sainteté [je souligne], quand la lumière celeste qui reluit en une ame, y est si extraordinaire & si grande, qu'elle redonde sur le corps, & se fait voir par des rayons de clarté corporelle, qui paroissent à l'entour de la teste, & sortent de la face de celuy qui est ainsi favorisé de Dieu. »
52. BACCI Pietro Giacomo, *La Vie admirable de S. Philippe Neri, fondateur de la congrégation de l'Oratoire [...] traduite d'italien en français par R. P. N. D. C.*, Lyon, C. La Rivière, 1643, p. 159. « Esvlant la sainte Hostie souvent ses bras demouroient en l'air, sans pouvoir le retirer de quelque temps; parfois lui mesme demouroit eslevé en l'air, plus d'une coudée sur terre » (*ibid.*, p. 165); « au Maistre Autel de la Vallicelle, il eut le chef entouré d'une clarté de couleur d'or, de la largeur de quatre doigts en façon de diademe » (*ibid.*, p. 391), etc.
53. « Souvent ses ravissement estoient si puissans, qu'ils emportoient le poids de son corps, & l'élevoient sur la terre au milieu de l'air; où il paroissoit comme un Soleil, le visage tout environné de rayons », d'après BUSSIÈRES Jean de, *La vie de saint François Xavier, Apostre des Indes...*, Lyon, Antoine Molin, 1671, p. 607-608; « on le trouvoit ou devant le Saint Sacrement, ou en un lieu solitaire abismé dans une contemplation profonde, souvent suspendu en l'air, avec des rayons au tour du visage », d'après BOUHOURS Dominique, *La vie de saint François Xavier...*, Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1682, p. 557.
54. *Ibid.*, p. 557. Voir le même type d'observation dans GALLONIO Antonio, *La vie du bien-heureux pere Philippe Neri Florentin...*, Paris, Abraham Saugrain, 1608, p. 25, 42, 116, etc., source principale des vies postérieures.
55. THOMAS DE CELANO, *Vie...*, dans T. Desbonnets, D. Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise...*, *op. cit.*, p. 293.
56. Saint BONAVENTURE, *Legenda Major*, *ibid.*, p. 656.
57. *Abregé des vies du glorieux pere Sainct Ignace de Loyola [...] & du bien-heureux pere saint François Xavier son compagnon...*, Poitiers, Julian Thoreau, 1622, p. 121.
58. IGNACE DE LOYOLA, *Autobiographie*, Paris, Seuil, 1962, p. 29, 30, 90-91, 163. De même, le Christ se manifeste à sainte Thérèse comme « une notice plus claire que le Soleil », ou comme une « blancheur souefve & une splendeur infuse » que la sainte ne peut comparer qu'à l'image composite d'une « eau tres-claire, courante sur du cristal, & en laquelle le Soleil se reverber », d'après THÉRÈSE D'AVILA, « La Vie de Sainte Therese... », dans *Les Œuvres de Ste Therese de Jesus...*, Paris, Michel Sonnius, 1630, p. 175 et p. 184.
59. « outre ceste commune representation des perfections divines, qui reluit tousjours mieux dans les natures les plus parfaites, c'est que par ce moyen nous sommes capables de posseder la Divinité, & d'aller rencontrer le Fils jusques au sein de son Père », LESSIUS L., *Discours des incomparables perfections de Dieu...*, *op. cit.*, p. 619.

60. Je ne rappellerai pas ici la variante que représente les opinions scotistes qui font du principe formel de la béatitude non l'Intelligence et la vision de Dieu – ce qui est la position thomiste – mais uniquement la volonté (amour, pour Scot ou joie béatifique pour Auriol), ou les positions mixtes associant volonté (amour) et intelligence (vision), voir l'article « Gloire », dans le *Dictionnaire de théologie catholique*, *op. cit.*, col. 1398-1400 ; sur la position de saint Thomas voir *Somme Théologique*, t. 2, I-II, Question 3 : « Qu'est-ce que la béatitude? », art. 4, *op. cit.*, p. 36-37.
61. Voir HAVELANGE Carl, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998, p. 203 qui insiste au contraire sur l'absence de « distance » et de « moyens » pour cette vision qui est en présence immédiate de Dieu.
62. Saint BONAVENTURE, *Legenda Major*, *op. cit.*, p. 619-621. Voir aussi, entre autres exemples d'évocations de l'état des bienheureux, SALES François de, *Traité de l'amour de Dieu* (1616), dans *Œuvres*, A. Ravier (éd.), Paris, Gallimard-Pléiades, 1969, Livre III, chap. XI, p. 513 sur la nature d'une union directe de Dieu à l'entendement, « sans entremise d'espèce ni représentations quelconque », comparée à une forme d'allaitement, et chap. suivant sur les autres aspects de la Gloire ; ou encore BARTOLI Daniello, *Dell'Ultimo e Beato Fine dell'Homme...*, Roma, Ignatio de'Lazzari, 1670, Livre I, chap. V, p. 90-140 : « Dassi un sguardo alla Gloria de'Beati d'insu la porta del Paradiso » et, souvent réédité, le jésuite PALLU Martin, *Des fins dernières de l'homme*, Paris, Jacques Chardon, Gabriel-Charles Breton, 1739, Livre V ; voir également les traités évoqués plus loin de Louis Abelly, François Arnaux, Jérémie Drexel, etc.
63. LE CLERCQ J., *Sermons funebres...*, *op. cit.*, 1606, p. 315-316 où l'auteur, reprenant le « maistre des sentences », saint Augustin et saint Thomas d'Aquin, distingue « l'usage » des créatures et la « fruition » de Dieu qui, associée à la vision de sa divine essence, réalise la félicité de l'homme. Voir également FORNAS Philippe, *L'escole de la véritable Science, contenant, Les plus curieuses Questions de la fin dernière de l'Homme et de sa Beatitude...*, Lyon, Michel Talebard, 1664, p. 245 et suiv. ; ainsi que ELLY A., *Le Miroir...*, *op. cit.*, p. 330-331 qui met également en rapport ces trois dons de l'âme avec les vertus théologiques que l'on peut aussi trouver représentées, par exemple avec les figures allégoriques sculptées sur la voûte du Gesù, à proximité des scènes de l'apothéose : Foi et Vision de Dieu, Charité/jouissance de l'amour de Dieu, Espérance/ « tenue et possession » de Dieu. Sur le thème de la vision béatifique voir la somme de TROTTMANN Christian, *La vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Rome, École française de Rome, 1995.
64. Sur cette littérature, largement inspirée du modèle central que constitue saint Thomas d'Aquin, voir par exemple ABELLY Louis, *Les Considérations sur l'Eternité*, Paris, Michel Le Petit et Estienne Michallet, 1671 (1^{re} éd. 1626), chap. XV à XVII, p. 118-139 ; ARNAUX [ou ARNOULX, chanoine de la cathédrale de Riez en Provence] François, *Merveilles de l'autre monde, contenant, Les horribles Tormens de l'Enfer. Les admirables Joyes de Paradis. Avec le moyen d'éviter l'un, & acquerir l'autre...*, Lyon, Pierre Rigaud, 1614 (contenant *Du Paradis et de ses merveilles...*, nombreuses rééd. dont celle de Rouen, Jean-Baptiste Besongne, 1670), également auteur de *Le Pelerin du Paradis, Monstrant le chemin qu'il faut suivre en ce monde pour s'y aller rendre*, Lyon, Pierre Rigaud, 1623, sur la pénitence, le péché et les bonnes œuvres, et du *Secret pour ouvrir la porte de Paradis en mourant...*, Lyon, Pierre Rigaud, 1622 ; DREXEL Jérémie, *Tableau des joyes du paradis [...] mis à son jour par le R. P. Girard*, Paris, V^{ce} J. Camusat, 1639 ; MARANDÉ Léonard de, *Le Théologien français [...] 2^e édition...*, Paris, M. Soly, 1646, t. I, Livre III, Traité II : « De la Vision de Dieu », p. 71-85 ; BELLINTANI DA SALÒ Mattia, *Teatro del Paradiso. Overo Meditationi della celeste Gloria...*, Salò, Bernardino Lantoni, 1620, dédié au cardinal Odoardo Farnese, traduit en français sous le titre *Théâtre du paradis, ou Méditations de la gloire céleste...*, Lyon, L. Muguet, 1629 ; CANISIUS Pierre, *Le grand catéchisme [...] Ou Précis de la Doctrine Chrétienne...*, A.-C. Peltier (trad.), Paris, Louis Vivès, 1857, t. VI, Section III : « Des Quatre fins dernières de l'homme », p. 1-212, en

- particulier Question V sur le « royaume du ciel », p. 134-178 ; ou encore le traité fondamental de Robert Bellarmin évoqué à propos du Gesù. Sur l'histoire des conceptions du Paradis, avec l'abandon définitif aux cours des XVI^e et XVII^e siècles de « la croyance en l'existence continuée du paradis terrestre » (supposé désormais détruit) et sa substitution par un exclusif Paradis céleste (ou par des croyances millénaristes encore vivaces : par exemple chez Guillaume Postel ou Campanella), voir la somme de DELUMEAU Jean, *Une histoire du Paradis. Le Jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992, en particulier chap. VII et VIII ; *Mille ans de bonheur* (1995) ; et, surtout pour notre sujet, *Que reste-t-il du paradis ?* (2000) ainsi que MCDANNELL Colleen, LANG Bernhard, *Heaven. A History*, New Haven/London, Yale University Press, 1988 et GATTI PERER M. L. (dir.), « *La Dimora di Dio con gli Uomini* » (*Ap 21, 3*). *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1983 et notamment COLLI Agostino, « La tradizione figurative della Gerusalemme celeste : linee di sviluppo dal sec. III al sec. XIV », p. 119-144. Voir également BAUSTERT Raymond, « Un aspect de la spiritualité du XVII^e siècle : la béatitude des corps élus », *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, XXXIV, 1998, n. 2, p. 247-278 (à propos de François Arnoux et de ses sources) et MOLINIÉ Anne-Sophie, *Corps ressuscitant et corps ressuscités : les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du XV^e au début du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2007. Voir également les innombrables « arts de mourir » destinés au commun des fidèles : par exemple la traduction française de *L'art et science de bien vivre & bien mourir...*, Louvain, Jean Bogard, 1598, fol. 135 v^o et suiv. : voir la lecture de HAVELANGE C., *op. cit.*, p. 198-231.
65. Ac 7, 55-56.
66. LESSIUS Leonard, *Considérations sur les Perfections de Dieu selon les Trois Etats de la vie spirituelle...*, Paris, Jacques de Brueil, 1685, p. 38. Voir aussi, évoqué plus haut, ELLY A., *Le Miroir...*, *op. cit.*, 1614, p. 314-316 qui rappelle la distinction entre Gloire substantielle, consubstantielle et accidentelle.
67. Actif à Saint-Magloire de Paris, il assimile lumière de Gloire et Saint-Esprit uni à l'intelligence du voyant, le Fils étant l'espèce dans laquelle on voit : voir son *De Deo* (1684), second volume des *Dogmes théologiques*, 1, VI, chap. XVI.
68. Saint BASILE, *De Spiritu sancto*, XVIII, n. 47, *P. G.*, t. XXXII, col. 154 ; Saint GRÉGOIRE DE NYSSE, *In S. Stephanum oratio*, *P. G.*, t. XLVI, col. 715 : voir l'article « Intuitive (Vision) », dans *Dictionnaire de théologie catholique...*, *op. cit.*, col. 2371 et col. 2374 sur L. Thomassin.
69. LESSIUS L., *Discours des incomparables perfections de Dieu...*, Rouen, Jean Le Boulenger, 1634, p. 575-576.
70. LESSIUS L., *Considérations sur les Perfections de Dieu...*, *op. cit.*, p. 40.
71. LESSIUS L., *Discours des incomparables perfections de Dieu...*, *op. cit.*, p. 576.
72. *Ibid.*, p. 595-596 ; voir aussi LESSIUS L., *Considérations sur les Perfections de Dieu...*, *op. cit.*, p. 38 : « Jesus-Christ est aussi appelé nôtre gloire, comme cause meritoire, parce que toute nôtre gloire est contenuë dans ses merites, comme en une source tres feconde, & que c'est d'eux qu'elle découle en nous » ; même idée commune dans PEAN DE LA CROULLARDIÈRE François, *L'Escole de Jesus-Christ. Ensemble trente-six meditations sur les Quatre fins dernieres de l'homme...*, Paris, Veuve Jean de la Caille, 1675, p. 510 à propos de l'« Entrée dans la gloire par le chemin royal de la croix ».
73. Voir par exemple, à propos de la chapelle de saint François-Xavier au Gesù et du tableau de Carlo Maratta, où un Crucifix est aux pieds du saint, le texte du cardinal Negroni évoquant « l'ornement » que représente ce tableau pour l'église : « e più di molto, al concorso, e profitto d'ogni sorte di persona, e d'alle spirituali diligenze, che nella Chiesa del Gesù si praticano, e che s'insinuano da Padri, per promuovere la gente all'importantissimo successo della buona morte » (ARSI, Rom. 143, II, fol. 537 v^o-538 r^o, cité par CURZIETTI J., *op. cit.*, p. 156, note 32).
74. FORGET L., *Le Monarque sainct...*, *op. cit.*, p. 200.

75. L'attitude d'anges qui paraissent supporter certains tableaux – mais qui ne font que l'effleurer – est dotée de plusieurs significations : faire du tableau non plus une simple représentation narrative mais le faire accéder dans certains cas au statut de vision ; faire du tableau un don divin apporté par les puissances angéliques et non le travail de peintres humains ; manifester le passage d'un état à l'autre du saint (le « décrochement » et suspension du tableau anticipant sur la propre ascension du saint).
76. Voir MONTAGU Jennifer, « Alessandro Algardi's Altar of S. Nicola da Tolentino and Some Related Models », *The Burlington Magazine*, 1970, 806, p. 282-291, ici p. 286, note 18 et FERRARI Oreste, PAPALDO Serenita, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, U. Bozzi, 1999, p. 362 ; voir également, sur le rôle central de l'Algarde en tant qu'auteur du projet exécuté par Baratta, BILANCIA Fernando, « Gli altari di Alessandro Algardi nelle chiese romane di S. Maria della Vittoria e di S. Nicola da Tolentino », *Palladio*, 40, 2007, p. 125-138.
77. VORAGINE Jacques de, *La légende dorée*, J.-B. Roze (trad.), Paris, 1967, p. 37 et suiv., où l'auteur reprend l'épître des prêtres et des diacres d'Achaïe rapportant le martyr associé à un passage alors donné à saint Augustin du *De vera et falsa poenitentia*. La statue du saint a été réalisée par Antonio Raggi. Voir sur l'église la synthèse de LANZETTA Letizia, *Sant'Andrea al Quirinale*, « Le chiese di Roma illustrate », 30, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1996, ici p. 61-69 sur la décoration de stuc exécutée entre 1662 et 1665 et, pour les documents d'archives, DONATI Ugo, « Gli autori degli stucchi in S. Andrea al Quirinale », *Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'arte*, VIII, 1941, p. 144-150 ; ainsi que, en dernier lieu, BEVILACQUA M., CAPRIOTTI A. (dir.), *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Roma, De Luca, 2016. Le tableau du maître-autel (avec la fresque de la voûte), de Guillaume Courtois, a été peint vers 1668-1671, date de réalisation de l'ensemble de l'autel, les stucs sont de Giovanni Rinaldi.
78. RICHEOME Louis, *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutere...*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611, p. 14 et suiv.
79. FICIN Marsile, *Métaphysique de la lumière*, J. Reynaud, S. Galland (éd.), s. l., L'act Mem, 2008, « De la lumière », chap. XV, p. 163.
80. C'est la doctrine de saint Thomas, exposée par le dominicain du XVII^e siècle Jean de Saint-Thomas, où intelligence du voyant et lumière de Gloire de Dieu concourent à l'acte de la vision intuitive, voir art. « Intuitive (vision) », *Dictionnaire de théologie catholique...*, *op. cit.*, col. 2376.
81. NICOLE Pierre, *Sur les quatre dernières fins*, dans *Essais de Morale*, Paris, G. Desprez, 1733, vol. IV, I, Livre III, « Du Paradis », p. 188 (Genève, Slatkine reprint, I, p. 358). L'intensité de ce mouvement peut être rapportée aux témoignages de saint Augustin sur l'éternelle félicité anticipée par le ravissement : « Nous nous élevâmes vers cette immuable félicité par les mouvements d'une affection violente », AUGUSTIN, *Confessions*, IX, X, *op. cit.*, p. 319 ; de même chez saint THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, t. III, II-II, Question 175 : « Le ravissement », *op. cit.*, p. 996 et suiv.
82. FORGET L., *Le Monarque saint...*, *op. cit.*, p. 204-205.
83. HERSENT Charles, *L'Empire de Dieu dans les saints, ou bien l'Éloge de saint Louis, roy de France, prononcé à Rome le jour de sa feste...*, s. l. n. d. (1651), p. 12.
84. MATHIEU Pierre, *Histoire de saint Louis, roi de France, IX du nom, XLVIII du nombre, présentée au roi le jour de la célébration générale et solennelle de sa fête*, Paris, B. Martin, 1618, p. 447-448.
85. *Ibid.*, p. 446-447.
86. FORGET L., *Le monarque saint...*, *op. cit.*, p. 370, attribuée à l'Ange gardien de saint Louis et aux « Anges tutélaires de la France, & de ses Provinces » le soin de porter le saint au Ciel.
87. Voir GRÉGOIRE DE NAZIANCE, *Discours 42-43*, J. Bernardi (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1992, Discours 43 : « Pour le grand Basile. Oraison funèbre », 79, p. 299 : « L'homme était étendu, il était parvenu à son dernier souffle et les chœurs d'en haut, vers lesquels

- depuis longtemps ses regards étaient fixés, le réclamaient. [...] Et qu'après avoir dit un ultime "entre tes mains, je remettrai mon esprit", il eut rendu l'âme sans déplaisir aux anges qui l'emmenaient... »
88. ELLY A., *Le Miroir...*, *op. cit.*, p. 110; voir aussi saint THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, t. 2, I-II, Question 5 : « L'obtention de la béatitude », art. 9, S. 3, *op. cit.*, p. 57 sur le rôle des anges, qui peuvent « éclairer l'intellect de l'homme, et aussi celui d'un ange inférieur, en ce qui concerne certains aspects des œuvres divines; mais non pas quant à la vision de l'essence divine », privilège de l'illumination par Dieu. Dans le cas du Christ, il est, selon une interprétation ancienne, non pas supporté mais juste escorté par les anges, voir BRENDEL Otto, « Origin and Meaning of the Mandorla », *Gazette des Beaux-Arts*, XXV, 86, 1944, p. 5-23, ici p. 12 évoquant Bède.
89. PLOTIN, *op. cit.*, Traité 6 (IV, 8), 8, 11-13.
90. NICOLE P., *Sur les quatre dernières fins*, dans *Essais de Morale*, *op. cit.*, vol. 1, Livre III : « Du Paradis », chap. I, p. 187.
91. FRIGERIO A., *Vita e miracoli del gloriosissimo S. Nicola di Tolentino*, *op. cit.*, Dédicace, p. 2 v^o.
92. *Ibid.*, p. 106.
93. Voir GILSON Étienne, *La théologie mystique de saint Bernard*, Paris, J. Vrin, 1969, p. 72-73 et les notions de « courbature » et d'« incurvation » sous le poids du péché originel que l'on retrouve dans l'*Itinerarium* de saint Bonaventure : voir Saint BONAVENTURE, *Itinéraire de l'esprit vers Dieu*, H. Duméry (éd.), Paris, Vrin, 1994, chap. I, 7, p. 33 : l'incurvation du corps est redoublée par l'aveuglement de l'esprit.
94. THOMAS DE CELANO, *Vie de saint François d'Assise...*, dans DESBONNETS T., VORREUX D. (éd.), *Saint François d'Assise...*, *op. cit.*, 110, p. 288.
95. MOLINIER Étienne, *Panégyrique du roy S. Louys, sur le subject de la célébration de sa feste...*, Paris, R. Giffart, 1618, p. 37.
96. *Ibid.*, p. 37.
97. STAROBINSKI Jean, « Ouverture, ou le Paradis par le raccourci », dans *La beauté du monde. La littérature et les arts*, Paris, Gallimard-Quarto, 2016, p. 1121-1127 ici p. 1126 à propos du Bernin : « aux limites mêmes où il semble s'arracher à l'ici bas, le corps reste captif de son entière innervation ». Sur la dialectique étroite qui associe humiliation/glorification je renvoie à nouveau à PORRINO Giovanna Maria, *Le poids et la gloire. Splendeur de Dieu, splendeur de l'homme, de la Genèse aux Psaumes*, Paris, Cerf, 2016.
98. Voir ici les analyses de G. Careri à propos de S. Andrea ou de la bienheureuse Albertoni dans CARERI Giovanni, *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Usher, 1990.
99. Voir la lettre de Natoire à Marigny, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments...*, Paris, Charavay-Schmidt, 1901, vol. 11, p. 116, avec le descriptif du projet et la notice du *Diario Ordinario*, 28 août 1756, 6105; ainsi que les études de BRUNEL Georges dans *Charles-Joseph Natoire...*, cat. expo. (Nîmes, Troyes, Rome), 1977 et de CAVIGLIA-BRUNEL Susanna, *Charles-Joseph Natoire*, Paris, Arthéna, 2012, p. 152-153 et P-236-D148, p. 396-400.
100. BACCI P. J., *La vie admirable...*, *op. cit.*, p. 399.
101. *Ibid.*, p. 401.
102. LESMO Alessio, *Le grandezze di S. Alessio Spiegate in Dodici Pitture...*, Roma, Francesco Cavalli, 1637, p. 185; autre vie : CAIMI Norbeto, *Della vita di S. Alessio, patrizio romano*, Roma, 1772 (éd. consultée Roma, 1832, Libro II, chap. III : « Morte di s. Alessio », p. 26-28).
103. LESMO A., *op. cit.*, p. 186.
104. *Ibid.*, p. 187, l'auteur se réfère à Rm 1, 20 : « En effet, depuis la création du monde, ses perfections invisibles, éternelle puissance et divinité, sont visibles dans ses œuvres pour l'intelligence. »

105. Voir LE CLERCQ Jacques [curé de Saint-Nicolas d'Arras], *Sermons funebres et concepts sur les quatre fins dernières de l'Homme...*, Rouen, Jean Osmont, 1606, p. 314.
106. Thème présent à Paris au milieu du siècle dans la rare et précoce coupole de la chapelle Saint-Joseph des Carmes peinte par le liégeois Walthère Damery (vers 1644), et que l'on retrouvera à Lyon, avec l'étonnante composition de Louis Cretey pour le réfectoire de l'ancien monastère royal des bénédictines de Saint-Pierre (1684-1686), ainsi que dans la chapelle des Carmélites d'Arles et des Carmes de Lunéville sous forme sculptée. Voir, sur le char d'Élie comme modèle de l'ascension spirituelle, lui-même proche du culte de Mythra et de l'apothéose des empereurs romains *via* le char d'Hélios, DANIELOU Jean, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, Seuil, 1996 (1961), chap. V : « Le char d'Élie », p. 82-92, le char étant l'un des « véhicules » privilégiés de l'âme pour Platon dans le *Phèdre*. Voir également CUMONT Franz, *Lux Perpetua*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1949, chap. VI : « Survivances mythologiques. Le Voyage vers l'au-delà », p. 275-303. Sur le cas de saint François (que représente Giotto à Assise), voir THOMAS DE CELANO, *Vie...*, dans T. Desbonnets, D. Vorreux (éd.), *Saint François d'Assise...*, *op. cit.*, I, 11, p. 213 ; II, 8, p. 288.
107. LESMO A., *op. cit.*, p. 187. Même comparaison entre Triomphes du paganisme et du christianisme dans BENOÎT XIV, *De la Canonisation des Saints...*, *op. cit.*, p. 20-24.
108. Voir sur ces deux exemples *Métamorphose*, XIV, v. 843-850 et XIV, v. 805-828, cette dernière figurée notamment dans un dessin de Charles Le Brun vers 1662 pour l'hôtel d'Aumont (Paris, musée du Louvre) ; Canuti et Haffner, auteurs de *L'Apothéose de saint Dominique* aux Ss. Domenico e Sisto à Rome, sont aussi les auteurs de *L'Apothéose de Romulus* (1675-1676) pour l'antichambre du Palais Altieri.
109. Voir encore à cet égard *L'Apothéose d'Henri IV* peinte par Rubens pour la Galerie du Luxembourg, transfert laïque d'une apothéose chrétienne, et le précédent de Cosme I par Vasari à Florence au Palais de la Seigneurie dans la Salle des Cinq-cents (1563-1565). Voir encore, plus modestement, celle de Louis de Bourbon Prince de Condé, à Saint-Louis des Jésuites (1687, dessin conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon et autre version au Musée Carnavalet, inv. D 8555). Voir CHANTRENNE Damien, « Des projets inédits concernant les pompes funèbres du Grand Condé par Pierre Paul Sevin (1687) », *Histoire de l'art*, 54, juin 2004, p. 59-72 ; et KESPERN S. (dir.), *Bossuet. Miroir du Grand siècle*, cat. expo. (Meaux, musée Bossuet, 2004), Paris, Phileas Fogg, 2004, p. 44-45 sur l'enluminure du musée Carnavalet destinée à la façade de l'église. On trouve déjà une évocation analogue de l'élévation de l'âme par deux anges, entre les allégories de la France et de l'Église, associées à Armand de Conti et Louis de Condé, dans le *Titre de thèse en l'honneur du prince Henri de Condé* gravé par François de Poilly d'après Lubin Baugin en 1647.
110. D'après le témoignage de l'*Historiae Senensis*, cité par ARASSE Daniel, « *Fervebat pietate populus* : art, dévotion et société autour de la glorification de saint Bernardin de Sienna », *Mélanges de l'École Française de Rome*, 89, 1977, p. 189-264 ici p. 193 ; voir également MODE Robert Louis, « San Bernardino in Glory », *The Art Bulletin*, mars 1973, LV, 1, p. 58-77 qui indique qu'un dispositif similaire avait été repris pour la canonisation de Catherine de Sienna en 1461 (p. 60) ; voir aussi, les exemples étudiés et mis en rapport avec les coupoles baroques par BUCCHERI Alessandra, *The Spectacle of Clouds, 1439-1650. Italian Art and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014.
111. Voir CASALE V., *op. cit.*, p. 36-38, p. 52-55 et p. 170, 175 sur différents cas romains. Au XVIII^e siècle, voir également le cas de Pierre Subleyras dont l'esquisse pour une bannière comportant sur une face une apothéose de saint Camille de Lellis, peinte pour les Pères Camilliens en 1746, est conservée au musée de Picardie à Amiens : *Subleyras, 1699-1749*, cat. expo. (Paris-Rome, 1987), Paris, RMN, 1987, n° 110, p. 321-323 ; ainsi que SCHALHORN Andreas, *Historienmalerei und Heiligsprechung. Pierre Subleyras (1699-1749) und das Bild für den Papst im 17. und 18. Jahrhundert*, München, Scaneg Verlag, 2000, p. 49-67.

112. Sur la réalisation (détruite) de Lunéville voir la gravure dans HÉRÉ Emmanuel, « Plan et Elevation de l'Autel des Carmes de Lunéville », dans *Suite des plans, élévations et coupes des châteaux que le Roy de Pologne occupe en Lorraine...*, Paris, 1752-1753, Deuxième partie, fig. 33; sur l'architecte voir FRANCE-LANORD Albert, *Emmanuel Héré architecte du roi Stanislas*, Nancy, Presses universitaires de Nancy-Editions Serpenoise, 1984, ici p. 52; ainsi que RAU-GRÄFIN Julia, *Emmanuel Héré. Premier architecte von Stanislas Leszczyński in Lothringen (1705-1763)*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1973, p. 187-188, qui cite MICHEL Nicolas Léopold, *Recueil des fondations et établissements faits par le Roi de Pologne, Duc de Lorraine...*, Lunéville, 1761, chap. XXXVII, p. 169 et suiv. à propos de la construction par Stanislas en 1739 du maître-autel, du tabernacle et des « deux Autels Collatéraux », « à l'honneur de la Sainte Famille et de St. Jean Népomucène, qui sont d'une magnificence peu commune », la construction ayant associé à Héré les sculpteurs Barthélemy Guibal et François Girardet. Sur le retable d'Arles voir PARROCEL Étienne, *Monographie des Parrocel. Essai*, Marseille, Joseph Clappier, 1864, IX- Pierre Parrocel, p. 111-112 à propos du tableau du retable. Sur le peintre voir également BRUGEROLLES E. (dir.), *Une Dynastie de peintres : les Parrocel*, cat. expo. (Paris-Avignon, 2008), Carnets d'études 9, Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2007, p. 29-41, notice de Yves de Domenico (Pierre Parrocel, 1670-1739); SALMON Xavier, « Pierre Parrocel », dans MALGOUYRES Philippe, *Dessins de la donation Marcel Puech au musée Calvet, Avignon. Catalogue sommaire*, Naples, Paparo Editioni, 1998, t. II (non consulté); et les travaux de Marie-Claude HOMET dont « Pierre Parrocel », dans *La Peinture de Langue d'Oc (aspects de la peinture dans les sociétés de langue d'oc de 1700 à 1735)*, cat. expo. (Valence-sur-Baise, 1984), Toulouse, éditions Milan, 1984, p. 53-56 ici p. 54 qui date le tableau d'Arles de 1728 « d'après la signature »; « Pierre Parrocel », dans *Le Dessin baroque en Languedoc et en Provence*, cat. expo. (Toulouse, 1992), Toulouse, Éditions Loubatières, 1992, p. 158-160; « Pierre Parrocel », dans *L'Accent de Provence*, 7, décembre 2003-janvier 2004, p. 16-19. Sur le couvent, fondé en 1632-1634, voir TRICHAUD Jacques-Marie, *Les religieuses carmélites d'Arles*, Arles, Veuve Cerf, 1859, p. 30 et note 1 sur les travaux de 1718, le retable et son attribution à Péru (sans prénom) et au « fameux Parrocel d'Avignon » évoquant une « apothéose de Sainte-Thérèse », ainsi que les coûts de 400 francs (livres) pour le tableau et 2500 livres pour les sculptures. MARCEL Adrien, « Les Péru, sculpteurs et architectes d'Avignon », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 2^e série, t. 28, année 1928 (1929), p. 1-157 ne mentionne cependant pas ces travaux dans le catalogue des frères Jean (1650-1723) et Pierre (1649-1723) Péru. Voir, pour les travaux du XVIII^e siècle, le manuscrit conservé à la Bibliothèque municipale d'Arles ms. 793, fol. 263-277 (VÉRAN P., *Recherches pour servir à l'histoire de l'église d'Arles*, t. II).
113. Voir sur cette tradition, liée à une vision du prier des dominicains de Brescia de l'âme du futur saint, reposant assis sur un siège entre deux échelles, HECK Christian, *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1997, p. 200-201.
114. Voir en particulier ses *Homélies sur l'Hexaéméron*, S. Giet (trad.), Paris, Cerf, 1968, II, 4 et 5 (sur la lumière primordiale, spirituelle, d'avant la création), 7 et 8 (la création de la lumière primitive), VI (création des corps lumineux), œuvre poursuivie par Grégoire de Nysse dans son *Apologie*. Outre la tradition néo-platonicienne d'une âme circulaire ou sphérique, cette convention peut évoquer certaines visions particulières dont celle de l'abbé Benoît, rapportée par saint Grégoire, voyant l'âme de l'évêque de Capoue, Germain, s'élevant dans le ciel sous la forme d'une sphère ignée.
115. Sur le chef-d'œuvre de Piranèse, entre autres nombreuses références, voir les différents et nombreux travaux de John WILTON-ELY dont « Piranesian Symbols on the Aventine », *Apollo*, 103, mars 1976, p. 214-227 et *Piranesi as Architect and Designer*, New York, The Pierpont Morgan Library/Yale University Press, New York/New Haven and London, 1993, chap. IV : « The Remodeling of S. Maria del Priorato », p. 87-119 : toute une imagerie est associée, fondée sur l'histoire antique de l'Aventin (siège de l'*Armilustrum*

- romaine), articulant des éléments funéraires, militaires et maritimes étrusques et romains, la symbolique de l'ordre de Malte et des Rezzonico (tour et aigles), le cardinal Giovanni Battista Rezzonico, neveu du Pape Clément XIII, étant alors le Grand Prieur de l'Ordre, les initiales PX (*Pax Christi*), etc. Voir également PANZA Pierluigi, *Piranesi architetto*, Milano, Guerini studio, 1998, chap. IV : « Il Priorato (1764-1766) o la narrazione di un desiderio », p. 69-96; JATTA B. (dir.), *Piranesi e l'Aventino*, cat. expo. (Rome, 1998), Milano, Electa, 1998 et notamment la contribution de CRITIEN John Edward, « Un manoscritto del XVIII secolo dell'Archivio Magistrale del Sovrano Ordine di Malta di Roma », p. 79-85; la synthèse et les analyses de BARRY Fabio, « “Onward Christian Soldiers” : Piranesi at Santa Maria del Priorato », dans BEVILACQUA M., GALLAVOTTI CAVALLERO D. (dir.), *L'Aventino dal Rinascimento a oggi. Arte e Architettura*, Roma, Artemide, 2010, p. 141-160. Sur l'architecte voir, en dernier lieu, NEVOLA F. (dir.), *Giovanni Battista Piranesi predecessori, contemporanei e successori. Studi in onore di John Wilton-Ely*, Roma, Quasar, 2016. Sur Tommaso Righi, associé à la réalisation de l'édicule marial urbain du couvent des Oratoriens, voir la bibliographie dans notre chapitre consacré à ce programme. Rappelons que saint Basile était, avec la Vierge, le saint auquel était originellement dédiée l'église, le saint des chevaliers de l'ordre de Malte étant saint Jean-Baptiste. L'autel et la Gloire sont décrits en détail dans l'anonyme et fondamentale *Descrizione delle Rinnovazioni fatte nella Chiesa di S. Basilio Magno* (Roma, Sovrano Militare Ordine di Malta, Archivio Magistrale, ms. M 11), publiée dans CRITIEN J. E., *op. cit.*, ici p. 81-83.
116. Voir par exemple FORGET L., *Le monarque saint...*, *op. cit.*, p. 344-346 à propos des magnificences de sainte Hildegarde, saint Benoît, saint Robert, etc. qui permettent à l'auteur d'imaginer un tel apparat triomphal pour son héros.
117. BACCI P. J., *La vie admirable...*, *op. cit.*, p. 569 à propos de l'apparition de la scène de sa mort à une religieuse du monastère de Sainte-Cécile « laquelle le vit tout couvert de blanc & porté par deux Anges en un siège fort relevé », ou de même p. 572. Voir aussi GALLONIO Antonio, *La vie du bien-heureux pere Philippe Nerio Florentin [...] trad. du latin du R.P. Anthoine Gallonius...*, Paris, Abraham Saugrain, 1608, p. 305 où seuls les anges sont mentionnés emportant le saint « vestu d'une robe blanche, & tout brillant de rayons au milieu de deux jouvenceaux ».
118. Conception d'origine orientale (*Oracles Chaldaïques*, frg 104), inspirée également par Platon qui fait du corps terrestre le réceptacle et le « véhicule » de l'âme immortelle créée par Dieu : voir PLATON, *Timée*, 69c, dans *Ceuvres complètes*, t. X, A. Rivaud (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 195 : les hommes reçoivent de Dieu « le principe immortel de l'âme » et l'enveloppent dans le « corps mortel » qui en est le « véhicule » ou le « char » ; l'idée d'un « véhicule » ou d'un « char » conduisant l'âme étant également présente en *Timée*, 41e et dans le *Phèdre*, 246. Ces idées trouvent une nouvelle orientation avec les néo-platoniciens – Plotin, Porphyre, Jamblique, Proclus (Proclus), Macrobie, etc. –, qui font l'hypothèse d'un « corps spirituel » ou d'un « corps sidéral » de l'âme emprunté lors de sa descente (*katabolè*) vers le corps mortel ou, réciproquement, lors de sa remontée vers le ciel. Pour la période médiévale voir la mise au point de BASCHET J., *Corps et âme...*, *op. cit.*, chap. IV : « Donner corps à l'âme : variations et paradoxes figuratifs », ainsi que les développements sur le sujet de OLARIU Dominic, *La Genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2014.
119. IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, A. Rousseau, L. Doutreleau (éd.), Paris, Cerf, 1982, t. II, Livre II, chap. XIX, 6, p. 193-194. « Elles possèdent les traits de l'être humain, de façon à pouvoir être également reconnues », *ibid.*, Livre II, chap. XXXIV, 1, p. 357. ORIGÈNE, *Traité des Principes*, *op. cit.*, II, 2, 1-2, p. 247-249 : « Comme nous l'avons dit plus haut cette substance matérielle a une nature apte à se transformer de tout en tout : lorsqu'elle est employée pour les êtres inférieurs, elle prend la forme d'un corps plus épais et plus solide, et par là sont distinguées les espèces visibles et

- variées du monde; mais quand elle est utilisée pour les êtres parfaits et bienheureux, elle brille dans la splendeur des corps célestes, et orne du vêtement du corps spirituel les anges de Dieu et les fils de la Résurrection : c'est avec tous ces derniers que parvient à sa perfection l'état divers et varié du monde unique », repris dans *ibid.*, 1980, t. III, III, 6, 4-7, p. 243-251. Voir également l'exposé et le commentaire indigné qu'en fait saint JÉRÔME, *Lettres*, J. Labourt (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, t. VII, 1961, CXXIV : « A Avitus », notamment 4, p. 98-99.
120. Voir BAINVEL J., « Âme. Doctrine des trois premiers siècles », *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Letouzey et Ané, 1930, t. I, col. 977-1001. Voir également OSMOND Rosalie, *Imagining the Soul. A History*, Stroud, Sutton, 2003.
121. Saint AUGUSTIN, *De Genesi ad litteram*, XII, 36, P. Agaësse, A. Solognac (éd.), Paris, Études Augustiniennes, 2001, p. 452-454.
122. Autres références possibles : les habits de gloire des prêtres ordonnés par Dieu à Moïse (Ex 28, 2) : « des vêtements sacrés, en signe de gloire et de majesté » (ornés de pierres précieuses); ou le vêtement de gloire qui, dans certaines traditions (Éphrem), revêt Adam et Eve avant la découverte de leur nudité.
123. Rm 13, 14 : « Mais revêtez le Seigneur Jésus-Christ et ne vous abandonnez pas aux préoccupations de la chair... »
124. ORIGÈNE, *Traité des Principes*, *op. cit.*, II, 3, 2, p. 253-255; voir également CHRYSOSTOME Jean, *Homélie sur la Résurrection des morts*, N. Rambault (éd. et trad.), Paris, Cerf, 2013, 6, p. 151-159 et 7, p. 159-165 commentant 2 Co 5, 2-4 et utilisant la comparaison avec le grain ou la fabrication de l'or et du verre; ou encore saint BASILE, *Lettres*, Y. Courtonne (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1966, t. III, Lettre CCXCII, p. 166 sur « l'immortel vêtement qui en couvrant notre humanité a détruit la mort de la chair : ce qui était mortel a été absorbé dans ce vêtement d'immortalité ».
125. Voir par exemple PLOTIN, *op. cit.*, *Traité 1* (I, 6), 7, 1-10 : « la rencontre avec lui [le Bien] se produit pour ceux qui s'élèvent vers le haut et y retournent en se dépouillant de ce que nous revêtons lors de la descente de notre âme, comme pour ceux qui vont vers le plus saint des temples, il y a des purifications et l'enlèvement qu'ils portaient, avant de monter dévêtus... ». Le thème du corps comme vêtement de l'âme est déjà présent chez PLATON (*Gorgias*, 523c) et se retrouve aussi chez PROCLOS (*Commentaire sur le Premier Alcibiade*, I, 138. 22-139. 3; ou *Éléments de théologie*, J. Trouillard [éd.], Aubier-Montaigne, Paris, 1965, 209, p. 187).
126. Voir CHRÉTIEN Jean-Louis, « L'âme nue », dans *La Voix nue*, Paris, Minuit, 1990, p. 316-328; BUREAU Pierre, « De l'habit paradisiaque au vêtement eschatologique », dans *Fin des temps et temps de la fin au Moyen Âge*, actes du 18^e colloque du C.U.E.R.M.A, Aix-en-Provence, 1993, p. 93-124; CRAS Alban, *La symbolique du vêtement dans la Bible*, Paris, Cerf, 2011; plus généralement voir HALLEUX E. de, LORA M. (dir.), *Nudité sacrée. Le nu dans l'art religieux de la Renaissance entre érotisme, dévotion et censure*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011.
127. Voir par exemple, BACCI P. J., *La vie admirable...*, *op. cit.*, p. 22.
128. Saint THOMAS D'AQUIN, *Abrégé de théologie*, J.-P. Torrel (trad.), Paris, Cerf, 2007, I, chap. 168 : « Les dots des corps glorieux ».
129. Voir VAUCHEZ A., *op. cit.*, p. 499-518 et en particulier p. 509-511 sur le lien entre sainteté et lumière dans la tradition issue de Isidore de Séville, du Pseudo-Denys et de Thomas d'Aquin; mêmes remarques dans SALLMANN J.-M., *op. cit.*, p. 274-277 et p. 285-310 sur la mort du saint.
130. BUSSIERES J. de, *La vie de saint François Xavier...*, *op. cit.*, 1671; ou déjà TURSELIN Horace [Orazio TORSELLINI], *La Vie du Bien-Heureux Pere François Xavier [...] mis en François, & maintenant corrigée sur la Latine [...] par le Pere Michel Coysard*, Lyon, Jean Pillehotte, s. d. (1612), Livre V, chap. XI, p. 434, et mêmes exercices avant la mort, *ibid.*, p. 434-435.

131. Dans FRIGERIO A., *Vita e miracoli del gloriosissimo S. Nicola di Tolentino*, *op. cit.*, p. 110. Voir leur présence aussi pour l'apothéose du saint Chrysogono du Guerchin.
132. BACCI P. J., *La vie admirable de S. Philippe Neri*, *op. cit.*, p. 569.
133. *Ibid.*, p. 159, 165, 385, 388-389, etc.
134. *Ibid.*, p. 568. Et de même pour Ignace de Loyola où la mort discrète du saint est quasi passée sous silence, voir par exemple BARTOLI Daniel, *Histoire de saint Ignace de Loyola d'après les documents originaux*, P. L. Michel (trad.), Bruges, Desclée de Brouwer, 1893 (1650), Livre IV, chap. V, p. 407. Autres cas distincts dans FRIGERIO A., *Vita e miracoli del gloriosissimo S. Nicola di Tolentino...*, *op. cit.*, p. 110; BUSSIERES J. de, *La vie de saint François Xavier...*, *op. cit.*, p. 587 ou BOUHOURS D., *La vie...*, *op. cit.*, p. 434; THOMAS de CELANO, *Vie de saint François d'Assise*, dans DESBONNETS T., VORREUX D. (éd.), *Saint François d'Assise...*, *op. cit.*, 110, p. 288, etc.
135. BASCHET J., « Vision béatifique et représentation du Paradis (XI^e-XV^e siècle) », dans *La visione e la sguardo nel Medio Evo*, *Micrologus*, VI, 1998, p. 73-93 : privilégiant soit la représentation du sein d'Abraham, soit celle du Paradis, le thème de la cour céleste apparaît d'abord lors de la scène du Jugement dernier (par exemple à la chapelle Strozzi, S. Maria Novella, Florence) avant de s'autonomiser peu à peu, en Ligurie au XV^e siècle notamment, devenant le modèle privilégié du Paradis. Le processus nous paraît aboutir au XVII^e siècle où la cour céleste est désormais associée moins à la Résurrection des corps qu'à l'apothéose de l'âme. Du même, voir également *Corps et âme. Une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016, chap. V : « Les lieux de l'au-delà : une petite révolution dans le monde des âmes » sur la « localisation de l'incorporel » que constitue l'invention des différents lieux d'accueil des âmes des défunts (enfer, limbes, purgatoire, paradis) et qui est mise en parallèle, côté monde terrestre, avec une « architecturation du sacré » et l'affirmation de la « structuration ecclésiale de la société » (p. 190).
136. Voir en particulier TEULADE A., *Le Saint mis en scène...*, *op. cit.*, qui répertorie quatre pièces en France avec apothéoses autour des années 1640 (deux consacrées à saint Eustache, et deux autres consacrées à saint Alexis et à sainte Catherine), et de très nombreux exemples en Espagne où la « prévention » aristotélicienne contre les « machines » n'avait pas cours.
137. Voir également PALLAVICINO Sforza, *Arte della Perfezio Cristiana*, Livre III, II (1665), dans *Opere del Cardinale Sforza Pallavicino*, Milano, Nicolo Bettoni, 1834. Voir la traduction française : *L'art de la perfection chrétienne*, F. Catoire (trad.), Paris, Adrien Le Clere et C^o, Paris, 1854, III, chap. II : « Combien et comment la considération assidue du paradis seconde la vie spirituelle », p. 361-379.
138. Voir ELLY A., *Le Miroir...*, *op. cit.*, p. 304, ou encore BELLARMIN Robert, *Traité de l'éternelle félicité des saints...*, Paris, P. Rocolet, 1656, p. 289-292 sur les « joyes du corps glorieux », la vue de « son propre corps lumineux », celle du Christ et celle d'une « infinité de corps, comme autant de soleils », et « sans estre esblouïs », ou encore la vue des corps des martyrs avec leurs plaies devenues lumineuses (p. 291); même idée chez ARNOUX François, *Merveilles de l'autre monde...*, Rouen, J. Courant, 1676, chap. XVIII : « De la vision de Jesus Christ, de sa digne Mere, & de tous les bien heureux SS. », p. 103.
139. ARNOUX F., *op. cit.*, chap. XVII : « De la beatitude de l'œil », p. 99-100.
140. Voir Saint BONAVENTURE, *Breviloquium*, Paris, éd. franciscaine, 1966-1967, VII, « Le jugement dernier », chap. 7 : « La gloire du Paradis », 1, p. 107 où sont distinguées Gloire substantielle, consubstantielle (la Gloire corporelle) et accidentelle (ou « auréole », « un certain surcroît de beauté spéciale »).
141. BELLARMIN R., *Traité de l'éternelle félicité des saints...*, *op. cit.*, IV, « Du Paradis », II : « Des plaisirs de l'Entendement ».
142. Voir, par exemple, Saint THOMAS D'AQUIN, *Somme contre les Gentils*, V. Aubin (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1999, III, 47, 3, p. 173 et les chap. 51 à 63 sur la

- vision de l'essence de Dieu ou encore, inspiré de saint Augustin, ses *Questions disputées sur la Vérité. Question XII : La prophétie*, art. 7, J.-P. Torrell (trad.), Paris, Vrin, p. 109. Sur les différents types de visions, voir l'excellente synthèse de ADNÈS Pierre, « Visions », *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique...*, Paris, Beauchesne, 1999, col. 949-1002 ; sur la notion de vision intuitive, voir le *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Letouzey et Ané, 1930, t. VII, col. 2351 et suiv., « Intuitive (Vision) ». La définition dogmatique de la vision intuitive date de la constitution *Benedictus Deus* (23 janvier 1336) de Benoît XII ; le secours de la lumière de la Gloire, Gloire créée issue de la lumière incréée de Dieu et infuse dans l'intelligence humaine pour accéder à cette vision, est posée par le concile de Vienne (1311). Voir, fondamentalement sur le sujet, TROTTMANN C., *La Vision béatifique, op. cit.*, et, du même, TROTTMANN C., DUMOUCHE A., *Benoît XII. La Vision béatifique*, éd. Docteur angélique, 2009 et « Vision béatifique et résurrection de la chair, quelques remarques historiques et doctrinales », *Théophilyon*, t. XI, 2, p. 293-316. Antérieurement voir la synthèse de TERRIEN Jean-Baptiste, *La grâce et la gloire, ou la Filiation adoptive des enfants de Dieu...*, Paris, P. Lethielleux, 1897, vol. 2, Livre IX sur la vision béatifique. Voir également, une des rares études à confronter ici théologie et représentations concrètes, BASCHET J., *op. cit.*, 1998 et ARASSE Daniel, « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, 1972, vol. 84-2, p. 403-492, repris dans *Les Visions de Raphaël*, Paris, Liana Levi, 2003.
143. Voir notamment, revenant sur les polémiques médiévales, TORRELL Jean-Pierre, *Recherches thomasiennes*, Paris, Vrin, 2000, chap. V : « La vision de Dieu *per essentiam* selon saint Thomas d'Aquin », p. 177-197.
144. ARNOUX F., *op. cit.*, chap. XIV, p. 83.
145. BELLARMIN R., *Traité de l'éternelle félicité des saints...*, *op. cit.*, p. 268-269. La littérature mystique adopte et raffine ces catégories, par exemple présentes dans l'article *Visio* de la *Clavis mystica* (1640) de Maximilien VAN DER SANDT. Le théologien jésuite s'y réfère au franciscain Henri de Herp (dit Harphius), évoquant avec force détails la vision intuitive de l'essence divine par le moyen de la lumière de la Gloire : voir HARPHIUS Henry, *Theologie mystique [...] traduit en François par M. Jean Baptiste de Machault*, Paris, Charles Chastellain, 1617, Livre III, III, chap. 21, p. 740.
146. Au sens que donnaient par exemple Platon puis Plotin à ce terme de *noësis* ou de pensée intuitive saisissant immédiatement son objet, distincte de la pensée discursive, rationnelle et médiate (*dianoia*), en parlant de « vision de l'intelligible » (Traité 7 [V, 4], 2) ; l'Un et le Bien (premier principe plotinien dominant l'Intellect et l'Âme), relevant au-delà encore et en dernier lieu d'une forme de « présence » et « d'union » à la divinité que l'on retrouve aussi dans le christianisme. On sait que la *theoria* est définie par PLATON comme le regard vers le degré le plus élevé de réalité (le beau dans le *Banquet* 209e-212a) et par ARISTOTE (Éthique à Nicomaque, X) comme l'activité contemplative qui est le mode suprême de connaissance, ou encore, dans la *Métaphysique* (Γ 1, 1003a 21-22), comme la « science qui contemple ce qui est en tant qu'il est, et ce qui lui appartient par lui-même » : nous sommes ici bien au plus près de l'objet de la vision béatifique.
147. CAMUS Jean Pierre, *Exercice spirituel de la gloire de Dieu...*, Caen, Pierre Poisson, 1638, fol. 85 r°. Une telle vision pourrait se rapprocher de « cette intuition de toutes les réalités en bloc » qui est déjà celle de la vision intellectuelle de Plotin, distincte en cela de la pensée discursive et rationnelle de l'âme (PLOTIN, *Ennéades*, Traité 28 [IV, 4], 1, 20).
148. CAMUS J. P., *op. cit.*, p. 76 v°-77 r°.
149. Saint THOMAS D'AQUIN, *Somme contre les gentils*, III, chap. 60, 5, *op. cit.*, p. 214 où l'auteur reprend saint AUGUSTIN, *La Trinité*, XVI, 26.
150. NICOLE P., *Sur les quatre dernières fins*, dans *Essais de Morale, op. cit.*, IV, I, p. 253 (Slatkine Reprints, Genève, 1971, vol. I, p. 374) ; ou encore FORNAS P., *Lescole de la*

- veritable Science...*, *op. cit.*, p. 215 et suiv. qui se fonde sur saint Thomas d'Aquin et saint Augustin : voir par exemple saint THOMAS D'AQUIN, *Somme contre les gentils*, III, chap. 59 et 60 : « Comment ceux qui voient la substance divine voient toutes choses » et « Ceux qui voient Dieu voient simultanément en lui toutes choses ». Voir aussi BELLARMIN R., *op. cit.*, p. 272 à propos de la vision de Dieu « et de tous ses ouvrages ». Plus lointainement, il faudrait remonter à la philosophie antique, par exemple PLOTIN, *Ennéades*, Traité 31 (V, 8), 4 sur la contemplation des dieux.
151. FORNAS P., *L'escole de la veritable Science*, *op. cit.*, p. 155.
152. *Ibid.*, p. 156.
153. Jn 12, 31-32 : « Maintenant le Fils de l'homme a été glorifié et Dieu a été glorifié avec lui », texte repris et commenté dans ORIGÈNE, *Commentaire sur saint Jean*, C. Blanc (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1992, t. V, Livre XXXII, XXV-XXIX, p. 325-345, ici p. 333-335 à propos de Moïse et par extension de tous les chrétiens accédant à la contemplation : « autant spirituellement pourrait-on appeler "vision de la gloire de Dieu" ce qui de Dieu est connu et contemplé avec certitude par l'intelligence qu'une extrême pureté en a rendue capable. Puisque l'intelligence purifiée, qui a dépassé toutes les réalités matérielles afin de parvenir avec le plus de certitude possible à la contemplation de Dieu, est *défiée par ce qu'elle contemple*, il faut dire que *c'est en cela que consiste la glorification du visage de celui qui a contemplé Dieu*, s'est entretenu avec lui et s'est attardé à cette vision [...] C'est aussi en ce sens que l'Apôtre a dit ces mots : "Nous tous qui, le visage découvert, reflétons la gloire du Seigneur, nous sommes transformés en la même image" ».
154. Voir cependant ROCA DE AMICIS Augusto, « Servirsi "del male adattato al bisogno per far cose belle" : la sagrestia berniniana », dans BEVILACQUA M., CAPRIOTTI A. (dir.), *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Roma, De Luca, 2016.
155. Saint THOMAS D'AQUIN, *Somme contre les gentils*, III, 51, 2, *op. cit.*, p. 189-190. Voir aussi, sur cette assistance divine de la lumière de la Gloire, SALES François de, « Traité de l'Amour de Dieu », dans *Œuvres*, A. Ravier (éd.), Paris, Gallimard-Pléiades, 1969, Livre III, chap. XIV, p. 520 ; MARANDÉ Léonard de, *Le Théologien français [...] 2^e édition...*, Paris, M. Soly, 1646, t. I, Livre III, Traité II : « De la Vision de Dieu », p. 71-85, ici p. 74-75 ; ou QUANTIN Georges, *La Théologie française, où l'on traite de Dieu & de ses Attributs, de la Trinité, & de la création de l'Ange, de l'Homme [...] Nouvelle édition*, Paris, Charles Angot, 1669, I, Question IV : « Si l'esprit humain a besoin de la lumière de gloire pour voir Dieu? », p. 88-89.
156. PEAN DE LA CROULLARDIÈRE F., *L'Escole de Jesus-Christ*, *op. cit.*, « Cinquième Meditation. Que les Saints sont bien-heureux de la mesme beatitude de Dieu », p. 558.
157. Voir sur cette terminologie saint THOMAS D'AQUIN, *Somme contre les gentils*, III, 53, 6, *op. cit.*, p. 196 : par transposition dans le domaine intellectuel des catégories du monde sensible, nous désignons comme « vision » la connaissance intellectuelle et « lumière » ce qui permet la vision intellectuelle, la « lumière de gloire » est « cette disposition par laquelle l'intellect créé est haussé à la vision intellectuelle de la substance divine » ; ce processus est compris comme une *infusion* de la lumière, où Dieu joue le rôle de « d'espèce impressée » dans l'intelligence du voyant qui est rendu capable de recevoir la présence divine.
158. *Ibid.*, III, 51, 2, *op. cit.*, p. 189-190 et chap. 52, 53 pour les développements.
159. FORNAS P., *L'escole de la veritable Science...*, *op. cit.*, p. 163.
160. *Ibid.*, p. 165. Voir par exemple saint THOMAS D'AQUIN, *Somme contre les gentils*, III, chap. 58, *op. cit.*, p. 207-209 : « Quelqu'un peut voir Dieu plus parfaitement que quelqu'un d'autre » ou *Somme Théologique*, t. I, Question 62, art. 6 : « Les anges ont-ils reçu la grâce et la gloire en proportion de leur capacité naturelle? », *op. cit.*, p. 576-577 et t. II, I-II, Question 69, art. 4, p. 434-435. L'inégalité des élus, et plus généralement la croyance dans la Résurrection, se fonde sur saint Paul, dans I Cor 15, 40-42.
161. FORNAS P., *L'escole de la veritable Science...*, *op. cit.*, p. 174.

162. Voir par exemple PALLAVICINO S., *op. cit.*, Livre III, chap. II, p. 368 et suiv. où il réfute avec divers arguments la prévention que cette « contemplation perpétuelle, uniforme, d'un même visage devient fastidieuse ».
163. FORNAS P., *L'escole de la véritable Science...*, *op. cit.*, p. 171. Même idée chez SALES F. de, *Traité de l'Amour de Dieu*, *op. cit.*, III, chap. XV : la vue est inégale entre bienheureux, mais aussi incomplète pour tous.
164. Voir par exemple ELLY A., *op. cit.*, p. 295-297, p. 299 sur la position du Christ, et p. 300 sur celle, debout, des saints.
165. Voir FORNAS P., *L'escole de la véritable Science...*, *op. cit.*, p. 241-243.
166. ARNOUX F., *op. cit.*, chap. XXIV, p. 147-149 sur l'accueil puis l'union à Dieu qui est figurée sous la métaphore de deux miroirs disposés l'un face à l'autre (p. 148-149) où l'âme se voit en Dieu et voit Dieu en elle comme dans tous les autres bienheureux.
167. Voir par exemple ARASSE D., *Les Visions de Raphaël*, *op. cit.*, p. 12, p. 85-88.
168. FORNAS P., *op. cit.*, p. 195 (je souligne). Voir également MARANDÉ L. de, *op. cit.*, t. I, Livre III, Traité II : « De la Vision de Dieu », Discours Quatrièmes : « Quelles sont les choses que les Bien-heureux voyent en Dieu », p. 79-81 ou encore QUANTIN G., *op. cit.*, I, chap. II, p. 11-13 sur l'erreur de la distinction « réelle » entre les attributs de Dieu et chap. VII : « De la Vision Beatifique », p. 80 et suiv. Dans un dieu « simple » (non composé), on ne saurait distinguer en Dieu essence et existence, essence et attributs, et attributs entre eux.
169. *Ibid.*, p. 200.
170. *Ibid.*, p. 203.
171. *Ibid.*, p. 206-207.
172. BERNINI Domenico, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio*, Rome, Rocco Bernabò, 1713, p. 100-110.
173. Voir ELLY A., *Le Miroir...*, *op. cit.*, p. 318 qui reprend les positions de saint Thomas d'Aquin : voir par exemple son *Abrégé de théologie*, J.-P. Torrel (éd.), Paris, Cerf, 2007, I, chap. 151 : « La parfaite béatitude de l'âme rationnelle exige qu'elle soit réunie à son corps » ; la *Somme théologique*, *op. cit.*, t. 2, 1-II, Question 1 à 5, p. 15-57 ; ainsi que le *Supplément à la Somme*, Questions 75 à 86 consacrées à la résurrection et la *Somme contre les Gentils* III, *op. cit.* Antérieurement voir par exemple ORIGÈNE, *Traité des Principes*, *op. cit.*, II, 10, 1-3 : « De la résurrection », p. 376-383.
174. Voir déjà, à propos de la vision corporelle des corps après la résurrection, les réserves de saint AUGUSTIN, *La vision de Dieu*, P. Cambronne (trad.), Paris, Desclée de Brouwer, 2010, XX, 48, p. 119 à propos de la vision de la « substance divine ». Voir encore ELLY A., *Le Miroir...*, *op. cit.*, p. 304-312, ou saint THOMAS D'AQUIN, *Abrégé de théologie*, J.-P. Torrel (trad.), Paris, Cerf, 2007, I, chap. 153-160 sur la résurrection et chap. 168 sur les « dots » des corps glorieux, etc. De façon plus générale, voir aussi la synthèse de CHOLLET A., « Corps glorieux », *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Letouzey et Ané, 1923, t. III, 2, col. 1879-1906 synthétisant les positions de saint Paul à saint Thomas *via* Tatiens, saint Justin, Athénagore, Tertullien, Origène, saint Grégoire de Nysse, saint Augustin, saint Jérôme, etc.
175. MOLANUS Jean, *Traité des saintes images*, F. Boespflug, O. Christin, B. Tassel (éd.), Paris, Cerf, 1996, IV, 24, p. 542, à propos du Jugement dernier, tolérerait cette variation des âges en s'appuyant sur saint Augustin.
176. BELLARMIN R., *op. cit.*, p. 292.
177. Voir déjà saint Paul, I Co 15, 42-44 : « semé corruptible, on ressuscite incorruptible ; semé méprisable, on ressuscite dans la gloire ; semé dans la faiblesse, on ressuscite plein de force, semé corps animal, on ressuscite corps spirituel ». Ces propriétés sont déjà présentes dans la philosophie néo-platonicienne, voir par exemple JAMBlique, *Les Mystères d'Égypte*, E. des Places (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1966, II, 4, p. 82 : à l'éclat, sont associées « l'acuité », « vélocité », « vitesse » des différentes catégories d'êtres : dieux, archanges, anges, démons, héros.

178. FORNAS P., *op. cit.*, p. 271-272.
179. *Ibid.*, p. 272-273.
180. *Ibid.*, p. 273-274.
181. LE CLERCQ J., *Sermons funebres...*, *op. cit.*, p. 318.
182. FORNAS P., *op. cit.*, p. 281 ; voir également sur ces « douaires » des corps glorieux, ELLY Ange, *Le Miroir...*, *op. cit.*, p. 327 et suiv.
183. ELLY A., *Le Miroir...*, *op. cit.*, p. 237.

Gloire et Lumière

Retour sur la tradition textuelle

« — Voilà de la gloire pour vous.

— Je ne sais pas ce que vous entendez par “gloire”, *dit Alice*.

Humpty Dumpty sourit d'un air méprisant. Bien sûr que vous ne le savez pas, puisque je ne vous l'ai pas encore expliqué.

J'entendais par là : “Voilà pour vous un bel argument sans réplique!”

— Mais “gloire” ne veut pas dire : joli petit argument sans réplique, *objecta Alice*.

— Lorsque moi j'emploie un mot, *dit Humpty-Dumpty d'un ton de voix quelque peu dédaigneux*, il signifie exactement ce qu'il signifie... ni plus ni moins.

— La question, *dit Alice*, est de savoir si vous avez le pouvoir de faire que les mots signifient tant de choses différentes. »

Lewis CARROL, *De l'autre côté du miroir*, VI, dans *Œuvres*, J. Gattégno *et al.* (éd. et trad.), Paris, Gallimard-Pléiade, 1990, p. 316.

GLOIRE MODERNE ET KAVÔD BIBLIQUE LA GLOIRE DES MODERNES

« Si la gloire est si importante en théologie, c'est avant tout parce qu'elle permet de maintenir unies dans la machine gouvernementale Trinité immanente et Trinité économique, l'être de Dieu et sa pratique, le Règne et le Gouvernement. En définissant le Règne et l'essence, elle détermine aussi le sens de l'économie et du Gouvernement. Elle permet donc de combler cette fracture entre théologie et économie dont la doctrine trinitaire n'a jamais réussi à venir totalement à bout et qui ne semble trouver une conciliation possible que dans la figure aveuglante de la gloire. »

Giorgio AGAMBEN, *La Règne et la Gloire. Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement*. Homo Sacer, II, 2, J. Gayraud, M. Rueff (trad.), Paris, Seuil, 2008 (2007), p. 345.

Entre 1637 et 1638 Jean-Pierre Camus, disciple de saint François de Sales, ancien évêque de Belley, commendataire de l'abbaye Notre-Dame d'Aunay, et auteur prolifique d'innombrables ouvrages spirituels, publie à Caen avec l'appro-

bation des « frères prêcheurs » trois minces mais précieux traités consacrés à la Gloire de Dieu : *Théodoxe, ou de la Gloire de Dieu* (1637), les *Considérations affectueuses sur la Gloire de Dieu* (1638), et l'*Exercice Spirituel de la Gloire de Dieu* (1638). Si nombre de textes évoquent la Gloire, et par exemple, nous venons de le voir, la Gloire à laquelle accèdent en dernier lieu les saints au terme d'un processus séquentiel dont s'efforcèrent de rendre compte les artistes, exceptionnels sont alors les ouvrages qui se consacrent exclusivement à un tel concept. Et Camus de constater, malgré l'importance pour la religion d'une telle connaissance, « que la Gloire de Dieu est peu connuë » :

« je ne vois parmi les hommes, (je dis les plus entendus) qu'ignorance, qu'erreur, qu'aveuglement pour ce regard, chacun parlant de cette Gloire à veuë de païs, & peu la connoissans, chacun en devisant comme il l'entend, & nul de la divisant comme il faut, aveugles qui tirent à un blanc où quelques uns donnent, mais au hasard, sans le voir, sans le sçavoir, sans le connoistre¹ ».

Dans le cadre d'un projet d'ordre moins historique ou théologique que spirituel, toute l'ambition de ces traités est donc de mieux approcher la connaissance de la Gloire et, plus encore, de faciliter en retour l'exercice du principal devoir de chaque chrétien, à savoir la louange ou « glorification » du Créateur. Alors même qu'en Italie s'élaboraient les formes monumentales de la Gloire moderne, Camus se situe ici en dehors de tout enjeu artistique ou même représentatif, bien que les références obligées à la *lumière* (« Tout ce qui est manifesté l'est par la lumière. Dieu est une lumière, que les tenebres ne peuvent accueillir, il est toute Manifestation² »), et au *soleil* (« Qu'est-ce donc proprement que Gloire de Dieu? Il en est comme du Soleil qui est le plus & le moins visible de toutes les choses³ »), ouvrent implicitement vers ces domaines sur lesquels nous reviendrons dans un second volet de ce chapitre.

De façon générale, la Gloire est définie comme « une claire connaissance de l'excellence de quelque chose, accompagnée de louange⁴ ». Par « claire connaissance », Camus entend l'« Estime, Bonne Opinion, Reputation, Honneur qui procede la Manifestation evidente d'une chose qui excelle, & qui en est digne⁵ » ; par « excellence », il comprend « tout ce qui excelle ou est eminent en Vertu, Puissance, Sagesse, Beauté, Bonté, Grandeur, & autres telles & recommandables qualitez⁶ ». L'estime intérieure puis extérieure que représente la louange est la conséquence ultime de cette connaissance de l'excellence. La Gloire ne s'identifie donc pas à un objet, ni même à une qualité éminente – la puissance par exemple dont est doté un être – mais elle est avant tout une forme de *relation*, ici précisément celle de la *connaissance* ou *reconnaissance* par un tiers de cette qualité d'un être ou d'une chose, reconnaissance qui doit se *manifester* par un acte déterminé qui est la louange : « C'est la manifestation & declaration de l'excellence de quelque chose qui est reconnuë et exprimée par la louange⁷. »

En ce sens la Gloire ne relève pas uniquement du champ religieux : elle peut porter aussi bien sur des « choses naturelles » (les lis des champs selon l'exemple donné par Camus), et peut bien sûr être appliquée aux hommes, et notamment

à « ceux qui sont élevez à de hautes dignitez », aux riches et aux vertueux. Plus loin, Camus évoque encore la « gloire subalterne » qui relève aussi bien du domaine « politique & civil » que « religieux », revenant sur des distinctions rappelées par le Concile de Trente entre honneur dû aux saints (Dulie), à la Vierge et à l'humanité du Christ (Hyperdulie), ou à Dieu et à la personne divine du Christ (Latrie)⁸. Mais, dans l'esprit de Camus, il n'y a de « vraie » Gloire que divine : « toute [Gloire] qui nous vient des creatures, & qui ne se termine pas au Createur, peut estre appellée fausse⁹ » ; la « vraie Gloire », par opposition à la « fausse » et à la « vaine » gloire, est celle « qui est *en* Dieu » (la Gloire qui « appartient » à Dieu), ou bien qui « est *rapportée* à Dieu » (« quand on ne desire & on ne reçoit honneur, que pour le rapporter à Dieu »), ou enfin qui « nous *vient de* Dieu » (Gloire de celui « qui est recommandé de Dieu »).

Si la Gloire est donc « connaissance de l'excellence », la Gloire de Dieu, objet premier des réflexions de Camus, sera connaissance de l'Excellence suprême qui est celle de Dieu : « une claire & amoureuse connaissance de l'Excellence de Dieu, accompagnée de louanges¹⁰ ». Si les « secrets de la Majesté » et la « grandeur de la Gloire » divine ne sont pas accessibles aux yeux et aux lumières de l'entendement¹¹, si la « lumière inaccessible » et impénétrable de Dieu¹² est pour nous comme « ténèbres » en ce monde, cette connaissance est pourtant rendue possible, « selon la portée de cette vie mortelle », grâce à la lumière (surnaturelle) de la Foi¹³. Dans l'autre monde – et nous l'avons vu à propos de la glorification des saints – c'est la « lumière de la gloire » qui, en « élevant » et « renforçant » l'œil de l'entendement¹⁴, rendra possible aux bienheureux, dans le face-à-face ultime dont ils jouissent, la véritable connaissance de cette excellence divine. On constate aussi qu'un terme, celui d'amour, s'est ajouté dans la définition de la Gloire de Dieu, « pour montrer que pour donner Gloire à Dieu en la manière qu'il desire, ce n'est pas assez de le connoître par la Foi, si elle n'est vive & animée de la Charité¹⁵ », deux des trois vertus théologiques étant donc nécessaires pour atteindre à cette « science » suprême de Dieu¹⁶.

Ayant défini son objet, Jean-Pierre Camus introduit une nouvelle précision en opérant un partage fondamental, déjà présent chez saint François de Sales et que l'on retrouve chez tous les auteurs aussi bien catholiques que protestants. Il y aurait en effet « deux sortes de Gloires de Dieu » : « L'une Interieure, Essentielle, Incrée, Eternelle, Infinie. L'autre Exterieur, Accidentelle, Créée, Temporelle, & Finie¹⁷. » La première, *Interieure* et principale, « est celle qui est intime & au-dedans de Dieu, que Dieu se donne à soi-mesme, par la claire connaissance, qu'il a de son Excellence infinie, qu'il accompagne d'amour & de louange¹⁸ ». On voit que la connaissance/reconnaissance n'advient pas seulement par un tiers dans le cas de Dieu, mais par lui-même, Dieu portant un regard réflexif sur son propre être dont il reconnaît l'Excellence absolue. Il y aurait ainsi, et c'est une question qui avait déjà suscité nombre de controverses, comme une sorte de dédoublement de l'être de Dieu entre ce qu'il est et ce qu'il reconnaît être, même si, s'agissant du Créateur suprême, il ne peut y avoir ce genre de distinction entre Être, Essence, et connaissance de son Essence (Gloire) : « Parce que Dieu

estant un acte pur, un Estre tres-simple & premier, & son *Essence estant une mesme chose avec son Estre* [je souligne] ; tout ce qui est en lui est lui-mesme, tout y est Essentiel, & par consequent la *Gloire interieure qu'il se donne est lui-mesme*, à raison de quoi on l'appelle Essentielle¹⁹. » Appliquée à la nature trinitaire de Dieu, cette connaissance/reconnaissance de l'excellence de Dieu par lui-même met en œuvre toute une économie interne et réciproque entre les personnes, tout un ensemble de relations dynamiques qu'il faut aussi imaginer jouer au sein des grandes Gloires produites par les artistes :

« la louange, procedante de Connoissance & d'Amour, que le Père donne au Fils, le Fils au Père, le Père & le Fils au S. Esprit, le S. Esprit au Père & au Fils, bref que l'unité de l'Essence donne à la Trinité des Divines Personnes, & la Trinité des Personnes à l'Unité de l'Essence Divine, puis que Dieu est Dieu, c'est-à-dire de toute Eternité²⁰ ».

Plus loin, Camus explique et détaille cette économie interne (le « Règne » au sens de Giorgio Agamben), par la nature spontanément communicative et « diffusive » du Bien auquel le Pseudo-Denys l'Aréopagite identifiait Dieu : « Le Bien [...] est de sa nature communicatif, & aime à se répandre », et le Bien Essentiel qu'est Dieu se communique d'abord « au-dedans de soi par connoissance & par Amour²¹ ». Par *connaissance*, dans le Fils donné comme « splendeur » de la Gloire du Père (He 1, 3) (c'est « l'Eternelle *generation* du Verbe divin » où le Père communique au Fils toute sa divinité et l'ensemble de ses perfections) ; par *amour* (ou Volonté infinie), dans le Saint-Esprit qui *procède* du Père et du Fils selon le dogme catholique. Et ce sont de ces communications divines au sein de l'unité des personnes de la Trinité que Dieu « tire sa Gloire Interieure, Infinie, Incrée, Eternelle, & Essentielle²² ».

La seconde Gloire procède de cette économie interne mais devient *extérieure* et subordonnée : c'est elle que perçoivent les spectateurs des Gloires et c'est à elle qu'ils doivent répondre. Déjà, dans le *Théodoxe* où Camus s'inspire des Psaumes, la Gloire de Dieu, bien qu'interne, est comparée à ce « qui *l'environne* de lumière comme d'un vestement », laissant entendre une première expansion au-dehors de soi²³. La communication qui joue au sein de la Trinité se répand en effet désormais dans la Création : « C'est la *manifestation au dehors* de l'excellence & perfection de Dieu, qui se fait aux Creatures par le moyen de la connoissance de l'Amour & de la Louange²⁴ » ; c'est encore « le *rejaillissement* & l'éclat de son inestimable valeur²⁵ ». Le tiers connaissant est ici occupé non plus par Dieu (et les personnes trinitaires), mais par les *créatures* qui deviennent les sujets qui connaissent et reconnaissent l'Excellence divine, rendant gloire à la Gloire de Dieu dans un mouvement à la foi réflexif et réciproque où, comme l'écrivait saint François de Sales, la louange que Dieu se donne à lui-même suscite le désir de « louer cette si digne louange », dans un « retour et répétition de louange sur louange²⁶ ».

Bien que différentes, l'une et l'autre Gloire sont intimement liées dans un rapport à la fois représentatif et économique : « il semble que la Gloire de Dieu Exterieur soit quelque image de l'Interieur », car « elle en est une manifestation

au dehors, un rayon, un crayon²⁷ » ; elle est non la Gloire même de Dieu, inaccessible en cette vie, mais bien son expression et représentation. De plus, si la Gloire essentielle, infinie et excellente, ne peut en aucun cas être augmentée par la Gloire accidentelle, celle-ci, au sein de l'itinéraire spirituel où est engagé le chrétien, contribue en revanche à « perfectionner » la créature qui applique toutes ses œuvres à la Gloire divine, car :

« ceux qui dans le Ciel chantent le Cantique Eternel des Divines Misericordes, contemplant à face découverte la Gloire du Seigneur, sont transformez en son Image, & sont menez de clarté en clarté par l'Esprit de Dieu, ainsi que parle S. Paul en la seconde [Lettre] à ceux de Corinthe. En sorte que la Gloire créée est unie & collée de telle façon à l'incrée qu'elle la touche immédiatement, sans y pouvoir pourtant entrer à cause que l'Essentielle est comblée de sa propre infinité²⁸ ».

Gloire intérieure et gloire extérieure, étroitement articulées l'une à l'autre quoique de façon nécessairement inégale, sont ainsi comparées à un « Janus à deux fronts », « un Tableau à deux faces », ou encore au sommet et à la base de l'échelle spirituelle de Jacob aux divers degrés parcourus par anges et hommes angéliques, décrite par saint François de Sales et Camus : « ce qui nous apprend que tout l'exercice des Anges & des Bien heureux qui sont dans le Ciel, n'est autre que de rendre Gloire à Dieu aux lieux tres-hauts, & qu'en Terre c'est tout l'emploi des Hommes de bonne volonté²⁹ ».

Camus indique ensuite les différents *noms* que peut prendre cette Gloire extérieure : « Nom de Dieu », « Honneur de Dieu », « Volonté de Dieu », « Benediction de Dieu », « Amour de Dieu », « Loi de Dieu », etc.³⁰. Il précise également les différentes *formes* que prend, non dans l'art mais dans la Création, cette manifestation de la Gloire intérieure de Dieu : « par l'Enigme et le Miroir de la Foi, qui nous revele des Mysteres qui surpassent la capacité de la lumière naturelle³¹ » ; « par le spectacle des creatures » qui, dans les termes de saint Paul, « montre la grandeur & l'excellence de l'ouvrier » ; « par l'adorable mystere de l'Incarnation » où, selon saint Augustin, est cachée « la lumière de la Gloire de la divinité sous le limon de notre mortalité ». Mais aussi, et c'est tout le sens des expositions des Quarante-Heures que de révéler cette Gloire cachée, par « le mystere de l'Eucharistie, où il nous voile son humanité sacrée sous les saintes espèces, comme en celui de l'Incarnation, il a couvert sa divinité du manteau de son humanité » ; et enfin par les miracles où, à partir des Noces de Cana, le Christ a commencé à exprimer publiquement sa Gloire³². À ces diverses manifestations de la Gloire de Dieu dans le monde, correspondent aussi plusieurs états sous lesquels se communique aux hommes la Gloire non bien sûr « souveraine » (qui n'appartient qu'à Dieu), mais « subalterne et subordonnée » : état de Nature (ce sont les « grâces des corps ou d'esprits » et les biens extérieurs) ; état de Grâce (« toutes faveurs qui regardent le salut de l'Ame, la Foi, l'Espoir, l'Amour divin, etc. », la Grâce étant « une Gloire commencée ») ; enfin état de Gloire (état de la « Grâce consommée, & la fin de toute consommation »)³³.

Reconnaître et honorer, sous ces différentes formes, la Gloire de Dieu manifestée dans le monde est la fin « pour laquelle Dieu a créé toutes choses ».

La Création, et c'est là une idée commune que nous retrouverons, ne vise pas un intérêt quelconque des créatures, inutiles pour un Dieu parfait et auto-suffisant, mais la propre Gloire de Dieu : il est « la fin dernière de toutes les choses créées qu'il n'a faites que pour sa Gloire³⁴ ». *Glorifier* Dieu, c'est-à-dire lui « rendre Gloire » au sens donc de connaître, reconnaître et louer l'Excellence de Dieu sur terre afin de bénéficier plus tard de sa propre glorification par la divinité dans le ciel, est le mouvement réciproque qui répond à cette communication/expression de la Gloire de Dieu dans le monde. Une telle glorification désintéressée se réalise par l'ensemble des actes et des célébrations dévotionnelles, liturgiques et cultuelles (prières, cantiques, oraisons, etc.) qui prennent notamment place dans l'espace ecclésial. Mais également et plus généralement, pour Camus, par l'exercice de la Charité et de « toute bonne œuvre qui en est ou commencée ou accompagnée³⁵ ». Une gravure d'Abraham Bosse portant l'inscription « La vraie charité est d'aimer Dieu pour Dieu » et illustrant *La Carité, ou le pourtraict de la vraie charité*, publiée en 1641 par Camus, évoque cette conception : une représentation de la « vraie charité », portant un flambeau (illuminant le Paradis), est tournée vers le soleil rayonnant du « Père des lumières » occupé en son centre par le Tétragramme, et verse de son bras gauche une cruche d'eau dans la bouche des Enfers [Fig. 111]³⁶. Dans le traité de 1638, Camus développe une

Fig. 111.
Jean-Pierre
Camus,
*La Carité ou le
Pourtraict de la
vraie Charité.
Histoire devote
tirée de la vie
de S. Louys...*,
Paris, Robert
Bertault, 1641,
n. p., gravure
d'Abraham Bosse.



ample pratique dévotionnelle, divisée en une série de différents « usages », et donnée comme « Exercice Spirituel de la Gloire de Dieu ». Malgré leurs diversités, toutes ces pratiques ont un unique fondement qui est la conséquence de la fin ultime de la Création : comme Dieu a fait « toutes choses pour soi-mesme » (sa propre Gloire), les hommes devront, dans ces usages, « rapporter toutes choses à lui³⁷ », à savoir l'ensemble de leurs actions et de leurs intentions, en « gros », comme en « détail », bonnes ou mauvaises, isolées ou assemblées « en une mesme œuvre, qui toutes aboutissent à la Gloire de Dieu, comme les lignes d'une circonférence se terminent dans l'unité du centre³⁸ » : nous reconnaissons ici la forme solaire (ou perspective) qui, apte à signifier la Gloire de Dieu dans son élan expansif, est aussi, dans un mouvement inverse, propre à évoquer la glorification due par les hommes.

L'ensemble de ces idées constitue une sorte de théologie élémentaire de la Gloire, ordonnée à une pratique spirituelle concrète, que l'on retrouve tout au long du XVII^e siècle et, par exemple, chez des auteurs aussi différents que

l'oratorien François Bourgoing, le récollet Pascal Rapine de Sainte-Marie, le philosophe Malebranche ou encore le jésuite Léonard Lessius³⁹. Disciple de Pierre de Bérulle, François Bourgoing, Général de la Congrégation de l'Oratoire, associe à nouveau étroitement la pratique de l'oraison, entendue ici comme exercice de glorification, et la Gloire de Dieu. L'oraison, dans la « pure intention » qui l'ordonne idéalement, doit être ainsi rapportée non aux biens matériels attendus, ni même à « nôtre profit & utilité spirituelle », mais, comme pour Camus :

« à la seule gloire de Dieu, sans aucune consideration de nôtre interest ou satisfaction particuliere; en sorte que nous nous proposons pour but & fin de l'oraison, de reverer, de reconnoistre, & d'adorer la souveraine Majesté de Dieu, par ce qu'il est en soy, plutôt que par ce qu'il est au regard de nous, & d'aimer plutôt sa bonté pour l'amour d'elle-même, que par un retour vers nous, ou par ce qu'elle est envers nous⁴⁰ ».

Profondément marqué par le christocentrisme développé par Bérulle dans ses *Discours de l'état et des grandeurs de Jésus* (1623), Bourgoing infléchit la théorie de la Gloire en développant une réflexion portant moins, comme chez Camus, sur la Gloire du Père que, essentiellement, sur les différents « états » de la propre vie glorieuse du Fils. D'abord la vie de souffrance du Christ durant sa vie mortelle où sa Gloire était « cachée », « suspendue & empêchée de se communiquer au corps⁴¹ ». Ensuite la Gloire consommée mais encore incomplète de la Résurrection « par laquelle son Corps & son Ame sont entrez en une gloire parfaite », même si « cet état de gloire si relevé & si privilégié, n'a pas esté exempt de privation & d'abnegation; car Jesus avoit la vie glorieuse, mais non la vie celeste : il estoit en sa gloire, mais non pas au lieu de sa gloire, duquel il a voulu estre privé pendant ces quarante jours jusqu'à son Ascension⁴²... ». Enfin, « la troisième vie de gloire de Jesus », désormais « celeste & en la dextre du Père Eternel : car Jesus auparavant estoit en la gloire; mais non pas en l'état consommé de la gloire, il estoit en la divinité de son Père, mais non pas proprement en la gloire de son Père; & il estoit au sein du Père, & non pas en la dextre du Père⁴³ ». Ce sont là trois « vies de gloire », qui correspondent à autant de phases temporelles de l'existence du Fils – Incarnation, Résurrection, Règne céleste dans l'éternité –, et qui s'articulent également à la double nature – interne et externe – de la Gloire du Fils. Jésus, comme Dieu chez Camus, a en effet deux sortes de Gloires. La première est « interne & dedans luy, selon laquelle il est en la gloire du Père, ainsi comme il est au sein du Père; gloire qu'il a eüe en son Père avant que ce monde fût, c'est-à-dire, de toute eternité ». C'est cette Gloire éternelle, dissimulée et suspendue durant l'incarnation, que retrouve le Fils après la Résurrection et l'Ascension qui « Déiforme » le Fils, c'est-à-dire lui redonne en toute « plénitude » sa forme divine⁴⁴. La seconde est externe, c'est celle « qu'il reçoit de la part des hommes, lors qu'ils le reconnoissent, qu'ils croient en luy, qu'ils l'adorent & l'aiment, lors que son Nom est sanctifié, que sa volonté est accomplie, etc.⁴⁵ ». Par cette importance accordée au Christ dans la pensée de l'Oratoire, c'est la relation du Père au Fils qui est privilégiée au sein

de l'économie divine : reprenant saint Paul et saint Jean (le Fils *splendor Patris* et *lumen de lumine*), Jésus est ainsi donné « procedant du Père comme splendeur, le glorifiant & le manifestant⁴⁶ », Bourgoing usant à nouveau de la métaphore solaire pour rendre sensible cette relation :

« Comme la splendeur emane tres-purement & simplement du Soleil, sans aucun dechet ou diminution, & sans partage de la lumiere, & sans aucune alteration ou changement du Soleil : de même le fils procede ineffablement du Père par la tres-pure, tres-sainte & tres-divine emanation de son entendement, & il reçoit de luy son essence, sa gloire, & toutes ses grandeurs, sans aucune division, sans defaut, sans perte, & sans decoulement aucun. [...] La splendeur est toujours actuellement emanante du Soleil par un flux & par une dependance continuelle; ainsi le Fils de Dieu est toujours emanant, & toujours actuellement naissant du Père⁴⁷. »

Si le Fils est « splendeur » du Père, le manifestant et le glorifiant, les créatures, en tant « qu'enfans de Jesus par la grace », aspirent également à être « sa splendeur et sa clarté » et se doivent à leur tour de le glorifier : « nous le devons manifester & glorifier par nous-mêmes, par nôtre estre, & par nos actions & travaux, nous devons referer tout ce que nous sommes, ce que nous avons & ce que nous pouvons à son honneur & à son amour special⁴⁸ ». Nous retrouverions ici la pensée aussi bien de Bérulle⁴⁹ que de Camus, où la Gloire interne de Dieu (ici dans la relation privilégiée du Père au Fils), s'est étendue aux créatures qui, en retour, rendent gloire au Christ et au Dieu trinitaire.

Des conceptions semblables se retrouvent chez Pascal Rapine de Sainte-Marie. Il évoque dans le premier chapitre « De la gloire de Dieu & de ses étendues » qui ouvre le deuxième volume du *Chritianisme florissant dans le monde. Tome second de l'adoration en esprit et en verité* (1666), la glorification qu'appelle nécessairement la perfection divine, quand bien même celle-ci ne saurait être accrue :

« Il est ce qu'il est; & sa perfection *ne pouvant recevoir d'accroissement*, elle *desire seulement estre glorieusement manifestée*. Aussi l'amour de la gloire l'a toujours accompagné, & il n'a jamais agy que pour le satisfaire. Quoy qu'il soit la même gloire, il ne laisse pas d'en rechercher une autre estrangere; quoy qu'il se loüe soy-mesme, il demande encore des loüanges exterieures; soit qu'il se repose dans l'éternité, soit qu'il travaille dans le temps, il veut toujours que l'honneur le suive & l'environne. Il est la même gloire, *parce que*, comme dit Guillaume de Paris [Guillaume d'Auvergne], *il est la noblesse même*, & l'excellence élevée au dessus de toute excellence; & il pretend à une nouvelle gloire, parce qu'il veut estre glorifié, honoré, & exalté à cause de sa propre excellence⁵⁰. »

Reprenant comme il se doit la distinction entre Gloire interne (« infinie & éternelle ») et externe (la Gloire « accidentelle » reçue de ses créatures « accompagnée de culte, de service, d'adoration »), il évoque encore – citant Guillaume de Paris et saint Augustin commentant saint Paul à propos de la Sagesse et de l'amour de Dieu (Ep 3, 18) –, les « dimensions de cette gloire » : hauteur, éclat, largeur et profondeur; dimensions symboliques mais qui tendent

à donner à nouveau, comme la comparaison solaire, toute sa concrétude de quasi objet matériel à ce concept. La hauteur « qui répond à sa grandeur, par laquelle il s'élève sur au dessus de toutes choses » et qui « ira jusqu'au Verbe, qui donne les premières louanges à son Père » ; l'éclat « qui est dû à sa noblesse » ; la largeur « qui a du rapport à son immensité » et « s'étendra sur l'Ange & sur l'homme, qui le glorifient alternativement » ; la profondeur qui « descendra dans l'enfer, qui lui est un lieu d'adoration & un nouveau sanctuaire⁵¹ ».

À la fin du siècle, au sein d'un contexte désormais moins spirituel que philosophique marqué par le cartésianisme, Malebranche revient une fois de plus sur la fin ultime de la création qui est la célébration de la Gloire divine. Dans le IX^e *Entretien sur la métaphysique* (1696), s'opposant aux conceptions par trop utilitaristes et anthropomorphiques de la Providence et de l'essence divine, il appelle à nouveau à concevoir la Création comme le résultat moins d'un amour des hommes que d'un amour de soi. C'est la volonté divine et l'amour-propre qui ont conduit Dieu, dans la perfection, suffisance et liberté absolue qui le caractérisent, à créer les hommes « pour lui », sans pourtant « avoir besoin de nous⁵² ». Ce n'est pas, comme par exemple chez Pierre Bayle, « rendre les Créatures intelligentes heureuses » qui est le « dessein de Dieu⁵³ », mais ce serait le seul souci de sa Gloire qui, comme un architecte devant son édifice⁵⁴, explique la Création : Gloire à nouveau propre et première (interne) dans la jouissance et « complaisance » que Dieu tire de sa perfection ; et Gloire « seconde » dans celle qui lui advient de par la reconnaissance et l'honneur que lui rendent les créatures. Le point original, chez Malebranche, est la place qu'il accorde au Christ pour expliquer la Création et en faire une œuvre véritablement digne du Créateur. Comment en effet justifier un univers et des créatures qui ne sont en aucun point nécessaires à une divinité parfaite en elle-même ? L'infinité d'un monde composé « d'un nombre infini de tourbillons » (allusion à la cosmographie de Descartes et à une philosophie suspectée d'écarter les ressources de la Religion et de la Foi), ne saurait expliquer la nécessité de la Création qui, en l'état, resterait « profane » et donc indigne de Dieu. C'est l'incarnation, « l'union d'une personne divine », qui a été selon Malebranche le moyen de « tirer l'univers de son état profane, et de le rendre par quelque chose de divin digne de la complaisance divine, digne de l'agir divin, dont le prix est infini⁵⁵ ». Ainsi « sanctifié » par Jésus-Christ, « et subsistant en lui », l'univers est divinisé et rendu infini comme Dieu l'est lui-même, il est devenu véritablement digne de l'action divine, et apte à rendre à Dieu la Gloire « qui répondit parfaitement à son action⁵⁶ ». C'était là, en établissant une sorte d'équivalence entre Gloire interne de Dieu et Gloire externe d'un monde ainsi divinisé par l'incarnation, défendre une hypothèse délicate car rendant presque superflue l'explication traditionnelle de la Création par le péché et la faute originelle : « C'est pour cela que je ne crois point que le péché ait été la seule cause de l'incarnation du Fils de Dieu », va même jusqu'à prétendre Malebranche⁵⁷.

Par la Création puis l'Incarnation qui « sanctifie » l'univers, Dieu jouit ainsi de cette « première gloire », qui « se rapporte avec celle de cet architecte, qui a

construit une maison, qui lui fait honneur, parce qu'elle exprime des qualités, qu'il se glorifie de posséder⁵⁸ ». Par les créatures, il reçoit encore cette « seconde gloire des spectateurs et des admirateurs de son édifice ». Telle est la fonction de l'honneur, de l'adoration et des louanges que les chrétiens rendent à Dieu « en Jésus-Christ » ; le Fils, dans le souci christocentrique qui est aussi celui de Malebranche, étant à la fois ce qui donne son infinité divine au monde, ce qui permet à Dieu de « sortir de lui-même » et de sa Gloire interne, et enfin ce qui « nous donne accès auprès de sa majesté suprême » :

« C'est par lui qu'il nous donne accès auprès de sa majesté suprême. C'est par lui qu'il se complaît dans son ouvrage. C'est par ce secret qu'il a trouvé dans sa sagesse qu'il sort hors de lui-même, s'il est permis de parler ainsi, hors de sa sainteté, qui le sépare infiniment de toutes les créatures : qu'il sort, dis-je, avec une magnificence, dont il tire une gloire capable de le contenter. L'Homme-Dieu le précède partout dans ses voies, il justifie tous ses desseins, il lui fait rendre par ses créatures des honneurs dont il doit être content. Jésus-Christ ne paraît que dans la plénitude des temps : mais il est avant tous les siècles dans les desseins du Créateur : et lorsqu'il naît en Bethléem, c'est alors que voilà Dieu glorifié ; c'est alors que le voilà satisfait de son ouvrage⁵⁹. »

LES FONDEMENTS BIBLIQUES ET PATRISTIQUES DE LA GLOIRE DE DIEU
Évoquant la Gloire de Dieu, la « grandeur de ce Sujet » et la difficulté de « voir » un tel objet, Jean-Pierre Camus rappelait les précédents bibliques que représentaient les épiphanies de Dieu dont avaient bénéficié Moïse, Jérémie, Pierre sur le mont Thabor lors de la Transfiguration, saint Paul transporté au troisième ciel, saint Jean face à l'ange « tout éclatant de lumière », ou encore, de façon figurée, Esther devant Assuérus ou la reine de Saba face au roi Salomon⁶⁰. Ce sont là autant d'exemples, sous différentes formes que l'on pourrait multiplier, de manifestations de la Gloire divine, attestées dès l'Ancien et le Nouveau Testament, et qui donneront lieu à de nouvelles élaborations théoriques : celles du Pseudo-Denys et de saint Thomas d'Aquin auxquels se réfère Camus pour sa définition de la double Gloire interne et externe de Dieu, celles encore de saint Augustin et de Guillaume d'Auvergne que cite également Pascal Rapine de Sainte Marie dans ses propres investigations. Car la définition de la Gloire, loin bien sûr d'être une invention moderne, résulte d'une tradition, figurative, nous l'avons indiqué dans l'introduction, mais aussi textuelle, dont hérite la pensée du XVII^e siècle. Dans le contexte des conflits sur la légitimité des images qui bouleversaient le monde chrétien depuis le XVI^e siècle, la Gloire des sanctuaires modernes pouvait prétendre être non seulement la *réactualisation* d'un archétype ancien et prestigieux (le modèle byzantin et médiéval de la Gloire), ou l'*adaptation* et le *transfert* d'une forme contemporaine (les fresques ou les *apparati* éphémères), mais également une évocation figurative de toute une série de notions et de concepts fondamentaux pour la Tradition chrétienne.

Trois exemples doctrinaux suffiront afin d'explicitier le sens extensif pris par la Gloire dans cette tradition. Le premier, fondateur, est celui d'Origène (III^e siècle).

Dans son *Traité des Principes*, il définit la « gloire de la toute puissance » essentiellement comme une forme de *domination* universelle fondée moins sur la « force » que sur le Verbe et la Raison :

« tout est soumis par le moyen de la Sagesse, c'est-à-dire par la Parole et la Raison [*id est verbo ac ratione*] et non par force et nécessité. C'est pourquoi sa gloire est dans le fait même qu'il tient toute choses : la gloire très pure et très limpide de la toute-puissance, c'est quand par raison et sagesse, non par force et nécessité, tout est soumis⁶¹ ».

Nous retrouvons le sens biblique de la Gloire en tant que « puissance » (« activité » et manifestation de cette puissance⁶²), mais instantanément associé, dans les développements suivants, à la lumière, qu'elle soit originelle (Dieu Tout-Puissant), ou seconde, liée à son émanation (« cuius gloriae *aporrhoea* ») dans le rayonnement assimilé au Fils/Sagesse. Commentant saint Jean (« Dieu est lumière ») et le Livre de la Sagesse, déjà croisé à propos de S. Ignazio et d'Andrea Pozzo, Origène assimile en effet Sagesse et « rayonnement de la lumière éternelle » :

« La Sagesse de Dieu est en effet le rayonnement de sa lumière, non seulement en tant qu'il est lumière, mais aussi en tant que cette lumière est éternelle : aussi la Sagesse est à la fois éternelle et rayonnement de son éternité. Si on comprend bien cela, il est clair que l'être subsistant du Fils dérive du Père lui-même, mais d'une manière qui n'est pas temporelle, et sans aucun commencement si ce n'est Dieu lui-même⁶³. »

Dans son *Commentaire sur saint Jean*, Origène revient, comme saint Augustin plus tard, sur ces définitions. Il écarte le sens grec usuel de la *doxa* qui est la réputation et « la louange décernée par la masse⁶⁴ », au profit d'un sens chrétien qui associe la Gloire à la puissance, à la splendeur ou, semble-t-il ici dans ce passage où il est question, comme chez Camus, de la vision et de la connaissance de la Gloire de Dieu, à *l'être même* de Dieu tel qu'il peut être connu – « contemplé avec certitude par l'intelligence » – par des initiés, qui seront eux-mêmes élevés et « glorifiés » par cette vision supérieure :

« autant concrètement (d'après le sens littéral) une manifestation divine se produisit sous la tente et dans le temps à leur achèvement et sur le visage de Moïse après qu'il se fut entretenu avec la nature divine, autant spirituellement (selon le sens spirituel) *pourrait-on appeler "vision de la gloire de Dieu" ce qui de Dieu est connu et contemplé avec certitude par l'intelligence qu'une extrême pureté en a rendue capable*. Puisque l'intelligence purifiée, qui a dépassé toutes les réalités matérielles afin de parvenir avec le plus de certitude possible à la contemplation de Dieu, est déifiée par ce qu'elle contemple, il faut dire que c'est en cela que consiste la *glorification du visage de celui qui a contemplé Dieu*⁶⁵ ».

Le second exemple, essentiel pour le catholicisme occidental, est celui de saint Augustin (V^e siècle), commentant à nouveau saint Jean dans la somme que constituent ses *Homélie sur l'évangile de saint Jean*, référence centrale pour toute la pensée de la Gloire et d'un dieu-lumière jusqu'à saint Thomas d'Aquin⁶⁶. Dans les traités 100 (glosant sur « Il [L'Esprit] *me glorifiera*, car il recevra de ce

qui est à moi et il vous le communiquera », Jn 16, 14) et 104 (« Père, glorifie ton Fils pour que ton Fils te glorifie », Jn 17, 1), il manifeste le passage de la conception grecque (*doxa*, *doxason*) à la tradition latine (*claritas/clarificare*, *gloria*), mais aussi celui de l'héritage littéraire et philosophique païen (la *fama* réputation de Cicéron) à celui de la pensée chrétienne de la Gloire :

« Les traducteurs latins ont rendu le verbe grec *doxasei*, les uns par : il rendra éclatant, les autres par : il glorifiera, car le mot grec *doxa*, d'où est tiré le verbe *doxasei*, signifie à la fois éclat et gloire. En effet, la gloire donne de l'éclat à un homme et l'éclat le rend glorieux ; c'est donc la même chose qui est désignée par deux mots. Or, selon la définition qu'en ont donnée d'anciens auteurs latins très célèbres, "la gloire [*gloria*] est une réputation élogieuse largement répandue [*fama cum laude*], concernant une personne [Cicéron, *De invent.*, II, 166]⁶⁷". »

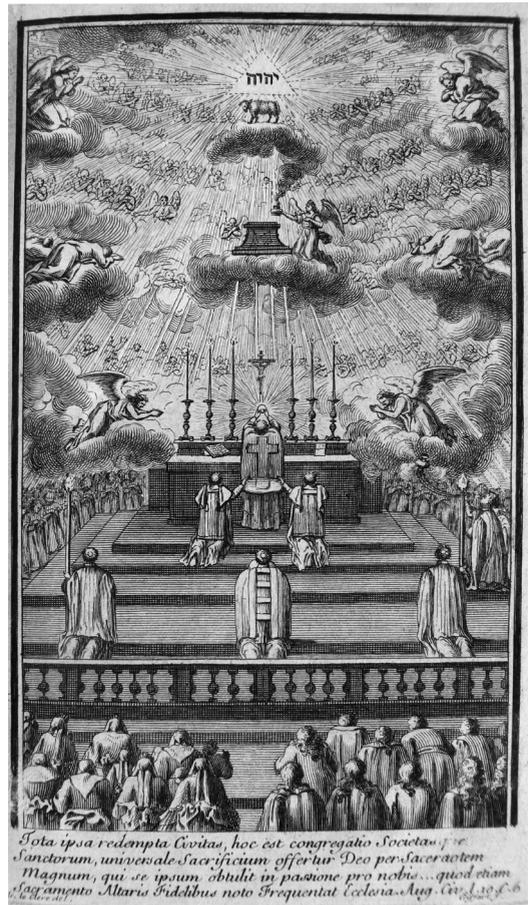
Plus loin, saint Augustin distingue encore la « fausse gloire » (celle attribuée de façon erronée par les hérétiques ou certains païens au Christ), de la « Gloire véritable ». Cette dernière est celle que le Saint-Esprit apporte au Christ et elle s'identifie, plus généralement, à cette « économie » de la Gloire et à cet ensemble de glorifications réciproques qui opèrent entre Père, Fils, Esprit et hommes, objet central des réflexions d'Augustin⁶⁸. Là aussi, ce qu'il faut retenir, outre cette première distinction qui pourrait aussi évoquer celle, banale, opposant encore Gloire (céleste, divine) et « vaine gloire » (personnelle, mondaine⁶⁹), c'est à nouveau la relation établie entre Gloire et lumière (l'éclat, « rendre éclatant » : *claritas*), entre Gloire, « réputation » et louange (autre sens de la *doxa*), qui rend indissociables la Gloire (*Doxa*) et la glorification (*doxa*). Le fondement de cette « réputation » n'est pas spécifié comme il l'est chez Origène (la puissance, l'emprise), mais, se distinguant du simple sens profane, il tient aux propriétés transcendantales du Christ et à ses effets dans le monde.

Avec le troisième exemple, non chrétien et bien plus tardif, qui est celui du philosophe juif Maïmonide (XII^e siècle), le thème, que nous retrouverons plus loin, de l'extension de la Gloire aux personnes trinitaires et de leurs glorifications réciproques est évidemment absent. En revanche, son œuvre ouvre sur d'autres catégories alors également reçues par le christianisme. Dans le célèbre *Guide des égarés* le philosophe distingue non pas deux mais au moins trois sens attachés au terme de Gloire : soit celui de « l'essence de Dieu et son véritable être » révélés notamment à Moïse dans l'Exode (Ex 33, 18) où Gloire et YHWH tendent à se confondre ; soit celui de « la lumière créée que Dieu fait d'une manière miraculeuse descendre sur un lieu pour le glorifier » ; soit encore celui de « la glorification dont Dieu est l'objet de la part de tous les hommes ». La Gloire de Dieu (manifestation et/ou essence) suppose en effet et en retour, nous l'avons vu avec Camus et ses contemporains, adoration et glorification (la doxologie en tant que remerciements, louanges, acclamations, sanctifications du Nom : le *kaddish* juif), lors notamment des diverses expressions de la liturgie que sont tout particulièrement les formes modernes du *Te Deum*, du *Gloria*⁷⁰ mais bien sûr aussi de la célébration eucharistique. Disposée, en tant que forme matérielle et objet représentatif, au-dessus des principaux autels, la Gloire répond avant tout, ainsi que le rappelle par exemple

Jean-Jacques Olier dans la France du XVII^e siècle, à la fois aux usages *dévotionnels* usuels – le début de la prière dominicale du *Pater noster* : *Pater noster qui es in Coelis* (Mt 5, 9) où le Père « est là dans sa Majesté, et y paraît, dans l'éclat et la pompe de la dignité divine, pour y recevoir les hommages dus à sa grandeur » –, et aux pratiques *liturgiques* traditionnelles de la communauté. Et notamment à l'invocation, au début du Canon de la messe (*Te igitur, clementissime Pater* : « Vous donc, Père très clément »), quand le prêtre lève mains et yeux vers le Ciel : « pour invoquer celui auquel il va offrir le Sacrifice, comme nostre Seigneur les leva quand il fit son Institution » (François de Harlay), ou bien, selon Olier, « *comme y regardant le Père dans le lieu de sa gloire et dans le Thrône de sa Majesté, où on doit le contempler en sa dignité, pour lui rendre les souverains hommages et les devoirs de la religion*⁷¹ ». C'est bien cette présence du ciel sur terre ou cette conjonction du céleste et du terrestre – lorsque « les cieus s'ouvrent à la voix du prêtre » comme l'indiquait déjà Grégoire le Grand dans ses *Dialogues*⁷² – qu'évoque et réalise justement sous une forme visible la Gloire des artistes. Au début du XVIII^e siècle, faisant écho à Olier et citant d'emblée Grégoire le Grand, la gravure introductive de l'*Explication littéraire, historique et dogmatique des prières et des cérémonies de la Messe* de l'oratorien Pierre Lebrun, montre justement cette ouverture des cieus occupés par une gigantesque Gloire issue du Tétragramme disposé au cœur du triangle trinitaire [Fig. 112]. Elle associe dans un même rayonnement l'autel céleste avec l'Agneau et, encensé et illuminé par les clercs, l'autel terrestre devant lequel le prêtre élève l'hostie lumineuse offerte à une adoration commune : « Nous ne faisons en effet dans nos temples que ce que les Saints font continuellement dans le ciel. Nous adorons ici la Victime sainte immolée entre les mains des Prêtres, et tous les Saints adorent dans le ciel cette même Victime⁷³. »

Il faut pourtant remonter plus loin encore dans la Tradition. Un mot, non mentionné par Camus mais qui est celui dont procèdent directement ou indirectement les lectures de Maïmonide, saint Augustin ou Origène, est ici en effet central : celui de *kavôd* (ou *kâbôd*), terme et notion prétendant évoquer la divinité dans ce qu'elle a de plus essentiel et irrécusable. On sait que ce terme hébreu – la *doxa* grecque de la Septante⁷⁴ – est devenu la *gloria*, la *claritas* ou la *maiestas* (de *magnus*, grand, ce qui s'impose) latines. Ce terme renvoie,

Fig. 112.
Pierre Lebrun,
*Explication
littérale, Historique
et Dogmatique
des Prières et
des Cérémonies
de la Messe...*,
Paris, Florentin
Delaulne, 1716,
t. I, gravure
signée F. Giffart,
d'après Sébastien
Le Clerc.



initialement, au poids, à la lourdeur (*kābēd*) ou *gravitas* d'un être (par exemple Es 22, 24) qui fonde son importance, sa puissance, son éminence, sa richesse et au-delà sa réputation et son influence. Autant de qualités qui vont être reconnues par celui qui devra lui rendre honneur ou gloire (*kavôd*). Nous retrouverions ici, dans cette dialectique entre éléments internes de la Gloire, manifestation extérieure et reconnaissance par autrui, les définitions de Jean-Pierre Camus. Par extension, et notamment du fait de la traduction de *kavôd* par *doxa*, le terme traduit le rayonnement, l'éclat, la splendeur qui émane d'une personne⁷⁵. Toutes ces caractéristiques sont naturellement associées, nous l'avons vu avec Camus ou Bourgoing, aux métaphores solaires et lumineuses, dans la Bible et nombre de religions anciennes, même si d'autres éléments (trône, sceptre, etc.) peuvent également manifester cette puissance. Ce sont ces métaphores et ces comparaisons qui susciteront, de l'Antiquité néo-platonicienne à la période moderne *via* les spéculations médiévales (le Pseudo-Denys, saint Bonaventure, Albert le Grand, Robert Grosseteste, etc.), une immense littérature qui partage une même conception du divin comme émanation, procession, flux (*fluxus*), sur laquelle je reviendrai plus loin en évoquant la « métaphysique de la lumière » devenue indissociable de la Gloire.

Originellement, et il faut désormais renvoyer ici aux analyses minutieuses de Giovanna Maria Porrino⁷⁶, la *kavôd* de Jéhovah (YHWH), terme qui apparaît une centaine de fois dans la Bible, est la splendeur de l'Être par excellence, jaloux d'une sur-éminence impartageable et incomparable : « Moi, dont le nom est Yahvé, je ne céderai pas ma gloire à un autre » (Es 48, 11). D'un point de vue morphologique, la Gloire de Dieu est immédiatement associée dans l'Ancien Testament à toute une série de transformations, de déplacements ou de tensions réciproques entre couples de notions antinomiques, qui ne seront pas sans conséquences pour les traductions figuratives ultérieures du motif : passage du poids à la lumière, mais aussi de la mobilité à la fixité, de l'invisibilité à la visibilité, de la forme à l'informe.

Liée, ici en partie, à l'essence ou à une propriété déterminante d'un être (la Sagesse, sainteté, souveraineté, richesse, etc.), la Gloire convertit tout d'abord une puissance entendue en termes de densité, de masse et de pesanteur en une apparence lumineuse expansive⁷⁷ qui en est, avec d'autres modes d'expressions associés ou concurrents (voix, miracles, faveurs divines, délégation angélique, etc.), la manifestation extérieure visible. De fait, la Gloire de Dieu est rapprochée dans l'Ancien Testament de plusieurs phénomènes cosmiques, que rappelait Jean-Pierre Camus, avec lesquels elle ne saurait cependant s'identifier, mais qui en sont les manifestations indirectes : nuée « pesante », colonne ou flamme de feu (le Buisson ardent), nuée à nouveau et « feu dévorant » de la Gloire au sommet du mont Sinäi (Ex 24, 16-17), tempête et tonnerre (Ps 29, 4), et plus généralement et avant tout la lumière. Cette dernière est attestée en de multiples occurrences et sous diverses connotations (vie, amour, charité, purification, sagesse, connaissance, salut, etc.). On la retrouve ainsi de la Genèse (Gn 1, 3 : « et Dieu dit : "que la lumière soit !" Et la lumière fut »), ou de l'Exode (Ex 10, 23 : « Pendant

trois jours, personne ne vit son frère ni ne bougea de place. Mais tous les fils d'Israël avaient de la lumière là où ils habitaient », jusqu'aux Psaumes⁷⁸, aux prophètes et à l'Apocalypse de Jean : « La cité [la Jérusalem céleste] n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'illumine et son flambeau c'est l'agneau. / Les nations marcheront à sa lumière, et les rois de la terre y apporteront leur gloire » (Ap 21, 23-24 ou Ap 4, 3-5)⁷⁹.

C'est à ce répertoire de motifs encore naturels mais extra-ordinaires et déjà célestes, physiques mais tendant vers la dématérialisation, visibles mais non assujettis à une apparence corporelle⁸⁰ et paraissant outrepasser toute réduction à une forme circonscrite, que la personne divine sera ainsi associée; la tradition sacerdotale et philosophique juive allant jusqu'à donner le nom de « gloire de Yahvé » à la *manifestation* lumineuse associée aux nuées.

Visibles et mobiles, suivant l'exode d'un peuple encore nomade, les manifestations de Dieu tendent avec l'Ancien Testament à se *localiser* et à s'attacher à des objets ou à des lieux spécifiques (la Demeure : *miškān*; le Temple : *hēkāl*, etc.), voire même à se *confondre* avec eux pour certains théologiens. Le trône divin céleste, évoqué à propos de la *Cathedra Pietri*, est bien entendu l'objet éminent associé à la Gloire. L'association est réalisée aussi bien dans les Psaumes qu'à l'occasion des apparitions divines que rapportent Ésaïe, Ézéchiël, Énoch, Daniel ou saint Jean, sources là encore importantes pour les modernes Gloires et explicitement revendiquées dans les cérémonies des Quarante-Heures⁸¹. Équivalent terrestre du trône céleste, c'est d'abord l'Arche d'alliance, désignée par le prophète Samuel comme « la gloire d'Israël » (I S 4, 21-22), qui est donnée comme le lieu où siège Dieu (entre les ailes des deux chérubins), lieu d'où il parle, et d'où émanent ses pouvoirs surnaturels. Par extension, c'est la Tente (*'ohèl*; *skēnè*) de Moïse et de David, ou « tente de la rencontre » abritant l'Arche⁸², qui prend cette fonction et deviendra l'une des références archétypales des baldaquins et des dispositifs modernes, parfois également associés à une évocation de l'Arche⁸³. Le Temple de Salomon, nouvelle « demeure » ou « habitation » de YHWH (*Shekinah*, de *shakan/sākan* : demeurer, lié à la présence de Dieu), se substitue enfin à la Tente mosaïque. C'est en ce lieu, fixe et monumental, que l'Être suprême se manifeste sous la forme d'une nuée lors de la dédicace du sanctuaire⁸⁴, et c'est dans le Temple de Jérusalem que réside dans une « nuée obscure » et jusqu'à sa destruction, mais sans pour autant se manifester à nouveau en apparition lumineuse explicite, la Gloire de Dieu : « la gloire de Yahvé remplissait le Temple de Yahvé » (Ps 26, 8 et I R 8, 10-13). Si le sanctuaire de Jérusalem est l'archétype idéal de toutes les églises chrétiennes à venir, la basilique romaine de S. Pietro occupée par la Gloire berninienne est bien son ultime incarnation. Le long processus qui a vu la fixation à Rome du siège de la chrétienté est ainsi compris, par exemple par Pascal Rapine de Sainte-Marie, comme la conclusion, fixe et visible, d'un cheminement providentiel qui était prévu de toute éternité et s'achèvera dans la Jérusalem céleste :

« Il est temps que Dieu *acheve* son entreprise, & qu'il établisse son Eglise *en un lieu arrêté*; Il est temps qu'il luy assigne *un siege immobile*, & qu'il y plante

celle qui en cherche un semblable depuis tant de siècles consécutifs [...]. Il a dit *qu'il la rendroit visible*, qu'il l'éleveroit sur la croupe des montagnes, que ce seroit *le trône de sa majesté, le siège de sa gloire*, & l'unique retraite où les hommes pourroient travailler à leur salut⁸⁵. »

Comme les anges dans le ciel louant sans cesse la Gloire de Dieu⁸⁶, il appartient désormais aux serviteurs terrestres de la divinité, par les rites, les cérémonies, les ornements et la décoration du Temple, non seulement de « glorifier » Dieu, mais également d'évoquer et de rendre à nouveau *manifeste* cette Gloire divine devenue avant tout une présence centrale mais invisible au cœur du sanctuaire. Au retrait de Dieu du monde, devenu avare d'épiphanies explicites après l'exil des juifs, semblent répondre la « Gloire » visible des artistes et, quand bien même infiniment inégale et incomparable (Dieu n'a, nous l'avons rappelé, nul besoin du « service » des hommes⁸⁷), la « glorification » des clercs chargés d'entretenir la mémoire des apparitions bibliques et l'espoir d'un accès, par-delà la mort, à la Gloire éternelle qui attend le croyant.

D'abord mobile, puis devenue fixe et attachée à des lieux et à des objets spécifiques, la Gloire de Dieu est prise au cœur d'une autre tension tout aussi fondamentale qui oppose donc aussi *visibilité* et *invisibilité*. Ce partage n'est pas seulement historique (le retrait de Dieu dans le Temple), mais ontologique. De par son auto-suffisance et inaliénable liberté, Dieu ne se manifeste que par amour, miséricorde ou « condescendance⁸⁸ » dans le monde par sa Gloire, rendant ainsi indirectement manifeste *l'essence* surnaturelle qui reste en effet invisible et inaccessible selon la plupart des théologiens. Pour Maïmonide comme pour la théologie chrétienne, la Gloire manifestée relève en effet d'un domaine dit *ad extra* (la Gloire externe des modernes), qui se révèle *dans* le monde aux sens corporels, par opposition à un domaine *ad intra* (la Gloire interne), non communicable et non accessible comme le rappelait encore Jean-Pierre Camus. Ce partage entre une essence inaccessible et une Gloire extérieure et visible (ou pour le moins sensible), était déjà entériné par une double dénomination : la « *kavôd Yehôvâh* », liée à l'essence, et la « *Sekînâh* » (ou *Shekinah* : présence) qui est celle qui habite le Temple et se manifeste dans le monde⁸⁹. Mais cette distinction n'est cependant pas reçue par certains théologiens latins comme Grégoire le Grand ou, déjà, saint Augustin. Pour ce mystique de la lumière qu'était saint Grégoire, un Dieu auquel est attribuée une « essence simple & immuable » ne peut être doté d'une Gloire qui en serait distincte et séparée, mais implique un Dieu qui *s'identifie* à sa Gloire (ici traduite par le terme de splendeur), qui *est* sa Gloire, à laquelle les bienheureux et les hommes de plus haute vertu peuvent accéder :

« Il y a des personnes qui ont dit, qu'il estoit bien vray que dans la bienheureuse region du ciel, les saints voyoient Dieu dans les splendeurs dont brilloit sa divinité, mais qu'ils ne pouvoient par le voir dans son essence mesme & dans sa nature infinie. Mais ils se sont fort abusez pour n'avoir pas examiné la chose avec assez d'exactitude. Car dans l'essence simple & immuable de Dieu, sa splendeur n'est pas une chose différente de sa nature ; mais en luy sa nature mesme est sa splendeur, & sa splendeur est sa nature⁹⁰. »

S'appuyant sur le *Livre de la Sagesse*, cette interprétation est toujours, à l'époque moderne, celle que reprend Jean-Pierre Camus⁹¹, ou encore, autre exemple, un Jacques d'Illaire, auteur d'une *Théologie française* (1630) qui se voulait un « racourcy de la Sainte Bible » en langue vulgaire. Dans cet ouvrage, l'identification de la lumière, de la Gloire, et de l'essence de Dieu ouvre également à une assimilation du Père et du Fils :

« la lumiere procedant du feu [assimilé à la divinité] est *une mesme chose avec luy, & a un mesme estre en vous* [je souligne]. Ce qui confirme ceste opinion, c'est que vostre *sapience est une vapeur de la vertu de Dieu, & est une influence de la clarté de Dieu*⁹²; Où est faite difference de la vapeur du feu, à l'influence de la clarté de Dieu : car elle vient de la splendeur de la lumiere eternelle, & ainsi ceste lumiere eternelle procedante du feu divin, engendre perpetuellement ceste splendeur du Fils, qui est, dit l'Apostre, la figure & substance du Pere (Hebr. I) comme nous verrons en son lieu⁹³ ».

L'identité de l'essence de Dieu et de la Gloire ne rend pas pour autant possible un accès plénier à la divinité, ses manifestations restant presque toujours marquées, y compris chez Grégoire le Grand, par une forme essentielle *d'invisibilité et d'inaccessibilité*. Nombreux sont d'ailleurs les indices bibliques exprimant déjà cette essentielle réserve de Dieu. Dans les descriptions de l'Exode, le feu éclatant qui manifeste la Gloire de Dieu est entouré d'une nuée qui en dissimule partiellement l'apparence (Ex 24, 15-18 ; 40, 34-35, etc.), selon une association que reprendront systématiquement nombre de Gloires baroques où les nuées constituent à la fois le *support* et un *obstacle* partiel à la pleine vision du corps ou des symboles du divin. Moïse lui-même ne peut contempler la face/Gloire de Dieu⁹⁴ mais, tout comme lors des scènes de la Transfiguration du Christ ou de la Résurrection qui en reconduisent l'épiphanie pour la personne du Fils glorieux, il ne peut atteindre que le seul éclat de la splendeur d'une divinité qui se donne comme l'on sait de « dos », en mouvement et à travers la « fente » protectrice d'un rocher (Ex 33, 18-23). S'autorisant de ces réserves, aussi bien saint Augustin que saint Grégoire et nombre d'auteurs rigoristes, refusent l'accès plénier à la Gloire aussi bien en cette vie, où la Gloire reste couverte d'une nuée, que même dans l'au-delà où aucune créature ne pourrait accéder à une compréhension entière de son être. De même, pour certains Pères grecs, les théophanies sont des *manifestations* de la Gloire dans le monde (une Gloire extérieure et attribuée ou « appropriée ») mais, pour saint Irénée par exemple, non une véritable communication de la Gloire divine en elle-même (la Gloire essentielle ou intérieure). Celle-ci reste hors de portée de toute vision et *a fortiori*, comme nous l'avons vu pour certains courants « aniconiques », y compris catholiques, aux XVI^e et XVII^e siècles, de toute représentation :

« Le cas d'Ézéchiel montre avec plus d'évidence encore que les prophètes voyaient “de façon imparfaite” les “économies” [*dispositiones*] de Dieu, et non Dieu lui-même de façon parfaite. [...] Si donc ni Moïse, ni Élie, ni Ézéchiel n'ont vu Dieu, alors qu'ils ont vu un grand nombre de choses célestes, et si ce qu'ils voyaient n'était que “ressemblance de la gloire du Seigneur” [Ez 1, 28 :

“C’était l’aspect, la ressemblance de la gloire de YHWH”] et prophétie des choses à venir il est clair que le Père demeurerait invisible⁹⁵. »

Dans le monde céleste, si les anges et les bienheureux paraissent accéder enfin à la contemplation de la Gloire divine dans un exceptionnel « face à face⁹⁶ », ils ne sauraient pourtant atteindre son essence. Et de fait, les séraphins, présents au plus près des Gloires des XVII^e et XVIII^e siècles et dont certains se détournent de la vision de Dieu, doivent également se voiler la face devant la Gloire de Dieu (Es 6, 2), pour confesser – ainsi que le rappelle à nouveau saint François de Sales –, qu’eux-mêmes « n’ont nulle suffisance de la bien considérer ni de la bien servir⁹⁷ ».

Une ultime tension dialectique, entre *forme* et *informe* cette fois, est encore mise en œuvre par la Gloire. À la tentation figurale voire anthropomorphique et à cette illusion d’une présence pleinement accessible, s’oppose constamment, pour le judaïsme comme dans certains courants du christianisme, le refus de toute circonscription corporelle ou figurative de Dieu jugée tendancieusement idolâtre, voire même le rejet de toute forme. On sait que la Gloire de Dieu se manifeste au peuple juif mais qu’il ne perçoit pourtant aucune « forme » (Dt 4, 15). Dieu se donne ainsi de façon circonstancielle, provisoire, souvent en mouvement, et toujours de manière dynamique voire diffuse en tant qu’éclat, splendeur, lumière ou bien, pour toute une tradition orientale⁹⁸, comme « activités », « opérations », « processions » ou encore « énergies » et *dynamis*, issues *ad extra* d’une essence divine donnée comme inconnaissable sinon de façon apophatique⁹⁹. Dieu échoue ainsi volontairement à « faire image », afin de rester au plus près de son essence inaccessible, invisible et inimaginable. La Gloire baroque, et nous l’avons vu à propos de l’opposition entre figurations anthropomorphiques et évocations abstraites, est le lieu même où va se rejouer cette interrogation originaire sur la légitimité des représentations divines, jusqu’à pouvoir constituer sans doute une forme de réponse à ce refus ou à ce dépassement d’une telle image jugée inadaptée à la réalité de Dieu.

DU « PÈRE DES LUMIÈRES » À LA « LUMIÈRE DU MONDE »

Avec le Nouveau Testament, la Gloire divine va trouver une forme d’expression inédite associée au Fils, conçu à la fois comme reflet, médiateur et « ombre » du Créateur rendant possible l’accès à la Gloire du Père. C’est au Fils, nous l’avons vu avec Origène notamment, qu’est désormais appliquée la métaphore lumineuse, mais non sans que celle-ci soit confrontée à de nouveaux enjeux, à la fois théologiques et représentatifs, liés à l’émergence d’une conception trinitaire de la divinité qui rompt avec la pensée plus rigoureusement monothéiste de l’Ancien Testament.

Ce qui s’apparente à une forme de transfert ou d’extension de la Gloire divine au Fils est déjà établi dès les Évangiles et se manifeste par tout un ensemble de signes où la lumière n’est, à nouveau, qu’une modalité d’expression parmi d’autres – voix, gestes, actes – de la puissance divine. Plusieurs épisodes de la vie du Christ y font explicitement allusion, dont certains, comme l’Annonciation, le

Baptême ou l'Ascension¹⁰⁰, se retrouvent dans les programmes figuratifs associés aux grandes Gloires des XVII^e et XVIII^e siècles. Dieu manifeste en effet sa Gloire dès l'Annonciation (« L'Esprit-Saint viendra sur toi *et la puissance du Très Haut te couvrira de son ombre* », Lc 1, 35), dans une scène où la symbolique lumineuse, implicite dans le texte, deviendra omniprésente pour les artistes (Saint-Roch à Paris, Trets en Provence) ; puis dans l'épisode de l'Annonce angélique aux Bergers : « Un ange du Seigneur se présenta devant eux, *la gloire du Seigneur les enveloppa de lumière* » (Lc 2, 9 ; suivi des louanges des anges : « Gloire à Dieu, *gloria in excelsis Deo*, etc. »). D'autres manifestations se succèdent ensuite lors de la Présentation au Temple, avec les paroles de Siméon reconnaissant le Sauveur (« *lumière* pour la révélation aux païens et *gloire d'Israël* pour ton peuple », Lc 3, 29-32) ; et lors du Baptême par saint Jean-Baptiste (« alors le ciel s'ouvrit », Lc 3, 21¹⁰¹), autre scène déterminante pour nombre de Gloires modernes (S. Giovanni dei Fiorentini à Rome, Saint-Jean-en-Grève à Paris). Les miracles sont également une autre forme de manifestation de la Gloire divine, en acte pourrait-on dire mais sans expression lumineuse, et cette fois plus spécifiquement attachée à la personne du Christ. La transformation de l'eau en vin lors des noces de Cana est donnée par saint Jean comme « le commencement des signes de Jésus », l'épisode où « Il *manifesta sa gloire* et ses disciples crurent en lui » (Jn 2, 11) ; tandis que la maladie mortelle puis résurrection de Lazare (évoquée au maître-autel de l'église de Sainte-Marie-Madeleine à Lille, sous le Tétragramme en gloire), « *servira à la gloire de Dieu* : c'est par elle que le Fils de Dieu doit être glorifié » (Jn 11, 4 et 44). Lors de la vie terrestre du Christ c'est la scène de la Transfiguration (peinte on l'a vu aux Jacobins de la rue Saint-Dominique, Saint-Thomas-d'Aquin, à Paris), qui est celle où se manifeste plus explicitement encore « la Gloire de Jésus », par une forme temporaire et partielle de spiritualisation du corps terrestre du Christ : vêtements blancs resplendissants, visage semblable au soleil, nuée couvrant les disciples, voix du Père¹⁰². L'aboutissement de ce processus, annoncé avant même la naissance du Fils, manifesté par ses miracles, révélé par la Transfiguration, se réalise lors de la Passion¹⁰³. Dès l'arrivée à Jérusalem, le Christ anticipe l'ultime glorification qui l'attend avec la mort (« Elle est venue, *l'heure où le Fils de l'homme est glorifié* », Jn 12, 23), et, dans un moment de « trouble », il appelle son Père à accomplir son dessein (« c'est précisément pour cette heure que je suis venu. *Père, glorifie ton nom.* » Alors, une voix vint du ciel : « *Je l'ai glorifié et je le glorifierai encore.* » », Jn 12, 27-28) ; demande qui est répétée lors de la Cène annonciatrice de la Crucifixion¹⁰⁴. Par la Résurrection et l'Ascension, autres scènes associées aux Gloires (à l'Oratoire, à la chapelle du château de Versailles), le Christ accède enfin pleinement à sa Gloire comme le répètent au XVII^e siècle, en évoquant ce processus de « glorification » ou de « clarification » issu du Père¹⁰⁵, un Bérulle ou un Bourgoing à la suite de saint Jean ou de saint Paul : « ne fallait-il pas que le Christ souffrît cela et qu'il entrât dans sa gloire » (Lc 24, 26) ; « Par lui vous croyez en Dieu qui l'a ressuscité des morts et *lui a donné la gloire*, de telle sorte que votre foi et votre espérance reposent sur Dieu » (I P 1, 21). Avec la

fin des temps, la Gloire du Fils-Juge va à nouveau se manifester aux hommes : reprenant la vision de Daniel (Dn 7, 13-14), le « Fils de l'homme » est celui qui « va venir avec ses anges *dans la gloire de son Père* » (Mt 16, 17), ou « sur les nuées du ciel *dans la plénitude de la puissance et de la gloire* » (Mt 24, 30), siégeant « sur son trône de gloire » face aux nations (Mt 25, 31-32 ; même évocation dans Mc 8, 38 ; Lc 9, 26 et 21, 25-27).

En tant que libre communication dans le monde de l'être de la divinité invisible, le Dieu chrétien trouve donc une forme privilégiée qui est avant tout, aux côtés de l'Esprit-Saint, son propre Fils incarné, *Logos* ou image de Dieu sur terre. Le Fils devient ainsi, pour les Pères grecs (tels Cyrille d'Alexandrie, Grégoire de Naziance, Maxime le Confesseur ou Jean Damascène) et latins (Irénée de Lyon, Augustin ou Hilaire de Poitiers commentant tous deux longuement la « glorification réciproque » du Père et du Fils), la « lumière née de la lumière » (*lumen de lumine : phōs ek phōtos*) du Credo ; « *l'exégète* [l'interprétation, la manifestation : *exégésato enarravit*] du Père » (Jn 1, 18) ; ou encore le « visible » d'un Père dont serait préservé l'« invisible ». Ainsi de saint Augustin pour qui la « majesté [*maiestas*] immortelle » du Fils, c'est-à-dire sa divinité, identique à celle du Père et qu'il désigne ailleurs comme « forme de Dieu » (*forma vero Dei*), est dissimulée, durant l'incarnation, sous la chair, à savoir dans la « forme de serviteur » (*forma servi*)¹⁰⁶, avant d'être, au ciel, celui qui est « assis sur le même trône » et jouit, tout comme le Saint-Esprit, d'une « même gloire » que le Père¹⁰⁷. Cette *maiestas*, invisible aux yeux corporels, serait cependant accessible à l'œil « intérieur » de l'intelligence :

« Ce qui se voyait dans un lieu déterminé, c'était la chair ; la chair apparaissait aux yeux de chair ; dans la chair mortelle la majesté immortelle était cachée. Et quels yeux seront capables de pénétrer l'assemblage de la chair pour contempler la majesté immortelle ? Il y a un autre œil, il y a un œil intérieur¹⁰⁸. »

En tant que « lumière de lumière », le Christ est à la fois une même lumière que le Père et, thème désormais familier qu'évoquent concrètement certains dispositifs (à nouveau le baldaquin de l'Oratoire par exemple), le *moyen d'accès* à la « source » de lumière dont il procède : « Le Seigneur Christ est appelé en effet Lumière de Lumière [*Lumen ex Lumine*]. Par conséquent, la Lumière qui ne procède pas de la Lumière et la Lumière qui lui est égale et qui procède de la Lumière sont ensemble une seule Lumière, et non pas deux lumières¹⁰⁹. »

Le thème luministe de saint Augustin et des Pères, présent dans le Nouveau Testament, l'est avant tout chez saint Paul et saint Jean. C'est la lumière qui est avec « ces deux grands apôtres, les plus instruits et les plus élevés en la lumière et connaissance de Jésus » selon Bérulle¹¹⁰, l'expression manifeste de la Gloire du Fils. Ce dernier est pour saint Paul « le rayonnement [*apaugasma* : “rayonnement” et “reflet” ou bien splendeur – *splendor*, *apaugasma* –, resplendissement] de la gloire du Père » (He 1, 3)¹¹¹, ou encore le fameux « miroir [*katoptrizomenoi*] » où contempler « la gloire du Seigneur » afin d'être soi-même, au terme d'un processus spirituel, « transformés en cette même image, de gloire en gloire, par

l'esprit du Seigneur » (II Co 3, 18 et 4, 3-6). Pour saint Jean, que discutent en détail aussi bien Origène (*Commentaires sur saint Jean*), que saint Augustin (*Homélie sur l'évangile de saint Jean*), ou encore saint Jean Chrysostome ou saint Thomas d'Aquin¹¹², le Fils est également assimilé à la lumière (*phôs*), où Jean se souvient de la colonne de feu qui guidait les juifs dans le désert : « Je suis la Lumière du monde; qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais aura la lumière de la vie » (Jn 8, 12)¹¹³. Texte qui sera repris sous la forme d'une inscription auprès des représentations du *Pantocrator* aussi bien byzantines (par exemple au monastère grec de Hosias Loukas au début du XI^e siècle), que siciliennes (chapelle Palatine de Palerme, cathédrales de Cefalù et de Monreale au XII^e siècle).

Ces manifestations de la Gloire du Fils suscitent au moins trois interrogations qui ont eu des conséquences, nous l'avons vu, au moins jusqu'au XVII^e siècle. Je me contenterai ici de quelques brèves indications. La première et principale interrogation porte sur la nature désormais trinitaire du Dieu chrétien. Le partage de la Gloire divine n'opère plus seulement entre Gloire *interne* (essence de Dieu), Gloire *externe* (manifestation de Dieu) et *glorification* (de Dieu par les hommes), mais joue désormais au sein même de la divinité *entre* les personnes de la Trinité. Dès lors, pour reprendre à nouveau les termes de Giorgio Agamben, la notion de *doxa* (*Gloria*) devient plus que jamais inséparable de celle d'*oikonomia* (*dispositio, dispensatio*) divine de la Trinité : « la *doxa theou* définit maintenant l'opération de glorification réciproque entre le Père et le Fils (et plus généralement entre les trois personnes). L'économie trinitaire est constitutivement une économie de la Gloire¹¹⁴ ». Cette économie est ainsi double. Elle est à la fois *intrinsèque*, immanente, concernant les relations ontologiques des trois personnes du dieu trine et un (le « Règne »), que tentent d'évoquer certaines Gloires. Et elle est, étroitement associée à la première, cette économie *extrinsèque*, transcendante, concernant le Fils et l'Esprit révélés et agissants dans la Création pour le salut (le « Gouvernement divin du monde », dont les principes informent jusqu'aux conceptions contemporaines du politique). Soit, dans des termes essentiels au XVII^e siècle et par exemple pour Malebranche, des questions qui relèvent des débats sur la Providence et la grâce. Gloire et glorification sont ainsi bien indissociables, au sein comme à l'extérieur de la Trinité, selon une formulation établie dès saint Jean. À la « glorification » du Père « en » son Fils répond la propre glorification du Fils par le don du Père, tandis que les croyants, eux-mêmes glorifiés par le Fils, doivent en retour glorification à Dieu. Tel est déjà le sens de la résurrection de Lazare selon l'Évangéliste¹¹⁵; et telle est surtout – sujet par exemple associé à une Gloire au maître-autel de l'église Saint-Paul à Paris –, la signification attribuée à la Cène et à sa réitération lors du sacrifice eucharistique : « Dès que Judas fut sorti, Jésus dit : "Maintenant, le Fils de l'homme a été glorifié, et Dieu a été glorifié par lui; Dieu le glorifiera en lui-même, et c'est bientôt qu'il le glorifiera" » (Jn 13, 31-32 ou encore 17, 1-5). Dans le commentaire qu'Origène donne de cet épisode, il insiste sur *l'extension* de la Gloire divine aux disciples *via* la médiation du Christ :

« *Et moi, je leur ai donné la gloire que tu m'as donnée*, pour qu'ils soient un comme nous sommes un, moi en eux comme toi en moi, pour qu'ils parviennent à l'unité parfaite et qu'ainsi le monde puisse connaître que c'est toi qui m'as envoyé et que tu les a aimés comme tu m'as aimé. Père je veux que là où je suis, ceux que tu m'as donnés soient eux aussi avec moi, *et qu'ils contemplent la gloire que tu m'as donnée*, car tu m'as aimé dès avant la fondation du monde ¹¹⁶. »

Une seconde interrogation, qui est une conséquence des considérations précédentes, porte sur *l'identité*, première ou secondaire, dérivée ou personnelle, égale ou inégale, éminente ou subordonnée, stable ou variable, de la Gloire du Christ (et aussi bien du Saint-Esprit) par rapport à celle du Père. Selon les Évangiles, il semble que la Gloire dont jouit le Christ est soit *issue du Père* (le Fils bénéficie *par extension* de la Gloire du Père ou bien *est* la Gloire manifestée du Père), soit est *propre* au Christ, les deux options ne s'excluant pas. La Gloire accordée au Fils par le Père ou dont le Fils est l'expression, deviendrait en effet propre au Fils et changerait peu à peu de nature : d'une Gloire « secondaire » à la véritable Gloire « première », le Fils, partageant avec le Père une même essence de toute éternité et avant même l'incarnation, partagerait également une *même Gloire*¹¹⁷. Saint Matthieu évoque l'une ou l'autre possibilité à propos de la venue du Fils de l'homme à la fin des temps. Ce retour est soit annoncé « dans la gloire *de son Père* » (Mt 16, 17 ou Mc 8, 38), supposant un *don* de Gloire conforme à l'inspiration prophétique de Daniel (le Fils de l'homme reçoit de Dieu « souveraineté gloire et royaume », Dn 7, 13-14), soit se réalise « *dans sa gloire* » (Mt 25, 31-32) ce qui suppose en revanche qu'il possédait déjà en propre cette Gloire. Saint Luc associe les deux versions : le Fils de l'homme viendra en effet « dans *sa gloire* » mais aussi « dans *celle du Père et des saints anges* » (Lc 9, 26), l'idée d'une Gloire *personnelle* étant manifeste aussi bien pour la Transfiguration évoquant « la gloire de Jésus » (Lc 9, 32), que pour la Résurrection où il est aussi question de l'entrée « dans sa gloire » (Lc 24, 26). Saint Jean, en revanche, semble bien évoquer une Gloire *dérivée* de celle du Père en rapportant les propos du Christ qui affirmait ne pas tenir la Gloire des hommes mais être venu « au nom de mon Père », unique dispensateur de « la gloire qui vient de Dieu seul » (Jn 4, 41-44 ou bien Jn 9, 49-50 et 54 : « C'est mon Père qui me glorifie »), et dont il tient notamment son pouvoir thaumaturgique (Jn 11, 4 à propos de Lazare). L'interrogation sur la nature de la Gloire de l'une ou l'autre des personnes de la Trinité est évidemment une question centrale pour le christianisme qui va trancher dans le sens d'une identité et égalité de la Gloire du Père et du Fils : telle est par exemple la position de Cyrille d'Alexandrie (IV^e-V^e siècle) ou de saint Basile¹¹⁸, et telle est la position d'un Jean-Pierre Camus¹¹⁹ au XVII^e siècle. Reste que des positions autres existaient : celles d'un Origène tenté par la thèse du subordinatianisme¹²⁰ ; celles des théories « hérétiques » issues de Sabellius ou d'Arius qui allaient jusqu'à nier ou relativiser la divinité du Fils ; celle également d'un pourtant plus orthodoxe saint Augustin évoquant une Gloire « moindre » qui serait celle du Fils « humilié » par la Passion¹²¹, mais qui serait aussi celle du Père avant que le Fils ne le fasse connaître parmi les nations et ne le glorifie

ainsi¹²². C'est, à nouveau, la diversité de ces positions qui va nourrir toutes les controverses relatives à l'économie trinitaire qui perdureront, nous l'avons vu (p. 188 et suiv.), jusqu'à l'époque moderne, et qui ne sont sans doute pas sans conséquences sur les choix représentatifs.

La troisième interrogation porte sur le rapport entre *corporéité*, ou plus largement *figurabilité*, et *lumière*, les deux éléments étant là encore associés, parfois de façon conflictuelle nous l'avons vu, dans les Gloires romaines ou parisiennes. Avec l'Incarnation, le problème est cependant moins celui de la propre figurabilité de Dieu, notamment sous une forme anthropomorphe, que celui de la possible *substitution* d'une représentation du Fils à celle du Père, substitution (ou confusion) qui est d'ailleurs abondamment réalisée dans la figure du *Pantocrator* byzantin ou du Christ en majesté médiéval qui paraît bien cumuler les attributs du Fils et du Père. Mais dans cette substitution, où l'un vaut pour l'autre, corporalité et lumière peuvent entrer en concurrence. Le modèle corporel du Christ peut même tendre à annuler l'expression lumineuse de la divinité, le corps du Christ, par sa beauté et ses proportions notamment, étant *en soi* la plus juste et appropriée manifestation du Père : nul besoin donc de lumière et de Gloire rayonnante pour exprimer la nature divine. Pourtant, corporalité et luminosité peuvent s'articuler à nouveau l'une à l'autre : le corps et la chair du Christ sont censés être pénétrés ou « compénétrés » de la lumière et de « l'énergie » paternelle qui resterait ainsi présente, mais non immédiatement accessible. Ce serait là peut-être la conséquence de l'association que faisait saint Paul entre Gloire (*doxa*) et image (*eikôn*) – « l'homme est l'image et la gloire de Dieu » (I Co 2, 7) –, et du sens qu'il donnait au Fils (He 1, 2-3), à la fois « *resplendissement* » ou « rayonnement » de la Gloire du Père (*splendor gloriae* : sa composante lumineuse), et « *effigie* de sa substance » (*figura substantiae/Kharaktêr* : sa dimension figurale ou imaginaire voire corporelle : la figure, l'empreinte, la marque, le sceau, l'effigie), soit encore, dans les termes de Louis Marin, une « figure-lumière¹²³ ».

Ce serait à nouveau l'effet de la miséricorde de Dieu que de se *révéler* aux sens terrestres des hommes, non dans l'excès trop violent de sa lumière mais sous une forme à nouveau indirecte et comme voilée par l'humanité et la corporéité du Christ qui constitueraient, et c'est un thème promis à un grand succès, « l'ombre » à la fois protectrice et révélatrice de la réalité divine du Fils accessible aux yeux de l'Intelligence ou de la Foi. Dans son corps terrestre, le Fils ne livre en effet qu'indirectement, secrètement (*in mysterio*), mais aussi qu'imparfaitement la Gloire du Père qu'il porte en lui : le corps serait ici le signe extérieur visible d'une lumière non manifeste, mais que les représentations artistiques – et par exemple celles de la naissance et de l'adoration du Christ¹²⁴ – évoquent par la blancheur des matières ou un halo lumineux.

Ces différentes conceptions ne sont pas de vaines arguties théologiques mais renvoient à des questions relatives à la nature divine qui ne sont pas sans incidences, nous l'avons vu, sur les choix artistiques eux-mêmes, tenus d'exprimer plastiquement aussi bien les *formes* (corporelles, anthropomorphes, ou/et lumineuses et abstraites, intemporelles ou narratives), que la *hiérarchie* et les *relations*

entre composantes trinitaires. Le Christ est en effet doté soit d'une Gloire qui lui est *personnellement* attachée (les nombreuses Gloires eucharistiques, ou bien celles de la Croix que l'on trouve à plusieurs reprises) ; soit d'une Gloire qui est intégrée dans une Gloire *commune* et partagée par les différentes personnes de la Trinité (par exemple à S. Luigi dei Francesi) ; soit qui est encore illuminée, mais à distance, par une Gloire issue du Père ou du Saint-Esprit (chapelle Alaleona aux Ss. Domenico e Sisto, maître-autel de S. Giovanni dei Fiorentini, autel de saint Ignace au Gesù).

GLOIRE ET « MÉTAPHYSIQUE DE LA LUMIÈRE ET DE L'OMBRE »

« Qu'ainsi tout mon amour, toute ma vie et toute ma puissance
 À toi seul rapportent leur origine, finissent en toi seul.
 Disperse ces ombres par les rayons brillants de l'âme,
 Comme ta lumière devient ma lumière, ma lumière devient ta lumière. »

Athanasius KIRCHER, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Rome, 1646,
 « *Epilogus, sive metaphysica lucis et umbrae* », p. 935 (trad. D. Merle).

Avec l'exemple de la fresque d'Andrea Pozzo pour S. Ignazio, j'ai évoqué l'œuvre du jésuite Athanasius Kircher qui accorde, dans ses textes comme dans les illustrations gravées qui enrichissent ses publications, une place importante à la métaphore solaire et, plus précisément ici, catoptrique, identifiant la Gloire de Dieu et son expression lumineuse. Ce type d'approche ne fait en réalité que réélaborer, dans un nouveau contexte et sous des formes différentes, des idées qui relèvent de toute une tradition philosophique et théologique dont la généalogie nous amènerait à parcourir un immense *corpus* de textes qui va de l'Ancien et du Nouveau Testament, à Platon, Plotin, Porphyre, Macrobe ou Julien, et jusqu'à Nicolas de Cues, Marsile Ficin, Charles de Bovelles ou encore Francesco Patrizi à la Renaissance, *via* encore les œuvres « hérétiques » de Giordano Bruno ou de Tommaso Campanella au début du XVII^e siècle, et *via* également la pensée, déterminante pour l'articulation entre philosophie antique et christianisme, du Pseudo-Denys et de la théologie médiévale (Saint Bonaventure, Albert le Grand, Robert Grosseteste, etc.). Je voudrais ici uniquement m'attacher à quelques textes plus récents qui me paraissent représentatifs des principales connotations que pouvait acquérir la lumière dans un contexte religieux au cours du XVII^e siècle. Ceux bien sûr de Kircher, décisifs pour la Rome du XVII^e siècle ; mais également et antérieurement, en France, ceux du capucin Benoît de Canfield ; ceux de l'oratorien Pierre de Bérulle qui, nous l'avons vu, et tout comme Bourgoing, Camus et nombre de leurs contemporains, *articule* précisément la théorie de la Gloire et son expression avant tout lumineuse ; et ceux enfin du médecin et scientifique chrétien Marin Cureau de la Chambre. Autant de textes déjà croisés dans cette étude qui, à mon sens, sans être nécessairement des « sources », tant les idées exprimées étaient alors pour la plupart communes et déjà à l'œuvre de façon autonome et spécifique au sein même des représentations, nous permettent cependant de saisir au plus près de leur conception et de leur possible réception les réalisations monumentales.

MYSTIQUE, SCIENCE ET FIGURABILITÉ DE LA LUMIÈRE :
QUELQUES APPROCHES EN FRANCE

En étudiant la spiritualité de l'époque moderne il est frappant de constater à quel point les métaphores lumineuses les plus traditionnelles, celles-là même qui autorisent les représentations artistiques, restent omniprésentes sous la plume des grands mystiques qui tentent de décrire leurs expériences. On sait que pour Ignace de Loyola comme pour saint Philippe Néri, sainte Thérèse ou saint Jean de la Croix, la manifestation du divin, sous formes d'apparitions ou de visions, est fréquemment associée à la lumière, à la blancheur, à l'éblouissement, à la chaleur, au soleil, etc. Les expériences singulières et extra-ordinaires des saints sont ainsi devenues des lieux communs que l'on retrouve dans toute une littérature bien plus modeste qui est celle des prédicateurs ou des traités usuels de dévotion et de spiritualité. Florent Libral a, récemment, contribué à étudier ce type de « similitudes lumineuses » qui est particulièrement répandu autour des années 1630 dans le champ spirituel, alors même que les découvertes scientifiques tendaient à rendre obsolètes les conceptions traditionnelles de la lumière entendue comme un corps immatériel. De même, nous l'avons vu, que Camus ou Bourgoing, bien d'autres auteurs mineurs mais symptomatiques comme Pierre de Besse, Pierre Blanchot ou Jean-Albert Belin, reconduisent ainsi dans leurs œuvres comparaisons et métaphores solaires et lumineuses où sont articulées références théologiques communes et optique moderne, mais aussi notions alchimiques ou même kabbalistiques que l'on pourrait croire oubliées à l'âge de Descartes mais qu'emploie également un Kircher à Rome¹²⁵.

Parmi les textes qui me semblent décisifs en ce tout début du XVII^e siècle pour la place exceptionnelle qu'ils donnent à la lumière et à ses connotations spirituelles voire artistiques, il faut sans aucun doute compter l'œuvre du capucin Benoît de Canfield qui publie, en 1608, un traité célèbre et fréquemment réédité par la suite : *La Règle de perfection*. L'ouvrage est important, notamment pour son exceptionnel frontispice [fig. 113], signé par le graveur originaire des Anciens Pays-Bas « Iaspar Isac » (Jaspar Isaac, 1585?-1654), qui nous livre déjà une véritable « Gloire » lumineuse centrée sur le motif, alors encore peu fréquent mais qui va devenir quasi obligé en France pour ces objets, du Tétragramme divin. Trois cercles de visages, dont la taille est croissante mais de luminosité

Fig. 113. Benoît de Canfield, *La Règle de perfection*, Paris, C. Chastellain, 1610, frontispice, gravure de Iaspar Isaac.



de moins en moins intense, entourent le Nom divin. Ils pourraient évoquer autant de degrés d'une hiérarchie angélique commune si une série d'inscriptions, dans l'image et le texte introductif donnant « l'explication de cette figure », ne précisait la conception de l'auteur. Nous retrouvons l'importance de la Volonté (charité, amour), et celle d'une triple division de la Gloire divine où le partage usuel entre Gloire extérieure et Gloire intérieure se subdivise ici entre Gloires extérieure, intérieure et essentielle :

« Cette figure en forme de Soleil représente la volonté de Dieu. Les visages placés ici en l'un, signifient les Ames vivantes en l'autre : L'allégorie que voyez en ceux-ci, dénote la joie de celles-là. Ces visages sont rangés en cercle par trois rangs, montrant les trois degrés de cette volonté Extérieure, Intérieure et Essentielle qui sont les trois parties de ce livre. Les Ames du premier degré envisagent cette volonté de Dieu comme Extérieure, celles du second comme Intérieure et celles du troisième comme Essentielle ou, selon saint Paul (Rm 12)¹²⁶ les premières la voient comme Bonne, les seconds comme Plaisante, et les troisièmes comme Parfaite. Le premier degré signifie les Ames de la vie active [d'où les outils représentés sur la circonférence la plus extérieure], le seconde celles de la contemplative, la troisième celles de la vie superéminente¹²⁷. »

Si les grandes Gloires monumentales peuvent donner l'impression de se complaire dans une démonstration spectaculaire et excessivement séduisante, cette même forme est ici d'emblée inscrite dans un projet intérieur d'ordre mystique, méditatif et contemplatif bien plus commun qu'il faut donc prendre en compte : l'âme du chrétien, comme l'y invitait également un Camus, est incitée à accomplir un itinéraire spirituel, ici décomposé en trois parties, qui l'amènera à l'union divine.

Cette ultime étape est l'objet de la troisième et dernière partie de l'ouvrage et notamment de son sixième chapitre où la « similitude lumineuse » est à nouveau centrale. L'étape en question est placée sous le signe de la « dénudation d'esprit » comprise comme « une divine épuration purifiant l'âme, et la dépouillant entièrement de toutes formes et images; des choses tant créées qu'incrées, et la rendant ainsi toute simple et nue, et la fait capable de voir sans formes¹²⁸ ». Cette vision « sans forme » ni image, vision abstraite s'il en est, trouve une expression adéquate dans l'inscription verbale du Nom imprononçable et dans celle des rayons lumineux qui permettent, en répétant l'expérience de Moïse devant le Buisson ardent, d'éviter tout anthropomorphisme et toute forme par trop commune du divin. Deux « effets » sont attribués à cette « dénudation » d'esprit. D'une part la « *purgation* », qui se fait par le « feu d'amour », où nous retrouverions le feu ignacien consumant les vices et brûlant d'amour les âmes qu'un Pozzo évoquera bien plus tard au sommet de la voûte de S. Ignazio. D'autre part « *l'illumination* par l'inaccessible lumière de Dieu » de l'âme tirée « hors d'elle » pour être « enivrée », « submergée de tant de clarté et lumière », « revêtue comme d'un vêtement, transformée en icelle et faite la même lumière¹²⁹ ». L'illumination n'est ainsi pas un simple contact entre un objet récepteur et un sujet émetteur, mais, analogue à la « glorification » ou

à la « clarification » béruillienne dont bénéficie le Christ après sa mort, une opération qui affecte l'objet jusqu'à le transformer et à l'assimiler à cela même qui le touche. C'est, proprement, une opération *unitive* amenant à une forme de *déification*, accessible non pas en l'autre monde mais ici même par une pratique supérieure de la contemplation. Le pouvoir exceptionnel attribué à cette pratique, que l'on croirait réservée, dans le meilleur des cas, aux âmes des élus après leur mort, est, si l'on peut dire, aggravé par Canfield lorsqu'il évoque la nature de la connaissance supérieure accessible selon lui par la contemplation dans la vie « superéminente » :

« en cette familière union, nul secret de son époux qui lui est convenable, lui est celé, elle voit par conséquent Dieu éternel comme tout découvert en elle, le contemple tout nu, et sans voile ou image, le voit comme en plein midi, comme il couche et repose en elle, comme en sa propre maison, opère doucement et familièrement en elle¹³⁰ ».

« En cette capacité, en cet esprit, et en cette lumière, elle voit cette volonté essentielle, à savoir l'Essence de Dieu, comme est écrit : “*In lumine tuo videbimus lumen*. En ta lumière nous verrons la lumière” [Ps 35, 10]. Ici elle contemple les choses secrètes et inscrutables, ici elle a accès à la lumière inaccessible, ici elle découvre les mystères ineffables, ici voit elle les choses admirables, ici elle est remplie de toutes choses délectables, car d'autant qu'elle est unie à Dieu, elle connaît tous ses mystères secrets et merveilles¹³¹. »

Le frontispice de *La règle de perfection* est divisé en deux registres parallèles. Celui de la « Gloire » dans la moitié supérieure avec sa triple hiérarchie des âmes. Mais aussi celui du Christ en prière au Jardin des Oliviers (Gethsémani) auquel apparaît un ange tenant la coupe qui manifeste son acceptation du sacrifice : c'est le modèle donné pour la propre pratique méditative du chrétien que l'on retrouve, plus tard, sur l'autel principal de l'ancienne église des Cordeliers de Rouen (1691-1700, Jacques Millet-Desruisseaux). Cette scène domine les apôtres illuminés mais endormis dans la « chair » et la « tentation » et, dans le fond de l'image et l'obscurité, Juda précédant les soldats venant arrêter le Christ. Si l'on peut imaginer que l'illumination décroissante des acteurs de cette scène est semblable à celle qui joue également pour les âmes au-dessus, l'union et la vision de l'essence de Dieu réservées à la vie « superéminente » de l'âme, sont aussi données comme analogues à l'ultime prière du Christ, hésitant sur son destin (« Père, à toi tout est possible, écarte de moi cette coupe », Mc 14, 36), avant de se conformer finalement à la seule volonté du Père : « Pourtant, non pas ce que je veux, mais ce que tu veux », soit le texte même inscrit au bas de l'image se référant ici à saint Luc (Lc 22, 42). Le Christ annihile ainsi sa volonté propre dans cette « volonté Essentielle, qui est Dieu même » selon les termes de Benoît de Canfield, et recouvre ainsi la plénitude de sa propre personne et Gloire divines. L'intégration du Christ dans cette image pourrait être mise en rapport avec l'ajout, dans les éditions postérieures de l'ouvrage, d'un chapitre concernant la Passion du Christ. Confronté à des critiques relatives à l'excessive abstraction de sa méthode et à la place résiduelle accordée au Christ, le capucin

aurait tenté, ce que feront plus encore Bérulle, Bourgoing ou Malebranche, de mieux intégrer le Fils au cœur de sa spiritualité. Dans la gravure, la prière du Christ au Père *via* l'apparition angélique, trouverait bien son aboutissement dans le Tétragramme supérieur.

D'une certaine façon, les Gloires monumentales qui occuperont quelques années plus tard les chœurs des églises modernes ont bien pour objet de rendre ainsi « communicables » et représentables ces expériences théoriquement réservées à l'élite mystique des chrétiens : non pas nécessairement « l'itinéraire » hiérarchisé de l'accès à Dieu qu'évoque Canfield, mais le centre et la visée ultime de cette expérience, à savoir la vision ineffable de Dieu et peut-être même de ce qui constitue son essence (Nom et triangle trinitaire), vision qui se réalise dans une union intime à son être par le biais de l'expansion lumineuse. Dans cette opération, la médiation du Christ, mais aussi celle de la Vierge et des saints, seront également un enjeu déterminant des Gloires monumentales amenées à articuler entre elles ces diverses et inégales instances divines.

L'inscription de la métaphore lumineuse et solaire dans un projet d'ordre avant tout spirituel et christocentrique (mais aussi eucharistique, et par là même réintégrant les dimensions liturgiques et collectives), se retrouve à propos d'un autre cas tout aussi célèbre sur lequel je voudrais revenir : l'œuvre du fondateur de l'Oratoire et protecteur des carmélites, Pierre de Bérulle. Si nombreuses sont les références lumineuses éparées dans l'œuvre de l'oratorien, la comparaison solaire est surtout déterminante dans le second et le huitième de ses *Discours de l'état et des grandeurs de Jésus* (1622-1623). Plus que banale et attendue est ici la reprise du parallélisme entre soleil terrestre et soleil céleste où s'impose toute une dimension cosmogonique et cosmologique, absente chez Benoît de Canfield. Bérulle s'inscrit, en faisant référence au mythe de la caverne, dans la vieille tradition platonicienne formulée par la *République*. Au soleil *visible*, « formé au milieu des jours dédiés à la création du monde, et posé au milieu des créatures, les unes plus hautes et les autres plus basses, pour les éclairer toutes », répond son « archétype » qui est le soleil *intelligible* : « vrai soleil du monde », « Soleil de ce soleil qui nous éclaire », « Soleil de justice », « Fils visible du Père invisible » ou encore « lumière de lumière », « source de la grâce » et « principe de la vraie vie ». Le Christ incarné dans le temps serait ainsi, à l'égard du Père éternel, ce qu'est le soleil sensible et temporel à l'égard de la lumière créée au premier jour de la Genèse :

« Et Jésus, la splendeur du Père, se fait voir au monde et vient dans le monde de la grâce, au milieu des temps, à l'issue de la loi ancienne et commencement de la loi nouvelle, illuminant de la lumière de sa grâce, et les pères qui l'ont précédé et ceux qui l'ont suivi; les uns et les autres étant, selon l'Écriture, comme des astres luisant de la clarté de ce soleil¹³², au milieu desquels il s'élève et paraît au monde. Et comme la lumière créée et subsistante dès le premier jour du monde a été unie au corps du soleil, le quatrième jour, pour être, en lui et par lui, un corps et un principe de lumière en la terre et au ciel; ainsi la lumière éternelle, lumière non créée mais incréée, la lumière subsistante de la Divinité, est au

quatrième millénaire, unie et incorporée en l'humanité de Jésus pour faire, en lui et par lui, un corps et un principe de vie, de grâce, de gloire et de lumière à toute éternité¹³³. »

En évoquant le Fils comme « splendeur du Père » illuminant le peuple et la cour céleste des saints – scène qui ne peut qu'évoquer celles que vont démultiplier les peintres aux sommets des voûtes et coupoles des églises des XVII^e et XVIII^e siècles –, Pierre de Bérulle arrive à incorporer dans la pensée chrétienne une double référence : l'héritage du paganisme (Platon, « les Égyptiens », « un des plus fameux astronome de l'Antiquité » : Eudoxe de Cnide?), mais encore certains acquis alors controversés de la science contemporaine, à savoir l'héliocentrisme copernicien. Loin d'en rester à des comparaisons communes (miroir, anamorphose, lunettes, chambre obscure, etc.), Bérulle, par un étonnant renversement, transforme cette suspecte « opinion nouvelle, peu suivie en la science des astres » (et condamnée par l'Église en 1616, Galilée l'étant à son tour en 1633), en une nouvelle « similitude » qui devait être « utile et doit être suivie en la science du salut » :

« car Jésus est le Soleil immobile en sa grandeur et mouvant toutes choses. Jésus est semblable à son Père, et, étant assis à sa dextre, il est immobile comme lui et donne mouvement à tout. Jésus est le vrai centre du monde et le monde doit être en un mouvement continué vers lui. Jésus est le soleil de nos âmes duquel elles reçoivent toutes les grâces, les lumières et les influences. Et la terre de nos cœurs doit être en mouvement continué vers lui, pour recevoir, en toutes ses puissances et parties, les aspects favorables et les bénignes influences de ce grand astre¹³⁴. »

L'ordre cosmologique, quand bien même fictif ou erroné, devient comme souvent une leçon spirituelle pour le chrétien où nous retrouvons, *via* ce détour « scientifique » et philosophique, le projet illuminatif et unitif de Canfield : tel est ainsi le thème central du Discours VIII, consacré à « la communication de Dieu en ce mystère [de l'Incarnation] ». Dans son projet spirituel, Bérulle oppose ici encore la science païenne (« un Ancien, renommé en la recherche et en la connaissance des choses naturelles » qui se disait « né pour voir et contempler ce grand corps de lumière¹³⁵ »), et la science du salut dont bénéficient les chrétiens jouissant de la contemplation du « vrai soleil ». Celui-là même qui ouvre à une « connaissance plus parfaite et accomplie, comme de celui qui est son archétype et son architecte tout ensemble, et nous apprend à estimer et reconnaître davantage la nature des choses éternelles, dedans la vue sensible des choses temporelles¹³⁶ ». La différence ne concerne pas seulement l'objet véritable ou second de la contemplation du « philosophe » et du chrétien, mais, plus encore, la capacité à être *transformé* par l'objet de sa vision :

« Mais nous avons encore un nouvel avantage par-dessus cet ancien philosophe, outre ceux que nous avons apportés ci-dessus au regard du Soleil, qui est vraiment nôtre et vraiment soleil, en la vue duquel nous devons être occupés. Car nous n'avons pas seulement le pouvoir de *regarder et contempler* un soleil comme cet ancien philosophe, mais nous avons à contempler un bien

autre Soleil, et aussi nous avons encore le pouvoir de *le peindre et former en nous*; et il s'y peint lui-même par les rayons de sa grâce comme par de vives couleurs, il nous tire et élève à lui par sa vertu. *Il nous transforme en ses qualités* par sa puissance et il nous rend célestes, resplendissants, lumineux et éternels comme lui, et même il établit son trône et son tabernacle en nous, par un divin mystère, et nous sommes portant ce soleil au monde¹³⁷. »

Dans son expression solaire, la Gloire, une fois de plus, apparaît ici moins comme un objet de contemplation que comme le lieu et le support d'une expérience spirituelle à accomplir. Ce processus, où est *restituée* en soi l'image solaire du prototype divin, est analogue à celui qu'évoquait Canfield, et il est pensé, dans un texte exceptionnellement détaillé et à ce titre précieux pour l'historien des représentations, sous une double métaphore artistique : celle de la peinture et, comme chez Andrea Pozzo ou Athanasius Kircher que nous retrouvons sur ce point précis, celle du miroir. Deux questions sont déterminantes : l'une portant sur la *figurabilité* du divin – à savoir l'accès à un mode de représentation « sans forme et sans image » qu'évoquait Canfield et auquel répond à nouveau la métaphore solaire chez Bérulle – ; l'autre sur la possibilité d'une *communication* de cette image divine transformatrice jusque vers l'âme du chrétien. Peinture et miroir sont à cet égard dotés d'une efficace et de valeurs ontologiques distinctes. « L'art excellent de la peinture », rappelle Bérulle, est fondé sur l'imitation de la nature et malgré sa perfection il est impuissant à former le soleil matériel, « tant il y a de distance visible et sensible entre l'image et le prototype¹³⁸ ». Il en est de même dans le domaine spirituel et intérieur où est transférée cette activité. Il s'agit désormais, en cette vie, non de peindre le monde mais d'« *effacer* le monde en nous » et de peindre en soi, par le « pinceau de l'esprit », le vrai soleil. C'est-à-dire « le Soleil du soleil », Jésus-Christ, « image vive que le Père a formée et exprimée en soi-même » afin de substituer à l'image du « vieil homme » celle du « nouvel homme¹³⁹ ». Mais même un tel projet est également voué à l'échec tant, là aussi, la distance est infinie entre « cette imitation et image que nous formons de Jésus-Christ » et « son original et prototype¹⁴⁰ ». La double impuissance de la peinture, matérielle et spirituelle, appelle à recourir à un autre médium représentatif et à un autre acteur de la représentation. Aux efforts insuffisants du peintre-chrétien, doit en effet répondre l'action même du Christ, devenu à son tour *agent* et plus seulement objet de l'acte représentatif. Peintre réalisant en autrui son autoportrait, il a seul la capacité de produire dans l'âme du fidèle – devenue *miroir* ou « glace polie » de l'action divine (qui s'épand, dans une *continuité* spatiale et quasi tactile, de la représentation jusqu'au support de sa réception), et non plus support d'une *peinture* humaine (qui se réalise à travers une inévitable *distance*) –, la véritable et « vive » image solaire qui se substitue à l'imparfaite « image morte » de la représentation picturale :

« Car, après que nous avons essayé de le peindre imparfaitement en nos cœurs et en nos esprits purifiés par sa grâce ; ce qu'il fait en la vie du ciel où, étant exposés à son aspect et aux rayons de sa lumière, il se figure lui-même en nous, comme en une glace bien polie. Et, nous tirant à lui, nous élevant à lui, il nous

rend semblables à lui et nous communique ses qualités célestes et glorieuses. Et, en ces deux sortes de peintures si différentes d'un même objet, se passent l'état et la conduite de l'âme en deux sortes de vies bien différentes : l'une, en laquelle, par son labeur et par son industrie accompagnée de la grâce, elle est opérante et imprimante en son fonds l'esprit et la vertu de Jésus; et l'autre, en laquelle Jésus même, par l'abondance de ses lumières et illustrations, agit et opère lui-même, et lui imprime son esprit et sa ressemblance¹⁴¹. »

Avec Marin Cureau de la Chambre, médecin de Louis XIII, auteur de nombreux traités à prétentions scientifiques, nous restons dans un domaine partagé entre philosophie antique¹⁴², théologie, spiritualité, sciences modernes, mais aussi questions artistiques (son fils, Pierre, écrira une brève « vie » du Bernin) : autant de caractéristiques qui rapprochent encore de l'éclectisme théorique d'Athanasius Kircher à Rome. Le livre qu'il consacre à la lumière en 1657 s'ouvre par deux gravures. L'une avec un soleil (occupé par un visage au centre), entouré de deux anges, dominant la terre obscure mais qui est éclairée par d'autres sources lumineuses (flambeau, feu volcanique?, vers luisants) qui explicitent le projet scientifique de l'artiste, à savoir l'étude des « quatre sortes de Lumière dans la Nature » : lumière radicale, lumière extérieure, couleurs apparentes, espèces visibles. L'autre gravure, d'ordre idéologique, représente les armes de Mazarin (dédicataire du traité), inscrites dans un soleil dominant un autel surmonté d'une flamme : le cardinal, de même que Louis XIV et auparavant Richelieu, Henri IV et Louis XIII, est donné comme une nouvelle divinité solaire auquel un sacrifice est offert.

Cureau de la Chambre, à la différence des textes qui précèdent, a un projet d'ordre moins mystique que cognitif, projet qu'il tente cependant d'articuler avec une orientation religieuse (et politique) qui reste déterminante tout au long de son ouvrage, et notamment dans l'avant-propos et le dernier chapitre. Comme déjà pour la définition de la Gloire de Jean-Pierre Camus, connaître Dieu (nulle évocation du Christ chez l'auteur), est une façon de le glorifier, justifiant le projet, ici non déclaré, qui serait celui d'une « science chrétienne » mise à mal par les découvertes récentes. Même si rien, nous le savons, ne peut théoriquement accroître la Gloire de Dieu et « adjouster quelque chose » à sa grandeur, la « Connoissance », en tant que « Representation & l'image des objets que l'ame se forme en elle-mesme », serait une façon de « multiplier » les perfections de Dieu et ainsi « d'accroistre en quelque sorte la nature & le nombre des choses qu'il a produites¹⁴³ ». Central pour notre propos est le fait que Cureau de la Chambre, de même que Bérulle ou Camus avant lui, établit un lien explicite entre les « perfections » divines qu'il s'agit de connaître et de louer, la « Lumière » qui en est l'expression sensible la plus appropriée pour notre appréhension, et la « gloire divine » qui est à nouveau donnée comme la « *fin* de toutes les creatures » et « un *devoir* que les hommes sont obligez de lui rendre incessamment¹⁴⁴ ». La Gloire, ici définie de façon presque exclusivement relationnelle, est plus précisément désignée dans le dernier chapitre non comme « seulement une espèce » mais comme « le comble, la fin & la consommation » de « l'Honneur », celui-ci

étant le « devoir qu'on est obligé de rendre à la Perfection¹⁴⁵ ». Afin de marquer l'éminence de la Gloire de Dieu, Cureau de la Chambre, de façon systématique, dresse une hiérarchie des différents degrés de cet honneur (de l'estime et de la louange à la Gloire et à l'adoration), inventorie les différents moyens de le rendre (par pensée, parole, action), distingue encore entre personnes, choses ou qualités susceptibles d'être louées. Trois « perfections » sont fondamentales – la Puissance, la Sagesse et la Bonté –, qui vont distinguer autant de Gloires que Dieu seul associe « au suprême degré d'excellence » :

« Il n'y a que Dieu seul où elles se trouvent toutes ensemble, & où elles soient au suprême degré d'excellence. Et par conséquent il n'y a que luy seul qui merite la Gloire entiere & parfaite : Et mesmes, à parler exactement, quelle qu'elle puisse estre, il n'y a que luy seul à qui il la faille donner. Parce que c'est de luy d'où procedent toutes les perfections dont les hommes veulent tirer de la gloire¹⁴⁶. »

Si la Gloire de Dieu est donc la « fin de toutes les creatures », aucune forme de glorification n'est, en cette vie, « proportionnée » aux éminentes qualités divines¹⁴⁷. Et c'est ici qu'intervient à nouveau de façon centrale la lumière. Les perfections de Dieu (Bonté, Sagesse, Puissance) auxquelles il faut « rendre gloire », ne sont véritablement accessibles à nos sens et à notre connaissance terrestre que par le biais de la création. Elles vont donc « paroistre en ses Ouvrages » et, avant tout, parmi « tous ces beaux spectacles & ces grands chefs-d'œuvre », dans la Lumière :

« Mais s'il y en a aucun qui nous puisse dignement acquitter de cette obligation, c'est la Lumiere qui est la plus belle & la plus noble de toutes les choses qui touchent nos sens; Et que Dieu a créé la premiere comme le veritable caractere & la parfaite image de sa divinité qu'il vouloit imprimer sur la face de l'univers. Car encore que toutes les choses qui y sont en ayent quelques traits & quelques lineamens, on peut dire qu'en comparaison de la Lumiere ce n'en sont que les Ombres, & qu'il n'y en a point qui represente un si grand nombre des perfections que nous reconnoissons en luy¹⁴⁸. »

Reprenant une idée banale, celle de la lumière comme représentation la plus adéquate des perfections de Dieu par, à la fois, sa « simplicité qui contient toutes choses, son Unité nombreuse sans division, son Estenduë infinie, sa Fecondité inespisable, son Concours general, son incomparable Beauté, ses faveurs & ses graces sans nombre », la lumière est donc ce qui va le mieux servir la Gloire de Dieu. Elle est en effet :

« la seule de toutes les Creatures sensibles qui est la plus semblable & la plus conforme à la Divinité : Et c'est sans doute pour cette raison que quand Dieu s'est voulu rendre visible, ç'a toujourns esté par la Lumiere, qu'il dit luy-mesme qu'il en est revestu, qu'il habite au milieu d'elle, & qu'il ne donne point d'autre nom à ses Graces, ny à son Essence mesme¹⁴⁹. »

Mais au-delà d'une simple assimilation analogique ou métaphorique entre lumière et divinité où l'une est « similitude » de l'autre, l'originalité de Cureau de

la Chambre consiste dans ses « conjonctures » physiques où le référent divin tient véritablement lieu d'explication ultime, et où le projet figuratif et le modèle artistique (la gravure, qui se substitue à la peinture ou au miroir de Bérulle), redeviennent centraux. Après avoir en effet évoqué le « sujet » de la lumière « radicale » (la transparence), son essence (la lumière est « une qualité qui a le plus d'Essence »), Cureau de la Chambre fait de Dieu la « Cause qui produit la Lumière » : c'est la Parole créatrice de la lumière au premier temps de la Genèse, qui « *fait encore à tous momens le mesme effet, & tire du neant cette Forme admirable* pour l'introduire dans les corps qui sont disposez à la recevoir¹⁵⁰ ». Tout aussi surprenante, mais en accord avec le « jugement des yeux » voyant « la Lumière comme une chose stable & immobile », est son explication de la *production* de la « lumière extérieure » issue des corps lumineux (la lumière dite radicale). Rejetant les interprétations les plus anciennes (émanation ou propagation d'un corps subtil, d'une qualité, etc.), tout comme celle de Descartes (« un certain mouvement d'une matière subtile »), son « nouveau système de la lumière » fait des rayons émis un *corps fixe et continu*. Soit un corps qui ne peut qu'évoquer les solutions concrètes mise en œuvre par les artistes et notamment par les graveurs [fig. 114] auxquels l'auteur se réfère en décrivant :

« *des lignes stables & permanentes* qui sont nées avec luy [le corps lumineux], qui n'en peuvent estre jamais séparées, & qui sont à son égard ce que les raiz des rouës sont à l'aissieu où elles sont attachées. De sorte que la Nature en formant le corps lumineux, fait *comme le Graveur qui tire une estampe de la figure d'un Soleil*; Car il forme en mesme tems le corps de cét Astre & tous les rayons dont il est environné; & ces rayons sont des traits fixes & permanens qui sont joints à ce corps, qui remplissent tout l'espace qui est à l'entour, & qui sont en effet une partie de la figure de ce Soleil¹⁵¹ ».

MÉTAPHYSIQUE DE LA LUMIÈRE : ATHANASIOS KIRCHER

Presque toutes les connotations évoquées à propos de la lumière – anciennes ou modernes, aussi bien scientifiques que théologiques ou mystiques – se retrouvent dans l'œuvre érudite et profuse d'Athanasios Kircher : une œuvre exactement contemporaine de la création des grandes Gloires monumentales qui se multiplient à Rome autour du milieu du XVII^e siècle puis à travers toute l'Europe catholique¹⁵², et que nous avons notamment mise en rapport avec la grande fresque d'Andrea Pozzo à S. Ignazio. À ce titre, les travaux de Kircher, sur

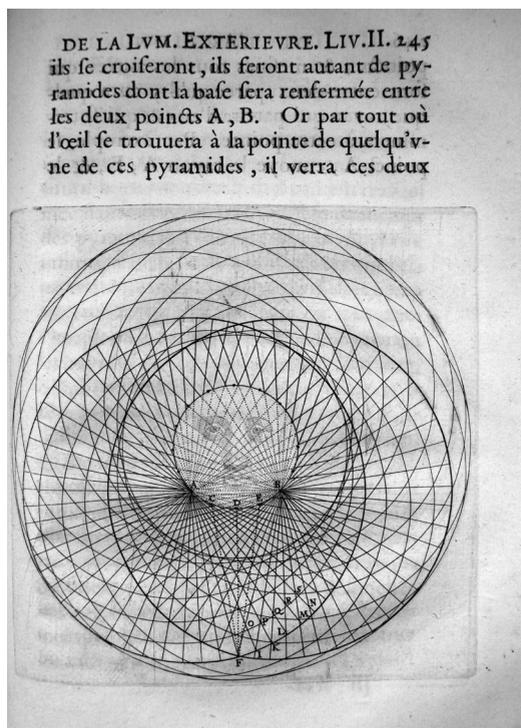


Fig. 114.
Marin Cureau
de la Chambre,
La Lumière...,
Paris, P. Rocolet,
1657, Livre II,
p. 245.

lesquels je voudrais désormais revenir et insister, me paraissent décisifs pour mieux aborder le complexe et hétérogène univers intellectuel au sein duquel ce motif est apparu.

Si la pensée du jésuite romain est bien souvent plus séduisante qu'originale, on sait que l'importance de son entreprise scientifique et théologique réside dans l'extraordinaire processus de *visualisation* de l'éclectique savoir qui était le sien : savoir incarné non seulement dans le célèbre musée du collège qui jouxtait S. Ignazio à Rome, mais également dans les centaines d'illustrations de ses publications dont nombre d'entre elles constituent bien des « Gloires » qui, à ce titre, ne peuvent qu'être rapprochées des exemples que nous étudions. Au sein de ce *corpus*, plusieurs des frontispices illustrés de ses traités représentent autant de tentatives pour rendre sensible, sous différentes formes, le Dieu trinitaire mais aussi les trois mondes qu'il régit – empyrée, monde « cosmique » ou « sidéral », monde sublunaire ou « élémental » –, dont les « Six Ordres de choses » qui composent l'Univers et les « trois soleils » platoniciens de Cureau de la Chambre sont une autre variante¹⁵³. C'est à ce projet que répond, dès 1641, l'œil rayonnant inscrit dans un double triangle et un cercle qui occupe la page de titre de l'édition du traité consacré aux forces magnétiques (*Magnes*, 1641), puis l'inaugural frontispice [fig. 6] de l'*Ars Magna Lucis et Umbrae* (« Grand art de la lumière et de l'ombre », 1646, 2^e éd. 1671), auquel je m'attacherai plus particulièrement, évoquant Dieu par le Tétragramme. Le frontispice du premier volume du *Musurgia universalis* (1650), gravé d'après une composition de Johann Paul Schor [fig. 42], associe cette fois œil divin et lettres hébraïques (un triple Iod/Yod) dans un triangle rayonnant vers le monde terrestre (« élémental »), *via* les neuf chœurs angéliques (« *In 9 choris distributus* ») et la sphère céleste (monde « cosmique ») portant les signes du zodiaque, sur laquelle trône Apollon. Ce dispositif se retrouve pour l'essentiel dans le frontispice de l'*Arithmologia* (1665) [fig. 41]. Dominant à nouveau le monde terrestre, l'œil de Dieu est cette fois entouré dans le triangle des lettres *Yod* et *Hé*; les ordres angéliques sont évoqués par l'intersection de trois autres grands triangles formant une étoile à neuf branches; Apollon a disparu de la sphère cosmique qui est en revanche associée à deux grandes ailes faisant référence à l'*anima mundi* qui l'anime. D'autres frontispices reprennent, avec plusieurs variantes, ces conventions : ceux de la *China illustrata* (1667) ou du volume intitulé *Splendor et gloria domus Joanniae* (1669, 1672), où le Trigramme christique a remplacé l'évocation du Dieu trinitaire; ceux des deux volumes de l'*Ars magna sciendi* (1669) où l'œil de Dieu rayonnant, au sommet de l'image, domine la Sagesse en gloire sur son trône et portant le « soleil de l'intellect » sur sa poitrine; ceux encore de l'*Iter extaticum Kircherianum* (3^e éd. 1671) (avec Tétragramme à l'extérieur de la sphère cosmique d'où nous envisage Kircher) [fig. 115], ceux enfin de la *Phonurgia nova* (1673), de l'*Arca nova* (1675), ou encore de la *Turris Babel* (1679). Dans ces derniers exemples Dieu est évoqué soit par un simple triangle vide rayonnant sur un orchestre angélique, soit par un Dieu le Père anthropomorphe associé au Saint-Esprit et entouré d'anges portant divers attributs (glaive, Alpha et Oméga, serpent Ouroboros de l'éternité), soit enfin par le seul œil divin.

Les illustrations des traités de Kircher ne sont pourtant, je l'ai dit, en aucun cas des « modèles » immédiats pour les Gloires des artistes. Aussi bien dans la gravure (Robert Fludd par exemple) que, surtout, dans les réalisations monumentales (Quarante-Heures, grandes fresques, etc.), la Gloire est déjà un motif pleinement constitué dès au moins la première moitié du XVII^e siècle. L'intérêt de ces illustrations, en revanche, est de constituer des images qui valent davantage comme des figurations intermédiaires où opère un authentique « travail de figurabilité » entre au moins quatre pôles : la réalité ineffable du monde divin, hors de portée des sens comme de l'Intellect même ; le *corpus* textuel (les visions ou épiphanies bibliques) et visuel (la tradition figurative) évoquant l'empyrée et le trône divin ; les réalisations monumentales effectives ; et enfin les conceptions scientifiques et théologiques extrêmement sophistiquées liées à la lumière. Dans ce processus de visualisation, intervient encore, sous forme d'illustrations ou d'évocations textuelles, l'ensemble de l'appareillage technologique lié à l'optique – lentilles, miroirs, chambre obscure ou lanterne magique – dont notre jésuite exploita moins les usages scientifiques, artistiques (le dit « naturalisme » moderne), ou même « récréatifs » (Niceron ou Dubreuil en France), que les connotations métaphoriques spirituelles. Nous retrouverions ici ce que Jean-Vincent Blanchard a très justement désigné comme la « catoptrique dévote » du Grand-Siècle dont Bérulle, nous l'avons vu, faisait également usage¹⁵⁴.

La théologie ou « métaphysique » de la lumière qui sous-tend nombre des gravures des ouvrages de Kircher est donnée pour l'essentiel dans l'*Epilogus, sive metaphysica lucis et umbrae* (« Épilogue ou Métaphysique de la lumière et de l'ombre »), qui est l'ultime chapitre de la somme, à la fois spéculative, technique, pratique et spirituelle, qu'Athanasius Kircher a consacré à la lumière¹⁵⁵. De façon significative, si *Le Grand art de la lumière et de l'ombre* (*Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646), d'Athanasius Kircher, que nous avons rapproché de la fresque de Pozzo, est abondamment illustré, l'épilogue métaphysique qui l'achève est dépourvu de toute représentation, comme s'il y avait une radicale incompatibilité entre la *sublimité* des matières traitées (Dieu) et la *trivialité* ou le caractère nécessairement décevant des représentations figurées qui ne pourraient, dès lors, que se trouver *hors* texte. Par toute une série de moyens, les différentes illustrations des frontispices de Kircher tentent cependant, mais à distance et dans cet écart même qui est « entre-vision », d'évoquer ce complexe schéma conceptuel. On pourrait ainsi prétendre que la véritable et plus juste représentation de Dieu et



Fig. 115. Athanasius Kircher, *Iter exstaticum Kircherianum...*, Kaspar Schott (éd.), Wurtzbourg, Johann Andrea Endter, 1671 (3^e éd.), frontispice, gravure signée « F.Sc » (Johann Friedrich Fleischberger).

de son univers serait celle qui, *lors* même de la lecture de l'Épilogue, *advierait* dans l'esprit qui garde en mémoire les images antérieurement observées, et associe leurs traces mnésiques aux propres représentations intérieures qui naissent de la lecture du texte.

Comme la plupart des philosophes du XVII^e siècle écrivant sur ce thème Kircher semble, pour l'essentiel de son traité de plus de 900 pages, se défier des associations hardies entre considérations scientifiques (sur la nature de la lumière, sur les couleurs, sur les lois de la réflexion, réfraction, diffraction, etc.), et spéculations théologiques. Ce n'est que dans les dernières pages, qu'il rappelle, dans une improbable synthèse entre humanisme, hermétisme, théologies néo-platoniciennes, méditation et discours spirituel qui relève de ce que l'on a pu désigner comme une « poétique scientifique universelle » (Catherine Chevalley), les éminentes connotations religieuses attachées à la lumière. À son habitude, il se réfère à rien moins que Platon, Philon, Plotin, Porphyre ou Maxime de Tyr (« Tyrius »), Proclus et les néo-platoniciens tardifs comme Simplicius, le « philosophe lydien » (Priscien Lydus) ou Martianus Capella (cité d'emblée), à Zoroastre (les *Oracles Chaldéens*), Hermès, le Pseudo-Denys l'Aréopagite. Mais aussi, bien que sans les nommer, à Nicolas de Cues, Charles de Bovelles, Marsile Ficin, Christoph Scheiner (auquel il emprunte notamment le frontispice de sa *Rosa Ursina* pour son *Ars Magna Lucis et Umbrae*) et sans doute encore le néo-platonicien Francesco Patrizi. Toute une théologie scolastique traditionnelle de la lumière étant encore également implicite dans son œuvre. Si, comme ses prédécesseurs et contemporains, Kircher fonde sa pensée philosophique et théologique de la Gloire divine sur la tradition biblique de la *kavôd* et du « Père des lumières », on constate ainsi qu'elle procède tout autant, par le biais d'une articulation déjà réalisée dans les milieux juifs hellénisés que représentait Philon d'Alexandrie, d'une philosophie antique réélaborée au cours des siècles.

L'Épilogue de Kircher, après une brève introduction en forme de prière à Dieu et d'éloge de la lumière divine, comprend trois parties complémentaires. Tout d'abord huit « Arguments », de nature théologique, qui visent à donner une connaissance du Dieu-lumière (*lux*) par le biais de « l'Intelligence ». Ensuite un texte, de nature plus spirituelle et sur lequel je n'insisterai pas, intitulé « La Sphère mystique, ou Tropologie de la lumière et de l'ombre », qui évoque les trois mondes distingués par Kircher (sublunaire, sidéral, empyrée) et établit toute une série de correspondances symboliques : d'une part entre le monde « sublunaire » et l'Église militante, d'autre part entre le monde « sidéral » des planètes, les sept grâces et les sacrements catholiques, enfin entre les signes du zodiaque du firmament, les catégories des bienheureux et l'Église triomphante. C'est ici moins l'Intelligence que, à nouveau, la « Volonté » qui paraît être requise comme autre faculté d'accès à Dieu, par le biais de l'observation et de l'interprétation symbolique et anagogique de la création divine et des différents degrés du monde sensible : de « l'ombre » des mondes inférieurs à la « lumière » du monde divin. L'ultime partie, qui relève davantage encore de la mystique unitive déjà croisée chez Canfield ou Bérulle, prend la forme de « Règles tropo-

logiques qui permettent à l'âme émergeant de l'ombre à la lumière de s'unir parfaitement à la lumière qui est émanée ». Ce dernier texte appelle, au-delà de la connaissance médiate de Dieu par les créatures et d'une étape qui relève encore de la méditation et de l'interprétation symbolique, à atteindre les réalités supérieures en se rendant accessible, par un travail d'ascèse et la pratique de la contemplation, à la seule lumière (*lux*) divine inaccessible aux sens comme à l'Intellect même. La contemplation, dont l'activité opère dans le cœur du fidèle ouvert au rayon de la lumière divine, est ici comparée au mécanisme optique de la « chambre obscure » que le théologien-philosophe avait antérieurement présenté et développé dans ses célèbres propositions de « lanterne magique ». Cette pratique spirituelle préfigure l'union divine dont l'âme jouira après la mort et la résurrection : des ténèbres du monde, nous passons à la « lumière [*lumen*] de la foi » des fidèles, puis à « la lumière de la gloire » des bienheureux jouissant de la « lumière [*lux*] divine ».

Alors que tendent à s'imposer de nouveaux cadres scientifiques et philosophiques, trois éléments, que Kircher partage sans doute pour une dernière fois à l'époque moderne avec toute une tradition philosophique et théologique, me paraissent essentiels. En premier lieu, sa pensée embrasse à nouveau, simultanément, une *cosmogonie*, une *cosmologie* et une *cosmographie*, c'est-à-dire une théorie de la création issue du Dieu-lumière et, par extension, une conception de l'organisation de l'univers. En second lieu, elle intègre également une *théorie de la connaissance* qui conçoit en termes d'illuminations successives les différentes formes de savoir et d'information des créatures, et, au-delà, qui ouvre vers une *mystique* où sont repensés les modes d'accès et d'union au monde divin. En dernier lieu, mais je ne ferai qu'effleurer ici cet ultime point, ses réflexions sur la lumière recourent une *esthétique* qui fait de la luminosité, de la clarté ou de la splendeur un élément central de la définition de la beauté. Ce sont là trois aspects qui constituent autant de connotations qu'il faudrait associer aux grandes Gloires monumentales.

Cosmogonie, cosmographie et Dieu-lumière

Dès son premier « argument¹⁵⁶ », Kircher fonde sa « métaphysique de la lumière et de l'ombre » sur un héritage platonicien dont nous avons vu qu'il était partagé aussi bien par Bérulle que par Cureau de la Chambre : à la lumière du monde sensible issue du soleil, correspond la « lumière [*lux*] infinie et éternelle » du monde archétypal intelligible¹⁵⁷, identifié par les chrétiens au « Dieu Très-bon, Très-grand » et à la « profondeur paternelle¹⁵⁸ ». On reconnaît ici, *via* la médiation de Proclus et de Simplicius, commentateur platonicien d'Aristote auquel se réfère explicitement Kircher en évoquant la « lumière première, et image de la profondeur du Père, supra-universelle », la reprise du passage fondateur de la *République* qui précède la fable de la caverne. On sait, et je n'y insisterai pas, que Platon y établissait un parallèle métaphorique, sans cesse repris, entre monde et objets *intelligibles*, relevant du Bien, accessibles à la seule intelligence, et monde *sensible*, perceptible à la vue, organisé autour du soleil, « fils du bien »,

et « engendré à sa propre ressemblance¹⁵⁹ ». Du Bien platonicien à la Trinité chrétienne, le passage est réalisé par le biais de tous « les Théologiens Chrétiens » et, plus précisément, par celui des « Théologiens antiques » auxquels se réfère Kircher : à savoir « Zoroastre¹⁶⁰ », Philon d'Alexandrie¹⁶¹, et « Hermès ». Central est ici le *Corpus hermétique*, familier à la pensée moderne depuis Marsile Ficin, mais déjà invoqué par Albert le Grand, et que reprend Kircher : « la lumière infinie et éternelle est le Père » ; « la lumière de la lumière [*lumen de lumine*] est le Fils, ou bien un rayon de la substance divine et la splendeur de la gloire paternelle » ; du Père et du Fils « procède la chaleur de l'Esprit-Saint, qui chauffe tout l'Archétype, et, bien plus, le monde entier par le feu de sa chaleur¹⁶² ». La cosmogonie de Kircher est ici directement issue du *Poimandrès* hermétique que cite textuellement notre auteur en évoquant l'apparition de la divinité au disciple, en « un spectacle immense », sous une forme associant « l'Intelligence » lumineuse du Père (« vie et lumière », « mâle et femelle » selon le texte du *Poimandrès*), et « le fils de Dieu » qui en émane sous forme de « parole éclatante » ou de « voix de la lumière » : « En vérité, par ces mots, il décrit le mystère de la Très-Sainte Trinité » note Kircher¹⁶³. Dans le *Poimandrès*, cette apparition engage tout un récit des origines que reprend également Kircher : ténèbres (la matière) ; puis « nature humide et confuse » qui en procède ; « parole créatrice » (le Verbe) ensuite, ayant produit, « selon la mesure, le nombre et la proportion », le monde jusque-là organisé « à partir des éléments, comme à partir de semences en désordre ». Le schéma qui en résulte est celui d'une sphère occupée en son centre par l'essence divine, « simple, stable », qui semblable à une lumière assimilée à la « propagation de la forme », s'est diffusée « comme en ligne droite [...] jusqu'au moment où, les rayons se réunissant peu à peu jusqu'à former la figure d'un cercle, ont commencé à exister les rudiments obscurs de l'ensemble [*obscura compositionis rudimenta*]¹⁶⁴ ».

Le second argument¹⁶⁵, poursuit cette conception cosmologique en évoquant « la descente de la Lumière [*Lumen*] éternelle dans les créatures » à laquelle nous nous sommes déjà référés à propos d'Andrea Pozzo à S. Ignazio. Kircher, comme déjà le Pseudo-Denys dont la *Hierarchie céleste* commençait par la même citation¹⁶⁶, se réfère à l'épître de saint Jacques dont le jésuite se propose de commenter les paroles : « Tout ce qui est donné est excellent, et tout ce qui est donné dans la perfection descend du Père des lumières auprès de qui n'existe pas la transformation, ni l'obscurité du changement » (Jc 1, 17). Reprenant le vocabulaire scholastique et les formulations communes issues de la théologie médiévale de la lumière¹⁶⁷, Kircher rappelle que toute existence est liée à l'attribution d'une forme particulière, issue de la « *forme universelle* des choses » [*forma rerum catholica*] et du « donateur des formes » qu'est Dieu. Kircher fait à son tour de la diffusion de la lumière divine le modèle de la création des créatures, de la même façon que de la lumière sensible provient la diversité des couleurs :

« La lumière [*lumen*] est, en vérité, la *forme universelle* [*forma universalis*] de tout être visible, c'est-à-dire de toute couleur ; en effet, la couleur n'est rien d'autre que la réception resserrée [*contracta* : terme qui peut évoquer la pensée

de Nicolas de Cues] de la lumière [*lux*]; la lumière [*lux*] ne se mêle pas aux choses, mais elle est reçue selon la mesure et condition de ce qui la reçoit, à la suite d'une diffusion descendante, dont le terme est la couleur elle-même dans ce qui est visible¹⁶⁸. »

D'une façon analogue, « sur le modèle de la lumière [*lux*] », les diverses créatures sont dotées de formes propres à partir des différentes déclinaisons aristotéliennes de la forme universelle :

« la *forme substantielle*, qui permet universellement que l'être substantiel [*esse substantiale*] existe pour autant que l'unité simple est reçue, comme par neuf rayons diffusés [...] selon le mode [*modis* : ce sont les "catégories" aristotéliennes] de la quantité, de la qualité, de la relation, de l'action, de la passion, de la situation [*situs*], du lieu [*loci*], du temps et de la disposition [*habitus* : aspect, attitude, position], si bien que tout est rempli ainsi d'une dizaine de modalités [*ut sic denario omnia compleantur*]¹⁶⁹. »

De la lumière à l'obscurité de la matière, de Dieu, « Père des lumières », au Verbe (le Fils, « épiphanie suprême, lumière [*lumen*] et splendeur du Père »), et aux créatures que sont les anges dotés d'intelligence, les hommes de raison et les bêtes de sensibilité (les « brutes »), c'est ce même processus d'une « réception descendante » ou d'une « progression sensible » qui embrasse tous les êtres. Le Père des lumières (*lumen*), dans des termes – épiphanie, manifestation, contraction – qui peuvent évoquer aussi bien le Pseudo-Denys que Nicolas de Cues, est ainsi :

« la source des lumières [*lumen*] dont vient toute lumière [*lumen*], tout ce qui est dans le monde, ce sont les apparitions [*apparitiones*] et des lumières du Dieu unique, qui, bien qu'unique, cependant, ne peut apparaître autrement que divers dans ses créatures, comme la lumière [*lumen*] dans les couleurs des corps opaques [*opacorum*]¹⁷⁰. »

Les arguments suivants, empruntant cette fois largement à la pensée et aux illustrations de l'œuvre de Charles de Bovelles, vont préciser la place respective des trois principales créatures – l'Ange, l'Homme, les bêtes. Soleil et lune, « symboles de toute sagesse créée », sont respectivement associés à l'Ange (dont la lumière [*lux*] y est « transparente, pure, sans tache, sans nuage, ombre ou obscurité » et « sans image »), et à l'Homme (où la lumière apparaît « obscure et mêlée d'éléments divers »). Les créatures sans raison étant quant à elles dépourvues de toute lumière¹⁷¹. Chaque être, nous y reviendrons plus loin, accède différemment et selon ses capacités propres (intelligence, raison, *phantasia* ou sensation), à la connaissance divine dont la transmission est pensée sous la forme de différents types de rayons lumineux¹⁷², le processus se concluant par l'union contemplative. La cosmographie de Kircher est encore complétée dans les pages suivantes consacrées à « La Sphère mystique », où sont distingués les trois mondes, sublunaire, sidéral et empyrée, omniprésents dans ses gravures, mais, nous l'avons dit, généralement simplement évoqués de façon allusive par les Gloires monumentales.

Psychologie de la connaissance et mystique

L'œuvre de Kircher sur la lumière, comme celle de certains des grands théologiens médiévaux – tels Hugues de Saint-Victor, Albert le Grand, saint Bonaventure –, puis des philosophes modernes – comme Nicolas de Cues, Ficin, Bovelles, Patrizi, Bérulle, etc. –, ne se limite pas à l'exposition des thèses sur la nature de la lumière divine et sur son rôle dans la Création. Elle intègre et articule également une dimension spirituelle à cette tradition cosmogonique, associant une théorie de la connaissance et une mystique qui constituent un aspect tout aussi déterminant de tout rapport à la lumière et à la Gloire. C'est cette double nature du projet de Kircher que l'on pourrait retrouver dans le frontispice de l'*Iter extaticum Kircherianum* [fig. 115]. La présence, hors du monde sidéral des planètes, de Kircher lui-même sur une nuée, tenant un compas et accompagné par un ange portant une règle et un globe, évoque bien sûr un « scientifique » prétendant étudier et mesurer le ciel. Mais elle fait aussi de lui l'équivalent de ce contemplatif évoqué dans la première « Règle de la contemplation du monde », aspirant, comme Cureau de la Chambre par exemple, à connaître Dieu, et développant toute une lecture symbolique du cosmos. C'est cette même figure qui vise, en dernier lieu, à s'unir à la divinité ici représentée par le Tétragramme en gloire. Sa lumière éclaire le jésuite dans ce qui est déjà l'empyrée d'où Kircher contemple, en une vision totalisante, unitaire – celle qu'évoquait la comparaison avec la *camera obscura* –, « l'univers entier ».

Dès le premier argument de son Épilogue, Kircher évoque une série de niveaux décroissants de « compréhension », issus de la « racine de la compréhension » qu'est la lumière première et « inaccessible » du Père, et qui aboutissent au degré le plus élémentaire de la vie végétale, *via* toute la hiérarchie des êtres. C'est dans les arguments suivants (Ep. IV à VII) que cette théorie de la communication de la connaissance, pensée à nouveau sur le modèle classique d'une diffusion – flux, émanation, écoulement, procession, participation – de lumière (rejetée nous l'avons vu par Cureau de la Chambre), est plus longuement précisée. « Toute connaissance est lumière [*lux*] procédant de la lumière [*lux*] originelle infinie », affirme ainsi le titre du quatrième argument. Nous retrouvons la série des tripartitions, déjà élaborée en détail et illustrée par Charles de Bovelles, entre la *hiérarchie des créatures* (Ange, Homme, bêtes) assimilées à autant de « miroirs » dans l'argument suivant¹⁷³ ; la *succession des mondes* (empyrée, monde cosmique, « entrailles de la terre ») ; puis les *degrés de connaissance* (intelligence des anges qui prend « les idées universelles à partir du Bien supérieur » [Ep. VI] pour les distribuer aux ordres inférieurs, raison, sensation) ; et enfin les *catégories de la lumière* (rayon direct de la lumière [*lux*], lumière [*lumen*] réfractée et diminuée [ombre], absence de lumière des ténèbres) :

« C'est pourquoi, chaque fois qu'un rayon de lumière [*lux*], continu, direct et non brisé est apporté à travers un milieu [*medium*] semblable, il s'agit de lumière [*lumen*] ; quand brisé, il se disperse dans un milieu plus dense, diaphane ou obscur, on considère qu'il s'agit d'ombre ; mais quand le milieu est un solide "adiaphane" [*adiaphanum, opaque*], obscur, quand il tombe sur la terre, là commencent les ténèbres¹⁷⁴. »

Les arguments VI et VII sont consacrés plus spécifiquement aux relations entre la lumière (*lumen*) de l'intelligence, la lumière de la « raison » (*lux rationalis*), et celle de la faculté représentative – intermédiaire entre raison et sensation – qu'est l'antique *phantasia* (*lux phantastica*). Conformément à ce même modèle diffusionniste ici détaillé dans les subtilités de son parcours, c'est une fois de plus du « rayon supérieur de l'Intelligence » qui « coule du Soleil très pur », que cette lumière éminente « pénètre jusqu'au centre de l'univers » et « touche » « la Raison intellectuelle ». La relation réciproque de cette faculté humaine avec celle de la « *phantasia* » est explicitée et comparée au dispositif optique de la *camera obscura* recevant, *via* une étroite ouverture, la lumière solaire éparse, et en restituant par projection sur une paroi le « cercle lumineux » originel. On notera ici, chez Kircher, que ce qui est reçu ce sont moins des « images » ou des « tableaux » que, comme dans les dispositifs des chambres obscures de Christoph Scheiner, la seule lumière. Si, au cours de ce processus descendant, les « idées universelles » supérieures se sont en effet dégradées dans la matérialité et la multiplicité du sensible, l'esprit humain, dans un mouvement ascensionnel inverse, est néanmoins apte à *rassembler* par sa faculté représentative ces idées éparées, à les *purifier* par la raison, et à les *rattacher* à nouveau « à l'idée universelle de l'esprit » :

« C'est ainsi également, que les *flux des idées détournés* [*derivati*] de la vie plus haute dans la vie plus basse sont ramenés de ce qu'il y a de plus absolument étroit [*angustissimis*] dans une étroitesse [*angustiam*] particulière, jusqu'au moment où, ramenés [“réfléchis” : *reflexi*] depuis la matière et les corps, *rendus à nouveau universels* dans les esprits humains alors qu'ils étaient singuliers, ils sont maîtres de leur précédente grandeur¹⁷⁵. »

Important, outre le modèle optique qui, à nouveau (miroir, peinture, lunette, etc.), rend sensible ces opérations cognitives, est ici la démonstration de la possibilité d'un *retour* vers la lumière originelle divine, mouvement rendu accessible par l'usage conjoint des *différentes facultés* de l'esprit humain. En ce sens, le processus cognitif, loin de se réduire à une science profane, s'inscrit bien dans un parcours spirituel et ouvre sur une mystique unitive à laquelle se consacrent justement le dernier argument et les ultimes pages de l'*Épilogue métaphysique*.

C'est à nouveau un triple modèle technologique et optique – non la peinture mais l'exemple du verre transparent, celui du miroir et celui encore de la chambre obscure –, qui permet à Kircher d'évoquer cette relation au divin. C'est ainsi notamment, nous l'avons dit à propos de la fresque d'Andrea Pozzo, que la médiation de lentilles colorées (« *vitrea spicilla diversis coloribus tincta* »), ou bien d'un verre (*vitrea*) devenu transparent par la purification ignée de ses constituants matériels et « différents pollissages », permet de fixer le soleil. Et cela de la même façon que « l'âme contemplative », par le moyen de l'ascèse sur laquelle insistait déjà Canfield, « parvient à s'unir à la lumière [*lux*] éternelle et entre dans l'obscurité [*caliginem*], qui, selon le divin Denys [Dionysius], n'est rien d'autre que la lumière [*lumen*] inaccessible de la Divinité...¹⁷⁶ ».

Au cours de cette opération, opère à nouveau le jeu réciproque des facultés spirituelles de la Volonté (comprise comme affection, amour, charité) et de

l'Intelligence (« pars intellectiva, & affectiva »), propres au complexe « système de l'âme » de la pensée ancienne¹⁷⁷. Action d'abord de la *Volonté* de l'âme contemplative, élevée « au-dessus de l'intelligence » (sans doute l'entendement de l'esprit, l'une de ses trois facultés avec la mémoire et la volonté), par « la sublimation de la grâce de Dieu » et par sa « conformation exacte » avec la « volonté divine » (« per exactam voluntatis cum divina conformationem »), atteignant ainsi union et jouissance de Dieu (« gustat, eoque fruitur »). Mouvement ensuite de *l'Intelligence* (sans doute la partie intellectuelle – *mens* – qui est la « cime » ou le « fond » de l'âme pour les mystiques), privilégiée en dernier lieu par Kircher, qui accède au « trône-même de la lumière éternelle [*lucis thronum*] ». Elle est comparée à nouveau à « un verre [*instar vitri*] très lumineux teint, de la couleur la plus brillante, interposé entre le Soleil et l'âme, [qui] se porte enfin, sans détourner le regard, dans la lumière [*lux*] infinie ». Elle permet d'atteindre ce qui est donné comme le « plus haut degré » de contemplation, accessible « seulement à des hommes absolument divins¹⁷⁸ ».

Après les pages symboliques consacrées à la « sphère mystique », cette étape contemplative est reprise dans l'exposé des « règles tropologiques » sur lesquelles s'achève l'ouvrage. Kircher, répondant au Pseudo-Denys, y rappelle que la lumière éternelle de Dieu est accessible non en elle-même mais indirectement, c'est-à-dire « à partir de la disposition très ordonnée de toutes les créatures » et au moyen des différents degrés de connaissance déjà évoqués, de la lumière de la science aux ténèbres de l'ignorance. Ce sont là autant d'étapes qui permettent d'approcher Dieu jusqu'à, en dernier lieu, pouvoir atteindre « la lumière de cette sagesse éternelle » (*aeternae sapientiae lumen propius accedit*¹⁷⁹). La seconde Règle expose comment l'Intellect peut accéder à cette ultime lumière : soit négativement, « par le biais du rayon réfracté [*refractum*] des infidèles » (ténèbres) ; soit indirectement, « par le biais du rayon réfléchi [*reflexum*] émanant des fidèles » (lumière de la foi) ; soit encore « par le biais du rayon direct émanant des Bienheureux et des messagers unis à Dieu par la contemplation » (lumière de la Gloire¹⁸⁰). À la comparaison, ici reprise, du verre transparent¹⁸¹, est associée à nouveau celle de la chambre obscure (« *obscuro cubiculo* »), assimilée à l'intériorité du cœur, siège traditionnel de l'âme. Elle permet d'évoquer, cette fois, non pas seulement le mécanisme cognitif associant perception des objets mondains, *phantasia* et raison, mais celui de *l'union contemplative* qui ouvre à une *vision* « en Dieu » de la totalité de l'univers. Si, antérieurement, Kircher semblait privilégier l'accès et l'union de l'Intelligence à Dieu, c'est ici, plus démocratiquement si l'on peut dire, l'initiative divine (sur laquelle insistait aussi Bérulle), la pratique ascétique et la conformation de la volonté humaine et de la volonté divine (évoquée par l'adéquation angulaire de réception du rayon divin par l'âme-miroir réceptrice, dont la fresque de Pozzo à S. Ignazio exposait un mécanisme analogue), qui sont mises en avant. Largement inspiré par le Pseudo-Denys, Kircher reprend l'idée d'un accès, par le « regard de l'intelligence » et par-delà « l'effusion lumineuse » du Père, à l'unité du « Rayon simple de la Lumière en soi¹⁸² ». Je cite ce long mais essentiel passage :

« La représentation des espèces (apparences) [*specierum*] qui est faite dans une chambre obscure [*obsuro cubiculo*] par le biais d'un unique rayon de lumière [*lux*] signifie tout simplement la force de la contemplation, dans une âme illuminée par la lumière [*lumen*] supérieure, force par laquelle même aux analphabètes [*αναλαφῆτοις*] et, souvent, à ceux qui ignorent tout des lettres et des sciences, ainsi qu'aux hommes Saints, tant de choses sont montrées par la force de la lumière [*lumen*] divine, qu'ils semblent surpasser en finesse et en connaissance tous les savants [*Doctores*] du monde.

C'est cette lumière qui imprégnait saint Antoine, lorsqu'il philosophait au milieu des arbres. C'est grâce à cette lumière – ou plutôt en un seul rayon de lumière [*lux*] divine, que <saint> Benoît a vu et saisi l'univers entier. En effet, toutes les créatures sont, comme il a été dit plus haut, comme des parcelles de lumière [*lux*] divine qui, en envoyant leurs rayons par l'entremise des sensations, comme par des ouvertures, peuvent représenter, dans la chambre obscure du cœur, ni plus ni moins que tout en tous et tout en Dieu. Donc, quiconque voudra atteindre à un degré de contemplation aussi élevé, doit fermer toutes les fenêtres de l'âme sensible, se retirer en lui-même, fermer la porte de l'âme et exposer au rayon de la lumière divine [*divinae lucis radio*] un cœur net et entièrement purifié de toute souillure venue de la contagion terrestre, tel un monde pur ; Et dans son cœur, il contempera parfaitement tout ce qui est dans le monde, comme dans le miroir de la lumière [*lucis speculo*] divine. Et, pour atteindre tout cela, il doit être emporté directement vers Dieu par le rayon de l'intention [*in Deum intentionis radio*], et il ne doit opposer à la lumière [*lux*] divine aucun obstacle qui serait dû aux ombres des passions et des imperfections ; mais, autant qu'il est possible, il doit réfléchir en lui-même <le rayon> envoyé par l'action perpendiculaire de la lumière divine [*lucis divinae perpendiculari actione*], c'est-à-dire par la conformité [*conformitate*] entre notre volonté et la volonté divine. Et assurément, cette réflexion [*reflexio*] droite sera d'autant plus efficace qu'elle s'élèvera au-dessus de l'horizon des choses périssables [*rerum caducarum horizonte*], et qu'elle sera plus voisine de l'horizon perpendiculaire (à angle droit) [*normali vicinior*]. En effet, la vigueur de cette lumière réfléchie ayant été cachée, ce sont les couleurs des ténèbres ou plutôt d'une très faible chaleur qui se manifesteront ensuite, c'est-à-dire qu'apparaîtront les affections variées du fond de l'âme et les laideurs des affections terrestres, par lesquelles l'âme, enfin purifiée par la force de la lumière, aboutira à un miroir cristallin très limpide [*in speculum crystallinum limpidissimum*], sur lequel les rayons dérivés et unis de la faveur divine causeront une inflammation qui détruira enfin toutes les choses terrestres¹⁸³. »

Le texte se termine par une référence apocalyptique – la vision dans ce miroir du « grand Livre de l'Apocalypse » portant les noms des élus et des réprouvés (thème de la fresque de l'abside du Gesù avec l'Agneau trônant sur le livre fermé des Sept Sceaux) –, référence qui articule ainsi le projet contemplatif avec une ultime visée eschatologique.

Lumière et beauté : l'esthétique de Kircher

Évoqué par certains indices dans plusieurs gravures, un dernier point est celui de l'association étroite de la lumière et de la beauté pour toute cette

tradition philosophique et théologique. C'est là un ultime élément décisif afin de comprendre le prestige, esthétique et pas seulement spirituel, dont pouvaient jouir les incarnations plastiques de la Gloire à l'époque moderne. Athanasius Kircher, dans la conclusion de son traité, évoque brièvement mais à plusieurs reprises cette dimension de la lumière que l'on peut mieux saisir en revenant aux principales sources d'inspiration de son œuvre : à savoir Marsile Ficin et, *via* le penseur florentin, la pensée de Plotin et du Pseudo-Denys. Trois points sont ici déterminants : la conception de la beauté dans le monde et les créatures comme résultat de la diffusion, pensée d'après un modèle luministe, d'une Beauté originelle transcendante ; la conjonction d'une esthétique mathématique et d'une esthétique de la lumière ; l'articulation entre esthétique et dimensions spirituelles.

En premier lieu, on peut constater que l'idée d'un mouvement qui conduit la lumière du centre rayonnant de la divinité jusqu'aux anges (représentés auprès des Gloires) et aux créatures corporelles, traduit en fait une conception analogue de la communication de la beauté. Celle qui, comprise originellement en Dieu comme une ineffable « splendeur de la gloire », se révèle aussi bien dans l'Intellect angélique qu'au sein des « âmes intellectuelles », avant de se produire concrètement et visiblement comme don et « resplendissement de la forme » (*resplendentia formae*) dans la matière du monde et des corps. Chez Kircher, dès le propos introductif de l'épilogue de l'*Ars Magna Lucis et Umbrae*, le soleil est qualifié de « rire du ciel, ornement et beauté du monde » (*risus caeli, decor, & pulchritudo mundi*), contenant en soi « les principes architectoniques [*architectonicas rationes*] de toutes choses », à savoir « toutes les semences de la sagesse [*sapientiae semina*] divine et humaine¹⁸⁴ ». D'emblée, la beauté est ainsi indissociable d'un *ordre* et d'une *information* que la lumière diffuse dans la Création : c'est, on l'a vu, la distribution à partir du « Bien » des « idées » puis des « raisons » dans le monde, et le don des multiples formes singulières à partir de la « Forme universelle des choses ».

On retrouverait, développées plus largement, des idées semblables chez Marsile Ficin ou, traduit par ce dernier et cité par Kircher, dans les écrits du Pseudo-Denys. Pour Ficin, on sait que la Beauté est en effet conçue comme un « acte » du Bien, assimilé à nouveau à Dieu présent au centre de la création. C'est son « rayon » qui pénètre les divers cercles des mondes et en révèle à leur circonférence, avec une clarté décroissante, la beauté spécifique qui est manifestation de la vérité des choses et de leur auteur divin. L'Intelligence angélique est ainsi ornée « de l'ordre des idées » (modèles platoniciens de toutes choses) ; l'Âme du monde est « emplie » de « la série des raisons » ou des « notions » (accessibles à l'intelligence humaine) ; la Nature est soutenue par les « semences » ; et enfin la propre matière des corps est parée de formes et images perceptibles par les sens¹⁸⁵. C'est en ce dernier monde que sont les corps humains dont la beauté « n'est rien d'autre que cette splendeur manifeste dans le charme des couleurs et des lignes » que l'œil, seul parmi les sens, est capable de percevoir¹⁸⁶. Dans le cadre de la théorie participative ou diffusionniste qui est aussi, antérieurement, exposée par le Pseudo-Denys, la beauté est moins celle qui serait propre à un

être ou à un objet en soi, que celle, originaire, dont il procède et qui en est à la fois le « modèle » et la « cause finale »¹⁸⁷. Toute beauté – et c'est là à nouveau une formulation qui évoque aussi bien Plotin que Proclus – résulte d'un « Beau suressentiel » (le « beau en soi » de Proclus par opposition aux « belles choses »), attaché voire *confondu* à l'Un-Bien divin (« Aussi le Beau se confond-il avec le Bien »), comme la cause à son effet ou la « participation » au « participé » : « appelant beau ce qui a part à la beauté et beauté la participation à cette cause qui fait la beauté de tout ce qui est beau¹⁸⁸ ». Le terme de Beauté pouvant cependant s'appliquer aussi à l'origine même de la beauté dans le cas du « Beau suressentiel », compris en tant que « *puissance d'embellissement* qu'il dispense à tout être dans la mesure propre à chacun¹⁸⁹ ». La « participation » dont procède la beauté est naturellement pensée en termes de rayonnement lumineux : c'est « à la façon de la lumière » qui « sourd de lui-même », que la beauté est dispensée et « revêt » tous les êtres, et jusqu'au « non-être » qui, pour le penseur de la théologie négative, « participe lui-aussi au même Beau-et-Bien » : « car c'est chose belle et bonne que de le célébrer en Dieu par la négation de tout attribut ». Sans surestimer le modèle que pouvait représenter le Pseudo-Denys, on sait que ce sont ces idées qui ont inspiré les appréciations célèbres de l'abbé Suger pour Saint-Denis où la lumière matérielle, l'éclat et le « resplendissement » des matières sont, de même que la « magnificence » et la « splendeur » des Gloires baroques, donnés comme des moyens privilégiés d'accès au divin¹⁹⁰.

Dans le texte de Kircher évoquant la création de l'univers, selon un récit qui est repris du *Poimandrès*, le mouvement de la lumière associé à la « propagation de la forme » va également de pair avec « la mesure, le nombre et la proportion » selon lesquels le monde a été formé par « la parole créatrice ». Ce sont ici les principes, omniprésents pour toute une tradition philosophique et théologique, qui associent une esthétique diffusionniste de la lumière et une esthétique mathématique et géométrique. On en retrouve aussi les indices dans les illustrations de Kircher. D'une part bien sûr avec la représentation solaire de la Trinité, d'autre part dans l'introduction de figures et d'éléments qui évoquent précisément cette dimension mathématique, géométrique et harmonique également associée à la puissance illuminatrice de la lumière. Tel est sans doute le sens d'Apollon (avec l'inscription « Qui fera cesser toute l'harmonie du ciel », Jb 38, 37) et de Pythagore (théoricien des proportions et de l'harmonie), présent dans le frontispice du *Musurgia universalis*; telle est la connotation également associée aux instruments de mesure qui accompagnent le portrait de Kircher de l'*Iter extaticum*; telle est encore l'interprétation que l'on peut donner des anges (avec fil à plomb et carré magique) et aux philosophes (accompagnés de schémas géométriques et numériques) du frontispice de l'*Arithmologia*. Cette double beauté de la lumière – l'une « simple », beauté donc sans « grandeur, contour, multiplicité et mélange », qui privilégie le *continuum* unitaire d'un schéma *processuel*; et l'autre « composée », qui est celle des nombres et des proportions –, ordonne sans doute encore les Gloires des architectes et sculpteurs de l'époque moderne.

Plus loin dans l'épilogue de l'*Ars Magna Lucis et Umbrae*, à propos des « Règles tropologiques » concernant la valeur spirituelle de la « Contemplation du monde » (Règle I), Kircher évoque à nouveau plus longuement la lumière, productrice des composantes du monde, et comme ce qui introduit ordre et harmonie dans la diversité des choses. Deux degrés distincts de la beauté seraient associés, l'un qui est celui de chaque chose en soi où règne la « variété » des êtres et objets créés à partir de la lumière ; l'autre, supérieur et englobant, qui est « l'absolue beauté en elle-même » associée à l'ordre et « concorde » générale qui relie en un tout harmonieux la totalité des éléments :

« la lumière elle-même, qui ne peut être saisie, produit toutes choses, elle est indissoluble de la concorde [*concordiae*] de toutes choses et est cause d'un ordre [*ordinis causa*] ; et toujours elle relie [*connectens*] les termes des premiers aux principes des seconds, créant ensemble un accord de l'univers et une belle harmonie [*unam universi conspirationem, & harmoniam pulchram faciens*]. Car, comme notre monde devait être beau [*pulcher*] et que ses parties ne pouvaient être absolument semblables, mais étaient variées [*variae*], pour que l'immense beauté brillât plus parfaitement dans leur variété, puisque toutes les choses, si variées fussent-elles, n'étaient pas dénuées de beauté, il a plu au Créateur de créer, pour cette variété, un ordonnancement [*concreare ordinationem*] tel que l'ordre [*ordo*], qui est l'absolue beauté en elle-même [*ipsa pulchritudo absoluta*], brillât en même temps en toutes choses, de sorte que, par cet ordre, les plus élevées des choses les plus humbles, reliées aux plus humbles des plus élevées, s'accordent harmonieusement dans la beauté une du monde [*concorditer in unam mundi pulchritudinem*]. Donc, le rapport [*proportio*] de n'importe quelle partie à n'importe quelle partie et au tout a été ordonné par l'ordonnateur de tous les hommes, qui crée le monde beau, dans les grandes comme dans les petites choses¹⁹¹ ».

C'est le privilège de la lumière, source unique et continue de la multiplicité des êtres, que de pouvoir ainsi articuler la *variété* des beautés singulières, en *chacune* desquelles brille la beauté universelle de la lumière, et *l'unité* de la beauté universelle qui harmonise dans un ordre général les éléments distincts de la Création, et cela sans affecter *l'unité* de la beauté de la lumière.

Une fois de plus, ces idées pourraient être retrouvées chez Ficin et plus encore chez Plotin et le Pseudo-Denys. Si le penseur florentin reprend, dans sa *Théologie platonicienne*, une esthétique traditionnelle fondée sur l'*ordo* et la *concinntas* (symétrie, harmonie, proportion¹⁹²), il privilégie à nouveau, dans son *De lumine*, une conception de la beauté issue d'une « première beauté » qui n'est « rien d'autre que la splendeur de la gloire » du Père des lumières (*splendor gloriae penes patrem luminum*). C'est, comme chez Kircher, cette même beauté universelle caractérisée par l'unicité d'où émane à nouveau, sous la forme dynamique du jaillissement ou du *surgissement*, une « triple beauté » : celle des intellects angéliques, celle des âmes intellectuelles, celle enfin de tous les corps (« la fleur de la beauté qui surgit dans les corps »), toutes dérivées, comme d'une « lumière unique » traversant plusieurs verres diversement colorés, de la « splendeur incorporelle » première¹⁹³. Or l'idée d'une telle « splendeur » originelle procède ici, pour l'essentiel, à nouveau de Plotin. Conformément à une pensée faisant de l'Un et

de l'unité le principe de toutes choses, la « lumière du soleil » – comme l'or, la nuit, l'éclair et les astres ou encore les « belles couleurs » –, sont des exemples qui témoignent pour Plotin d'une beauté sensible non composite mais simple. *Composite* est la beauté liée aux proportions et à la symétrie, qui procède de la combinaison ou de l'assemblage de plusieurs éléments dans un tout unitaire : c'est, associée principalement au corps humain pour l'art antique, la *synthésis*, dont on a vu que Kircher la maintient pour rendre compte du rapport et de l'ordonnance harmonieuse de la diversité des êtres dans la lumière. *Simple* est, en revanche, une beauté donnée comme sans grandeur, contour, multiplicité et mélange, une beauté qui procède par « participation » ou « communauté » de la Forme du monde intelligible et de sa lumière incorporelle.

Là où les deux conceptions sont opposées par Plotin il semblerait donc, comme déjà avec Ficin, que Kircher tente d'articuler et de rendre compatibles l'une et l'autre options¹⁹⁴. Une telle association avait été réalisée antérieurement par le Pseudo-Denys dont le rôle a été justement de christianiser tout cet héritage néo-platonicien mais aussi d'associer ces deux esthétiques. S'agissant du « Beau » (suressentiel), outre le fait d'être *origine* indépassable de la beauté, le Pseudo-Denys le caractérise moins par des valeurs plus proprement associées à la lumière qui seraient celles, par exemple, de l'éclat, de la clarté ou de la splendeur¹⁹⁵, que par la *permanence* et *l'identité* de soi à soi : « une beauté identique à soi-même et constante¹⁹⁶ ». S'agissant de la beauté des êtres et des choses dans le monde, outre le fait d'être cette fois *dérivée*, selon un modèle luministe, d'une même et simple source qui donne sa profonde *unité* à la création malgré la *pluralité* de ses objets, les termes employés renvoient à des catégories usuelles pour définir la beauté qui relèvent, à nouveau, de la mesure ou de la proportion¹⁹⁷, de la convenance, de l'amitié, de la « communion » et de l'unité ordonnée¹⁹⁸. L'illumination du Bien va en effet de pair avec l'instauration d'un ordre, d'une hiérarchie et d'une distinction qui permet aux êtres « de rester intérieurement *indivisés* malgré leur mutuelle compénétration, de se *distinguer* les uns des autres sans aucune confusion¹⁹⁹ ». Cette puissance ordonnatrice et unificatrice concilie les opposés au sein de la pluralité des êtres, et garantit ainsi « harmonie » et « concorde » des éléments de la totalité : « Ainsi cet Un tout ensemble beau et bon est cause de toute la pluralité des beaux et des biens. C'est grâce à lui que toutes choses subsistent dans leur essence, qu'elles sont *unies et distinctes, identiques et opposées, semblables et dissemblables*, que les *contraires communiennent* et que les éléments unis échappent à la confusion²⁰⁰. » Ce sont pour l'essentiel, nous l'avons vu, les idées partagées par Kircher.

L'articulation de la mystique et de l'esthétique est, enfin, le troisième élément commun à Kircher et à ses prédécesseurs et notamment à Ficin et au Pseudo-Denys. Dans un mouvement inverse de la procession divine – mouvement où se retrouve ce cercle cher à Ficin (ou plus tard Bovelles) associant la créature à son créateur –, le spectateur en contemplant la beauté issue de la lumière divine réfléctée en ses différents objets dans le monde, accède par leur médiation à la propre « splendeur de Dieu » et, à travers elle, à Dieu lui-même²⁰¹. De façon semblable,

dans sa recherche du beau, l'homme, selon Plotin, délaissera le monde sensible au profit d'une vision intérieure qui lui donnera accès au monde intelligible. Dans ce processus de conversion/purification comparé à la confection d'une statue de soi, le terme ultime est celui où « brille en toi la splendeur divine », où le sujet est devenu « une unique et authentique lumière » sans limitation, et se confond avec l'objet de sa contemplation dont il partage ainsi la beauté. Visée mystique et esthétique se confondent ici à nouveau : « Assurément, jamais l'œil ne verrait le soleil sans être devenu de la même nature que le soleil, et l'âme ne pourrait voir le beau, sans être devenue belle²⁰². »

Évoquant ailleurs la « beauté intelligible » et le premier des dieux, Zeus, illuminant – comme le Dieu des juifs ou des chrétiens et ses traductions visuelles dans les Gloires modernes –, tous les autres êtres de sa brillance et splendeur, la participation à la beauté est à nouveau pensée sur le modèle du rayonnement et du reflet, accessible aux différents êtres en fonction de leur proximité et capacité :

« Le beau [de l'Intellect] leur apparaît à partir d'un lieu invisible. Il s'élève vers les hauteurs, illumine toutes choses, remplit tout d'une lumière éclatante et éblouit les êtres d'en bas, lesquels se détournent parce qu'il leur est impossible de le regarder que de regarder le soleil. Certains pourtant supportent son éclat et le contemple, mais d'autres sont dans le trouble, et cela d'autant plus qu'ils sont plus éloignés de lui²⁰³. »

Notes

1. CAMUS Jean-Pierre, *Théodoxe, ou de la Gloire de Dieu, opuscule, par M. J.-P. C., E. de Belley*, Caen, Pierre Poisson, 1637, p. 5 r^o; ou CAMUS J.-P., *Considerations affectueuses sur la Gloire de Dieu*, Caen, Pierre Poisson, 1638, p. 16 r^o. Même constat encore chez l'historien et philologue MEURSIUS Johannes [Johannes VAN MEURS], *Traicté de la gloire...*, Paris, Claude Hulpeau, 1615 (éd. latine, Leiden, 1601), chap. I, p. 1 : « C'est merveille de ce qu'entre si grand nombre d'escrivains il ne s'en trouve point qui traictent ceste matiere », l'ouvrage se consacrant à la seule Gloire terrestre. Voir également la somme que constitue le traité de CHASSENEUX Barthélemy, *Catalogus Gloriarum Mundi*, Genevae, Petrum Chouet, 1649, une des nombreuses rééditions de cet ouvrage publié en 1546 et portant sur les dignités, honneurs, prérogatives des différentes catégories d'êtres terrestres et célestes : voir notamment la III^e partie, 1 : « De sede et throno Dei, de divinis nominibus, laudibus, gloria, & adoratione », p. 121-129. Sur Camus, voir GARREAU Albert, *Jean-Pierre Camus, Parisien, Évêque de Belley 1584-1652*, Paris, éditions du Cèdre, 1968. L'apport littéraire de Camus a notamment été étudié par DESCRAINS Jean, *Jean-Pierre Camus (1584-1652) et ses Diversités (1609-1618) ou la culture d'un évêque humaniste*, Paris, A. G. Nizet, 1985 et, du même, *Essais sur Jean-Pierre Camus*, Paris, Klincksieck, 1992, ainsi que par Max Vernet, Joël Zufferey, Sylvie Robic, etc.
2. CAMUS J.-P., *Considerations...*, *op. cit.*, p. 3.
3. *Ibid.*, p. 16 r^o-v^o.
4. *Ibid.*, p. 2 r^o.
5. *Ibid.*, p. 2.
6. *Ibid.*, p. 2 r^o-v^o.
7. *Ibid.*, p. 5 v^o-6 r^o.
8. *Ibid.*, p. 30-33.
9. *Ibid.*, p. 8 r^o.
10. *Ibid.*, p. 10 r^o.
11. CAMUS J.-P., *Théodoxe...*, *op. cit.*, p. 3 r^o.
12. Reprenant saint Paul dans I Tm 6, 16 : « le seul [...] qui habite une lumière inaccessible, que nul homme n'a vu ni ne peut voir ».
13. CAMUS J.-P., *Considerations...*, *op. cit.*, p. 10 v^o-11 r^o.
14. CAMUS J.-P., *Théodoxe...*, *op. cit.*, p. 3 r^o et *Considerations...*, *op. cit.*, p. 10 v^o-11 r^o.
15. CAMUS J.-P., *Considerations...*, *op. cit.*, p. 12 v^o-13 r^o.
16. Voir également, pour l'importance accordée à l'amour, cette fois du côté de Dieu mais qui appelle à un amour semblable du côté des hommes, BÉRULLE Pierre de, *Discours de l'état et des grandeurs de Jésus*, dans *Œuvres complètes*, III, M. Join-Lambert, R. Lescot (éd.), M. Dupuy (dir.), Paris, Oratoire de Jésus-Cerf, 1996, Discours VIII, XI, p. 326 où Bérulle appelle à repenser les attributs de Dieu sous cette catégorie.
17. CAMUS J.-P., *Considerations...*, *op. cit.*, p. 17 v^o et *Théodoxe...*, *op. cit.*, p. 61 r^o. Voir également, SALES François de, *Traité de l'amour de Dieu*, dans *Œuvres*, A. Ravier, R. Devos (éd.), Paris, Gallimard-Pléiade, 1969, V, chap. 8 à 12 en particulier chap. 8 : « Comment la sainte bienveillance produit la louange du divin bien-aimé » (la louange rendue à Dieu s'assimilant à la gloire externe rendue par les créatures), et 12 : « De la souveraine louange que Dieu se donne à soi-même... » qui correspond à la gloire interne, « gloire essentielle et éternelle qu'il a en lui-même, par lui-même, de lui-même, et qui est lui-même » (p. 602). Voir aussi, côté protestant, par exemple SPANHEIM Frederic, *Le Throne de Gloire. Où Sermon sur la vision du Throne de Dieu, représentée en Esa. VI. 1.2.3.4. Fait en l'Eglise Françoise de la Haye le 15 janvier 1643...*, Leyden, Guillaume Christian, 1649, p. 19 et p. 103-104.
18. CAMUS J.-P., *Considerations...*, p. 17 v^o et p. 37 r^o.
19. *Ibid.*, p. 18 r^o; *Théodoxe...*, *op. cit.*, p. 63 r^o-v^o sur l'identité de l'Essence, de l'Être et de la Gloire.

20. CAMUS J.-P., *Considérations...*, *op. cit.*, p. 19 v^o-20 r^o.
21. *Ibid.*, p. 37 v^o; *Théodoxe...*, *op. cit.*, p. 16 v^o : même référence à Denys, « suivie de l'Ange de l'Ecole » (saint Thomas d'Aquin) et « de tous les Theologiens » : « la nature & propre condition du Bien estant de se répandre & communiquer », à la fois intérieurement, entre Personnes, et extérieurement. Même idée chez BÉRULLE P. de, *Discours de l'état et des grandeurs de Jésus*, *op. cit.*, Discours VIII, II, VII, p. 309-310.
22. CAMUS J.-P., *Considérations...*, *op. cit.*, p. 39 v^o et *Théodoxe...*, *op. cit.*, p. 63 r^o-v^o.
23. CAMUS J.-P., *Théodoxe...*, *op. cit.*, p. 8 v^o, reprenant le psalmiste (Ps 104 [103], 1) disant de Dieu qu'il était « Vêtu de splendeur et d'éclat,/drapé de lumière comme d'un manteau » (*Confessionem et decorem induisti, amictus lumine sicut vestimento*), où est déjà sous-entendue cette extériorité de la Gloire.
24. CAMUS J.-P., *Considérations...*, *op. cit.*, p. 20 v^o.
25. CAMUS J.-P., *Théodoxe...*, *op. cit.*, p. 9 v^o. Voir également, dans un contexte protestant, distinguant qualités ou « vertus » internes de Dieu et expression extérieure de ces vertus suscitant les louanges des créatures, DAILLE Jean, *Sermons. De la Naissance, de la Mort, Resurrection, & Ascension de nôtre Seigneur, & de la descente du saint Esprit sur les Apôtres*, Paris, Samuel Perier, 1651, Sermon III (sur Lc 11, 13-20), p. 86 : « La gloire de Dieu signifie deux choses dans l'écriture; premierement ses vertus mesmes, sa puissance, sa sagesse, sa bonté, & en un mot toutes les hautes qualitez, qui sont en lui, & qui ne peuvent estre dignement comprises, ni par les hommes, ni par les Anges, accablant par maniere de dire les forces de l'intelligence de celui, qui entreprend de les concevoir par leur immense grandeur, & par leur poids infini (car le mot *gloire* en Hebreu veut proprement dire pesanteur). Mais la *gloire de Dieu* se prend aussi en l'écriture pour l'éclat de ses admirables vertus, pour leur lustre, & la lumiere, qu'elles jettent au dehors, dans les yeux des creatures raisonnables, qui les reconnoissent par leurs effets, & les confessent & les louent en suite. »; voir également la définition semblable du pasteur AMYRAUT Moysse, *Cinq Sermons, Prononcez à Charenton...*, Charenton, Anthoine Cellier, 1658, Sermon I, p. 13-21.
26. SALES F. de, *op. cit.*, V, 12, p. 602-602.
27. CAMUS J.-P., *Considérations...*, *op. cit.*, p. 24 v^o.
28. CAMUS J.-P., *Théodoxe...*, *op. cit.*, p. 82 r^o-v^o.
29. *Ibid.*, p. 85 v^o.
30. *Ibid.*, p. 70 v^o.
31. CAMUS J.-P., *Considérations...*, *op. cit.*, p. 25 v^o.
32. *Ibid.*, p. 25 r^o à 28 r^o.
33. *Ibid.*, p. 100 v^o-102 v^o; voir également *Théodoxe...*, *op. cit.*, p. 23 r^o à propos de la communication « naturelle », de grâce, de gloire, du Verbe dans l'Incarnation, et par le biais de l'Eucharistie.
34. CAMUS J.-P., *Considérations...*, *op. cit.*, p. 45 v^o-46 r^o.
35. *Ibid.*, p. 54 r^o.
36. CAMUS J.-P., *La Caritée ou le Pourtraict de la vraye Charité. Histoire devote tirée de la vie de S. Louys...*, Paris, Robert Bertault, 1641. La gravure se trouve face à la page 1 et l'avis du « Libraire au Lecteur » pourrait en être une lecture évoquant la mise en relation d'une triple lumière : les « rayons de ce bel Astre de Charité, qui est le Soleil des Vertus, / respandüe en nos ames par le saint Esprit, qui est l'Orient d'enhaut, & le plus precieux don du Père des lumieres » (n. p.).
37. CAMUS J.-P., *Exercice Spirituel de la Gloire de Dieu. Divisé en sept usages...*, Caen, Pierre Poisson, 1638, p. 2 v^o.
38. *Ibid.*, p. 49 r^o.
39. Nous trouverions dans les mêmes années, dans l'œuvre importante du jésuite Léonard Lessius, des idées semblables. Dans son traité sur les *Noms divins (De quinquaginta Nominibus Dei*, Bruxelles, 1640), Dieu est à nouveau donné à la fois comme « illuminateur » et comme « lumière ». Non seulement parce que toute lumière corporelle

- et spirituelle procède de lui, mais aussi parce qu'il est à l'origine de toute « doctrine surnaturelle », connaissances et illustrations nécessaires au salut des hommes, parce qu'il illumine « tous ceux qui sont dans les ténèbres de l'affliction et de la tristesse », etc. Voir LESSIUS Léonard, *Les noms divins*, M. Bouix (trad.), Paris, Gauthiers-Villars, 1882 (Bruxelles, 1640), chap. XXXIII, p. 177-181 et chap. XLVI, p. 221 : « De Dieu, comme notre Gloire » ; ou encore la traduction des *Considérations sur les perfections de Dieu, selon les trois estats de la vie spirituelle, avec des prières [...] après chaque considération, ouvrage posthume de Lessius, [...] traduit nouvellement en françois...*, Paris, Jacques Du Brueil, 1685, Préface, p. 10 (sur les diverses « représentations » de Dieu durant la prière), I, p. 37 (« De Dieu comme nôtre gloire »), II, p. 194-199 : « Consideration II : De Dieu illuminateur & lumière » ; voir également LESSIUS L., *De perfectionibus moribusque divinis libri XIV*, Fribourg, 1681 (1620), p. 516-517, sur la recherche d'un accroissement de la gloire extrinsèque de Dieu par le moyen de la glorification des créatures.
40. BOURGOING François, *Les Vérités et excellences de Jesus Christ nostre Seigneur [...] Disposées par Meditations pour tous les jours de l'Année...*, Lyon, Simon Rigaud, 1650 (1^{re} éd. 1630), 5^e avis pour l'oraison, n. p.
41. *Ibid.*, 1^{re} partie, Méditation VI, p. 255.
42. *Ibid.*
43. *Ibid.*, p. 256. Même division, bien connue, chez BÉRULLE P. de, *op. cit.*, Discours II, VIII, p. 100-102 sur les trois vies ou « naissances » du Christ : vie « divine », « voyageuse » (ou encore « d'obscurité ») et « glorieuse ». Voir également le Discours VIII, X, p. 322-323 sur l'ultime « clarification » du Christ où à la « communication de la divinité » s'adjoint la « communication de la splendeur et clarté de la divinité », la Christ étant désormais « en la divinité du Père », « mais aussi en la gloire du Père résultante de sa divinité » ; et à nouveau le Discours XII sur les trois « naissances de Jésus » dont l'ultime en la gloire retrouvée, où la distinction, reprise par Bourgoing, entre « état » de gloire et « lieu de la gloire » non encore atteint, est donnée à propos du « mystère des quarante jours qui séparent, par amour, la résurrection de l'élévation en gloire », II, p. 464-469.
44. Voir également, commentant saint Paul (Col 2, 9), BÉRULLE P. de, *op. cit.*, Discours XII, IV, p. 472 et suiv. sur la gloire communiquée à l'humanité de Jésus comme « plénitude de la divinité ».
45. BOURGOING F., *op. cit.*, p. 256.
46. *Ibid.*, 2^e partie, Méditation II, p. 3-5.
47. *Ibid.*, p. 4 ; voir également 2^e partie, Méditation V, p. 10-11 sur Jésus « Soleil de Justice », lumière inaccessible en Dieu, mais soleil accessible aux hommes par son incarnation ; Méditation XXVI, p. 56-57 sur les propriétés de la lumière et du Christ ; Méditation XXXVIII sur Jésus « Soleil de gloire entre les Saints, parce qu'il est le principe & la cause de leur gloire ».
48. *Ibid.*, p. 4-5.
49. BÉRULLE P. de, *op. cit.*, par exemple Discours VIII, II, VIII, p. 318 où il prend soin à nouveau de distinguer cette gloire « extérieure » reçue du Christ de sa gloire « intérieure » incommunicable.
50. RAPINE DE SAINTE MARIE Paschal, *Le Chritianisme florissant dans le monde. Tome second de l'adoration en esprit et en verité. Ou le portrait de la Religion Chrétienne, instituée par Nostre Seigneur Jesus-Christ, pour former de vrais Adorateurs, & leur apprendre ce qu'ils doivent croire, adorer & imiter...*, Paris, V^{ve} Gervais Alliot et Gilles Alliot, 1666, p. 5 et suiv.
51. *Ibid.*, p. 6-7.
52. MALEBRANCHE Nicolas, *Entretiens sur la Métaphysique*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard-Pléiade, 1992, IX Entretien : « Que Dieu agit toujours selon ce qu'il est. Qu'il a tout fait pour sa gloire en Jésus-Christ, et qu'il n'a point formé ses desseins sans avoir égard aux voies de les exécuter », p. 825.
53. Théorie réfutée par exemple par LA PLACETTE Jean, *Reponse à deux objections, Qu'on oppose de la part de la Raison à ce que la Foi nous apprend sur l'Origine du Mal & sur le*

- Mystère de la Trinité...*, Amsterdam, Estienne Roger, 1707, Seconde partie, chap. III et IV, p. 138 et suiv. évoquant les positions analogues de MM. King, Bernard, Tronchin, de la Place. Sur la position, plus complexe, de Bayle voir sa *Réponse aux questions d'un Provincial*, dans BAYLE Pierre, *Œuvres diverses*, III, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1966 (reprint de l'édition de La Haye, 1727), Seconde Partie, chap. XCI, p. 681 où il fait référence à Malebranche et à la propre réponse d'Arnauld dans ses *Réflexions sur le système du Père Malebranche* (t. II, chap. 2 et 3).
54. *Ibid.*, p. 829.
55. *Ibid.*, p. 830.
56. *Ibid.*, p. 831.
57. *Ibid.*
58. *Ibid.*, p. 831-832.
59. *Ibid.*, p. 832-833. La suite du texte étant consacrée aux réponses à diverses objections traditionnelles : pourquoi avoir « retardé » la création et l'incarnation? Comment concilier amour de soi de Dieu et amour des hommes? Comment expliquer désordres, monstres et impies dans un monde « parfait »? etc.
60. CAMUS J. P., *Théodoxe...*, *op. cit.*, p. 1-2.
61. ORIGÈNE, *Traité des Principes*, H. Crouzel, M. Simonetti (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1978, I, 2, 10, p. 137.
62. *Ibid.*, 2, 12, p. 139 : « C'est la vigueur [*vigor*], pour ainsi dire, avec laquelle agit le Père lorsqu'il crée, qu'il pourvoit à tout, qu'il juge, qu'il dispose et gouverne chaque chose en son temps. »
63. *Ibid.*, I, 2, 11, p. 139 ou bien encore II, 6, 6 sur la comparaison entre fer rouge et feu pour penser le rapport entre âme du Christ et Vierge.
64. ORIGÈNE, *Commentaire sur saint Jean*, C. Blanc (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1992, t. V, Livre XXXII, XXV-XXIX : « La Gloire. Après son départ donc, Jésus dit : "Maintenant le Fils de l'homme a été glorifié..." », en particulier 330-338, p. 329-333 : « Manifestations de la gloire de Dieu » où Origène interroge le sens et les manifestations de la Gloire dans l'Ancien Testament, saint Luc et saint Paul.
65. *Ibid.*, XXVII, 338-339, p. 333-335.
66. Relativement rares sont les mentions de la Gloire dans la pensée scolastique qui met le Bien/Bon au centre de sa pensée. Saint Bonaventure identifie cependant *bonitas* et *gloria* : « Dei gloria, sive bonitas » (BONAVENTURE, *In II Sententiarum*, dist. 1, pars 2, a. 2, q. 1, *conclusio*) et indique que Dieu a tout créé pour sa gloire afin de la communiquer, de la manifester et d'en rendre participante la créature. Saint Thomas lui accorde une plus grande importance dans THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, Paris, Cerf, 1993, t. 2, I-II, Question 2 : « La béatitude de l'homme », p. 24-32, art. 3, p. 26-27 : « La béatitude consiste-t-elle dans la renommée ou la gloire? » : distinguant la « gloire que confèrent les hommes » (la renommée/*fama*) de celle « que Dieu accorde en présence de ses anges », Thomas tranche bien sûr en faveur de la Gloire en laquelle consiste la béatitude. Saint Thomas se réfère à saint Ambroise mais c'est saint Augustin qui est bien son inspiration : « car la gloire, dit S. Ambroise, n'est rien d'autre qu'une notoriété éclatante accompagnée de louanges ». Voir également, t. 3, II-II, Question 103, art. 1 avec référence à saint Augustin; *Ibid.*, Question 132, p. 773-778 : « La Vaine gloire » opposée à la Gloire qu'on tient de Dieu et que l'on rend à Dieu; *Ibid.*, Question 145, art. 2 sur le rapport entre honneur, gloire et beauté (corporelle : associée à l'éclat et à la bonne proportion, et à l'honnêteté pour la beauté spirituelle). Saint Thomas distingue aussi la Gloire interne de Dieu, qui s'identifie avec son être même (*Expositio in epist. 1 ad Corinthios* 11, 2), et il indique aussi la Gloire formelle ou louange que la créature doit rendre à Dieu (par exemple dans son *Expositio in epist. ad Ephesios* 1, 1).
67. Saint AUGUSTIN, « Homélie sur l'évangile de saint Jean », M.-F. Berrouard (éd. et trad.), dans *Œuvres de Saint-Augustin*, Paris, Institut des Études Augustiniennes, 1993-2003, ici t. 74B (1998), C, 1, p. 373. Cette lecture est reprise à plusieurs reprises dans

- les *Homélies*, voir encore : « Si l'on examine les manuscrits grecs à partir desquels les épîtres de l'Apôtre ont été traduites en latin, le mot latin *gloria* se lit chez eux *doxa*, d'où est dérivée la forme verbale *doxason* [δοξάζω : glorifier], que le traducteur latin a rendue par *clarifica* alors qu'il aurait pu la rendre aussi par : *glorifica* qui a le même sens. Aussi dans l'Épître de l'Apôtre où se trouve le mot : gloire on pourrait mettre le mot : éclat qui aurait alors la même signification. Mais pour ne pas s'écarter de la consonance des mots, comme *clarificatio* dérive de *claritas*, éclat, *glorificatio* dérive de *gloria*, gloire. » (*Ibid.*, t. 75 [2003], CIV, 3, p. 53 ou CV, 3, p. 63). Voir également *Contra serm. Arian.*, 31, 29; PL 42, 704 et l'étude de MOHRMANN C., « Note sur *doxa* », *op. cit.*, p. 277-286 (avec bibliographie antérieure).
68. *Ibid.*, C, 2-3, p. 375-377. Voir HOMBERT Pierre-Marie, *Gloria gratiae. Se glorifier en Dieu, principe et fin de la théologie augustinienne de la grâce*, Collection des Études Augustiniennes. Série Antiquité 148, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1996.
69. Voir par exemple la reprise du thème qu'en fait saint Bernard dans le sermon de « La triple gloire », dans BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermons divers*, t. I (Sermons 1-22), P.-Y. Emery, F. Callerot (trad.), Paris, Cerf, 2006, Sermon 7, p. 178-189. Sur la gloire terrestre voir par exemple MEURSIUS Johannes, *Traicté de la gloire...*, Paris, Claude Hulpeau, 1615 (éd. latine, Leiden, 1601).
70. C'est déjà, avant le *Gloria*, le sens des Psaumes 66, 1-2 : « Acclamez Dieu, toute la terre : chantez la gloire de son nom, / glorifiez-le par la louange. »; 99, 145, etc. Voir MAÏMONIDE Moïse, *Le Guide des égarés*, S. Munk (trad.), J. Wolf, revue par C. Mopsik, Paris, Verdier, 1979, I, 64, p. 156-157; idée reprise dans le christianisme : voir par exemple GUILLAUME D'AUVERGNE, *De retributionibus sanctorum*, dans *Opera omnia*, vol. II, Paris, 1570, p. 320 (cité d'après AGAMBEN Giorgio, *La Règne et la Gloire. Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement*. Homo Sacer, II, 2, J. Gayraud, M. Rueff [trad.], Paris, Seuil, 2008 [2007], p. 323) : « Au sens premier, la gloire de Dieu n'est autre que sa magnificence ou sa noblesse suréminente, et ceci est la gloire de Dieu en soi ou auprès de soi à cause de laquelle on lui doit louange, glorification et toute espèce de culte. En un autre sens on appelle gloire de Dieu ce par quoi il est glorifié, c'est-à-dire honoré, prêché, loué et adoré par les élus et par tous les hommes. »
71. Voir HARLAY François de, *La Maniere de bien entendre la messe de paroisse...*, Paris, François Muguet, 1685, art. XIX, p. 126-127 et OLIER Jean-Jacques, *Explication des cérémonies de la Grande Messe de paroisse selon l'usage romain*, Paris, Jacques et Emanuel Langlois, 1661, p. 108-110. De ce dernier voir l'édition de C. Barthe et M. Debaecker, *L'esprit des cérémonies de la messe. Explication des cérémonies...*, s. l., Tempora, 2009, p. 94-95 et Annexe p. 394-395; voir également son « Explication du *Gloria in excelsis...* » (qui suit le *Kyrie*) p. 371 et suiv., notamment sur l'incapacité des anges à louer dignement Dieu, « étant eux même éblouis par l'éclat de sa splendeur », d'où le recours au Fils « pour être sa glorification » (p. 372). La célébration de la Gloire de Dieu est quasi continue durant l'office du commun de la messe que commente Olier : dès l'aspersion d'eau bénite (« Gloire au Père »), la montée à l'autel (« Gloire au Père, au Fils, et au Saint-Esprit ») ou son encensement (« Gloire à Dieu au plus haut des cieux »), jusqu'au Canon de la messe. Sur le rituel et les cérémonies voir DAVY-RIGAUX C., DOMPNIER B., HUREL D.-O., *Les cérémonies catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, Turnhout, Brepols, 2009 et l'approche synthétique de MARTIN Philippe, *Le théâtre divin. Une histoire de la messe XVI^e-XX^e siècle*, Paris, CNRS, 2010.
72. Cité par PETERSON Erik, *Le Livre des anges*, G. Català (trad.), Genève, Ad Solem, 1996 (Leipzig, 1935), chap. III, p. 72 (4, 58, PL 77, 428a).
73. LEBRUN Pierre, *Explication littérale, historique et dogmatique des prières et des cérémonies de la Messe...*, Paris, F. Delaulne, 1716-1726, t. I, Preface, p. iv-v, voir aussi la 4^e partie sur le Canon, p. 400 et suiv.; voir l'étude de BISARO Xavier, *Le passé présent. Une enquête liturgique dans la France du début du XVIII^e siècle*, Paris, Cerf, 2012, p. 153-154

- sur la gravure; du même, *Une nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2006 sur la réforme liturgique introduite à Paris par M^{gr} de Vintimille (1729-1746). La gravure (signée Seb. Leclerc, mort en 1714), se veut une démonstration d'un sacrifice associant collectivement, sur un axe vertical, terre et ciel, mais aussi, sur un axe horizontal, prêtre et fidèles juste séparés par une balustrade basse : voir la *Lettre du P. Lebrun prêtre de l'Oratoire, touchant la part qu'ont les fideles à la célébration de la Messe...*, Paris, Florentin Delaulne, 1718, p. 4 : « en bien des pages, & dès le frontispice j'ai montré que le sacrifice de la Messe est offert à Dieu par tout le corps de l'Église, qui comprend les fidelles aussi-bien que les Prêtres ».
74. *Doxa* : à la fois « l'opinion » (de soi, ou de soi par les autres), « la croyance » ou la « doctrine », et « ce qui apparaît » (*dokēō* : penser ou paraître, sembler, la « belle apparence », et encore la renommée, l'honneur : ce que l'on pense de quelqu'un), distincte ici du *kléōs* qui est la gloire/renommée conférée par les poètes aux héros et du *timē* (honneur, dignité) parfois également utilisé dans la Septante pour traduire *Kavōd*.
75. Mais encore la richesse, majesté, excellence, honneur, beauté, opulence, puissance, louange, présence (*shekinah*), etc. : voir RAMSEY Arthur Michaël, *La gloire de Dieu et la transfiguration du Christ*, M. Maillhé (trad.), Paris, Cerf, 1965 (1949), p. 29, note 1 ; voir également la synthèse de MOHRMANN Christine, « Note sur *doxa* », dans *Études sur le latin des chrétiens*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, p. 277-286 (avec bibliographie antérieure).
76. PORRINO Giovanna Maria, *Le poids et la gloire. Splendeur de Dieu, splendeur de l'homme, de la Genèse aux Psaumes*, Paris, Cerf, 2016.
77. *Ibid.*, p. 30-38 : sur les manifestations intrinsèques de la Gloire, associées à la lumière (*ôr*), à la clarté (*nōgah*), beauté (*tif'eret*), majesté (*hōd*), splendeur (*hādār*), force (*ōz*) ; et *Ibid.*, Partie V sur l'Exode, p. 281 et suiv. L'auteur, à la suite de Jean-Louis Ska, relève que la nuée est rapprochée de la Gloire dans l'Exode, celle-ci tendant à « devenir comme le centre de la nuée » (p. 286) : feu, lumière, nuée, Nom vont s'articuler dans la Gloire des artistes.
78. Par exemple Ps 36, 10 : « Car chez toi est la fontaine de la vie, / à ta lumière nous voyons la lumière » ; Ps 50, 3 ; 97, 3, sur l'association Dieu/feu ; Ps 4, 7 sur l'association à la lumière : (« Fais lever sur nous la lumière de ta face ») ; Ps 19, 5 : (« Là-bas, Dieu a dressé une tente pour le soleil ») ; Ps 84, 12 : (« Oui, le Seigneur Dieu est un soleil et un bouclier ») ; ou encore Ps 104, 1-2 : « Vêtu de splendeur et d'éclat, drapé de lumière comme d'un manteau », etc.
79. Voir par exemple le recueil de citations bibliques rassemblées dans ILLAIRE Jacques d'(sieur de Jouyac), *La Théologie françoise, ou les Canons de la vérité de Dieu, tirez de l'arsenal des Stes Escritures...*, Paris, Noel Charles, 1630, I, chap. V : « Dieu est un feu divin ; ouy un feu consumant ses adversaires », p. 37-44 ; I, chap. VI : « Dieu est une lumière éternelle, qui illumine & eclaire toutes choses au ciel & en terre », p. 45-49 ; ou encore II, chap. XXXV : « De la gloire que Dieu le Père a donné à son Fils Jesus-Christ homme », p. 550-558.
80. Mais RAMSEY A.-M., *op. cit.*, p. 12 rappelle une autre conception de la Gloire, non liée aux phénomènes atmosphériques et à la lumière mais plus anthropomorphique, qui survivrait dans l'Exode (Ex 33, 12-23) où c'est la « face » qui est assimilée à la Gloire.
81. Ez 1, 4-5 ; 1, 28 ; voir encore 8, 2 ; 10, 1, 9-14, 18-22 ; 11, 22-25 ; 43, 1-3 ; Es 2, 5 ; 9, 1 ; 10, 17, etc. ; Dn 7, 9-10 ou 2, 22 ; Mi 7, 8-9 ; Ha 3, 4 ; Ml 3, 20 ; Ba 5, 9, etc.
82. Ex 29, 42-43 ; Lv 9, 6 et 23-24 ; Nb 16, 19 ; 14, 19 ; 20, 6, etc.
83. Plusieurs exemples associent ainsi la divinité en gloire et un drapé ou un dais évoquant la Tente mosaïque, tandis qu'à Paris le projet d'autel (non réalisé) attribué à Jules-Hardouin Mansart pour Notre-Dame (vers 1699, BnF Va 254) articule un baldaquin, une nuée et l'Arche d'alliance. L'idée d'adopter la forme de l'Arche pour le tabernacle, déjà présente pour la réalisation de Charles Le Brun pour les carmélites parisiennes de l'Annonciation (1654, dessin conservé au musée des Arts décoratifs), se retrouvera notamment à Saint-

- Sulpice où le tabernacle du nouveau maître-autel voulu par le curé Languet de Gercy reprend la même forme : voir BRICE Germain, *Description de la Ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Paris, Chez les Libraires Associés, 1752 (9^e éd.) (1^{re} éd. 1684), p. 447 ; voir également, évoqué à propos des Gloires mariales, le cas de Notre-Dame de Guebwiller à la fin du XVIII^e siècle.
84. I R 8, 11 ; II Ch 5, 13-14 ; 7, 1.
85. RAPINE DE SAINTE-MARIE P., *Le christianisme fervent dans la primitive Eglise, et languissant dans celle de nos derniers siècles...*, Paris, Edme Couteroyt, 1671, t. I, Traité I, chap. XI : « L'Établissement de l'Eglise Romaine », p. 161 ainsi que le Traité II : « La Perpetuité de l'Eglise Romaine », chap. X : « La gloire qui remplit cette Eglise, & qui est son cinquième caractere », p. 295-313.
86. Voir PSEUDO-DENYS L'ARÉOPAGITE, *La hiérarchie céleste*, dans *Ceuvres complètes*, M. de Gandillac (trad.), Paris, Aubier, 1989, VII, 4, p. 211-212.
87. Voir par exemple IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, A. Rousseau et al. (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1965, t. II, IV, 14, 1, p. 539-540.
88. *Ibid.*, Livre IV, 20, 5, t. II, p. 637-643 ; même concept chez JEAN CHRYSOSTOME, *Sur l'incompréhensibilité de Dieu*, J. Flacelière (trad.), Paris, Cerf, 1970, t. I (Homélie 1-V), 1, 315, p. 129 ou encore III, 160-166, p. 201 ; le thème est également repris par saint Bernard dans ses Sermons sur la Nativité ou l'Ascension.
89. Voir RAMSEY A.-M., *op. cit.*, p. 20-25 : distincte de la Gloire, pour les théologiens juifs, la *Sekinâh* lui est assimilée dans la traduction grecque de la Bible où *doxa* traduit désormais et *kavòd* et *Sekinâh* ; voir également DESEILLE Placide, ADNÈS Pierre, « Gloire de Dieu », dans *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique...*, t. VI, Paris, Beauchesne, 1967, col. 421-487 et TOUSSAINT C., MICHEL A., « Gloire », dans *Dictionnaire de théologie catholique*, t. VI, 2^e partie, Paris, Letouzey et Ané, 1925, col. 1386-1431 en particulier col. 1390 et suiv. Antérieurement voir le fondement qu'est saint Paul (I Tm 6, 16) : « Celui qui habite la lumière inaccessible que nul homme n'a vu et même ne peut voir » : Dieu ne s'identifierait pas ici à lumière mais il est celui qui *habite* cette lumière.
90. GRÉGOIRE LE GRAND, *Les morales de S. Gregoire, pape, sur le livre de Job [...], traduites en françois par le sieur de Laval* [Louis-Charles-Albert, duc de Luynes], Paris, P. Le Petit, 1666-1669, t. 2, XVIII, chap. XXIV, p. 517.
91. CAMUS J.-P., *Théodoxe...*, *op. cit.*, p. 63 r^o-v^o.
92. Reprenant Sg 7, 25-2.
93. ILLAIRE J. d' (sieur de Jouyac), *La Theologie françoise...*, *op. cit.*, I, chap. V, p. 45-46 ; voir également chap. XLIV : « Dieu seul a fait voir sa gloire aux hommes » avec les autres lieux bibliques.
94. Exception importante : Ex 24, 9-11 où Moïse et « soixante-dix des anciens d'Israël », montés sur le Sinaï, « virent le Dieu d'Israël [mais traduit dans Septante comme “le lieu où se tenait le Dieu”] et sous ses pieds, c'était comme une sorte de pavement de lazulire, d'une limpidité semblable au fond du ciel ».
95. IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, IV, t. II, 20, 10-11, *op. cit.*, p. 659-661 : c'est le Verbe qui « montrait la gloire du Père et révélait les “économies”, selon les diverses formes des épiphanies dont bénéficièrent les prophètes, mais aussi les paroles et actes des patriarches, du Christ, etc. ». Voir la thèse de SCHERRER Thierry, *La gloire de Dieu dans l'œuvre d'Irénée*, « Tesi gregoriana, serie Teologia 31 », Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1997.
96. Nb 14, 14 et I Co 13, 12 sur le passage de la vision terrestre « en un miroir et en énigme » vers le « face à face ». Ce rapport sera plus tard le seul privilège des ressuscités, eux-mêmes limités dans cet accès, par exemple pour saint JEAN CHRYSOSTOME, *Sur l'incompréhensibilité de Dieu*, *op. cit.*, t. I (Homélie 1-V), 1, 302 et suiv., p. 127-129.
97. SALES F. de, *Traité de l'amour de Dieu*, *op. cit.*, XII, p. 603.
98. Voir par exemple GRÉGOIRE DE NYSSSE, *Les béatitudes*, J.-Y. Guillaumin, G. Parent (trad.), Paris, Migne, 1997, 6, 3, p. 84-85 ; du même, *Contre Eunome*, R. Winling (éd.),

- Paris, Cerf, 2010, I, 2^e partie, chap. XVII-XXIX, p. 47 et *Ibid.*, chap. XXIX sur l'impossibilité d'une connaissance des « ousties » à partir des « énergies » ; saint BASILE, Lettre 234, 1 dans *Lettres*, Y. Courtonne (éd.), Paris, Les Belles Lettres, t. III, 1966, p. 42 ; PSEUDO-DENYS, *Les Noms divins*, I, 2 et II, 5 et 11 ; voir également, totalement centré sur une mystique de la lumière, l'important PALAMAS Grégoire, *Défense des saints hésychastes*, J. Meyendorff (éd. et trad.), Louvain, Spicilegium sacrum lovaniense, 1959 et, sur cet auteur, LISON Jacques, *L'Esprit répandu. La pneumatologie de Grégoire Palamas*, Paris, Cerf, 1994 ; et déjà Plotin et Proclus.
99. Voir par exemple, reprenant des thèses déjà présentes chez Philon d'Alexandrie (essence incompréhensible, seule l'existence et ses manifestations sont accessibles) ; Irénée, Origène, Grégoire de Nysse, Basile, etc. (Dieu incompréhensible mais connaissable en Jésus-Christ, ou déjà Paul (la « lumière inaccessible » de Dieu [I Tm 6, 16]) et Jean (Jn 1, 18 : « Personne n'a jamais vu Dieu »). Voir également, évoqué plus haut, JEAN CHRYSOSTOME, *Sur l'incompréhensibilité de Dieu*, *op. cit.*, t. I (Homélie 1-V), III ; 54-59, p. 191. Même thème chez GRÉGOIRE DE NYSSSE, dans ses *Commentaires sur le Cantique* ou encore dans sa *Vie de Moïse ou Traité de la perfection en matière de vertu*, J. Daniélou (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1987, II, 152, p. 203 (sur l'accès à « la connaissance ineffable de Dieu » ou théognosie), 162-164, p. 211-213 (sur le passage de la lumière aux ténèbres où apparaît désormais Dieu en tant que « invisible » et « inconnaissable »), 169, p. 217, 232-254, p. 267-281, etc. La tradition apophatique se retrouve chez JEAN DAMASCÈNE, *La foi orthodoxe, 1-44*, P. Ledrux (éd. et trad.), Paris, Cerf, 2010, I, II, IV.
100. Voir par exemple, sur ces mystères, BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermons pour l'année*, t. I.1 (Avent et Vigile de Noël), M.-I. Huille (trad.), Paris, Cerf, 2004, Sixième sermon, *L'annonce de la Nativité*, 6, p. 315-317 à propos de la vision de la « *maiestatem Dei* » ou de sa « gloire » ; ou, sur le Christ ressuscité et la glorification réciproque du Père et du Fils, *Sermons sur le Cantique*, t. V (Sermons 69-86), R. Fassetta (trad.), Paris, Cerf, 2007, Sermon 76, 3-5, p. 209-215.
101. Lc 3, 21 ou II P 1, 17 qui reprend Mt 3, 17 ou Mc 1, 11.
102. Voir Mc 9, 3 ; Lc 9, 32 : « *ils virent la gloire de Jésus* et les deux hommes qui se tenaient avec lui » ; ou Mt 17, 2 : ce sera un sujet essentiel développé dans les Sermons ou Homélie sur la Transfiguration, celles par exemple de saint Léon le Grand, saint Anselme ou Pierre le Vénéral.
103. Voir notamment le commentaire d'ORIGÈNE, *Commentaire sur saint Jean*, *op. cit.*, t. V, Livre XXXII, XXV-XXIX : « La Gloire. Après son départ donc, Jésus dit : "Maintenant le Fils de l'homme a été glorifié" ... », p. 325-345.
104. Jn 17, 1-2 et 4-5.
105. Par exemple BÉRULLE P. de, *op. cit.*, Discours VIII, II, VII, p. 312 et suiv. commentant la version latine de saint Jean (*Clarifica me tu Pater...*, Jn 17, 5 et *Clarificavi est iterum clarificabo*, Jn 12, 28) où, comme le notait déjà saint Augustin, le latin *clarificare* correspond au grec « glorifier ».
106. Voir saint AUGUSTIN, « Homélie sur l'évangile de saint Jean », *op. cit.*, t. 75 (2003), CIV, 3, p. 53-55 sur l'humilité qui précède la gloire et la *forma servi* qui dissimule et anticipe la *forma Dei* ; on retrouvera ce thème chez par exemple saint Bernard : voir BERNARD DE CLAIVAUX, *Sermons divers*, t. II (Sermons 23-69), *op. cit.*, Sermon 60 sur *L'ascension du Seigneur*, 2, p. 401.
107. Voir par exemple CYRILLE D'ALEXANDRIE, *De recta fide ad Reginas* I, P. G., t. LXXVI, col. 1204 ; voir également saint AUGUSTIN, *De Trinitate*, 2, 4, 6 qui intègre également le Saint-Esprit dans ce processus de glorification réciproque entre personnes de la Trinité jouissant également de la Gloire.
108. Saint AUGUSTIN, « Homélie sur l'évangile de saint Jean », *op. cit.*, t. 71 (1993), XIII, 3, p. 675 et plus loin 5, p. 681 s'appuyant sur Ps 36, 10 avec le rappel du rôle du Christ comme « lumière » qui est un moyen d'accès à la source de la Lumière.

109. *Ibid.*, t. 72 (1988), XXIX, 5, p. 605 et note 79, p. 842 et t. 73A (1988), XXXIV, XXXV commentant « Je suis la Lumière du monde... ». Voir également, entre autres exemples, IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, *op. cit.*, IV, t. II, 20, 7, p. 647-649 et 4, 20, 11. Voir, important penseur de la Gloire, HILAIRE DE POTIERS, *La Trinité*, G. M. Durand, C. Morel, G. Pelland (trad.), Paris, Cerf, 1999-2001, notamment t. I, III, 9-17 (sur la glorification réciproque du Père et du Fils) ; t. II, VII, 36-38 ; et t. III, IX, 39-42 et 55 (à nouveau sur la glorification réciproque) ; ainsi que XI, 36-42 sur la « gloire de son corps maintenant en possession du royaume » et la participation attendue des apôtres et des croyants à cette Gloire avec une synthèse de cette « économie de gloire » en 42, p. 367-368 : Gloire du corps du Christ dans l'incarnation, accroissement de cette Gloire, et Gloire de la résurrection. Côté Grec, voir également, sur l'identité de la Gloire du Père et du Fils, ou le Fils comme expression de la Gloire du Père, CYRILLE D'ALEXANDRIE, « Dialogue sur l'incarnation du Monogène », dans *Deux dialogues christologiques*, G. M. de Durand (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1964, par exemple 700d, p. 259. Voir aussi GRÉGOIRE DE NAZIANCE, *Discours 27-31*, P. Gallay (éd.), Paris, 2006, 29, 31, 3, p. 281 reprenant saint Jean 1, 9 et DAMASCÈNE Jean, *La foi orthodoxe (45-100)*, P. Ledrux (trad.), Paris, Cerf, 2011, III, 4, 40-45, p. 33 : « Et quand on l'appelle homme et fils de l'homme, il reçoit les propriétés et les gloires de l'essence divine », 7 (65-72, p. 49 sur la « compénétration » et la comparaison avec le soleil, 17 (avec la comparaison fer rouge/feu, 19).
110. BÉRULLE P. de, *op. cit.*, Discours XII, III, p. 470.
111. Voir saint PAUL, He 1, 3 : « ce Fils est resplendissement de la gloire et expression de son être [la figure de la substance de Dieu le Père] et il porte l'univers par la puissance de sa parole [soutenant toutes choses par la Parole de sa puissance] » ; on retrouve cette formule chez GRÉGOIRE DE NAZIANCE, *Discours 27-31*, P. Gallay (éd.), Paris, 2006, 29, 17, p. 212-213 ou 31, 3, p. 280-281 ou DAMASCÈNE J., *La foi orthodoxe, 1-44*, *op. cit.*, 8, p. 167 et p. 173. Voir, sur cette thématique lumineuse associée au Fils, SABOURIN Léopold, *Les noms et les titres de Jésus. Thèmes de Théologie Biblique*, Bruges-Paris, Desclée de Brouwer, 1963, chap. II : « La Lumière du monde » (p. 82-92) et chap. XXXI : « Le Resplendissement de sa gloire », p. 278-286.
112. Sur le premier voir les traductions anciennes de LE MÈRE Ignace (*Homélies de saint Jean Chrysostôme [...] sur tout l'Evangile de S. Jean...*, Paris, V^{ve} Estienne, 1741 ou la traduction partielle de JEAN CHRYSOSTOME, *Commentaire sur l'Evangile selon saint Jean*, J. de Penthos [éd. abrégée], Perpignan, Artège, 2012) ; THOMAS D'AQUIN, *Commentaire de l'évangile de saint Jean, notes prises en cours par son secrétaire, Frère Réginald de Piperno*, M. D. Philippe (trad.), Paris, Cerf, 2006, chap. I, Jean 1, 14b ; chap. XII, chap. XX, version numérique sur [docteur angelique.free.fr].
113. Voir aussi Jn 1, 4-5 ; 1, 6-9 ; 1, 14 ; 12, 35-36. Voir DEVILLERS Luc, « Le thème de la lumière dans le corpus johannique », dans *Le symbolisme de la lumière : de la spéculation à la réalité*, Chartres, Association des Amis du centre médiéval européen de Chartres, 2004, p. 29-40. Voir encore Mc 16, 15 et Mt 5, 14, etc.
114. AGAMBEN G., *op. cit.*, p. 305 et p. 313 ; ainsi que p. 387 et suiv. sur la Providence. Voir également, sur la « productivité » du modèle chrétien pour les formes contemporaines du politique, SENELLART Michel, *Les Arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, 1995.
115. « Cette maladie [la maladie de Lazare] n'aboutira pas à la mort, elle servira à la gloire de Dieu : c'est par elle que le Fils de Dieu doit être glorifié », Jn 11, 4. Le thème d'une glorification réciproque de Dieu et de son serviteur est déjà présent dans les Psaumes : par exemple Ps 50, 15 ; 86, 12 ; 91, 15.
116. Jn 17, 22-24. Voir également ORIGÈNE, *Commentaire sur saint Jean*, *op. cit.*, t. 5, Livre XXXII, XXVIII, 347-348, p. 337 et 353, p. 339. L'idée d'une illumination, inégale, par le Christ et l'Église est aussi présente dès la Genèse dans ORIGÈNE, *Homélies sur la Genèse*, L. Doutreleau (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1985, I, 7, p. 43.

117. Voir RAMSEY A.-M., *op. cit.*, Appendice, p. 183-186 examinant les passages bibliques concernant cette difficulté.
118. Voir par exemple CYRILLE D'ALEXANDRIE, *Dialogues sur la Trinité, op. cit.*, II, 452d-e, p. 329 : « *Il n'y aura pas non plus infériorité en gloire par rapport à celui qui a enfanté*, vu qu'il est purement et simplement nécessaire, en Dieu, qu'il y ait toujours coexistence idéale et réelle d'un Fils avec un Père, et réciproquement. Et ce dernier, même s'il est engendré, porte par lui-même témoignage d'une antiquité sans commencement, parce qu'issu du Père selon la nature. En nous désignant le Fils comme un rayonnement de la gloire de Dieu le Père et en disant aussi qu'il est l'empreinte de son hypostase, le divin Paul contresigne en quelque sorte, du moins je le pense, les propos que nous venons de tenir. » Passage suivi d'une longue comparaison avec le soleil et la lumière terrestre, comparaison commune également présente chez Justin, Origène, mais rejetée par EUSÈBE DE CÉSARÉE, *Démonstration Évangéliques*, IV, 3, 4-8 : voir note p. 397 ; voir également, entièrement consacré à cette question, le Dialogue V (*Ibid.*, 1977, p. 263 et suiv.) : « une gloire sublime et surnaturelle est son partage » : « Les propriétés de la divinité et sa gloire sont dans le Fils de par la nature tout comme dans le Père » et les critiques et défenses de cette conception notamment lors de « l'anéantissement » qui est celui de l'Incarnation ; et le Dialogue VI (*Ibid.*, 1978, p. 47-93) : « Deuxième objection : le Fils reçoit du Père gloire et seigneurie ». Autre exemple avec MAXIME LE CONFESSEUR, *Questions à Thalassios*, F. Vinel (trad.), Paris, Cerf, 2010, t. I, Question 8 : « Sur la parole : Dieu est lumière », p. 78 : « Ou plutôt, Dieu le Père est lumière dans la lumière, c'est-à-dire dans le Fils et l'Esprit Saint, sans être une lumière et une autre et une autre, mais selon l'essence le même comme une unique lumière, trois fois lumineux selon son mode d'existence. » ; même position chez saint BASILE par exemple dans les *Lettres*, Y. Courtonne (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1957, t. I, XXXVIII, 7, p. 90 : « il [saint Paul] définit la gloire du Fils unique le rayonnement de la gloire même du Père et dispose la pensée à unir sans discontinuité le Fils au Père, par l'exemple de la lumière », ou *Ibid.*, 1966, t. III, Lettre CCCLXI, p. 221 : « En conséquence si l'on dit que la substance du Père est une lumière intelligible, éternelle, inengendrée, on dira aussi que la substance du Fils Unique est une lumière intelligible, éternelle, engendrée. [...] rigoureusement et exactement semblable selon la substance. »
119. CAMUS J. P., *Considérations...*, *op. cit.*, p. 38 r^o-v^o.
120. ORIGÈNE, *Commentaire sur saint Jean, op. cit.*, t. 5, Livre XXXII, XXVIII, 350, p. 337-339 : « A ce propos, même s'il est audacieux et au-dessus de nos forces de nous livrer à l'étude d'une pareille hypothèse, il faut cependant oser suggérer celle qui peut être examinée ici. Je cherche donc si dieu peut être glorifié d'une gloire indépendante de celle qu'il trouve en son Fils, comme nous l'avons exposé, étant davantage glorifié en lui-même lorsque, demeurant dans la contemplation de lui-même, il se réjouit avec une satisfaction, un plaisir, une joie indicible de sa propre connaissance et vision, vision supérieure à celle qu'il a en son Fils... »
121. L'humiliation de la Passion est, pour saint Augustin, ce qui amène et qui est presque la condition de la Gloire de la Résurrection : « L'humilité est ce qui mérite l'éclat, l'éclat est la récompense de l'humilité », d'après saint AUGUSTIN, « Homélie sur l'évangile de saint Jean », *op. cit.*, t. 75 (2003), CIV, 3, p. 53-55. Chez saint Bernard, cette Gloire « moindre » du Fils est une Gloire « seconde » : voir BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermons pour l'année*, t. I.1 (Avent et Vigile de Noël), *op. cit.*, Sixième sermon, *L'annonce de la Nativité*, 6, p. 315-317 : « “Demain” donc, “nous verrons la Majesté de Dieu”, mais nous la verrons “en nous” et non pas en lui-même ; c'est-à-dire que nous verrons la majesté dans l'humilité, “la puissance dans la faiblesse”, Dieu dans l'homme. [...] A partir de ce moment là et depuis lors, “nous avons vu sa gloire”, mais “la gloire que, comme Fils Unique, il tient de son Père” ; oui, nous l'avons vu “plein de grâce et de vérité”. *Il ne s'agit donc pas de la gloire de la puissance ou de la splendeur divines, mais de*

- la gloire de la bonté paternelle, la gloire de la grâce, dont l'Apôtre dit "A la louange de la gloire de sa grâce [Ep 1, 6]". »
122. L'homélie suivante de saint Augustin (CV, 1, *Ibid.*, p. 57-59), poursuit l'analyse de la glorification du Père par le Fils : « la gloire éternelle du Père n'a pas été amoindrie dans une forme humaine et n'a pas pu être augmentée dans sa perfection divine. Mais, si en elle-même la gloire du Père ne peut ni être amoindrie ni être augmentée, auprès des hommes au contraire elle était moindre sans aucun doute lorsque *Dieu n'était connu qu'en Judée* et que *les enfants ne louaient pas encore le nom du Seigneur du levant jusqu'au couchant*. Mais, parce qu'il s'est produit, grâce à l'évangile du Christ, que le Père est connu des nations par le Fils, assurément le Fils a lui aussi glorifié le Père ». C'est, poursuit Augustin, la Résurrection qui a permis au Père de glorifier le Fils et au Fils de glorifier le Père. En faisant connaître Dieu aux hommes, le Fils contribue encore à cette glorification du Père, glorification qui aura son aboutissement ultime dans la vision de Dieu.
 123. MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, « Glose 8. La Transfiguration », p. 236-238. Au XVII^e siècle, on retrouverait cette idée chez BÉRULLE P. de, *op. cit.*, Discours II, II, IX, p. 104 et Discours VIII où Bérulle reprend systématiquement les comparaisons solaires.
 124. Voir par exemple, la dénonciation qu'en fait au XVIII^e siècle MOLÉ Guillaume-François-Roger, *Observations historiques et critiques sur les erreurs des peintres, sculpteurs & dessinateurs, dans la représentation des sujets tirés de l'Histoire sainte*, Paris, Debure, 1771, t. II, p. 30 : « Il n'est dit nulle part, si ce n'est dans des Livres apocryphes, que lors de la naissance de Jésus, le lieu où il naquit ait été éclairé d'une manière surnaturelle. Que le corps de Jésus ait été un phosphore, un astre lumineux, c'est ce qu'on ne trouve pas, même dans les Livres apocryphes. Ce prodige est entièrement de l'invention des Peintres. »
 125. Voir LIBRAL Florent, « Mages, Géomètres et orateurs. L'optique des religieux au XVII^e siècle » dans *Littératures classiques*, 85, 2014, p. 121-134, évoquant BESSE Pierre de, *Premières conceptions théologiques sur le Caresme*, Paris, Nicolas du Fossé, 1604; BLANCHOT Pierre, *Sermons pour les principales feste de l'année, Et octave du S. Sacrement*, Paris, Ch. Roüillard, 1645 ou BELIN Jean-Albert, *Les Emblemes eucharistiques*, Paris, P. de Bretsche, 1647; du même voir « La lumière dans la poésie post-tridentine : un symbole entre science, théologie et imaginaire (v. 1600-1670) », dans BEAUFORT C., LEBRÈRE M. (dir.), *Ambivalences de la lumières*, Pau, Puppa, 2016, p. 47-71; et surtout : *Le Soleil caché. Rhétorique sacrée et optique au XVII^e siècle en France*, Paris, Garnier, 2016. Sur la pensée philosophique, scientifique et théologique de la lumière voir, en particulier, CARTON Raoul, *L'expérience mystique de l'illumination intérieure chez Roger Bacon*, Paris, Vrin, 1924; JOLIVET Régis, *Dieu, Soleil des Esprits ou la doctrine augustiniennne de l'illumination*, Paris, Desclée de Brouwer, 1934; ELIADE Mircea, « Signification de la "lumière intérieure" », dans *Eranos-Jahrbuch*, Zurich, 1957, t. 26, p. 189-242 (repris dans *Méphistolès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 21-110); *Le Soleil à la Renaissance. Sciences et mythes*, acte de colloque (avril 1963), Presses universitaires de Bruxelles/Presses universitaires de France, 1965. Voir également FAIVRE Antoine et al., *Lumière et cosmos. Courants occultes de la philosophie de la Nature*, Paris, A. Michel, 1981; VASILIU Anca, *Du diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Paris, J. Vrin, 1997; RONCHI Vasco, *Histoire de la lumière*, Paris, Jacques Gabay, 1996 (1956); BIET C., JULLIEN V. (dir.), *Le Siècle de la Lumière (1600-1715)*, Paris, ENS éditions, 1997; SZULAKOWSKA Urszula, *The Alchemy of Light. Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2000; *Le Symbolisme de la Lumière au Moyen Âge : de la Spéculation à la Réalité*, acte de colloque (Chartres, 2003), Association des Amis du centre médiéval européen de Chartres, Chartres, 2004; HOCHMANN M., JACQUART D. (dir.), *Lumière et vision dans les sciences et*

- les arts. De l'Antiquité au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005 ; *La lumière au siècle des Lumières & aujourd'hui*, cat. expo. (Nancy, 2005), CHANGEUX J.-P. (dir.), Paris, Odile Jacob, 2005. Voir aussi les essais programmatiques de SEDLMAYR Hans, *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, A. Pinotti (éd.), Palermo, Aesthetica edizioni, 2009 (1960), ainsi que : BEIERWALTES Werner, *Lux intelligibilis. Untersuchung zur Lichtmetaphysik der Griechen*, München, Ludwig-Maximilians-Universität zu München, 1957 ; SCHÖNE Wolfgang, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1977 (1954), en particulier chap. XXIV, p. 153-156 sur la lumière sacrée au XVII^e ; HEDWIG Klaus, *Sphaera Lucis. Studien zur Intelligibilität des Seienden im Kontext der mittelalterlichen Lichtspekulation*, Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters, New Series, vol. 18, Münster, Aschendorff, 1980. Sur les dispositifs spatiaux mis en œuvre au XVII^e siècle voir notamment : BARRY Fabio, « Lux and Lumen. The symbolism of real and represented light in the Baroque Dome », *Kritische berichte*, 30, 4, 2002, p. 22-37 et ROCA DE AMICIS Augusto, « Sostanza della Visione. La luce nella prima architettura barocca », dans ANDROSOV S., BURANELLI F., GUDERZO M. (dir.), *Il Meraviglioso e la Gloria. Grandi Maestri del Seicento in Europa*, cat. expo. (Bassano del Grappa, 2007), Milano, Skira, 2007, p. 109-115.
126. Rm 12, 2.
127. CANFIELD Benoît de, *La Règle de perfection*, J. Orcibal (éd.), Paris, PUF, 1982, III, 6, p. 85-86. (1^{re} éd. française, Paris, Jean Chastellain, 1609 [en réalité 1608]). L'édition d'Orcibal est issue de la 5^e édition de Paris, C. Chastellain, 1610.
128. *Ibid.*, p. 365.
129. *Ibid.*, p. 367.
130. *Ibid.*, p. 368.
131. *Ibid.*, p. 369.
132. Ap 21, 23 : « La cité n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'illumine et son flambeau c'est l'agneau » ; ou Ap 22, 5 et II Co 3, 18 ; même référence dans BOURGOING F., *op. cit.*, 2^e partie, Méditation XXXVIII sur le verset « *Jesus Corona sanctorum omnium, misere nobis* », p. 81-83.
133. BÉRULLE P. de, *Discours de l'état et des grandeurs de Jésus*, *op. cit.*, Discours II : « En forme d'élévation à Dieu sur le mystère de l'Incarnation », p. 81-86, ici en particulier p. 84 ; même parallèle dans le Discours VIII, I, II, p. 289-293. Sur l'importance de la métaphore solaire chez Bérulle voir FERRARI Anne, *Figures de la contemplation. La « rhétorique divine » de Pierre de Bérulle*, Paris, Cerf, 1997, 3^e partie, chap. III.
134. *Ibid.*, Discours II, p. 85.
135. *Ibid.*, Discours VIII, I, p. 289.
136. *Ibid.*, p. 290-291.
137. *Ibid.*, Discours VIII, II, p. 293-294 (je souligne), ce dernier passage inspiré de II Co 4, 6-7.
138. *Ibid.*, p. 294.
139. *Ibid.*, p. 294-295 : texte essentiel pour l'histoire de l'art et de la spiritualité.
140. *Ibid.*, p. 295.
141. *Ibid.*, p. 295-296.
142. Aristote, mais aussi à nouveau Platon auquel il consacre un bref traité intitulé « Discours de la Nature Divine selon la Philosophie Platonique » où il se réfère aux « trois soleils Platoniciens ».
143. CUREAU DE LA CHAMBRE Marin, *La Lumière...*, Paris, P. Rocolet, 1657, Avant-propos, n. p., et chap. VIII : « Quelle est la fin & l'usage de la Lumière », « Que Dieu a créé la Lumière pour sa Gloire », p. 401 : « c'est le glorifier que parler de sa Gloire ».
144. *Ibid.*, chap. VIII : « Que Dieu a créé la Lumière pour sa Gloire », p. 401.
145. *Ibid.*, p. 401.
146. *Ibid.*, p. 406.

147. Dans l'avant-propos, et afin de justifier sa propre entreprise savante, Cureau de la Chambre laissait entendre que la « louange » humaine (la glorification) pouvait « en quelque sorte » accroître la gloire de Dieu en multipliant « l'estre des choses excellentes » par la connaissance et représentation que l'on s'en fait (*Ibid.*, avant-propos, n. p.).
148. *Ibid.*, avant-propos, n. p. et chap. VIII, p. 408.
149. *Ibid.*, avant-propos, n. p., eiiij.
150. *Ibid.*, p. 115.
151. *Ibid.*, p. 181-182.
152. On sait que Kircher était lié aussi bien à Urbain VIII qu'à Alexandre VII, deux Papes étroitement concernés par la symbolique solaire : Francesco Barberini avait « missionné » Kircher dans son entreprise de traduction des hiéroglyphes et Kircher poursuivra ce travail auprès d'Alexandre VII (Fabio Chigi) auquel il était lié depuis longtemps : voir GODWIN Jocelyn, *Athanasius Kircher. Le théâtre du monde*, C. Moysan (trad.), Paris, Imprimerie nationale, 2009, p. 14 et chap. 4, ainsi que BARTÒLA Alberto, « Alessandro VII e Athanasius Kircher S.J. », *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae, Città del Vaticano*, 3, 1989, III, p. 7-105 ; ROWLAND Ingrid D., « The Friendship of Alexander VII and Athanasius Kircher, 1637-1667 », dans *Early Moderne Rome, 1341-1667*, AACUPI, Ferrare, Portia Prebys, 2011, p. 669-678 ; PARTINI Anna Maria, *Alchimia, Architettura, Spiritualità in Alessandro VII, con la traduzione italiana di La Buona Filosofia e L'Arte della Salvezza*, Rome, Ed. Mediterranea, 2007, p. 41-45. Kircher a dédié son *Mundus Subterraneus* au Pape ainsi que son *Diatribè Arithmetica* intégrant un carré magique solaire (*Sigillo del Sole*) dont les différentes sommes font 111, faisant allusion au « Sole Vaticano » « Semper unus et idem », *Ibid.*, p. 205.
153. Voir CUREAU DE LA CHAMBRE Marin, « Discours de la Nature Divine selon la Philosophie Platonique », dans *La Lumière* (et autre traités), Jacques d'Allin, Paris, 1662, p. 251 avec la référence également aux « trois soleils platoniciens » : « la cause des deux autres » qui est le « Bon mesme » ; l'Entendement (« Image secrete & cachée du premier »), celui du monde visible, « portrait sensible des deux autres ». Sur ces différents mondes et les sphères qu'il comporte on se rapportera à la somme de LERNER Michel-Pierre, *Le monde des sphères*, Paris, Les Belles Lettres, 2008 (2^e éd. augmentée).
154. BLANCHARD Jean-Vincent, « La catoptrique dévote : les miroirs et l'éloquence sacrée au début du XVII^e siècle », dans BIET C., JULLIEN V. (dir.), *Le Siècle de la lumière 1600-1715*, Fontenay-aux-Roses, ENS, 1997. Voir également, SPICA Anne-Elisabeth, « Dispositifs optiques et art de la conversion dans un choix de recueils d'emblématique religieuse du XVII^e siècle », dans CHONÉ P. (dir.), *Le point de vue de l'emblème*, Dijon, EUD, 2001, p. 97-111, et dans le même recueil, BOUZY Christian, « Les Ombres de la vérité ou l'illusion d'optique dans l'emblématique espagnole (1580-1682) », p. 43-56 et BRUNON Claude-François, « Réflexion, réfraction et diffraction dans les *Amoris Divini Emblemata de Vaenius* », p. 87-96 ; BLANCHARD J.-V., *L'optique du discours au XVII^e siècle. De la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*, Laval, Presses de l'université de Laval, 2005. Sur cet appareillage, voir la somme de HAMOU Philippe, *La Mutation du visible. Essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle*, vol. 1 : *Du Siderius Nuncius de Galilée à la Dioptrique cartésienne*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999 et *La Mutation du visible*, vol. II : *Télescopes et microscopes en Angleterre, de Bacon à Hooke*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001. Sur la chambre obscure voir, en dernier lieu, la synthèse de BUBB Martine, *La Camera obscura. Philosophie d'un appareil*, Paris, L'Harmattan, 2013.
155. Voir, sur les travaux de Kircher sur la lumière, ASHWORTH William B., « Divine Reflections and Profane Refractions : Images of a Scientific Impasse in Seventeenth-Century Italy », dans LAVIN I. (dir.), *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought. A Commemorative Volume*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1985, p. 179-207 ici p. 187-188 sur l'Apollon-Hermès-Zeus et

- l'Artémis-Athéna-Héra et le rôle des frontispices dans les controverses scientifiques. Voir ici même l'étude consacrée à S. Ignazio (Glorification I) pour la bibliographie détaillée sur Kircher.
156. *Epichereme I, op. cit.*, p. 917-918 (pagination de l'édition originale latine) : toutes nos références sont issues de la traduction de Denis Merle que je remercie infiniment pour son entreprise, traduction éditée et annotée dans COUSINIÉ F., NAU C.; MAUPOU F. de (éd.), *La lumière parle. Lumières, reflets et miroirs du Moyen Âge à l'art vidéo*, Paris, éd. 1:1, 2016, Annexe, p. 241-298.
157. « cet Archétype invisible », « le monde des idées [*idealis mundis*], rempli des lumières [*lux*] des idées ».
158. *Epichereme I, op. cit.*, p. 918.
159. PLATON, *République*, VI, 508-9.
160. Les *Oracles chaldaiques* évoquant une « triade céleste » et les vers des *Oracula magica Zoroastris* attribués à Julien le Théurge, annotés par Gémiste Pléthon et Michel Psellus. Voir les *Oracles chaldaiques avec un choix de commentaires anciens*, E. Des Places (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1989, par exemple 12, p. 69; 26, p. 72 ou 27, p. 73. Une division tripartite du monde (intelligible, associé au Feu; éthéré [lié aux corps célestes], matériel [sous la lune] est également présente dans les *Oracles*). Voir également les diverses éditions des *Oracula magica Zoroastris, cum scholliis Plethonis et Pseli...*, dont celle éditée par J. Dupuis à Paris en 1589.
161. Sans doute avant tout son *De Opificio mundi* où la lumière du premier jour est assimilée à l'intelligible et donnée comme « image du *Logos* divin ». Voir PHILON D'ALEXANDRIE, *De opificio mundi*, R. Arnaldez (éd.), Paris, Cerf, 1961, 29-31, p. 159-161 et 53, p. 175 sur le 4^e jour et la création des astres lumineux avec reprise textuelle de Platon.
162. *Ibid.*, p. 918.
163. Voir *Hermès Trismégiste. Traduction complète...*, L. Ménard (trad.), Paris, Guy Trédaniel, 2011 (1977-1866), Livre I, I-Poimandrès, p. 4-9. Voir également le Livre I-II : « Discours universel d'Hermès à Asclépios », p. 24-25 définissant Dieu non comme intelligence mais « cause de l'intelligence », non lumière mais « cause de la lumière » et l'assimilant au Bien, « principe » de toutes choses et « Père »; le Livre II, IV, p. 123 : « Discours d'initiation ou Asclépios » sur « Dieu » et le « second Dieu, visible et sensible » et VIII, p. 133 sur le rôle de « l'esprit » qui « fait mouvoir ou gouverne tous les êtres particuliers qui sont dans le monde ». Sur cette littérature voir, en dernier lieu, la somme de VAN DEN KERCHOVE Anna, *La voie d'Hermès. Pratiques rituelles et traités hermétiques*, Leiden-Boston, Brill, 2012; antérieurement, outre A.-J. Festugière, traducteur du corpus hermétique, voir MAHÉ Jean-Pierre, *Hermès en Haute-Egypte*, Québec/Louvain/Paris, Les Presses de l'université Laval-Peeters, 1978-1982. Sur l'inspiration néo-platonicienne du concept de Trinité chez les chrétiens voir, notamment, l'œuvre d'un des maîtres de saint Jérôme, MARIUS VICTORINUS, *Contre Arius*, IV, II.
164. KIRCHER A., *op. cit.*, Ep. II, p. 919.
165. *Ibid.*, Ep. II, p. 919-922.
166. PSEUDO-DENYS, *La Hiérarchie céleste, op. cit.*, I, 1, p. 185.
167. Albert le Grand, Grosseteste, saint Bonaventure ou, antérieurement, Avicenne (le terme de « donateur de formes », *datore formarum*) et le théologien juif Avicébron : Ibn Gabirol qui établissait les notions de « forme universelle » (une des deux composantes de l'essence de toutes choses, avec la « matière universelle ») et de « forme substantielle » associées à la lumière. Voir, influant pour la scholastique médiévale d'Albert le Grand (qui le conteste dans le *Traité du flux*), puis de Thomas d'Aquin, IBN GABIROL Salomon, *Livre de la source de vie (Fons Vitae)*, J. Schlanger (trad.), Paris, Aubier Montaigne, 1970, établissant la théorie d'une diffusion de la « forme universelle » de l'Un comme lumière qui devient dans la matière forme corporelle : « *prima forma substantialis* ».
168. KIRCHER A., *op. cit.*, Ep. II, p. 920.

169. *Ibid.*, p. 921.
170. *Ibid.*, p. 921.
171. *Ibid.*, Ep. III-IV, p. 922-924.
172. *Ibid.*, Ep. IV-VII, p. 923-928.
173. *Ibid.*, Ep. V, p. 924.
174. *Ibid.*, Ep. IV, p. 923.
175. *Ibid.*, Ep. VII, p. 928, je souligne.
176. *Ibid.*, Ep. VIII, p. 929.
177. Voir COUSINIÉ F., *Images et méditation au XVII^e siècle*, Rennes, PUR, 2007, p. 157.
178. KIRCHER A., *op. cit.*, p. 929.
179. *Ibid.*, *Regula* I, p. 933.
180. *Ibid.*, *Regula* II, p. 933.
181. *Ibid.*, p. 933 : « *vitrum splendidissimum fulgentissimumque* ».
182. Voir « La Hiérarchie céleste », dans PSEUDO-DENYS, *Œuvres complètes, op. cit.*, I, 2, p. 185-186.
183. KIRCHER A., *op. cit.*, *Regula* II, p. 934.
184. *Ibid.*, Épilogue, p. 917.
185. FICIN Marsile, *Commentaire sur Le Banquet de Platon, ou De l'Amour*, P. Laurens (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2002, II, chap. 5, p. 34-36 et V, chap. 4, p. 98 : « La Beauté est la splendeur de la face de Dieu » ; l'idée de la lumière comme « un *certain acte* et une image visible de l'intelligence divine », analogue au « rayon qui jaillit de la vue » et est « l'image de la vue elle-même », est issue de JAMBLIQUE, *Les mystères d'Égypte*, I, 9, 32 et reprise par Ficin dans son traité « Du Soleil » (FICIN M., *Métaphysique de la lumière*, J. Reynaud, S. Galland [éd.], s. l., L'act Mem, 2008, chap. II, p. 81) ou dans *De la lumière* (*Ibid.*, chap. IX). La Beauté comme « fleur » ou expression lumineuse de la Bonté est une idée présente également dans le *De amore*.
186. FICIN M., *Commentaire sur le Banquet...*, II, chap. 9, *op. cit.*, p. 48. Ficin rejoint la définition de la beauté « simple » de Plotin, en associant la beauté non à la symétrie, à la proportion et à la délicatesse des couleurs mais à la seule lumière (*Ibid.*, V, chap. 3, p. 94), tout en reprenant à Platon ou Plotin le rôle attribué à l'Amour et à Eros. La beauté de l'âme apparaît en revanche à l'esprit et se manifeste, « splendeur fulgurante, dans l'harmonie de la doctrine et des mœurs », voir aussi V, chap. 2, p. 92 à propos de la Splendeur selon Orphée qui « réside dans l'éclat de la vérité et de la vertu » et VI, chap. 10, p. 164 sur le mécanisme de l'amour lié à la perception visuelle du « rayon de la beauté ».
187. Voir, fondamental, PSEUDO-DENYS, « Les Noms divins », IV, 7, *op. cit.*, p. 100-102.
188. *Ibid.*, p. 100.
189. *Ibid.*
190. SUGER, *De administratione*, 180, p. 813 *sq.* et p. 816-821, cité d'après SUGER, *Œuvres*, F. Gasparri (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1996, t. I, p. 119-121 ou encore *De adm.* 174, 777-783, *Ibid.*, t. I, p. 117. Sur Suger voir POIREL D. (dir.), *L'abbé Suger, le manifeste gothique de Saint-Denis et la pensée victorine*, Turnhout, Brepols, 2001, et notamment SPEER Andreas, « L'abbé Suger et le trésor de Saint-Denis : une approche de l'expérience artistique au Moyen Âge », p. 59-82 ; voir également MARIN L., *Des pouvoirs de l'image...*, *op. cit.*, « Entreglose 5. Dans la lumière du vitrail », p. 211-232. Ici, sous l'influence du Pseudo-Denys (mais aussi d'autres sources évoquées par Andreas Speer), s'opère une étroite articulation entre, d'une part, des catégories et un vocabulaire qui est bien celui de la théologie de la lumière (l'insistance sur le resplendissement, l'illumination, etc.), d'autre part des matières et des objets bien concrets (nouvelles ouvertures, vitraux, or, pierres précieuses, etc.), associés à un savoir spécifique (« le travail de l'œuvre »), et, enfin, des pratiques spirituelles où se retrouve l'idée d'un passage du matériel au spirituel, et de la lumière physique – révélée par certains artefacts –, à la lumière suprême de Dieu, *via* la propre lumière qu'est le Christ.

191. KIRCHER A., *op. cit.*, *Regula* I, p. 933.
192. FICIN M., *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, R. Marcel (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1964, t. I, Livre II, XIII, p. 123, 125, ou XI, p. 108-109.
193. FICIN M., *De la lumière*, chap. XIV, *op. cit.*, p. 159.
194. Voir PLOTIN, *Ennéades*, Traité 1 (I, 6), 1, 30-35, « Sur le beau » et suivant; voir également Traité 9 (VI, 9), 4, 10 (« Sur le Bien ou l'Un »), à propos du principe supérieur à l'Intellect et à l'Âme, assimilé au Soleil : nous citons ici et plus bas l'édition de L. Brisson et J.-F. Pradeau, Paris, GF Flammarion, 2002-2010. Sur l'esthétique plotinienne voir notamment GOURINAT M., « Naturalisme et idéalisme dans l'esthétique grecque. Sur les sources et le développement de l'esthétique de Plotin », *Annales de la Faculté des lettres d'Aix*, t. XLIII, 1967, p. 127-146; DE KEYSER Eugénie, *La Signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1955; STERN-GILLET Suzanne, « Le principe du Beau chez Plotin : réflexions sur *Enneas* VI, 7, 32 et 33 », *Phronesis*, 45, 2000, p. 38-63; GRABAR André, « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale » (1945), repris dans *Les Origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, 1992, p. 29-87.
195. Évoquées par exemple à propos de la « Ténèbre divine » dans la « Théologie mystique », I, I, *op. cit.*, p. 117.
196. *Ibid.*, IV, 7, p. 101.
197. « C'est cette Beauté qui donne à chacun d'être beau selon la proportion qui lui appartient », *Ibid.*, IV, 7, p. 101.
198. Voir également *Ibid.*, VIII, 7, p. 151 à propre de la Justice comme autre nom de Dieu : « parce que c'est lui qui, selon leur mérite, distribue à tous les êtres proportion, beauté, ordonnance, harmonie et bonne disposition ».
199. *Ibid.*, IV, 2, p. 95.
200. *Ibid.*, IV, 7, p. 101-102.
201. FICIN M., *Commentaire sur le Banquet...*, II, chap. 5, *op. cit.*, p. 36; voir également VI, chap. 17, p. 192 avec une remontée de la beauté des formes (dotées de figures, couleurs, étendue du lieu et variation du temps), à celle de l'âme, de l'Ange et enfin de Dieu, « simple et pure »; ou encore *De la lumière*, chap. XVI, *op. cit.*
202. *Ibid.*, 9, 10-20 et 30-32; voir aussi sur le qualificatif de « splendeur » associé à l'Un et dont les corps sont des reflets, les Traités 1 (I, 6), 8, 5; 9, 14; et 38 (VI, 7), 21, 6.
203. PLOTIN, Traité 31 (V, 8), 10, 1-10. Voir les conceptions analogues chez JAMBLIQUE, *Les Mystères d'Égypte*, E. des Places (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1966, Livre I, 7, p. 50-51; JULIEN, « Sur Hélios roi », dans *Œuvres complètes*, t. II, 2^e partie, C. Lacombrade (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2003, 6, p. 104, ainsi que 18, p. 116 et 24, p. 120; ou encore PROCLOS, par exemple *Théologie platonicienne*, H. D. Saffrey, L. G. Westerink (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1968-1997, Livre II, chap. 7 : « L'analogie du soleil dans la République », p. 45-47.

Épilogue

« toi-aussi, tu auras quelque lieu de dire *fiat lux* »,

Étienne-Louis BOULLÉE, dans J.-M. Pérouse de Montclos (éd.),
L'architecture visionnaire et néoclassique, Paris, Hermann, 1993, p. 89-90.

Nous avons rencontré à plusieurs reprises, à propos de ses prétentions à représenter la lumière et de son iconographie mariale, l'une des plus importantes Gloires parisiennes qui est celle de l'église Saint-Roch (1752-1759) [pl. XIII]. Directement inspirée du Bernin, et notamment de l'abside de la basilique de S. Pietro, ainsi que le confesse son auteur le sculpteur-philosophe Étienne-Maurice Falconet¹, elle est située dans la chapelle elliptique due à Jules Hardouin-Mansart (1706) et construite sur le modèle de ces chapelles dédiées à la Vierge qui se multiplient au XVIII^e siècle. Elle est placée entre le chœur avec lequel elle communique, une chapelle destinée à la Communion dans le prolongement, et la chapelle du Calvaire (1754) en fin de perspective, ornée par un Christ en croix (Michel Anguier) et une Madeleine à ses pieds avec deux soldats romains, élaborée par l'architecte Étienne-Louis Boullée et Falconet. La chapelle mariale est couverte d'une coupole qu'orne encore une fresque de l'*Assomption* (1752-1756) associant la Vierge, des figures de Vertus, des anges et des personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament (on reconnaît le roi David, saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint André, Adam et Ève, etc.), réalisée par Jean-Baptiste Pierre². Son autel, dont l'état initial apparaît dans un précieux dessin de Joseph Camberlain (vers 1781-1783) publié par Guilhem Scherf³, comprenait non l'actuelle *Nativité* (sculptée par Michel Anguier pour le Val-de-Grâce sous la Gloire du baldaquin), mais, évoqué notamment par Diderot, le groupe de l'*Annonciation*, sculpté en marbre blanc, avec Vierge et ange porté sur des nuages. Il était encore encadré des figures « en plomb doré » de David et d'Ésaïe, roi et prophète traditionnellement associés à la préfiguration de l'advenue du Sauveur (Es 7, 14 : « Voici que la jeune femme est enceinte et enfante un fils », ou encore Es 9, 5 et 11, 1). Selon une description ancienne, le tabernacle était « ingénieusement pratiqué dans l'épaisseur de la portion du nuage qui descend du haut de la Gloire jusque sur l'Autel⁴ ». Si l'autel

a disparu, la Gloire, subsistante, « faite de têtes de chérubins, de nuées et de faisceaux de lumière qui s'échappent en tous sens » (Diderot), accueillait en son centre non l'actuel Tétragramme mais, comme à S. Pietro, le Saint-Esprit, émanation du Père et acteur décisif de la conception divine selon les paroles de Gabriel : « L'Esprit Saint viendra sur toi » (Lc 1, 26-38). La Gloire, que nous avons définie comme un dispositif essentiellement relationnel, est ici associée à l'Assomption⁵, à l'Incarnation (l'Annonciation), à l'Eucharistie (le tabernacle, la chapelle de la communion) et au Sacrifice (le Calvaire en arrière-plan). Une relation de continuité étant encore matériellement assurée par les nuées qui se déploient entre le monde céleste de la Gloire et le tabernacle où le Christ était à nouveau manifesté sous les espèces eucharistiques et partagé lors du sacrifice non sanglant que représentait la messe. Tel est le « sens » commun, voire banal, de cet ensemble exceptionnel, qui conjoint également dévotion au Christ, sous ces divers états, et dévotion à la Vierge, personnage central de l'*Annonciation* et de l'*Assomption* qui couronne le tout.

La réalisation de cette Gloire avait été mise au concours en 1752 par un « pasteur zélé », l'abbé Jean-Baptiste Marduel, curé de la paroisse depuis 1749, pour « orner la Chapelle de la Vierge, d'un *monument convenable*, qui fixât l'attention, & ranimât la piété des Fidèles⁶ ». Ce qui est donné comme un « monument » – on hésite en effet à le désigner comme une simple « sculpture » – est ailleurs curieusement qualifié « d'ornement » : un « ornement postiche plus propre au théâtre⁷ », un « vaste fracas d'ornements [...] déplacés » et une « *fausse gloire*⁸ ». De telles expressions sont les indices d'une inquiétude certaine quant au statut improbable ou intermédiaire, et en tout cas négatif, bien peu « convenable », de la Gloire. Ces dernières appellations sont données dans une lettre acerbe, que j'ai là aussi déjà évoquée, publiée en 1759 dans *L'Observateur littéraire* par une « Société d'Amateurs », habituée des critiques des Salons, et semble-t-il menée dans cette affaire par le bibliothécaire de Madame de Pompadour, l'abbé Nicolas Bridard de La Garde (1710-1767), lié à un autre abbé, Joseph de La Porte, directeur de la publication⁹. Défenseur du parti des « gens de lettres » contre les prétentions et libertés jugées excessives des artistes, Bridard de La Garde s'en prendra également, contre Charles-Nicolas Cochin, au tableau de Jean-Baptiste Deshayes, *Le Cadavre d'Hector exposé sur les rives du Scamandre* (1759), à propos de la trop grande indépendance du peintre à l'égard du texte d'Homère¹⁰. La désignation de la « Société d'Amateurs » ne cherche bien sûr pas à définir le statut exact de cet objet mais est employée afin d'en déprécier la valeur : il s'agit moins d'identifier et de décrire que d'apprécier, négativement, et de prescrire. Aux critiques publiées répondront non seulement Falconet, qui défendra ses intentions artistiques, mais aussi l'historien, critique et graveur Charles-Nicolas Cochin qui prendra parti pour l'artiste. Diderot décrira également, plutôt avec bienveillance, l'église et la Gloire de son ami sculpteur même si ses observations pour la *Correspondance littéraire*, en décembre 1760, témoignent de réserves à l'égard, notamment, des proportions de l'ange et de la Vierge et de l'ouverture vers le groupe du Calvaire en arrière-plan¹¹.

Les termes de « Monument » ou d'« ornement » nous renvoient vers le domaine de l'Architecture avec lequel la Gloire paraît bien entretenir une difficile relation que je voudrais tenter d'explicitier ici. En tant qu'« ornement », la Gloire serait condamnée essentiellement au nom de deux principes. D'une part en raison de l'inadéquation supposée entre la Gloire et ce qui était considéré comme l'architecture « d'accueil » de ce motif (« postiche », « déplacé »). D'autre part, nous l'avons vu (p. 132-146) et je n'y reviendrai donc pas, au nom de l'impossibilité pour la Gloire de représenter ce qu'elle prétendait imiter, à savoir la lumière et, au-delà, plus essentiellement, la divinité. Une telle impossibilité représentative vaut sans doute pour les critiques, dans cette dégradation de la Gloire en simple « ornement », comme incapacité même à *signifier*, oubliant que telle était en partie l'une des finalités de l'ornement que de prétendre malgré tout évoquer le divin mais sous une modalité – associée notamment à l'énergie, à la puissance, à la vie, à la « splendeur » – qui ne serait pas ou pas seulement celle de la *mimésis* et de l'anthropomorphisme. Dans les deux cas, l'ornement en question est désigné non par son appartenance à la catégorie des ornements, tels qu'ils sont définis dans les recueils contemporains dits justement « d'ornements » (d'où la Gloire est bien sûr absente), mais par rapport aux relations insatisfaisantes qu'il entretiendrait aussi bien avec son espace d'inscription qu'avec l'objet qu'il représente, c'est-à-dire ce dont il est ou se doit d'être « l'illustration ». La Gloire, malgré son succès, était-elle vraiment la solution adaptée aux édifices culturels de l'époque moderne? La Gloire de Saint-Roch, incontestable apothéose de toute une tradition initiée par Le Bernin à Rome, ne vient-elle pas aussi, un siècle après la réalisation de S. Pietro, en marquer le déclin?

L'assimilation ici réalisée de la Gloire à un « ornement », qui plus est inadapté, ne va guère de soi à nos yeux. Ses caractéristiques sont en effet loin d'être compatibles avec celles qui, même relativisées, dominent dans la plupart des objets que nous comprenons sous cette catégorie. La Gloire non seulement n'appartient pas aux répertoires de motifs usuellement désignés comme tels, mais loin d'être dépourvue de signification ou de valeur symbolique éminente et d'être disposée dans une situation secondaire et subordonnée, elle prétend incarner le « sens » par excellence (Dieu) et se trouve au centre même des sanctuaires. Par ailleurs, loin de reprendre les formes d'abstractions qui prévalent dans la plupart des ornements, elle peut accueillir avec bienveillance les représentations figuratives ou même scripturales. L'identification de la Gloire à un ornement (du latin *ornare, ornamentum*, et, antérieurement, *ordinare* : mettre en ordre, organiser), est cependant justifiable en ce qu'elle peut malgré tout relever de ces éléments destinés à « parer », « embellir », « enrichir » ou rendre « plus agréable » l'objet ou le lieu qui l'accueille¹². En ce sens elle le décore (de *decorare*, orner, parer), et elle est également, théoriquement, « ce qui sied », ce qui convient (de *decere*, décent, bienséant, « convenable » selon le terme employé pour Saint-Roch), relevant de ce que le XVII^e siècle appelle le *decorum*. Il y a là une première tension, repérable dès l'Antiquité, entre ce qui, ajouté, embellit, enrichit, mais risque par là même d'outrepasser, par cet ajout qui peut être excessif, inadapté ou immotivé, ce qui

« convient » eu égard à de multiples (et hétérogènes) paramètres : la « nature du lieu » ou les « lois de la nature » (Vitruve, *De Architectura*, I, 2, 5-7 ou VII, 4, 4), les usages, les matériaux, les impératifs tectoniques, les ordres employés, les traditions (*consuetudo*), le statut du propriétaire, etc. Rappelons également que la « décoration », en tant que ce qui honore et rehausse, avait aussi un sens figuré qui était celui, justement, de « gloire » et « d'honneur » jusqu'au XVI^e siècle (dont se souvient notre moderne « insigne honorifique »), fondant peut-être là encore une autre intégration possible du motif de la Gloire à la catégorie des ornements. On sait qu'à la fin du XVII^e siècle, lorsque apparaissent les Gloires parisiennes, l'ornement est pour l'essentiel identifié à « toute la Sculpture qui décore l'Architecture » (D'Aviler, *Dictionnaire d'architecture*, 1693, ou encore Félibien, *Des principes de l'Architecture*, 1697, I, X). Relèvent de ces ornements à la fois les multiples motifs décoratifs (oves, canaux, feuilles, etc.) qui ornent les différentes parties des ordres, mais aussi les statues, les trophées, les vases, les bas-reliefs et les autres éléments sculptés où l'on peut sans doute légitimement ajouter la Gloire de Falconet et de ses contemporains. On sait également qu'une définition particulièrement extensive de l'ornement y fait encore entrer toutes les « parties, dont on *enrichit* l'intérieur des Edifices & leurs façades extérieures¹³ » et notamment l'ensemble des ordres (colonnes, pilastres, entablement – nommé *Ornamento* par les théoriciens italiens qui se fondent sur Vitruve [IV, 2] –, ou encore portes, fenêtres, niches, etc.).

En matière ecclésiastique, la Gloire relève plus précisément de ce que D'Aviler nomme encore, dans son *Dictionnaire*, mais de façon ici non péjorative, les « ornements *postiches* », comme « tableaux, étoffes, vases, festons, &c. qui sont *adaptés* aux murs d'une Eglise avec tant d'intelligence, que l'Architecture *n'en perd point sa forme*, comme cela se pratique en Italie aux Festes solennelles » et qui sont analogues, par leur caractère à la fois provisoire et rapporté, aux ornements également « *postiches* », « dont on *embellit* les Portes, Arcs de Triomphes, & Places pour les Entrées publiques, & meme de ceux qui servent aux Pompes Funebres & Catafalques ». C'est le propre du « Décorateur » – le terme, tout comme celui de « Tapissier » qui lui est associé, semble nouveau au XVII^e siècle¹⁴ – de disposer « *à propos* », c'est-à-dire notamment avec « symétrie », « proportion », « hiérarchie » et conformément à la nature du lieu où il s'applique, ce type d'ornement qui « *augmente* la richesse de *l'Architecture effective* ». Sans doute, mais D'Aviler s'en garde bien, faudrait-il pouvoir aussi inclure dans cette catégorie la Gloire elle-même dont nous avons rappelé tout ce que sa naissance et ses formes doivent justement aux appareils éphémères qui ornaient les églises romaines dans le cadre des fêtes eucharistiques des années 1630-1650.

Au XVIII^e siècle, au regard de ces théories, la Gloire de Saint-Roch est cependant devenue un ornement « déplacé », car en contradiction avec ce que nous désignerions ici comme la logique architecturale de l'édifice. L'originalité des travaux réalisés était d'autoriser, comme en témoigne Diderot, un exceptionnel regard traversant qui « *découvre par un percé* l'autel du chœur, celui de la Vierge, celui de la communion, et celui du Calvaire¹⁵ ». Mais, selon la

« Société d'Amateurs », la couleur dorée de la Gloire disposée à l'extrémité de l'axe longitudinal de l'édifice, semble, par un effet optique, se rapprocher de l'observateur qui se tient à l'entrée de l'église, donnant l'impression d'une nef plus courte et altérant ainsi les *proportions* de l'architecture¹⁶ : un argument semblable, en 1763, avait fait rejeter le projet de Gloire de Michel-Ange Slodtz qui devait occuper l'arcade centrale du chœur de l'église Saint-Louis à Choisy-Le-Roi, accusée également de « diminuer à l'œil la profondeur de l'église¹⁷ ». À Saint-Roch encore la Gloire, dont la masse colorée « fixe impérieusement les yeux » – ce qui était, comme semble l'oublier la critique, l'intention même du commanditaire : « un monument [...] qui *fixât* l'attention » – est aussi en contradiction avec l'effet *d'indétermination* spatiale qui aurait été recherché par l'architecte dans l'espace ovale et percé d'arcades de la chapelle de la Vierge¹⁸. Par ailleurs, cette sculpture est perçue comme un objet *extérieur*, « hors œuvre », qui est « appliqué » sur des espaces qui n'étaient pas préparés pour la recevoir¹⁹. Enfin, la Gloire viendrait « briser impitoyablement l'architecture de l'arcade », « casser » les cannelures des pilastres tandis que ses rayons « entrent » dans les chapiteaux²⁰. La Gloire, cumulant ces contradictions, ne « convient » plus, n'est plus « adaptée » ou « à propos », et loin « d'embellir » ou « d'augmenter » la richesse de « l'Architecture effective », elle lui fait « perdre » sa forme : elle est ainsi vécue comme un véritable *traumatisme* architectural.

Les critiques de la « Société d'Amateurs », bien que développées ici de façon exceptionnelle pour ce type d'objets, ne sont pas isolées. Elles s'en prennent à la Gloire de Saint-Roch du fait de son importance et de la renommée de l'artiste, mais elles auraient tout aussi bien pu porter sur les autres Gloires contemporaines parisiennes que nous avons évoquées à Notre-Dame, Saint-Merry, Saint-Jean-en-Grève, Saint-Nicolas-du-Louvre, Saint-Barthélemy, l'Oratoire, Saint-Paul, Saint-Sulpice, Versailles, etc. Les critiques de la « Société » sont d'ailleurs reprises et étendues à ces autres Gloires par Piganiol de la Force²¹, qui développe dans sa *Description Historique de la Ville de Paris* tout un réquisitoire contre les nouveaux « ornements ». Mais, là où la « Société d'Amateurs » semblait opposer deux logiques antinomiques – celle des « architectes » et celle du commanditaire appartenant au clergé –, la nouvelle édition du guide de Piganiol (complétée par Étienne de La Font de Saint-Yenne en 1765), porte la contradiction au sein même du champ religieux. L'auteur constate que la décoration des églises, si « riche » et « recherchée », n'avait jusqu'à présent jamais atteint une telle « magnificence ». Mais c'est aussitôt pour regretter « la majestueuse simplicité des anciennes [églises] si convenable à des temples ». Arguant, à la suite une fois de plus de saint Bernard, de l'inadéquation entre des lieux de culte où règne le « luxe » – nous dirions une « signalisation coûteuse » et ostentatoire²² – et une religion chrétienne porteuse d'un message « d'humilité » et de dépouillement en faveur des pauvres, l'auteur ne peut que constater le manque de « convenance » des ornements modernes. L'argument serait banal, s'inscrivant à la suite du vieux débat sur la « querelle du luxe dans les églises » que l'on retrouve encore par exemple chez Adrien Baillet ou Johannes Van Neercassel s'en prenant aux

« ornemens riches » qui ne sont « nullement nécessaires » dans les églises²³, s'il ne portait ici sur le motif, nouveau et inattendu, de la Gloire. Et cela avec les termes mêmes, désormais chargés négativement, qui étaient déjà ceux du « programme » d'Alexandre VII en 1657 pour la *Cattedra* du Bernin : surpasser la simple « convenance » (*decentia*, « *decentius* » dans le manuscrit : le *decoroso* italien) des plus communs ornements, pour atteindre une authentique « magnificence » (*magnificentia*, « *magnificentissimum* »)²⁴, la seule véritablement convenable pour un tel lieu et un tel objet. Et le critique de marquer ainsi sa désapprobation contre l'or « qui est jeté avec tant de profusion sur ces rayons matériels & énormes au-dessus de l'Autel de la Vierge à S. Roch », ou bien, pour une autre composition pourtant alors appréciée par la plupart des auteurs de guides de la capitale, « qui couvre cet amas de rayons & de cherubins au Maître-Autel de S. Merri » dont la « masse de dorure fait une confusion qui fatigue les yeux sans satisfaire le goût ». Il s'emporte également contre le « pitoyable baldaquin des PP. de l'Oratoire, & [...] la riche gloire qui le couronne, & dont l'inutile dépense n'a servi qu'à défigurer la belle architecture de cette Eglise, bien loin de l'orneur ». Toutes ces richesses accumulées auraient mieux été employées à « apaiser les cris » des indigents et à soulager les « nécessiteux » : soit encore, dans les termes du catholique Johannes Van Neercassel mais qui pourraient être ceux aussi bien de saint Bernard que de Calvin, « la *vraye gloire* de l'Eglise Chrestienne », qui consiste dans les biens « spirituels » et non dans la « splendeur que le Temple de Salomon tiroit de l'or dont il estoit somptueusement enrichi²⁵ ». À cet argument, traditionnel, de la convenance et de la bienséance morale, de la charité chrétienne voire de l'utilité sociale, s'ajoute à nouveau, dans l'esprit de l'auteur, une autre condamnation d'ordre plus proprement esthétique. Si, nous l'avons vu, un Diderot appréciait à Saint-Roch, dans le passage de la ronde-bosse des sculptures de *L'Annonciation* à la « surface peinte » de la coupole *via* « l'espèce de bas-relief » de la Gloire, une « dégradation de vérité²⁶ » qui amenait peu à peu du matériel à l'immatériel et au transcendant, les rayons de la Gloire de Saint-Roch sont ici jugés « matériels et énormes ». La Gloire de Saint-Merry n'est également qu'une « masse » et qu'un « amas de rayons et de chérubins », tandis que celle de l'Oratoire aurait servi non à orner mais à « défigurer » l'architecture de cette église²⁷. Ce dernier argument est le plus important des défauts attribués à cet ornement. « Accrochée » sur l'architecture, la Gloire est l'exemple même de ce qui est ajouté sur une structure préexistante ; que ce rapport soit inadapté et l'élément nouveau échoue à « orner » l'architecture dont il outrepassa l'ordre propre et qu'il ne peut dès lors plus que « défigurer ». C'est ici, à nouveau, l'argument majeur qu'invoquait déjà la « Société d'Amateurs » contre la Gloire de Saint-Roch.

La critique dirigée contre la Gloire trouve ses fondements implicites dans la théorie architecturale contemporaine qui, sans évoquer directement ce motif – cas à la fois particulier de par son statut, et cas de fait légitimé par sa présence au cœur du plus prestigieux sanctuaire du monde catholique –, manifeste généralement un *a priori* négatif contre l'ornement. Certes, l'architecture classique n'est

pas pensable sans des ornements nécessaires et légitimes conçus depuis Vitruve ou Alberti comme « secours et accomplissement » de la beauté de l'édifice²⁸. On ne saurait même, dans le cadre de la théorie des ordres et des proportions où tous les éléments sont rigoureusement intégrés, décider sans arbitraire de ce qui relève d'une architecture « pure » et de ce « supplément détachable » que serait, pour une conception contemporaine, l'ornement. Si l'ornement en soi ne saurait être expulsé de l'architecture classique, ce sont cependant certains de ses usages, tels ceux justement de la Gloire, qui se prêtaient aux critiques. On sait que les principaux théoriciens français de l'architecture – de Roland Fréart de Chambray à Michel de Frémin, Marc-Antoine Laugier²⁹ ou Jacques-François Blondel³⁰ – développent un argumentaire construit autour d'une série d'oppositions où s'enracine encore aujourd'hui la critique naïve du « baroque » : l'ensemble doit prévaloir sur les détails, le naturel sur l'artificiel, le simple et le vrai sur le postiche et l'emprunté, le réel et le précieux sur l'illusoire et le factice. D'analogues arguments sont également échangés en Italie, d'abord par Teofilo Gallaccini (1654-1641) qu'édite au XVIII^e siècle Antonio Visentini³¹, puis par les théoriciens de ce que l'on désignera comme le néo-classicisme mais qui ne s'en prennent cependant pas directement au motif, ignoré par eux, de la Gloire. Francesco Milizia, dans son chapitre « Degli edifizii della maggior sublimità » consacré à l'architecture religieuse, condamne aussi bien les baldaquins que les retables modernes³²; tandis que Francesco Algarotti rejette à nouveau la confusion des matières et plus encore la prétention d'un matériau à imiter (*significare*) l'autre³³. Le vénitien Antonio Visentini s'oppose à l'architecture de Borromini, de Pozzo (Andrea mais aussi son frère Giuseppe, actif à Venise au tournant des XVII^e-XVIII^e siècles où il introduit le motif de la Gloire aux Carmélites et au maître-autel des Jésuites), de Bernardo Antonio Vittone et de ce qui est plus généralement donné comme la « moda romana³⁴ » contraire à la pureté et simplicité de Palladio. Il s'emporte à son tour contre « certe cime d'Altari piene di stravagante bizzarria, fuori del buon gusto, che soni piuttosto chimere, che Architettura³⁵ » et dresse un violent réquisitoire contre le maître-autel des *Carmelitani Scalzi* (S. Maria di Nazareth degli Scalzi) [fig. 116], justement couronné d'un Christ en gloire dans la partie supérieure et d'un Saint-Esprit également en gloire sous le baldaquin (et à nouveau peint sur la paroi derrière l'autel), dont sont rejetés à la fois les formes, l'usage des ordres, les ornements, l'emploi de l'or, les « ricchi marmi, parte veri, e parte finti », les stucs et « vaghe pitture³⁶ », ensemble contraire selon lui non seulement aux bons usages de l'architecture mais également à la destination sacrée de ces constructions : « Importa altresì molto il riflettere all'abuso disordinato, che si pratica col non osservare ciò, che competa, o non s'adatti al maestoso decoro, che conviene alla Santa Chiesa di Dio. Questa dovrebbe esser composta in modo, che conciliasse devozione, e compunzione, e che non movesse mai a curiosità, ed eccitasse sviamento colle bizzarrie smorfiose introdotte³⁷. »

Dans ces jugements l'ornement apparaît donc comme le résultat d'une double définition. Il est ce qui appartient à une nomenclature précise (les mascarons,



Fig. 116.
Giuseppe
Pozzo et al.,
Maître-autel
de S. Maria di
Nazareth degli
Scalzi, vers 1685,
Venise.

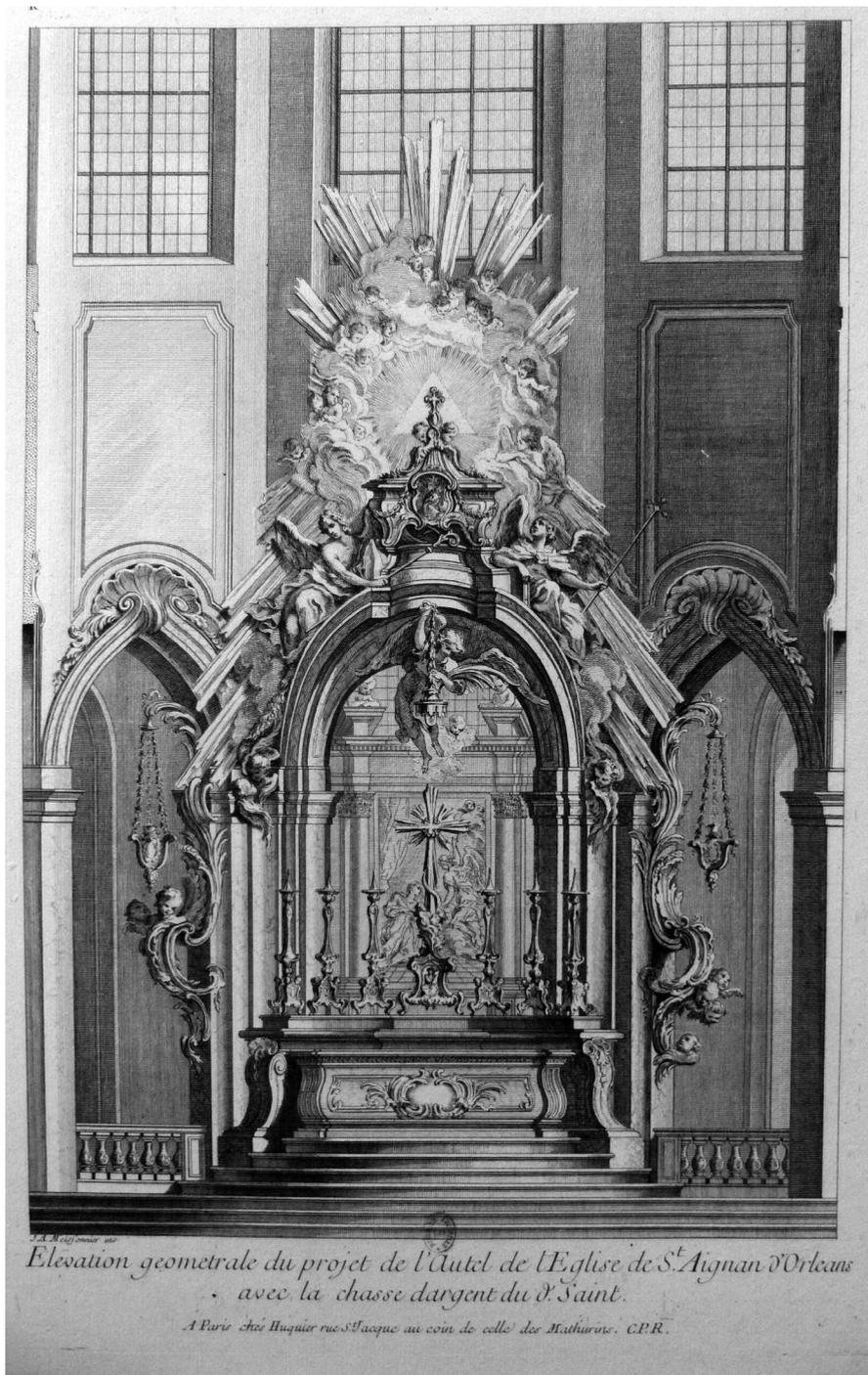
cartouches et grotesques de Fréart de Chambray où ne figure pas la Gloire), et il relève, plus généralement, de la sculpture appliquée sur l'architecture (où, en revanche, s'inscrit bien la Gloire). Mais il est aussi, de façon plus vague et plus large, ce qui s'écarte d'une série de principes normatifs. Dans ce dernier sens, l'ornement n'est pas un « motif » limitativement défini, mais il serait plutôt une *fonction* de l'architecture, quelque chose qui « n'accomplit » plus, mais entre en *effraction* par rapport à un certain nombre de principes – la « Nature », la « Raison », une logique constructive, « la Vérité » de la matière, etc. –, supposés constitutifs de l'architecture. Or ces principes sont de natures différentes. On ne saurait par exemple ramener la critique des ornements à l'âge classique à un simple écart par rapport aux règles, certes essentielles, de la « convenance » et du *decorum*³⁸. La convenance explique bien la préférence que l'on doit marquer pour des matières « authentiques » ou pour des formes « simples » dans des lieux tels que les églises, lieux de la vérité et du dépouillement chrétien, qui ne sauraient, rappellent Blondel ou plus tard Visentini, ressembler « à nos bâtiments d'habitations ou à nos théâtres³⁹ ». Mais la « raison » de cette conception d'ensemble à laquelle doivent obéir les ornements, relève d'un tout autre type de convenance, non pas morale ou sociale, mais plus proprement architecturale ou esthétique. Dans ce dernier cas, l'ornement condamnable est celui qui échappe à la logique architecturale qui serait au principe de l'édifice et qui doit en régir toutes les

parties. En ce sens, la conception de l'ornement classique nous paraît déjà bien se rattacher à une certaine idée moderne d'un « ajout » superflu, « accidentel », par rapport à une « essence » ou à une « vérité » de l'architecture dissimulée ou corrompue par l'ornement et que le XVIII^e siècle s'était déjà attaché à retrouver.

Or, dans un contexte marqué au milieu du XVIII^e siècle par le renouveau d'un certain purisme architectural qui va aller en s'affirmant, la réalité de la plupart des aménagements ecclésiastiques contemporains est peu en accord avec les thèses défendues par les théoriciens⁴⁰. On constate que c'est ce goût pour le détail proliférant, l'artificiel, le factice, qui régit apparemment l'usage des stucs, des dorures, des motifs décoratifs, des sculptures mais aussi des « ordres » détachés de toute fonction « structurelle », dans l'œuvre des sculpteurs, architectes et ornemanistes que sont les frères Slodtz, Oppenord, Neufforge, Meissonnier [fig. 117], Desprez [fig. 118]⁴¹ ou ici, à Saint-Roch, Falconet, tous auteurs de projets de Gloires. Associant autour d'une forme circulaire des rayons de bois ou de métal doré, les stucs ou les cartonnages des nuées, les sculptures en bois, plâtre voire papier mâché (Valloires) des figures angéliques, la Gloire peut passer, dans son « excès » de formes et de matériaux, dans la facticité de ses composantes, dans son rapport conflictuel à l'architecture, pour un « comble » de l'ornement.

Parmi toutes ces mises en cause, le rapport de la Gloire à l'architecture de l'église se révèle donc bien comme le problème déterminant et il correspond, si l'on s'attache à des exemples concrets, à une mise en place effectivement « critique » de la Gloire dans l'espace de l'église. Au cours du XVIII^e siècle, dans les années 1760, trois cas au moins ont donné lieu, en France, à des débats significatifs. À Paris, outre l'exemple de Saint-Roch, ce sont d'abord les projets autour du nouveau sanctuaire de Saint-Germain-l'Auxerrois qui témoignent de l'affrontement entre le parti de Michel-Ange Slodtz (1756), apprécié à nouveau par Charles-Nicolas Cochin dans ses *Mémoires*, et celui, soutenu par le comte de Caylus et Mariette et finalement imposé avec l'approbation de l'Académie d'architecture, de l'architecte Claude Baccharit et du sculpteur Louis-Claude Vassé. Ce dernier, protégé du célèbre amateur (plus tard inhumé dans l'église), réalisera encore les aménagements des maîtres-autels des cathédrales de Bourges (avec Gloire) et d'Auxerre. Slodtz, selon Cochin, était l'auteur d'un « très beau modèle » pour la décoration du chœur où une grande Gloire, « dans le goût de celle de Saint-Pierre de Rome », devait surmonter la châsse de saint Germain, tandis qu'une série de statues des Évangélistes, de Moïse et de David, devait occuper l'espace entre les colonnes. Le projet de Vassé et Baccharit adoptait, toujours selon Cochin, un « faux air de l'antique » mais devait paraître proche « de la simplicité des premiers temps » du christianisme et du « vrai goût de la bonne architecture ». « Vrai goût » que recherchaient alors dans leurs propositions d'autels, et malgré leurs oppositions réciproques, un Amédée-François Frézier ou un Marc-Antoine Laugier, hostiles en cela aux formes « rocailles » brillantes mais désormais désuètes des différents modèles, tous avec Gloire, édités (de façon posthume) par Juste-Aurèle Meissonnier pour la même église, et théori-

Fig. 117.
 Juste-Aurèle
 Meissonnier,
*Projet d'autel pour
 l'église Saint-
 Aignan d'Orléans,*
 1730. BnF, Est.,
 Fa 45, R 102,
 n° 60.



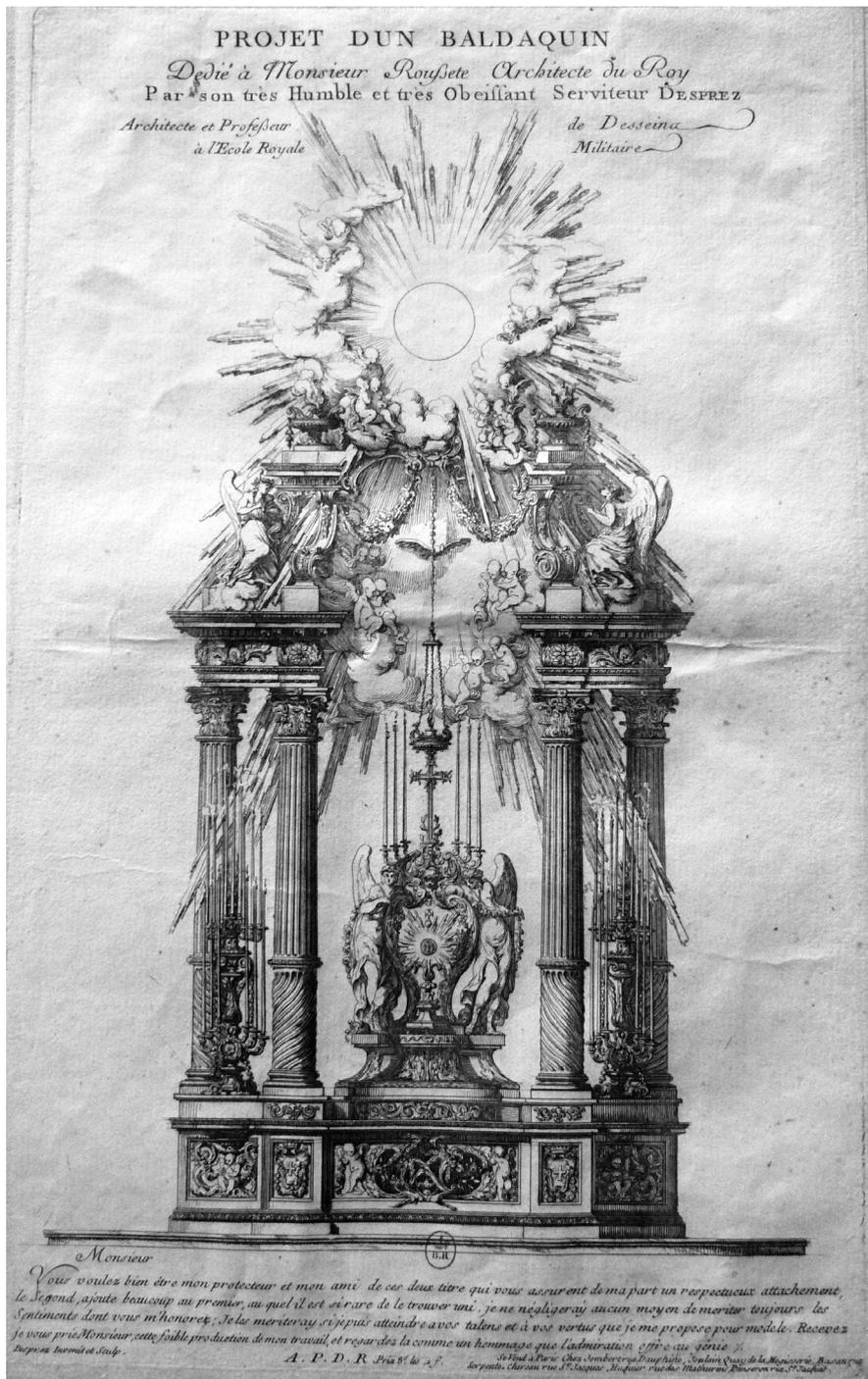
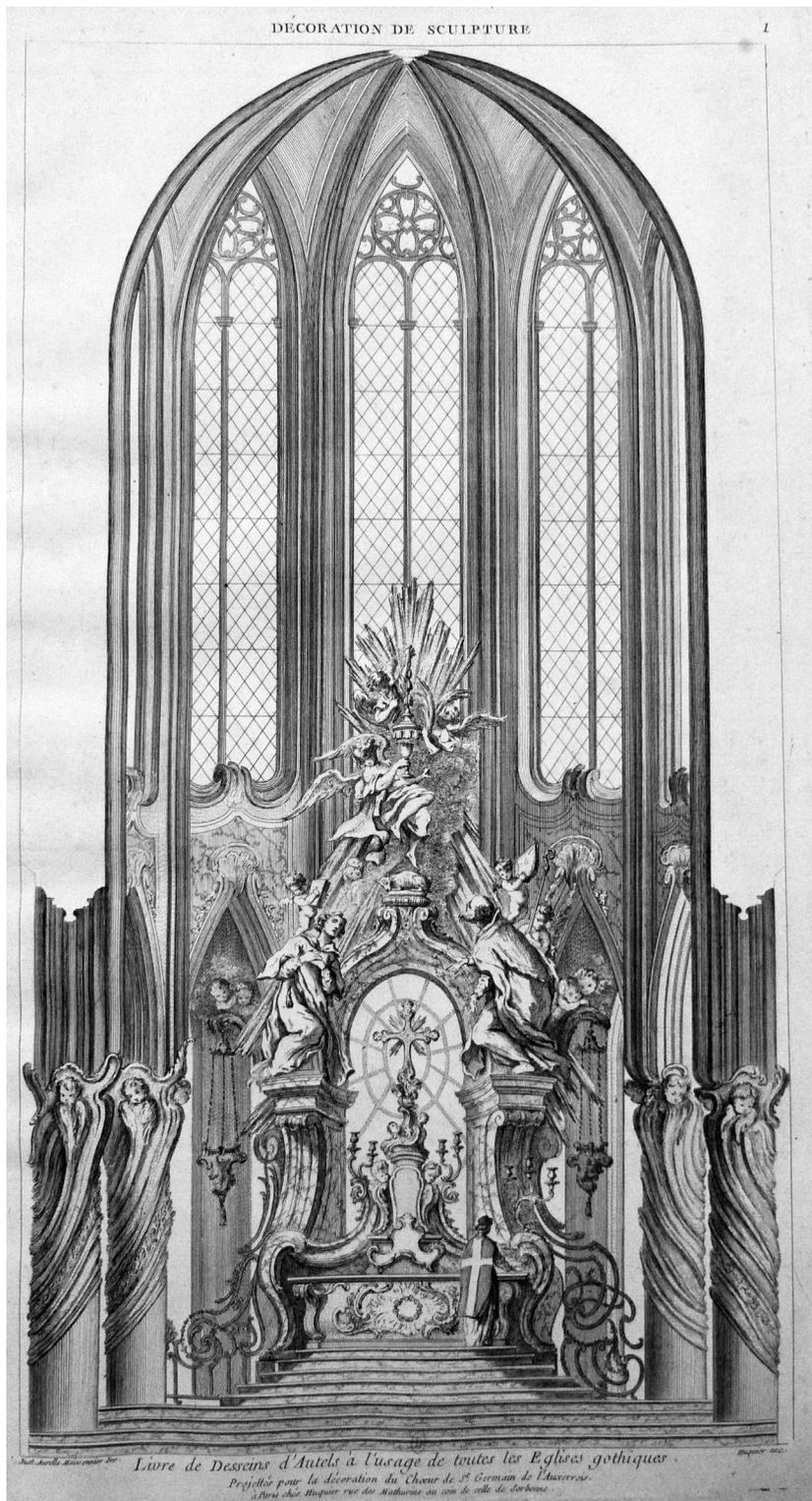


Fig. 118.
 Louis-Jean
 Desprez,
 Projet pour un
 baldachin, 1771.
 BnF, Est., Hd19,
 R 13047.

Fig. 119.
 Juste-Aurèle
 Meissonnier,
*Livre de Dessains
 d'Autels à l'usage
 de toutes les Eglises
 gothiques*, Paris,
 Huquier, s. d.
 (vers 1757-1761),
 pl. 1. Paris,
 INHA, Reserve
 Fol. Est. 473.



quement susceptibles d'être autant de solutions adaptables « à l'usage *de toutes les Eglises gothiques*⁴² » [fig. 119]. Le projet de Vassé et Baccarit, hésitant sur la présence d'une Gloire (Piganiol en 1765 indique encore dans sa description que l'autel devait « être décoré d'une gloire de grande composition, mais l'exécution de ce riche morceau est encore indéfinie⁴³ »), était en effet réduit à une table d'autel encadrée de deux anges et à une originale colonne cannelée et tronquée servant de tabernacle (solution reprise par É.-L. Boullée à la chapelle du Calvaire de Saint-Roch), l'ensemble ayant été par la suite complété par les statues des saints Germain et Vincent (1783). Si les deux projets s'opposaient peut-être sur la question de la Gloire, ils répondaient, de façon proche mais avec des solutions différentes, à l'enjeu fondamental que représentait alors la modernisation d'un édifice gothique suspecté de lourdeur, encombrement, obscurité, etc. Le projet de Michel-Ange Slodtz, couvrant, comme à Saint-Merry (ou plus tard dans la belle et intacte réalisation de Saint-Jacques de Compiègne, 1767-1777, avec Gloire⁴⁴), les supports gothiques de plaques de marbre, était ainsi censé évoquer, selon Cochin, « une architecture grecque qui s'alliait peu avec le gothique qui règne au haut de ce chœur ; du moins c'est le seul défaut qu'y trouvait Monsieur Soufflot et quelques autres architectes ». Plus radicalement, celui de Vassé et Baccarit, comme déjà à Saint-Nicolas-des-Champs (1745) puis à Saint-Médard, ne couvrait pas mais transformait les supports gothiques en colonnes cannelées, jugées « ridicules » par Cochin car paraissant « enterrées de leur moitié », mais appréciées aussi bien de Laugier (qui jugera exemplaire la réalisation en 1765 dans ses *Observations sur l'architecture*)⁴⁵, que de Dezallier d'Argenville : l'architecte aurait su trouver ainsi « le moyen de détruire le gothique informe du Chœur, en conservant cependant un exact rapport avec le reste de l'église. La masse énorme de ses piliers, l'obscurité qui y régnoit ont disparu⁴⁶ ».

D'analogues enjeux se retrouvent dans l'histoire des échecs successifs des différents projets de Gloires monumentales, liées à la scène de l'Assomption, imaginés par les Slodtz et Charles de Wailly entre 1758 et 1761 pour l'important et bien connu exemple de la cathédrale d'Amiens sous l'épiscopat de M^{gr} d'Orléans de la Motte. Le débat s'était plus encore recentré sur la question, déjà croisée à Saint-Roch et implicite à Saint-Germain-l'Auxerrois, qui n'est pas juste celle du rapport adéquat entre architecture « gothique » et « grecque », mais celle de la libération d'un regard traversant et respectueux d'une architecture gothique dont il fallait pouvoir redécouvrir, selon les propres termes de l'évêque, « *les beautés réelles de l'architecture primordiale* », supposées défigurées par des « ornements » inadaptés où l'on retrouverait les dits « ornements grotesques » de Marc-Antoine Laugier⁴⁷. Si l'on en croit ce dernier, soucieux, dans ses *Observations sur l'Architecture* (1765), « d'allier ensemble des systèmes d'Architecture incompatibles » et de juste « rectifier les formes » de l'architecture d'accueil gothique, les projets présentaient en effet un même défaut. Celui des Slodtz (1758) envisageait au centre du rond-point du chœur un autel adossé à un socle au sommet duquel « s'élevait une Gloire immense, où l'on voyait sur des nuages de grands groupes d'Anges porter la Vierge vers le Ciel, figuré par

un cercle rayonnant & lumineux, autour duquel plusieurs têtes de chérubins traçoient la figure du Rosaire ». Le Chapitre de la cathédrale, d'abord « ébloui », rejeta « cette grande machine comme n'étant point faite pour le lieu où on avoit dessein de la placer », après avoir considéré « qu'un morceau d'un si grand volume *déroberoit* nécessairement à la vue les précieux aspects que *fournissent les bas côtés & les Chapelles* ». La proposition de Charles de Wailly (1761, conservée par un dessin) imaginait, « au milieu du sanctuaire », un autel en forme de tombeau surmonté d'une niche « en demi-coupe », couronné de cariatides (supposées évoquer les vertus de la Vierge), d'une pyramide de nuages puis à nouveau d'un groupe de l'Assomption qui « aboutissoit à une Gloire rayonnante », mais présentant « le même inconvénient *d'offusquer les vues*⁴⁸ ». Celui de Jacques Rousseau (sous-ingénieur des Ponts et chaussées à Amiens, vers 1763), « ayant senti mieux que les autres la nécessité d'exclure toute décoration capable *d'empiéter sur les massifs & de boucher les percés* », proposait un projet sans Gloire où l'autel était uniquement surmonté d'« un grand rideau replié & artistement drapé [...] faisant l'effet de *l'umbraculum* des anciens; & au dessous un Ange voltigeant dans les airs devoit porter la suspension⁴⁹ ». Laugier lui-même donna une proposition (à nouveau sans Gloire), conforme à ses principes, associée à un groupe sculpté avec la Vierge assise près des instruments de la Passion sous un Palmier servant à soutenir la suspension eucharistique. Le projet finalement retenu, autour d'un programme eucharistique, sera celui de Jean-Baptiste Dupuis et Pierre-Joseph Christophle (1765-1768) [*fig. 120*]. Le fait qu'il « offusque » également partiellement la vue, même s'il est placé juste au-dessus de l'autel et non en suspension, indique que le point de vue militant de Laugier ne correspondait pas nécessairement ou exactement à celui du Chapitre et de l'évêque⁵⁰ ou, pour le moins, qu'il était difficile d'accorder des exigences contradictoires : comment en effet, « fixer » l'attention du spectateur par une construction monumentale sans pour autant « *empiéter sur les massifs* » et, à l'opposé des « dégagements » déjà valorisés par Claude Perrault ou Cordemoy, « boucher les percées » ? Indiquons enfin que le problème d'Amiens, qui était déjà celui de Saint-Roch (une vue qui traverse tout l'axe central de l'église jusqu'à la chapelle du Calvaire *via* la masse spectaculaire mais ouverte de la Gloire), est aussi présent dans les mêmes années à la cathédrale de Bourges, où se retrouvent les auteurs de Saint-Germain-l'Auxerrois, mais aussi dans le cas de l'église, devenue au XVIII^e siècle paroisse royale, de Saint-Jacques à Compiègne. À Bourges, dans le chœur réaménagé par Michel-Ange Slodtz (1756-1764), Louis-Claude Vassé, qui lui succède après sa disparition, avait édifié un maître-autel (toujours en place) d'abord sans retable. Si des vues libérées étaient ainsi réservées, l'inconvénient était sans doute le danger opposé d'une *dispersion* du regard vers des objets secondaires. D'où, vraisemblablement, la proposition en juin 1767 de Vassé, pour l'autel des fêtes placé *de retro*, d'un bas-relief (une *Lapidation de saint Étienne*) et d'une Gloire au-dessus qui, selon le marché, « occuperont un espace tres considerable ». Ces éléments servaient « non seulement à former *un ensemble de décoration suivi* » (c'est l'idée d'une cohérence spatiale et thématique),

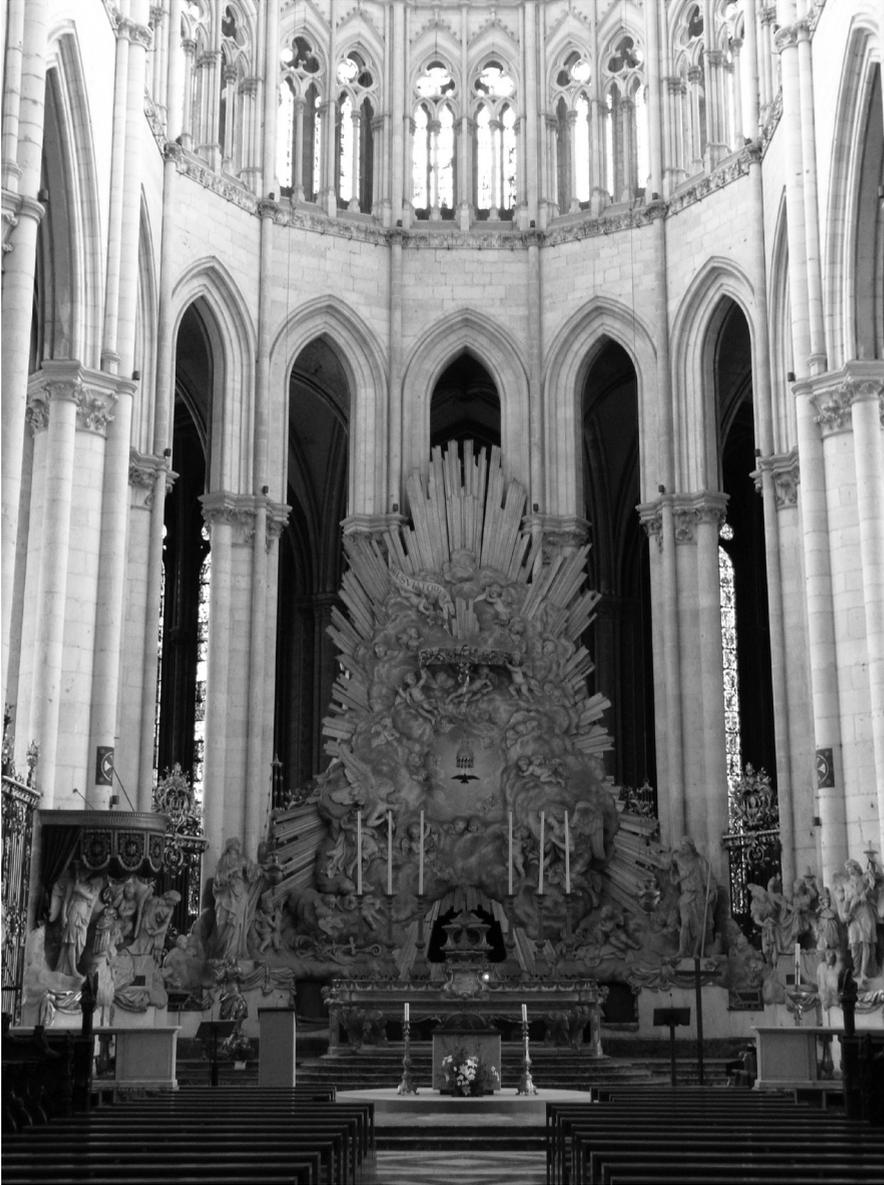


Fig. 120.
Jean-Baptiste
Dupuis,
Pierre-Joseph
Christophe,
*Maître-autel
et Gloire de la
cathédrale Notre-
Dame*, 1765-
1768, Amiens.

« mais encore à renfermer et à fixer la vue sur la décoration de tout ce tableau, et les objets qui se voient présentement dans la chapelle du fond ne fixeront plus la vue et elle sera obligée de se porter uniquement sur cet ensemble⁵¹ ». À Compiègne [fig. 121], le dispositif en place permet au regard de traverser librement l'arcade centrale (au-dessus de laquelle est disposée la Gloire), mais pour aboutir sur un tableau du Sacré-Cœur (dont le cadre porte les armes royales) placé à l'extrémité de la perspective : au prolongement de cet axe longitudinal jusqu'à l'extrémité de l'église correspond également, comme à Saint-Merry ou Saint-Roch, un élargissement latéral puisque le chœur est précédé sur les côtés de deux autels



Fig. 121.
Chœur et
maître-autel de
Saint-Jacques,
vers 1767-1777,
Compiègne.

consacrés à saint Pierre et saint Paul et à l'Assomption (également occupés au sommet des retables par deux Gloires⁵²) qui en déploient spectaculairement le dispositif jusque dans l'espace de la croisée du transept.

À Amiens, Bourges ou Compiègne, comme à Saint-Germain-l'Auxerrois ou Saint-Roch à Paris, l'un des problèmes déterminants était donc bien celui de la « juste » place de la Gloire et des autres éléments sculptés au sein de l'architecture d'accueil de ce motif – ce que le théoricien Antoine Desgodets désignait justement, à propos des ornements de sculpture, comme « le choix de les y bien placer⁵³ ». Or ce problème, où l'enjeu est donc autant celui du regard du spectateur que celui de la coexistence stylistique, se retrouve dans nombre de situations. Pour en rester aux exemples parisiens, on constate que la Gloire était disposée soit au sommet des volutes couronnant les autels à baldaquin (l'Oratoire, Saint-Barthélemy), soit au niveau de l'entablement de ces mêmes baldaquins (Saint-Jean-en-Grève, le projet de Saint-Leu ou des Chartreux), soit, fréquemment, *au-dessus* de l'arcade centrale du chœur ou de la chapelle (Saint-Paul, Notre-Dame, Saint-Merry, Saint-Roch, Saint-Thomas-d'Aquin, etc.), soit encore, et c'est là que l'enjeu perceptif était le plus problématique, à l'intérieur de cette arcade (Amiens, Versailles, ou l'un des projets de 1708 de Robert de Cotte pour Notre-Dame). Elle pouvait encore glisser jusqu'au sommet de la voûte couvrant l'extrémité du chœur (à Saint-Roch où apparaît également cette

seconde Gloire), ou bien elle se fixait sur la voûte de la croisée du transept (Saint-Sulpice, Notre-Dame-des-Victoires). Dans d'autres cas provinciaux, à Autun ou Béziers par exemple au XVIII^e siècle, c'est l'ensemble de l'abside médiévale qui est recouvert d'un revêtement de marbre au-dessus duquel s'élève la Gloire. À première vue, la Gloire se comprend bien comme un « rajout », un placage « ornemental » qui contribue à dissimuler l'architecture d'accueil. Elle est cet objet exogène et « défigurant » qui, avec d'autres éléments sculptés, introduit une ambiguïté et « trouble » la disposition originale tout comme, et les deux motifs sont d'ailleurs étroitement associés, le nuage naguère étudié par Hubert Damisch⁵⁴. À l'Oratoire par exemple, la Gloire portée par le baldaquin vient rompre l'entablement du chœur ; à Saint-Paul ou à Notre-Dame, elle couvre presque entièrement la plate-bande sur laquelle elle est posée : la nuée inférieure de cette dernière Gloire masque et semble annuler le sommet de l'arcade, les rayons s'étendent sur plusieurs éléments extérieurs (pilastres latéraux, corniche, grille supérieure) dont ils affectent les limites. Ce même type de franchissements ou de débordements intempestifs se retrouve en Province. Ainsi des exemples étonnants de Rouen au XVIII^e siècle, connus par des photographies, des églises gothiques de Saint-Vincent [fig. 122] (Jean-Pierre Defrance, 1735-1750)⁵⁵ et plus encore de Saint-Maclou [fig. 123] : dans ce dernier cas, réalisé vers 1775-1782 par le sculpteur Jean-Baptiste Cahais sur un projet de l'architecte Charles

Fig. 122 et 123.
Jean-Pierre
Defrance, *Chœur
et maître-autel
de Saint-Vincent*,
1735-1750,
Rouen (détruit),
carte postale et
Charles Thibaut,
Jean-Baptiste
Cahais, *Chœur
et maître-autel
de Saint-Maclou*,
vers 1775-1782,
Rouen
(partiellement
détruit et
démonté), carte
postale.



Thibaut, la Gloire, centrée au niveau du triforium, débordait vers le vitrage au-dessus et jusque sur la colonne axiale envahie par les nuées, annihilant presque totalement l'architecture sur laquelle elle se greffait⁵⁶. Même lorsque la Gloire reste circonscrite dans un espace libre et mesuré, comme à la chapelle du château de Versailles [fig. 23], sa disposition devant le « vide » de l'arcade qu'elle obstrue est également estimée inadéquate, « postiche » à nouveau selon Blondel :

« Le maître Autel est adossé à l'arcade qui fait face à la porte d'entrée ; pour cela, on n'a fait cette arcade que feinte. N'aurait-il pas été mieux de la laisser ouverte, et d'isoler le coffre d'autel ? Car malgré la richesse de la gloire céleste qui remplit cette arcade, malgré les Anges adorateurs et les autres ornements de bronze doré d'or moulu qui l'accompagnent, toute cette sculpture paraît *postiche, méplate, et tient la place d'un vide qui eût beaucoup mieux réussi* ; tant il est vrai que l'art du sculpteur est insuffisant, lorsque ses productions sont mal dirigées par l'architecte, qui nécessairement doit avoir l'esprit du tout, et assigner à chaque artiste l'arrangement, la disposition, et la forme de toutes les parties qui composent l'ouvrage entier⁵⁷ [je souligne]. »

À Rome encore, même s'il ne semble pas que ce motif ait suscité des débats comparables à ceux d'Amiens ou de Paris, il serait facile de démultiplier les exemples analogues. Qu'il suffise ici de citer les cas les plus spectaculaires dont celui, décisif pour les Slodtz ou Falconet, de S. Pietro où les nuées de la Gloire absorbent la partie supérieure du petit ordre du rez-de-chaussée et dont les immenses rayons atteignent le sommet de l'entablement de l'abside, dissimulent totalement le fronton de la fenêtre axiale, recouvrent largement les deux pilastres colossaux et paraissent pénétrer derrière les piles qui encadrent la travée centrale. Il en est de même pour, cas déjà rencontré, le maître-autel de S. Maria in Campitelli où le rayonnement tend à s'étendre sur la totalité du mur d'abside. À S. Francesco di Paola, Dieu le Père, qui apparaît au sommet de la composition, contribue à ouvrir et dématérialiser plus encore la paroi qui fermait le chœur, tandis qu'à la chapelle Spada, dans l'église de l'Oratoire (Chiesa Nuova), la Gloire paraît à nouveau dissoudre la structure étoilée de la voûte sur laquelle elle s'inscrit.

Par son volume comme par son éclat qui se veut éblouissant, la Gloire est ainsi un élément qui se superpose à un lieu préexistant qu'elle dissimule ou paraît percer ou entrouvrir ; un objet qui rompt la hiérarchie et la stricte délimitation des différents niveaux de l'architecture d'accueil ; une figure qui ne se laisse pas réduire à des volumes et à des plans géométriques élémentaires et prévisibles mais qui déborde sans cesse ; un objet enfin qui introduit, déplace ou accentue de nouveaux points d'attraction dans l'espace de l'église. La présence divine ainsi évoquée ne « s'insère » pas dans l'espace ecclésial dont elle naîtrait comme « naturellement ». Bien souvent détaché aussi bien du *sol* (S. Pietro) que d'un *fond, au-devant* duquel il se manifeste, le surnaturel semble ne pouvoir être évoqué que par une *rupture* spectaculaire de l'ordre architectural existant, que « troue » la Gloire sous une forme quasi explosive. La Gloire peut bien constituer ainsi, au sein de l'architecture, un événement de nature presque catastrophique.

L'analyse peut cependant paraître excessivement négative, négligeant certaines dimensions de la Gloire, et avant tout, justifiant son caractère expansif, sa fonction syntaxique essentiellement *relationnelle*, et plusieurs appréciations favorables. Ainsi de l'architecte Antoine Desgodets. Dans son *Traité de la commodité de l'architecture* qui constitue la base de son enseignement à l'Académie royale d'architecture entre 1719 et 1727, il ne partage pas les préjugés de ses contemporains théoriciens à l'égard des Gloires. Si, nous l'avons vu, comme plus tard Blondel, il recommande pour les maîtres-autels de « n'y employer tout ce que l'art a de plus excellent et en banir les décorations profanes (*sic*), grotesques et chimériques de théâtres, qui n'ont point d'autre beauté que le caprice de leur nouveautés⁵⁸ », il n'est pas pour autant opposé aux Gloires qu'il investit d'un sens théologique et liturgique important. De fait, il propose dans de nombreux projets d'en adopter l'usage aussi bien pour les « églises (*sic*) cathédrales », que pour les églises paroissiales et conventuelles. Dans le premier cas la Gloire proposée devait entourer une allégorie de la Foi au sommet du baldaquin placé à l'entrée du chœur (cas unique pour ce programme); dans le second cas c'est le Christ de la seconde Parousie, entouré des symboles des Évangélistes (autre formule inédite sous cette forme mais commune dans les absides médiévales), qui est disposé au fond de l'abside. Dans le dernier cas, l'autel principal, face au chœur des religieuses, intègre également une Gloire associée à nouveau à une crosse et à une suspension eucharistique, dispositif comme l'on sait fréquent dans les réalisations françaises⁵⁹.

Marc-Antoine Laugier est encore l'une des rares autorités à prendre alors un parti explicitement favorable à ce motif malgré les réserves qu'il oppose à Amiens aux différents projets qui l'intégraient dans leurs propositions. La Gloire ne pouvait sans doute relever pour lui que de cette catégorie « postiche & emprunté[e] » d'ornements appliqués sur l'architecture; pourtant, pour peu qu'elle ne dissimule pas excessivement les éléments fondamentaux et, comme à Amiens, qu'elle laisse au regard une certaine liberté, elle n'en trahissait pas nécessairement la logique interne. Par rapport aux retables monumentaux qui encombraient selon lui les sanctuaires, elle peut même correspondre à une décoration qu'il souhaitait « simple et majestueuse », entrant dans le « tout » de l'architecture sans trahir ce qu'il nommait « le système particulier » de l'architecture d'accueil. Et de fait, dans le modèle de maître-autel idéal qu'il donne dans son *Essai sur l'architecture* – un simple tombeau surmonté d'une urne, faisant office de tabernacle, entourée de deux anges adorateurs –, une Gloire figure bien au sommet de sa composition : « Dans le milieu à la hauteur de l'architrave qui sépare les deux ordres d'Architecture, on peut placer une gloire avec divers groupes d'Anges voltigeants dans les airs autour d'un centre rayonnant, où serait le triangle avec le nom de Dieu⁶⁰. » Autant de principes qui paraissent déjà organiser le modèle de maître-autel qui ouvrait le traité sur la Messe de l'oratorien Pierre Lebrun en 1716 [fig. 112], et que l'on retrouverait plus tard dans les projets, intégrant une monumentale Gloire, prévus semble-t-il par Baccarit et Vassé à Saint-Germain-l'Auxerrois; par Soufflot à Sainte-Geneviève;

par Contant d'Ivry puis Boullée à la Madeleine⁶¹ ; par Gabriel à la chapelle de l'École militaire ; par Brousseau à la cathédrale de Sées ; par Jean-François de Neufforge pour les projets de baldaquins publiés dans son *Recueil élémentaire d'architecture* (1757-1768)⁶² ; ou encore, plus modestement mais aussi plus radicalement, par Louis-François Petit-Radel, un élève de Charles de Wailly, à Saint-Médard (1784) [pl. *XIV et XV*]. Ce dernier exemple est sans doute l'un des accomplissements majeurs, avec le projet de Métropole de Boullée (1780-1781), de cette « dématérialisation » lumineuse et minimaliste qui triomphe à la fin du siècle⁶³, déconstruisant ou annulant aussi bien retables que baldaquins au profit d'une seule Gloire diffuse, et tendant à la réalisation d'espaces à la fois « extensifs »⁶⁴ et « immersifs », où un Riegl voyait naguère une étape dans l'affirmation de la subjectivité et d'une profondeur « optique »⁶⁵. De fait, avec ou sans Gloire et sous des formes diverses, les dispositifs illusionnistes parisiens de Charles ou Noël-Nicolas Coypel (Saint-Nicolas-du-Louvre, la chapelle de l'Oratoire, Saint-Sauveur), de Natoire (chapelle des Enfants-Trouvés⁶⁶), de Boullée (le projet pour la chapelle de sainte Geneviève à Saint-Roch⁶⁷), de Victor Louis et Paolo Antonio Brunetti (chapelle des Âmes du purgatoire à Sainte-Marguerite), ou encore, mais dans une moindre mesure, les dispositifs englobants de la chapelle de l'Enfance de Jésus à Saint-Sulpice, de la chapelle du Saint-Suaire à Besançon, de la chapelle Notre-Dame des Miracles à la collégiale Saint-Pierre de Douai⁶⁸, de la chapelle Notre-Dame du Mont-Carmel dans l'église des Carmes de Toulouse (apr. 1671, détruit), ou de celle, dans la même ville, des Carmélites⁶⁹ (1737-1752, Jean-Baptiste Despax), allaient dans ce même sens. Celui d'une dissolution/dématérialisation du retable ou de son extension/expansion dans la totalité de l'espace unifié de la chapelle qui, évoquant le *Ganzfeld* des psychologues de la perception (un champ sensoriel uniforme, emplissant tout l'espace), tendait à absorber le spectateur et, dans bien des cas, favorisait également cette libre traversée du regard alors recherchée. Autant d'exemples encore qui démontrent que la Gloire, loin d'être une manifestation désuète du siècle précédent, pouvait être parfaitement compatible avec les nouveaux principes qui tendaient à s'imposer non seulement pour l'architecture la plus avancée de la seconde moitié du siècle, mais également pour une spiritualité et un rituel privilégiant désormais une participation collective et unitive des fidèles et du prêtre au sein d'un espace relativement unifié et continu où s'imposait la lumière de la Gloire⁷⁰.

Plus encore, la Gloire pourrait aussi se comprendre comme un élément révélateur et symptomatique de la logique architecturale. Elle serait ce qui met au jour les structures qui la supportent, une forme qui accentuerait et rendrait visible les articulations ou les ruptures stratégiques de l'église, et mettrait en œuvre, dans les termes de Pierre Boudon, « un rapport complexe d'entrelacement et non de force entre un principe ornemental et un principe constructif⁷¹ ». Par sa situation au sommet d'une voûte ou sur une arcade, la Gloire met notamment en valeur les axes majeurs de l'édifice, ses points les plus élevés ou les lieux de jonction et de suspens des éléments porteurs. Dans le cas, à Rome par exemple,

du séraphin rayonnant qui couvre la voûte du chœur de l'église des Ss. Stimate di S. Francesco ; dans les cas, surtout, des réalisations de Borromini (S. Ivo), de Guarino Guarini (Cappella della Sindone, Turin) et de Bernardo Vittone (Vallinoto) où, nous l'avons dit, l'émanation lumineuse divine se confond avec la logique architecturale et constructive ; dans les cas encore des Gloires parisiennes disposées sur la voûte de la croisée du transept – à Saint-Sulpice, à Notre-Dame-des-Victoires, comme plus tard à Guebwiller⁷² –, on peut même prétendre que l'adéquation entre ornement et architecture est optimale. La Gloire occupe précisément le centre géométrique des réalisations parisiennes, et elle est de plus, à Saint-Sulpice, à Notre-Dame-des-Victoires comme à Guebwiller [fig. 124], sculptée dans la pierre dont elle semble *issue*, sans être donc un « ajout » externe, comme si la matière elle-même était modelée de l'intérieur par la lumière divine ou, conformément à la pensée théologique, *provenait* d'elle. Une situation analogue est celle de l'étonnante Gloire de l'abbaye cistercienne de Valloires réalisée, à l'initiative de Dom Bernard Comeau, prieur claustral, et de M^{gr} d'Orléans de la Motte, évêque d'Amiens et abbé commendataire de l'abbaye que nous retrouvons ici, par le sculpteur autrichien Simon Pfaffenhoffen (1751-1763). Dans cet exemple à nouveau, la Gloire (initialement dorée) et ses sculptures d'anges (en papier mâché), sont placées sur l'arc-doubleau de la voûte, légèrement décentrées, et tombant à l'aplomb de l'autel et de son tabernacle surmonté d'une crose eucharistique⁷³ [fig. 125]. Cette fonction non *d'écart* par rapport à l'ordre architectural mais de *révélation* ou de *manifestation phénoménale* de cet ordre, exprimerait ainsi une nouvelle définition de l'ornement, positive cette fois⁷⁴, où nous retrouverions peut-être l'un des sens originels de ce terme : le *kosmos* grec. *Kosmos*, dont on sait qu'un Gottfried Semper rappelait déjà qu'il était un terme désignant

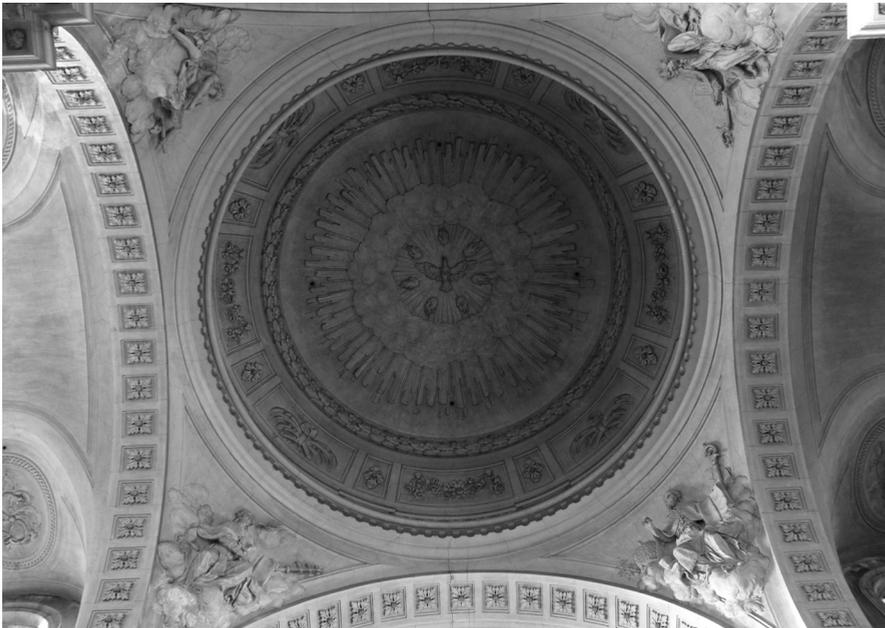


Fig. 124.
Gabriel-Ignace Ritter, Fidèle Sporer, *Voûte de la croisée du transept de l'église Notre-Dame*, 1780, Guebwiller.



Fig. 125.
Simon
Pfaffenhoffen,
Jean Veyren,
*Gloire et crosse
eucharistique de
l'église abbatiale
de Valloires,*
1751-1763.

simultanément « les ornements aux moyens desquels nous nous parons ainsi que les objets que nous aimons », et « la légalité suprême de la nature et l'ordre du monde⁷⁵ ». Or la Gloire, dans cette évocation de l'origine et de l'ordre hiérarchique d'une création issue de la lumière divine, est sans doute bien « l'ornement » qui vient « accentuer » une « légalité naturelle déjà présente dans l'objet qu'il décore⁷⁶ », tout en exprimant et renvoyant à cet ordre « cosmique » qui est censé régir l'univers en sa totalité.

Cette ultime dimension se retrouve au cœur de l'œuvre exceptionnelle d'Étienne-Louis Boullée. On sait que l'architecte avait été chargé de réaménager également les chapelles des transepts de Saint-Roch (1759-1763). Comme Falconet pour l'autel de la chapelle de la Vierge, il avait prévu dans l'une d'entre elles, celle consacrée à sainte Geneviève, de placer « une grande gloire » au-dessus d'une représentation de la sainte⁷⁷. Surtout, le même architecte projetait également, dans son utopique

traité d'architecture, une Basilique colossale qui « semblerait le sanctuaire de la divinité » et dont la présence serait « annoncée par une magnifique gloire ». Loin d'être en contradiction avec l'architecture d'accueil, ce motif artificiel devait jouer avec la lumière *naturelle* que prétendait régler dans son intensité Boullée afin de susciter des effets déterminés sur le spectateur : source d'« effets inconcevables » et d'une « magie vraiment enchanteresse », c'est la lumière – objet central des soins de l'architecte démiurge (« toi aussi, tu auras quelque lieu de dire *fiat lux* ») –, qui saura « inspirer à l'âme le recueillement, la componction et même aussi une frayeur religieuse⁷⁸ ». Dans l'un des dessins qui présente le projet (1780-1781) et qui développe les conceptions antérieures de la Madeleine imaginées par Boullée, la Gloire occupe le sommet de l'immense coupole qui domine la composition, juste éclairée par la lumière naturelle qui pénètre entre les colonnes du tambour, et elle se prolonge par des nuées qui débordent jusque sur les pendentifs, supportant le peuple des élus représentés à une échelle microscopique [pl. XVI]. Loin sans doute du baroque romain dans l'esthétique du sublime qui domine ici cette œuvre imaginaire, Étienne-Louis Boullée semble cependant renouer une dernière fois avec l'ambition première et la « magnificence » ou la « *maraviglia* » d'un Bernin modelant la lumière aussi bien que le marbre, conjuguant lumière feinte et luminosité naturelle, intensité et obscurité, pour aussi bien évoquer la présence surnaturelle que susciter « l'enthousiasme », voire subjuguier son spectateur⁷⁹.

Rome-Paris, 2007-2017

Notes

1. Sur Falconet et son intervention à Saint-Roch voir LEVITINE George, *The Sculpture of Falconet*, Greenwich, New York Graphic Society, 1972 (non consulté) et le dossier réuni par RÉAU Louis, *Étienne-Maurice Falconet*, Paris, Demotte, 1922, t. II, p. 286-304. Sur l'église Saint-Roch voir BABELON Jean-Pierre, *L'église Saint-Roch à Paris*, Paris, Laurens, 1972, qui donne la bibliographie existante sur cet édifice, ainsi que ROSENBERG Pierre, « Une énigme résolue : la chapelle du calvaire de l'église Saint-Roch », *Bulletin du musée Carnavalet*, 1978, 2, p. 22-28 (et fig. 7 pour le dessin de la Gloire par Nicolas-Bernard Lépicié conservé au musée du Louvre); PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799). De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969, p. 51-58 et, du même, *Étienne-Louis Boullée*, Paris, Flammarion, 1994, p. 209-211 avec un précis récapitulatif historique et références d'archives (dont AN, Saint-Roch, S 3495, S 3491; MC XXXI, 172 et 177, M^c Fortier); voir également GOUZI Christine, « L'Annonciation dans l'espace ecclésial parisien au XVIII^e siècle : liturgie française et modèle italien », *Studiolo*, 2013, 10, p. 129-149 ici p. 141-146 sur les polémiques et, pour la campagne de restauration, BARTHE Georges, BRUNEL Georges, « Restauration de la Gloire de Falconet à Saint-Roch », *Coré-Conservation et restauration du patrimoine culturel*, 9, 2000, p. 43-49 et 10, 2001, p. 47-52. Nous avons donné une première version de cette étude dans COUSINIÉ F., *Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses objets limités aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gérard Monfort, 2005, chap. 2.
2. Voir LESUR Nicolas, AARON Olivier, *Jean-Baptiste Pierre (1714-1789). Premier peintre du roi*, Paris, Arthéna, 2009, p. 104-108; cat. P. 193, p. 282-284 et p. 518-520 sur la littérature critique du XVIII^e : le peintre était également l'auteur du plafond de la chapelle de la Communion qu'ornait un *Triomphe de la Religion*.
3. Voir SCHERF Guilhem, « Diderot et la sculpture », dans *Le goût de Diderot...*, cat. expo. (Montpellier-Lausanne, 2013-2014), Paris, Hazan, 2013, p. 150, fig. 9 et, antérieurement, pour la vue d'ensemble et les différentes statues, SCHERF G., « Les sculptures religieuses de Falconet », dans *Falconet à Sèvres ou l'art de plaire (1757-1766)*, cat. expo. (Sèvres, Musée national de Céramiques, 2001-2002), Paris, RMN, 2001, p. 31-37 ici p. 32-33, fig. 1 à 4, dessins de Joseph Camberlain, coll. part. : dans le dessin d'ensemble, la Crucifixion apparaît à l'extrémité de la perspective.
4. « Lettre au sujet des Embellissemens faits dans l'Eglise de S. Roch, avec la Description de ces nouveaux Ouvrages », *Mercur de France*, décembre 1760, art. IV, p. 142-154, ici p. 148.
5. Elle « lie la scène qui se passe sur l'autel avec la peinture de la coupole », DIDEROT Denis, « Observations sur l'église Saint-Roch » (15 décembre 1760), dans *Ceuvres complètes*, Paris, Hermann, 1980, t. XIII, p. 170-177, ici cité d'après *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot...*, M. Tourneux (éd.), Paris, Garnier frères, 1877-1882, 16 vol., IV, p. 328-333, 15 décembre 1760, p. 331.
6. « Lettre au sujet des Embellissemens... », *op. cit.*, *Mercur de France*, décembre 1760, art. IV, p. 142-154, p. 144.
7. « Observation sur les arts par une Société d'Amateurs », *L'observateur Littéraire [...] par M. l'Abbé De La Porte*, Amsterdam, 1759, IV, p. 64.
8. *Ibid.*, p. 66.
9. Voir MICHEL Christian, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française de Rome, 1993, p. 126 et p. 245-247.
10. Voir BANCEL André, *Jean-Baptiste Deshayes, 1729-1765*, Paris, Arthéna, 2008, p. 26-27.
11. Sur ce débat voir les « Observation sur les arts par une Société d'Amateurs », *L'observateur Littéraire [...] par M. l'Abbé De La Porte*, Amsterdam, 1759, IV, p. 57-66 et les autres publications de ce périodique entre 1759 et 1761 relevées dans notre chapitre I. Voir également DIDEROT D., « Observations sur l'église Saint-Roch » (15 décembre 1760),

- dans *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1980, t. XIII, p. 170-177 (ou *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot...*, M. Tourneux [éd.], Paris, Garnier frères, 1877-1882, 16 vol., IV, p. 328-333, 15 décembre 1760); COCHIN Charles-Nicolas, *Les Misotechnites aux Enfers ou Examen des Observations sur les Arts, par une Société d'Amateurs*, Amsterdam, 1763. *L'Année Littéraire [...] Par M. Fréron*, a également accordé plusieurs pages importantes (et bienveillantes) sur les différents travaux exécutés dans cette église (coupole de la chapelle de la Vierge, tableaux du transept) : voir 1756, t. VI, p. 264-278 (coupole et annonce de la Gloire de Falconet, p. 274-275); 1759, t. VII, p. 21-28 (projet de Boullée et évocation d'un second projet); 1760, t. VII (25 novembre), p. 271-283 (sur la Gloire et l'autel de Falconet, le tabernacle, le Calvaire, la chaire de Challe, etc.) : « Au milieu du second Ordre d'Architecture & perpendiculairement à l'arcade où paroît l'Annonciation, est placée une Gloire céleste. Ses rayons, mêlés de nuées & de Chérubins, s'étendent fort au-dessous de la dernière corniche, environ trente pieds par les côtés & jusqu'aux deux tiers de l'arcade. Ils prennent leur origine dans un transparent lumineux qui fait illusion. Cette Gloire est d'une grandeur dont on n'a pas encore vû d'exemple dans ce país. Elle a cinquante pieds sur trente. Les rapports & les contrastes judicieusement ménagés de toutes les parties qui composent l'embellissement de cette Chapelle, en font une des plus brillantes décoration que la Sculpture puisse mettre au jour » (p. 276).
12. Voir la mise au point de GROS Pierre, « La notion d'*ornamentum* de Vitruve à Alberti », *Perspective*, 2010-2011, 1, p. 130-136; sur le cas parisien et les débats autour du décor, de l'ornement, de la bienséance, etc., voir désormais la très complète synthèse de BONTEMPS Sébastien, *Le décor sculpté religieux à Paris (1660-1760)*, thèse de doctorat sous la dir. d'O. Bonfait, université de Provence, 2012, II, 1-« Dissertar sur le décor religieux à Paris »; plus largement sur le sujet voir DEKONINCK R., HEERING C., LEFFTZ M. (dir.), *Questions d'ornements (XV^e-XVIII^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2013 et les articles de Catherine Titeux et Frédérique Lemerle sur le rapport entre ordres et ornements (et bibliographie antérieure).
 13. D'AVILER Augustin Charles, *Dictionnaire d'architecture, ou Explication de tous les termes dont on se sert dans l'architecture...*, Paris, N. Langlois, 1693, p. 204.
 14. PICHET Isabelle, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789). Expographie, critique et opinion*, Paris, Hermann, 2012, à propos des responsabilités de « l'accrochage » ou de « l'arrangement » des œuvres exposées au Salon, fonction longtemps occupée par Chardin.
 15. DIDEROT D., *Correspondance littéraire...*, 15 décembre 1760, *op. cit.*, t. IV, p. 329; même argument dans le *Mercur de France* en décembre 1760, p. 144 : « ménager le percé qui dévoile d'un seul coup d'œil l'Autel du Chœur, celui de la Vierge, celui de la Communion & celui du Calvaire », associant Incarnation et Mort du Sauveur.
 16. « Observation sur les arts par une Société d'Amateurs », *op. cit.*, 1759, IV, p. 62.
 17. SOUCHAL François, *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Paris, De Boccard, 1967, cat. 182, p. 696 citant la lettre de l'intendant des travaux Hazon à Marigny le 15 janvier 1763 (AN, O¹ 1373, doc. 243) : la Gloire « en bronze doré », « auroit servi de fond à sa figure de Christ et il [Slodtz] pensait que cela l'auroit fait valloir davantage », l'intendant proposant simplement de placer une toile peinte où serait peinte la Gloire projetée par le sculpteur.
 18. « Observation sur les arts par une Société d'Amateurs », *op. cit.*, 1759, IV, p. 63.
 19. *Ibid.*, p. 63.
 20. *Ibid.*, p. 64.
 21. Ou sans doute, après la mort de Piganiol (1753) soit La Font de Saint-Yenne, responsable des « changemens & augmentations qui concernent les beaux Arts, & les jugemens, quelque-fois un peu sévères, portés sur les productions des Artistes » (t. I, Paris, Les Libraires Associés, 1765, Avertissement, vij), ou bien le dit « abbé » Gabriel-Louis Pérau, auquel on doit semble-t-il la réédition du guide en 1765 où sont évoquées les

- Gloires de Saint-Roch, Saint-Merry et de l'Oratoire, postérieures à l'édition antérieure de 1742. On retrouve dans *L'Ombre du grand Colbert* (1749) la critique à l'égard d'une ville (Paris) « irrégulière, difforme, couverte d'ornemens frivoles, de colifichets qui cachent ou qui défigurent vos beautés » : voir LA FONT DE SAINT-YENNE, *CŒuvre critique*, E. Jollet (éd.), Paris, ENSBA, 2001, p. 136 ; ou encore sa critique des « ridicules baldaquins » admirés par le peuple « qui pense que tout ce qui est doré est beau » et des « ornemens postiches et déplacés » (*Examen d'un essai sur l'architecture*, *Ibid.*, p. 223), ainsi que sa critique du « ridicule baldaquin » de l'Oratoire (*Le Génie du Louvre au Champs-Élysées*, *Ibid.*, p. 353-354).
22. Voir SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 275-287.
 23. VAN NEERCASSEL Johannes, *Du Culte des Saints, et principalement de la Très-Sainte Vierge Marie [...] de la traduction de M.L.R.A.D.H. [Le Roy, abbé de Haute Fontaine]*, Paris, Guillaume Desprez, 1679, Préface, n. p. et Traité III, art. XC : « Ni Dieu, ni les saints ne se plaisent aux ornemens somptueux des Églises », p. 506-507 et les articles suivants. Voir déjà notre chapitre consacré au culte marial sur ce type de réserves. Voir VANUXEM Jacques, « La querelle du luxe dans les églises après le concile de Trente », *Revue de l'art*, 24, 1974, p. 48-58 ; et, du même, « Décorations et œuvres d'art du XVIII^e siècle dans les églises de Paris », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1956 (1957), p. 62-70 ; ainsi que SOUCHAL F., *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi...*, *op. cit.*, p. 499-533 (« les embellissements d'église gothique ») ; HAMON Françoise, *Les édifices religieux de la première moitié du XVIII^e siècle à Paris. 1685-1755*, Paris, thèse inédite de doctorat dirigée par J. Thuillier, université de Paris IV, 1974 ; sur les « embellissements » voir aussi DUDOT J.-M., FLOUZAT B., MALCOTTI M., RÉMY D., *Le devoir d'embellir : essai sur la politique d'embellissement à la fin de l'ancien régime*, Nancy, CEMPA, 1977.
 24. Voir BATTAGLIA Roberto, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1943, p. 11 et p. 153 : « quod quanti [de]cintius (sic) fiat ornamentum aeneum magnificentissimum pro collocan. In supremo Altari Basilicae Vaticanae Ven. Cathedra ».
 25. VAN NEERCASSEL J., *op. cit.*, Traité III, art. XCVI, p. 523 mais bien entendu favorable à « quelques secours extérieurs » (p. 527).
 26. DIDEROT D., *Correspondance littéraire...*, *op. cit.*, IV, p. 328-333, 15 décembre 1760, ici p. 331.
 27. PIGANOL DE LA FORCE Jean-Aymar, *Description Historique de la Ville de Paris et de ses environs...*, Paris, Chez les libraires associés, 1765, t. III, p. 459-463, ici p. 461 et p. 463 : toutes ces critiques (Oratoire, Saint-Roch, Saint-Merry), étant rassemblées à propos de la « Description du nouveau chœur de Saint Merri ». Ces critiques rejoignaient celles de certains paroissiens : voir, à Saint-Roch, « l'affaire Beaumanoir » en 1756, rapportée par SCHIEDER Martin, *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), p. 174-175, et le rejet de la « pompe » et de la « décoration » nouvelle de l'église.
 28. Voir SOULILLOU Jacques, *Le décoratif*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 17-18. Sur les catégories de la pensée architecturale classique voir SZAMBIEN Werner, *Symétrie, Goût, Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique (1550-1800)*, Paris, Picard, 1986. Voir ALBERTI Leon Battista, *L'architecture et art de bien bastir...*, Jean Martin (trad.), Paris, Jaques Kerver, 1553, Livre VI, chap. II, p. 102. Notons que pour Alberti les « ordres » font partie des « ornemens » des ouvertures, idée présente aussi chez Palladio pour lequel « les cinq ordres » sont les « ornemens de l'architecture » (*Les Quatres Livres...*, Livre I, chap. XX et Livre IV, Avant-Propos : « Pour ce qui est des ornemens, c'est-à-dire les bases, colonnes, chapiteaux, corniches et choses similaires... »).
 29. FRÉART DE CHAMBRAY Roland, *Parallele de l'Architecture Antique et de la Moderne avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq Ordres...*, Paris, Edme Martin, 1650, p. 3 ; FRÉMIN Michel de, *Mémoires critiques d'architecture contenant*

l'idée de la vraie & de la fausse Architecture..., Paris, Charles Saugrain, 1702, p. 58; LAUGIER Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture [...] avec un dictionnaire des termes...*, Paris, Duchesne, 1755, p. 196. Voir également sa *Manière de bien juger des ouvrages de peinture...*, Paris, Cl.-A. Jombert, 1771, p. 261-262 où les mêmes réserves sont reprises à l'égard des tableaux des églises.

30. BLONDEL Jacques-François, *Cours d'Architecture ou Traité De la Décoration, Distribution & Construction des Bâtimens*, Paris, Desaint, 1771-1777, t. II, p. 306 ou, encore, du même, son *Architecture française*, Paris, Ch. A. Jombert, 1754, p. 117 avec un développement sur les ornements dans les églises et à propos justement de ceux de Saint-Roch (où la Gloire n'était alors qu'en projet) jugés « frivoles ». Antérieurement, voir DESGODETS Antoine, *Traité des ordres d'architecture* (vers 1719) (édition électronique des *Cours* de Desgodets, R. Carvais [dir.], [www.desgotes.net]), chap. 14 : « Du bon goût d'architecture », p. 327 et suiv. sur l'architecture éphémère, les ornements et le « choix de les y bien placer ». Voir également des arguments analogues chez COURTONNE Jean, *Traité de perspective pratique, Avec des remarques sur l'architecture...*, Paris, Jacques Vincent, 1725, p. 105-106; BOFFRAND Germain, *Livre d'architecture...*, Paris, Guillaume Cavelier, 1745, p. 8-10; DU PERRON, *Discours sur la peinture et l'architecture, dédié à Madame de Pompadour...*, Paris, Prault, 1758, et son opposition, pour les édifices religieux, aux « ornemens légers & frivoles, ces Tableaux, Ouvrages d'une imagination tendre [...] dorures, décorations, richesses fastueuses disparaissent... », et Seconde partie : « Des avantages de la Peinture, de son application à l'Architecture, de la manière dont ces deux Arts doivent décorer les temples... », p. 67. L'auteur y est également opposé à la peinture des coupes (p. 70-71) et critique notamment la chapelle des Enfants-Trouvés de Natoire (p. 49). Cochin également, en prétendant assujettir les ornements aux règles établies du goût, s'associait à cette pensée dans COCHIN Ch.-N., *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris, 1757 (Genève, Minkoff, Reprint, 1972), Avant-Propos. Falconet lui-même, pour ce qui concerne cette fois la sculpture, désapprouvait les « petites choses » et le « goût mesquin » d'éléments décoratifs loués dans certaines statues antiques par Pline : voir la traduction et les commentaires de Falconet des livres tirés de l'*Histoire naturelle* de Pline sur la sculpture et la peinture dans FALCONET É., *Ceuvres complètes...*, Paris, Denfu, 1808, t. I, p. 8 et p. 33-34, note 10, au sujet du commentaire de Pline sur la *Minerve* d'Athènes et le *Trône d'Apollon* de Bathiclès. Voir aussi dans le texte intitulé « Sur deux ouvrages de Phidias » (*ibid.*, t. II, p. 184-195) où Falconet fait l'hypothèse que les « ornemens superflus » de la *Minerve* de Phidias ont été ajoutés postérieurement. Voir les textes contre l'ornement rococo des années 1730-1750 rassemblés dans HERRMANN Wolfgang, *Laugier and eighteenth century French Theory*, London, A. Zwemmer, 1962, p. 221-234.
31. Voir GALLACCINI Teofilo, *Trattato [...] sopra gli errori degli Architetti*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1767, chap. VI : « Degli errori, che consistono nell'abuso d'alcuni ornamenti introdotti dagli Architetti moderni », p. 44-45 à propos de l'abus dans les ruptures des architraves, frises et frontons, ou, déjà, de la revendication d'un usage propre de chaque matière et l'obligation qu'impose l'ajout d'ornements par là « posticce », d'user de moyens de fixations (« ferramenti », « chiodi », « colle »).
32. MILIZIA Francesco, « Principe di Architettura civile », dans *Opere complete*, Bologna, Stamperia Cardinali e Frulli, 1827-28, vol. 7, t. II, chap. XVIII, p. 490-492.
33. ALGAROTTI Francesco, *Saggio sopra l'architettura (1756)*, A. Buratti Mazzotta (éd.), Milano, Il Polifilo, 2005, p. 14. Voir également les critiques analogues de PASSERI Giovan Battista, *Lettera del Q. Veturio Capitolino Giovane Studente d'Architettura nell'Accademia Romana de'Muri Rotti. A Monsù Cartoccio Inventore, ed Intagliatore d'Architettura Oltramontani*, dans *Della Seccatura. Discorsi Cinque Posteriori di L. Antisiccio Prisco...*, Venezia, Pietro Valvasense, 1755, p. 183-215 où Passeri s'en prend à un « libro di ornamenti da Altare » (p. 187) de « Monsù Cartoccio » au « cervello Alemano » (p. 204). Du même, voir « Della Ragione dell'architettura... », dans *Nuova Raccolta di Opuscoli*

- scientifici e filologici*, Venezia, 1772, t. XXII, p. 1-72, repris dans G. A. Lazzarini, *Opere*, I, Pesaro, 1806, p. 225-312.
34. VISENTINI Antonio, *Osservazioni [...] che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1771, chap. I, p. 48.
35. *Ibid.*, p. 1.
36. *Ibid.*, chap. II, p. 87-88 et pl. 89.
37. *Ibid.*, p. 87. Sur l'activité de Giuseppe Pozzo, voir notamment FRANK Martina, « Giuseppe Pozzo, architetto della famiglia Manin », dans BATTISTI A. (dir.), *Andrea Pozzo*, Milano-Turino, Luni Editrice, 1997, p. 349-359; BACCHI Andrea, « Giuseppe Pozzo e la magia del "bel composto" », dans PANCHERI R. (éd.), *Andrea e Giuseppe Pozzo*, Venezia, Marcianum Press, 2012, p. 217-246; voir également SUOMELA GIRARDI F. (dir.), *I disegni di Jacopo Antonio Pozzo : l'album di Milano*, Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni 16, Trento, 2008, en particulier HOPKINS Andrew, « L'esperienza di Jacopo Antonio Pozzo agli Scalzi di Venezia », p. 37-49 et cat. n° 39, p. 120 à propos de l'autel réalisé dans les premières années du XVIII^e siècle. Le motif sculpté de la Gloire, rare à Venise, était cependant représenté par le projet (partiellement réalisé puis détruit) d'Antonio Gaspari pour la chapelle Saint-Dominique aux Ss. Giovanni e Paolo (vers 1692-1693 : avec un tableau de saint Dominique associé, au-dessus, à une Vierge du rosaire et à une Gloire de *putti*, documenté par un dessin conservé au Museo Correr), et également présent au maître-autel du Duomo d'Udine (vers 1713-1719), dans la composition autour du Saint-Esprit encadrée en avant-plan d'une *Annonciation* de Giuseppe Torretto (1664-1743). Il est également l'auteur du relief central de la Trinité et d'une monumentale Gloire du Saint-Esprit située derrière le maître-autel, dessiné par Giuseppe Pozzo, des Jésuites de Venise (vers 1716-1720). Dans les deux cas est en œuvre tout un jeu sur la superposition des plans et la transparence : voir BACCHI A. (dir.), *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, Longanesi & C., 2000, fig. 641 (Udine) et p. 796. Une Gloire du Saint-Esprit est également présente dans la décoration raffinée des stucs de la voûte du sanctuaire de la Suola Grande dei Carmini due à Abbondio Stazio (1722), au-dessus d'une statue de la Vierge, et accompagnant la célèbre décoration du plafond de la Scuola par Tiepolo. Une importante et originale Gloire est encore disposée au sommet du maître-autel du XVIII^e siècle de l'église de S. Stae (San Eustachio) édifée par Giovanni Grassi et Domenico Rossi : il s'agit d'une Gloire eucharistique, où un calice monumental supporte une hostie entourée de rayons dorés au sommet du fronton, entourée d'anges adoreurs, et où est inscrit dans le tympan le Saint-Esprit également en gloire.
38. Voir sur la notion de « convenance », proche de la « bienséance », SZAMBIEN W., *op. cit.*, p. 92-98 et 167-173.
39. BLONDEL J.-F., *op. cit.*, p. 306.
40. Voir déjà le constat analogue de HAMON F., « Les églises parisiennes du XVIII^e siècle », *Revue de l'Art*, 32, 1976, p. 7-14.
41. De Louis-Jean Desprez (1743-1804), voir son remarquable projet pour un baldaquin de 1771 : BnF, Est., Hd19 (R 13047) (gravé également par l'auteur), son *Projet de reposoir* (1770) ou son *Exposition du Saint Sacrement dans la chapelle Pauline* (1787-1788). Sur l'architecte voir les travaux de Börje Magnusson, Ulf Cederlöf, ou encore Nils G. WOLLIN, etc. dont, de ce dernier, *Gravures originales de Desprez ou exécutées d'après ses dessins*, Malmö, John Kroon, 1933, p. 17 et cat. n° 7-8, p. 47, n° 9-15, p. 48. Voir ses gravures à la BnF, Est., HA-52 fol. n° 10 (E47051) (projet de reposoir, 1769) et n° 11 (E47052) (projet de baldaquin).
42. MEISSONNIER Juste-Aurèle, *Livre de Desseins d'Autels à l'usage de toutes les Eglises gothiques*, Paris, Huquier, s. d. (vers 1757-1761) (exemplaire à l'INHA : Reserve Fol Est 473), en particulier la pl. 1 : « Livre de Desseins d'Autels [...] Projetés pour la décoration du chœur de St. Germain de l'Auxerrois », suivi de cinq autres propositions et

- d'une coupe sur la longueur du chœur ; Meissonnier couvre les supports gothiques mais conserve l'arc brisé. Chaque projet se distingue par ses formes, l'usage de retable peint ou de sculpture, et son iconographie centrée sur l'Eucharistie, la Descente de Croix, l'Ascension, la Transfiguration, la Croix et le Saint-Esprit.
43. PIGANOL DE LA FORCE J.-A., *op. cit.*, 1765, t. II, p. 197-199 ici p. 198 : le projet y est apprécié par les architectes académiciens requis comme « ayant réussi à marier de la manière la plus heureuse le genre moderne avec le gothique de l'édifice qu'il avoit à décorer » (p. 197). HURTAULT, MAGNY, *Dictionnaire historique de la ville de Paris*, Paris, Chez Moutard, 1779, vol. III, p. 137, indiquent en revanche la présence « d'une gloire de grande composition », qu'ignore cependant Dezallier d'Argenville et les autres descriptions anciennes.
44. PHILIPPOT Jacques, *Monographie de l'église Saint-Jacques de Compiègne*, Paris-Compiègne, 1931, p. 20-21 et p. 85-86 et chanoine DELVIGNE, *L'église Saint-Jacques de Compiègne. Description et histoire*, Compiègne, 1942, p. 60-61 et p. 71-77 : l'église, devenue paroisse royale au XVIII^e siècle, bénéficie d'importants travaux à partir de 1750 et notamment sous la direction du vicaire puis curé de la paroisse Claude Boulenger avec le soutien de Louis XV : suppression du jubé, nouvelles stalles, nouveau pavement du chœur et boiseries enserrant les piliers (1767-1777), Gloire, etc. Le marbrier Le Loup est mentionné dans les archives (1773) concernant ce cas exemplaire qui mériterait une étude circonstanciée.
45. Voir LAUGIER M.-A., *Observations sur l'architecture...*, Paris, Desaint, 1765, Troisième partie : « De la difficulté de décorer les Eglises gothiques », p. 134-135 et p. 139 : condamnant en revanche les aménagements de Saint-Merry et de Notre-Dame mais aussi ceux de Saint-Jean-en-Grève, des Grands-Augustins et de Saint-Sauveur où « l'architecture grecque contraste mal à propos avec l'ordonnance du bâtiment » et, du même, son *Essai sur l'architecture, op. cit.*, chap. IV : « De la manière de bâtir les Eglises », p. 199-241. Sur le rapport au gothique voir, depuis l'approche polémique de Louis Réau (1958), HERMANN Wolfgang, *Laugier and eighteenth century French Theory*, Londres, Zwemmer, 1962 ; MIDDLETON Robin D., « The Abbé de Cordemoy and the Greco-Gothic Ideal : a prelude to romantic classicism », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, 1962, p. 278-320 et 1963, p. 90-123 ; FOSSIER François, « Pour une réévaluation des décors intérieurs gothiques au XVIII^e siècle », *Actes du V^e congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art*, Bordeaux, INHA, 1999 (en ligne sur le site de l'INHA) ; ROUSTEAU-CHAMBON Hélène, *Le gothique des Temps modernes : architecture religieuse en milieu urbain*, Paris, Picard, 2003 ; DAMIAN-GRINT P. (dir.), « *Medievalism and "manière gothique"* », dans *Enlightenment France*, Oxford, Voltaire foundation, 2008 ; DAVRIUS Aurélien, « L'architecture religieuse régénérée par le gothique : entre la théorie de Jacques-François Blondel et la pratique de Jacques-Germain Soufflot », dans OLLAGNIER C., RABREAU D. (dir.), *Jacques-Germain Soufflot ou l'architecture régénérée (1713-1780)*, Paris, Picard, 2015, p. 47-56.
46. Voir notamment DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque de Paris...*, Paris, De Bure, 1778, p. 42-43 (sans mention de Gloire) ; COCHIN Ch.-N., « Lettre au sujet des nouveaux travaux de Saint-Germain l'Auxerrois », *Le Mercure de France*, octobre 1756, p. 198-200 (à propos des différents projets en concurrence : Balin, Slodtz, Baccarit, Meissonnier, Caqué, Babuty Desgodets) ; CAYLUS Anne-Claude-Philippe de Thubières, comte de, « Lettre à l'auteur du Mercure », *Le Mercure de France*, janvier 1757, p. 192-197 (louant la « noble simplicité plus en rapport avec le gothique de l'église », et le coût modéré, du projet de Baccarit) ; COCHIN Ch.-N., *Mémoires inédits*, Paris, 1880, p. 32-36 ; SOUCHAL F., *op. cit.*, 1967, p. 526-528, cat. 167, p. 677-679, et p. 718 (inventaire faisant référence au modèle de Slodtz) ; FUHRING Peter, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un genio del rococo, 1695-1750*, Turin, Umberto Allemandi, 1999, II, cat. 63, p. 244 et cat. 130-136, p. 379-381 (série de six projets, vers 1745-1750) ; et, en dernier lieu, le dossier de synthèse rassemblé par BONTEMPS S., *op. cit.*, t. III, cat. 36.

47. LAUGIER M.-A., *Essai...*, *op. cit.*, chap. IV : « De la manière de bâtir les Eglises », p. 200 à propos des églises gothiques : c'est l'élimination des ornements, qui sont ceux du gothique tardif des XIV^e et XV^e siècles dans l'esprit de Laugier, qui permettra d'en retrouver la « délicatesse » et le « majestueux » de l'ensemble. DARGNIES Louis-Michel, *Mémoires en forme de lettres pour servir à l'histoire de feu Messire Louis-Fr Gabriel d'Orléans de la Motte, évêque d'Amiens*, Malines, 1785, t. II, Lettre XVIII, p. 195 évoque le « talent de l'architecte » de l'église gothique mais opposé au « mauvais goût des décorateurs, qui en chargeant l'intérieur du vaisseau d'une multitude d'ornemens gothiques, étoient parvenus insensiblement à masquer les beautés réelles de l'architecture primordiale [je souligne]. Un jubé massif qui sembloit faire du chœur une prison, des clôtures irrégulières au Sanctuaire qui ne permettoient pas au peuple de voir l'Autel, ni le Prêtre dans les cérémonies du Sacrifice; le Sanctuaire lui-même chargé d'ornemens dégradés par la vétusté... » ; et p. 197 : « Au reste, il ne vouloit rien que de simple et de noble, & il disoit souvent que son Eglise étant parfaite en elle-même, chaque ornement dont on la couvroit en cachoit quelque beauté... » : confirmant l'idée d'une valeur *positive* accordée à l'architecture gothique mais supposée *défigurée* par des ornements (« gothiques ») qu'il fallait retirer. L'évêque partage également avec ses contemporains l'opposition aux matériaux factices et au « faux » : voir son opposition au « faux marbre » dont on pensait peindre le maître-autel de bois (p. 201-202 et note 1, p. 202) : « En général dans tous les ornements d'Eglise, il préféreroit ce qu'il y avoit de plus simple, pourvu que ce fût du vrai, à ce qui auroit été plus brillant, mais en or ou en argent faux », position difficilement compatible avec l'adoption de la Gloire... Même pensée déjà chez CORDEMOY, admirateur du gothique, dans son *Nouveau Traité de toute l'Architecture...*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1706, chap. III, p. 175-176 : on sait que Cordemoy, exemple pour Laugier, aspirait à retrouver un tel effet en substituant les colonnes libres aux arcades de l'architecture moderne; même opposition encore entre « construction » gothique valorisée et ornements « presque toujours de mauvais goût » chez Jacques-Germain SOUFFLOT dans son *Mémoire sur l'architecture gothique* prononcé devant l'Académie des sciences de Lyon en 1741. Notons que dans ses *Mémoires critiques...*, *op. cit.*, p. 28, Michel de Frémin met également l'accent sur la facilité donnée à la vue par les supports réduits du gothique mais qui est rapportée chez lui « au spectacle du sacrifice », autre thème central du XVIII^e siècle.
48. LAUGIER M.-A., *Observations...*, *op. cit.*, p. 145.
49. *Ibid.*, p. 146.
50. Voir, sur ces différentes propositions, LAUGIER M.-A., *Observations...*, *op. cit.*, p. 143-149. D'autres arguments que ceux de Laugier expliquent l'échec des propositions; selon un manuscrit d'un contemporain, Jacques Sellier, l'échec du projet de Charles de Wailly tenait aussi à ses « cariatides » (*sic*), évoquant les vertus de la Vierge, mais qui « rappeloient aux spectateurs la mémoire du paganisme dans une église » : voir FOUCCART-BORVILLE Jacques, « Les projets de Charles de Wailly pour la gloire de la cathédrale d'Amiens et de Victor Louis pour le maître-autel de la cathédrale de Noyon », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1974, 1976, p. 131-144 ici p. 133. On sait que Simon Pfaff, auteur de la Gloire de Valloires, a également donné un projet pour Amiens : voir FOUCCART-BORVILLE J., *Simon Pfaff, un sculpteur autrichien en Picardie (1715-1784)*, Abbeville, F. Paillard, 1996, p. 81.
51. PIERRE Joseph, « Décoration du chœur de la cathédrale de Bourges sous la conduite des sculpteurs du roi, Michel-Ange Slodtz et Louis-Claude Vassé, 1754-1773. Notices sur ces artistes et leurs familles », *Revue du Berry et du Centre*, 1915, p. 49-271 ici p. 173-175 et p. 252-254 (marché du 10 juin 1767).
52. Les retables accueillent deux toiles de Nicolas-Guy Brenet : *Saint Pierre et saint Paul*; une *Assomption*, toutes deux surmontées d'une Gloire (avec le Trigramme IHS dans le premier cas; l'autre S J [pour Saint-Jacques]). Le chœur comprend encore une série de médaillons (dont saint Luc et saint Matthieu de part et d'autre de l'arcade centrale), ainsi

- que deux tableaux offerts par le roi (un saint Louis, remplacé au siècle suivant, et un saint Jacques par Durameau en 1768) qui complètent l'iconographie de l'ensemble associant dévotion au Nom de Dieu, au Sacré-Cœur et aux saints. Les tableaux de Brenet auraient été commandés en 1773 par le roi pour la paroisse, d'après PHILIPPOT J., *op. cit.*, p. 91.
53. DESGODETS A., *Traité des ordres d'architecture*, *op. cit.*, chap. 14, p. 328 et suiv. sur le détail des principes retenus.
54. DAMISCH Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972; voir également DUPONT-SOMMER André, « *Nubes tenebrosa et illuminans noctem*. Esquisse d'une histoire du concept de la Nuée divine dans l'Ancien Testament », *Revue de l'Histoire des Religions*, 1943, 125, p. 5-31.
55. Jean-Pierre Defrance est l'auteur de la décoration de la chapelle des Ursulines (rue des Capucins, vers 1730-1740 avec voûte intégrant un Saint-Esprit en gloire), du baldaquin de l'abbatiale de Fécamp, de la contretable avec Gloire du monastère de Bellefond (détruit), et de l'exceptionnel ensemble de Saint-Vincent, également détruit mais connu par une photographie ancienne montrant une Gloire avec Tétragramme sculpté sur le sommet de l'arcade centrale du chœur. Sur l'architecte voir BEAUREPAIRE Charles de, « Les architectes à Rouen de 1650 à 1750 », *Bulletin des Amis des monuments rouennais*, 1906, p. 93-132 ici p. 103 pour les devis concernant Saint-Vincent de 1735, 1738, 1750 conservés aux Archives départementales (G 7737 et 7738); ainsi que RENAUD Edmond, *Rouen l'église Saint-Vincent : monographie archéologique & descriptive*, Rouen, Métérie, 1885, p. 15-23; CHIROL Pierre, « Saint-Vincent de Rouen », *Bulletin des Amis des monuments rouennais*, 1946-1950, p. 39-42 (avec référence au devis des travaux signés par Varemault et le sculpteur Defrance le 17 décembre 1735 [AD, G 7737], p. 41). La nouvelle décoration est engagée à partir de 1693 par le curé Étienne Varemault et prévoyait la transformation des arcades ogivales en plein cintre et une série de douze bas-reliefs avec Évangélistes, Prophètes et Docteurs au-dessus des piliers du sanctuaire et du chœur, la Gloire au-dessus de l'arcade centrale, la sculpture de saint Vincent tenant la suspension eucharistique que désignait, en vis-à-vis, un grand ange, ainsi que les deux anges en plomb doré accompagnant l'autel et signés de J.T. (?) Caffieri [Philippe Caffieri (1714-1774), frère aîné de Jean-Jacques Caffieri] en 1766 (conservés dans le chœur de la cathédrale); l'autel a été consacré en 1750. Voir également, pour Rouen, le maître-autel de Saint-Eloi où aurait été remontée l'ancienne Gloire avec Tétragramme de l'église (détruite) de Saint-Étienne-des-Tonneliers : voir BEAUREPAIRE Ch. de, « Notice sur l'église de Saint-Étienne-des-Tonneliers à Rouen », *Bulletin de la Commission des Antiquités de la Seine-Inférieure*, t. VIII (1888-1890), p. 196-214, ici p. 214 et p. 203-206 faisant référence aux travaux de la contretable, avec statues allégoriques d'« une charité explorée sur le martyr de saint Étienne, et, de l'autre côté, une figure représentant la Foi ou la Religion, qui lui montreroit, dans une croix surmontée d'une corne d'abondance, les ressources inépuisables que le martyr de saint Étienne allait lui procurer » du sculpteur Nicolas-Louis Lamine (1783-1786); ainsi que ROUAULT DE LA VIGNE René, « Il faut sauver l'église Saint-Étienne-des-Tonneliers », *Les Amis des monuments rouennais*, 1935-1938, p. 187-197. Voir également la Gloire avec ange porteur de la suspense à Saint-Étienne d'Elbeuf (en l'état); ou encore, à Troyes, celle (déposée mais connue par des photographies) de l'église Saint-Nizier où subsiste la décoration du milieu du XVIII^e siècle (chérubins et ornements liturgiques) du chœur gothique : voir *Les églises de Troyes. Cathédrale, collégiales et églises paroissiales, Images du patrimoine 279*, Inventaire général du patrimoine culturel – Lieux-dits, 2013, p. 27 et p. 131 sur les travaux réalisés entre 1769-1772; voir antérieurement POULLE Emmanuel, « Église Saint-Nizier de Troyes », *Congrès archéologique de France, Troyes, 1955 (1957)*, p. 63-70, ici p. 63 sur les réaménagements du chœur (se référant aux fonds de la fabrique de l'église [AD de l'Aube, 18 G]).
56. Saint-Maclou (en partie détruit, mais nombreux fragments démontés), par le sculpteur Jean-Baptiste Cahais et, succédant à Jean-Pierre Defrance sur le chantier, par

- l'architecte Charles Thibaut (1775-1782) : le jubé est supprimé en 1726 et remplacé en 1758 par la poutre de Gloire de Thibaut et Cahais surmontée d'un crucifix entouré d'anges agenouillés; l'autel, donné à Cartaud [Jean-Sylvain], fut construit en 1738. Le décor du chœur ne fut exécuté qu'à partir de 1775 : les piliers recouverts de boiseries avec divers attributs (des pontifes, des évêques, de l'eucharistie, des cœurs de Jésus et Marie, de la Passion, etc.), les deux anges adorateurs de part et d'autre de l'autel (Cahais, 1777), la Gloire (modèle de Cahais en 1780) intégrant un grand ange au centre qui tenait dans sa main la suspension eucharistique en forme de cloche; un grand drapé sur le pilier central, entre la Gloire et l'autel, destiné à abriter l'ostensoir du Saint Sacrement; des sculptures en terre cuite, placées au-dessus des chapiteaux des piliers, encadraient la Gloire : saint Pierre en acte d'adoration (droite), saint Maclou montrant l'autel et la Gloire (gauche), deux groupes d'anges portant les attributs des deux saints. Sur ce projet voir BAUDRY P., « Église Saint-Maclou de Rouen. Travaux intérieurs exécutés au XVIII^e siècle », *Bulletin de la Commission des Antiquités de la Seine-Inférieure*, t. V, 1879-1881, p. 116-119; BEAUREPAIRE C. de, « Notes sur les architectes de Rouen de 1750 à la Révolution », *Bulletin des Amis des monuments rouennais*, 1908, p. 108-129 ici p. 119-120 sur l'architecte; LOTH Julien, *Saint-Maclou de Rouen*, Rouen, Lecerf, 1913, p. 38-41; HERVAL René, *Saint-Maclou de Rouen*, Rouen, Defontaine, 1933, p. 79-81; et les différents articles que lui a consacré CHALINE Olivier : « La gloire de Saint-Maclou », *Bulletin des Amis des monuments rouennais*, octobre 1994-septembre 1995, p. 55-57; « Rouen baroque », *Bulletin des Amis des monuments rouennais*, octobre 2005-septembre 2006, p. 10-37 ici p. 27-35 sur les décorations religieuses; et surtout, avec un descriptif précis des travaux, « Quand le ciel fait irruption dans l'église. Le décor de chœur baroque de Saint-Maclou », *Bulletin des Amis des monuments rouennais*, octobre 2012-septembre 2013, p. 46-70 et « Document : le décor du chœur Baroque de Saint-Maclou », *Bulletin des Amis des monuments rouennais*, octobre 2013-septembre 2014, p. 74-77 (Devis du 5 janvier 1775).
57. BLONDEL J.-F., *Architecture Française ou Recueil des plans, élévations coupes et profils des Églises, Maisons Royales, Palais, Hôtels et édifices les plus considérables de Paris...*, 7 tomes, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1752-1756, Livre VII, chap. VIII, p. 147.
58. DESGODETS A., *Traité de la commodité de l'architecture* (apr. 1722), Première section, chap. II : « Description des églises (*sic*) cathédrales », p. 121 (ms. C 2 : BnF, Est., Ha-32b, Pet. fol. : voir l'édition électronique des *Cours* de Desgodets, R. Carvais [dir.], [www.desgotes.net]).
59. *Ibid.*, Première section, chap. II : « Description des églises (*sic*) cathédrales », planche XI, p. 120-121 avec baldaquin (au-devant de l'entrée du chœur) avec coupole et Gloire avec ange portant calice, au-dessus d'une suspension eucharistique; chap. III : « Description des églises paroissiales », p. 163 : maître-autel cette fois « au chevet du chœur », avec Gloire et seconde Parousie et pl. VI, p. 169 ainsi que pl. VIII, p. 182 et p. 184 (Gloire et Parousie avec évangélistes); chap. IV : « Description des églises monacales », maître autel « entre les religieux et le peuple, pour être vu des uns et des autres » (p. 188), à baldaquin, mais sans Gloire; chap. V : « Description des églises conventuelles », p. 232 : maître-autel face au chœur des religieuses avec suspension et crosse eucharistique « qui sort du milieu d'une gloire à la hauteur de l'imposte de l'arcade ». Il existe une seconde version du manuscrit, conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam, également édité sous forme électronique.
60. La position de Laugier paraît évoluer entre ses deux traités : voir LAUGIER M.-A., *Essai...*, *op. cit.*, p. 224-225 (avec Gloire) et *Observations...*, *op. cit.*, p. 137-139 (modèle d'autel mais ici sans mention de Gloire) avec exemple de référence qui est « le modèle en petit » de Saint-Germain-l'Auxerrois qui précède l'examen d'Amiens où Laugier proposera son propre projet, à nouveau sans Gloire.
61. Voir également, de Pierre Contant d'Ivry, auteur de Saint-Vaast d'Arras, la coupe intérieure de l'église de Panthémont (vers 1753) à Paris (Louvre, Cabinet des arts graphiques,

- RF 38552, R) avec Gloire rayonnante à partir du triangle trinitaire, ainsi que les planches gravées dans ses Œuvres d'architecture, 1769, t. I (pl. 19, 20, et coupe 21) ; ou du même, son étude pour un projet de décoration d'église (RF 38556, R). Sur l'architecte voir l'étude de Gabrielle JOUDIOU, dans J.-L. BARITOU, FOUSSARD D. (dir.), *Chevotet, Contant, Chaussard. Un cabinet d'Architectes au Siècle des Lumières*, Paris, La Manufacture, 1987, chap. II, p. 86-182 ici p. 147-152 : l'église est achevée en 1756 mais les travaux se poursuivent jusqu'en 1783. Voir également KRETZSCHMAR Frank Joachim, *Pierre Contant d'Ivry. Ein Beitrag zur französischen Architektur des 18. Jahrhunderts*, Inaugural-Dissertation, Köln, F. Hansen, 1981, p. 140-153 (exemplaire BnF 16-V-14862).
62. NEUFFORGE Jean-François de, *Recueil élémentaire d'architecture* (1757-1768), VI, Pl. 4 : « Plusieurs Dessesins des Plans et Elévations d'Autels et de Baldaquins » et VII, « Suite des modèles de diverses Eglises... », ici Pl. 3 : « Coupe... ».
63. Nous avons évoqué cet exemple, en place (avec modifications) dans notre chap. I, avec bibliographie en note, et dans le chap. III pour la chapelle de la Vierge.
64. BONTEMPS S., *op. cit.*, III, 1. 2 : « Les décors extensifs : conquête et dépendance de l'espace », à propos des églises de Saint-Laurent et Saint-Séverin au XVII^e, puis de Notre-Dame et de nombreux autres exemples au siècle suivant.
65. RIEGL Alois, *L'origine de l'art baroque à Rome*, S. Muller (trad.), Paris, Klincksieck, 1993, p. 66-69 à propos de Michel-Ange.
66. L'autel et son retable, représentant *L'Adoration des Mages*, est surmonté d'un « Tableau de la Gloire » (c'est le titre de la gravure d'Étienne Fessard de 1754), qui représente un ensemble d'anges musiciens autour d'un immense soleil dont les rayons se dirigent aussi bien vers la voûte que vers le tableau du retable qu'il paraît illuminer. Sur cette réalisation, financée par l'archevêque de Paris Christophe de Beaumont, voir CAVIGLIA-BRUNEL Susanna, *Charles-Joseph Natoire*, Paris, Arthéna, 2012, p. 90-94 et cat. P. 191-205, p. 356-369 ; RIOPELLE Christopher, « Notes on the Chapel of the Hôpital des Enfants-Trouvés in Paris », *Marsyas*, XXI, 1981-1982, p. 29-35 ; ZANELLA Andrea, « I Brunetti tra scenografia e quadratura in Francia nel XVIII secolo », dans *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma, De Luca, 1997, p. 311-320 ; ainsi que la description détaillée donnée par *Le Mercure de France*, juillet 1750 : voir éd. 1970, t. 59, p. 48. Voir la gravure à la BN, Est., AA 5 (E. Fessard).
67. Voir *L'Année littéraire*, 1759, t. VII, *op. cit.*, p. 21-28 : le projet avec Gloire, évoqué plus haut, prévoyait, afin « que la peinture de ses nouvelles Chapelles restituât cette profondeur que l'on aperçoit en entrant dans l'Eglise, par la découverte de la Chapelle de la Vierge », « un fond d'architecture peint en perspective représentant une Chapelle avec une galerie immense, ce qui rend cet endroit d'une grandeur & d'une profondeur étonnante ; cela ressemble à ces beaux effets que nous donnent les coupes de Saint Pierre de Rome » (p. 24).
68. Effet d'indétermination ici renforcé par la relation entre le tableau principal de Nicolas-Guy Brenet (1768), représentant une assemblée d'anges adorateurs disposés sur un fond d'architecture en perspective qui fait écho et semble prolonger la perspective réelle de l'église, et la sculpture miraculeuse « réelle » posée devant la toile. Sur le peintre voir la monographie de SANDOZ Marc, *Nicolas-Guy Brenet (1728-1792)*, Paris, Editart-Quatre Chemins, 1979, cat. 45, p. 89, pl. 1, 4 et, du même, « Nicolas-Guy Brenet, peintre d'histoire (1728-1792) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1961, p. 33-50, ici p. 38.
69. Sur le premier ensemble voir, en dernier lieu, TROUVÉ Stéphanie, *Peinture et discours. La construction de l'école de Toulouse, XVII^e-XVIII^e siècles*, Rennes, PUR, 2016, p. 181-202 : exceptionnel ensemble, conçu par le dévot et érudit Gabriel Vendages de Malapeire, et associant des œuvres, en partie conservées, de Charles de La Fosse, René-Antoine Houasse, Gabriel Blanchard, Jean de Troy, etc. Sur l'œuvre, conservée, de Despax voir BERTRAND Pascal-François, « L'ancienne église des Carmélites de Toulouse et son décor », *Congrès archéologique de France, 1996, Toulousain et Comminges*, 2002, p. 167-176.

70. Je me permets ici de renvoyer plus longuement, pour ces différents exemples, à COUSINIÉ F., « Gloire et déconstruction du retable baroque, entre Rome et Paris », dans KAIRIS P.-Y., DEKONINCK R., LEEFTZ M., D'HAINAULT B. (dir.), *Machinae Spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux*, colloque international, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2014, p. 231-254. Voir également le corpus rassemblé dans GOUZI C., LERIBAUT C. (dir.), *Le Baroque des Lumières. Chefs-d'œuvre des églises parisiennes au XIII^e siècle*, cat. expo. (Paris, Petit-Palais, 2017), Paris, Paris-Musées, 2017, « Le théâtre baroque des Lumières. Décors de chapelles et peintures plafonnantes », p. 94-129.
71. Voir BOUDON Pierre, *L'architecture des lieux. Sémantique de l'édification et du territoire*, Gollion, Infolio, 2013, Quatrième partie : « L'enjeu ornemental : ornement et architecture », p. 220 ; on retrouve aussi la double tension de la Gloire soit vers « une tectonique du bâti » (sa géométrie, sa composition), soit vers une « iconologie » (son intégration de formes figurales).
72. Ou déjà, nous l'avons signalé (Introduction), dans un contexte théologico-politique, à l'entrée de la sacristie de Jacques Cœur à la cathédrale de Bourges ou bien à la Sainte-Chapelle de Vincennes avec les clés ornées respectivement des armes de Charles VII et d'Henri II dans un rayonnement.
73. Sur cet artiste important et cet exemple voir l'étude de FOUCART-BORVILLE J., *Simon Pfaff, un sculpteur autrichien en Picardie...*, *op. cit.*, p. 24-49 (avec bibliographie antérieure) : l'église reconstruite et achevée en 1750 sur des plans de Raoul Coigniart, est entièrement décorée par Pfaff : maître-autel (1751-1752, consacré en 1756) avec un tabernacle fixe, crosse-palmier eucharistique (par Jean Veyren, 1763, qui œuvre aussi pour les grilles de la cathédrale d'Amiens), et suspense eucharistique (où le ciboire-coupe aurait été remplacé par la colombe actuelle), etc. Tout un riche programme iconographique se déploie dans le chœur et le transept avec reliefs des Évangélistes, statues de saint Paul, saint Pierre, Moïse, Aaron (?), saint Martin et saint Bernard (sous les traits des commanditaires), etc. Le sculpteur était également l'auteur de la plus modeste Gloire de la chapelle de l'hospice de Saint-Riquier (en place), de la Gloire de l'Assomption de l'abbaye de Cercamp (détruite), peut-être de la Gloire de l'abbaye de Dommartin (détruite), et a été associé à celles des cathédrales de Soisson et de Noyon (détruites).
74. Autre « fonction » essentielle de la Gloire déjà évoquée : sa fonction relationnelle par rapport aux différentes images présentes dans le sanctuaire. À Saint-Roch par exemple, Diderot observait que la Gloire, par ses nuées qui descendaient jusqu'au tabernacle et par ses rayons dirigés vers le haut, établissait le lien entre « la scène qui se passe à l'autel » et la peinture de la coupole. Une relation semblable est établie par les nuées de la Gloire de Notre-Dame qui unissent terre et ciel, Père et Fils.
75. SEMPER Gottfried, « De la détermination formelle de l'ornement et de sa signification comme symbole de l'art » (1856), dans *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, J. Soullou, N. Neumann (trad.), Marseille, Parenthèses, 2007, p. 235-264, ici p. 235.
76. *Ibid.*, p. 236. On sait que Semper développe ensuite toute une complexe classification entre ornement « pendant » (ornement « macrocosmique », en rapport avec la « symétrie » [axiale], matérialisant la gravitation et la croissance vitale) ; « annulaire » (se présentant « sous forme d'arrangement périphérique ou périphérie-radial autour de l'objet décoré » sur lequel il s'agit d'attirer l'attention) ; « microcosmique » (en rapport avec un principe « d'eurythmie » et la « proportionnalité ») ; et « directionnel » (destiné à « rehausser la direction et le mouvement du corps », en rapport avec « l'orientation » et la volonté) dont les différents principes ont trouvé dans l'architecture grecque la forme idéale de synthèse. Notre Gloire serait ainsi une forme d'ornement à la fois annulaire (radial, centré sur son axe) et (omni) directionnel, parfaitement régulier, symétrique sur toutes ses directions. Elle correspondrait à ces « formes complètes en elles-mêmes », notamment cristallines et « symboles de l'absolu et de la perfection », qu'explore le traité sur *Le Style*, *op. cit.*, p. 285-287.

77. « Une grande gloire qui se répand sur le sujet annonce la faveur du Tout-Puissant. Les rayons de la gloire frappent particulièrement saint Geneviève. Représentez-vous cette grande architecture éclairée par cette gloire. Les beaux reflets! Les belles couleurs : Quel effet ne produirait pas une pareille disposition? Car c'est en peinture que l'on doit attendre le bel effet d'une gloire. On peut dire encore à l'avantage de M. Boullée qu'il a habilement ménagé dans son architecture de quoi favoriser le peintre, tant par rapport aux effets de la gloire que pour la composition dans le bas », d'après *L'Année littéraire*, 1759, t. VII, p. 21-28 ici p. 25; 1760, t. VII, p. 271-283. Ce projet, critiqué comme celui de Falconet dans *L'Observateur littéraire* (1760, t. I, p. 46-52 lui reprochant des « ornements de fantaisie » empruntés au théâtre, l'association des arts, etc.), n'a pas été retenu.
78. Voir les deux vues « au temps de la Fête-Dieu » et « au temps des Ténèbres », BnF, Est., Ha 56, pl. 8 et 9. Voir les textes fondamentaux de Boullée dans BOULLÉE Étienne-Louis, *Architecture. Essai sur l'art*, H. Rosenau (éd.), dans *Boullée & Visionary Architecture*, London/New York, Academy Edition/Harmony Books, 1976, « Basiliques », p. 126-127 ou BOULLÉE É.-L., *L'architecture visionnaire et néoclassique*, J.-M. Pérouse de Montclos (éd.), Paris, Hermann, 1993, p. 89-90. Voir PÉROUSE DE MONTCLOS J.-M., *Étienne-Louis Boullée, op. cit.*, p. 210 (Saint-Roch et p. 114-125 sur le projet de Métropole). Sur la question du sublime voir les indications de LAROQUE Didier, *Réflexions sur l'architecture*, Paris, Manucius, 2010, chap. 3 : « Boullée et le sublime » et, du même, *Sublime et architecture*, Paris, Hermann, 2010.
79. Voir par exemple GALLOCHE Louis, « Traité de Peinture » (4^e partie), 7 juillet 1753, dans LICHTENSTEIN J., MICHEL C. (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. VI (1752-1792), vol. I, Paris, ENSBA, s. d., p. 153 admirant la réalisation du Bernin : « j'ai vu souvent ce miracle de l'art, mais j'ai été témoin autant de fois qu'il ne laissait personne de sang froid et jetait des hommes les plus tranquilles dans une espèce d'enthousiasme ».

Index des noms propres

Table des matières

<i>Remerciements</i>	6
<i>Introduction</i>	9
« LA GLORIA DEL PARADISIO » : BERNINI À SAN PIETRO	9
ORIGINES, SURVIVANCES ET RÉACTUALISATIONS	17
OBJET-LIMITE	23

GLORIFICATION I

Économie générale de la Gloire : Andrea Pozzo à S. Ignazio (1691-1694)

PROGRAMME ET INTENTIONNALITÉ	47
CATOPTRIQUE DÉVOTE ET THÉOLOGIE	56
Les fondements de la tradition catoptrique	59
Catoptrique moderne et représentations :	
de Charles de Bovelles à Athanasius Kircher	65
<i>DE GLORIA IN GLORIAM</i> : RETOUR EN DIEU ET ACCÈS À LA GLOIRE	70

1. LUMEN DE LUMINE

<i>La Gloire trinitaire et ses enjeux figuratifs</i>	91
ENTRE ROME ET PARIS : ANTHROPOMORPHISME OU ABSTRACTION	93
Anthropomorphisme romain	93
Symbolisme parisien	100
La tentation aniconique	114
UN DIEU UNIQUE EN TROIS PERSONNES	118
REPRÉSENTER LA LUMIÈRE DIVINE : MATÉRIALITÉ OU IMMATÉRIALITÉ	132
Sémiotique de la Gloire	135
Organisation, matière, hiérarchie, orientations	140

GLORIFICATION II

La chapelle Spada/Borromée de S. Maria in Vallicella (1663-1679)

UN PORTRAIT TOTALISANT	181
EXTRACTION	184
EXALTATION	187
JUXTAPOSITION	192
UN EXEMPLE FONDATEUR : LA CHARITÉ DE SAINT FRANÇOIS DE PAULE	194

2. LE NOM EN GLOIRE	207
LES NOMS DIVINS : JÉSUS ET MARIE	207
Marie	209
Jésus	214
Figurations et dévotions	217
LES NOMS DIVINS : LE TÉTRAGRAMME	224
Les Noms de Dieu	226
Le Nom suprême	228
Censure et réappropriations	230
Réinventions figuratives	232
Enjeux et stratégies	236
3. MARIA IN SOLE	259
GÉOGRAPHIE MARIALE	261
DISPOSITIFS	266
« UN GRAND PRODIGE PARUT DANS LE CIEL :	
UNE FEMME REVÊTUE DU SOLEIL »	275
TEXTES, IMAGES ET EXPÉRIENCES MIRACULEUSES	280
Allusions et recompositions	280
Miracle à Rome	282
RELIGION POPULAIRE ET SCEPTICISME MARIAL	285
Mariolâtrie et encadrements des pratiques dévotionnelles	285
Implications figuratives	293

GLORIFICATION III

Apothéose et communion des saints dans la Gloire céleste : *Giovan Battista Gaulli au Gesù (1672-1685)*

ROBERT BELLARMIN : L'ÉGLISE « VIVE » ET LA COMMUNION DES SAINTS	329
LE CIEL DE ROBERT BELLARMIN ET LA COUPOLE DU GESÙ	336
4. RAPTUS IN CÆLUM	
<i>Les Saints en Gloire</i>	353
VISION, EXTASE OU APOTHÉOSE?	362
DISTRIBUTION ET DYNAMIQUE DE LA GLOIRE	371
Le Ciel et la Trinité	371
Les Saints, la médiation angélique	377
Le Monde, la matière	384
PHÉNOMÉNOLOGIE DU CORPS EN GLOIRE :	
IMPOSSIBILITÉS ET SOLUTIONS FIGURATIVES	389
VISION DE DIEU, VISION DES CRÉATURES, CORPS GLORIEUX	395
Indistinctions catégorielles	396
Une vision dialectique	398
Accès à la vision et inégalité entre anges et hommes	399
Inégalité entre hommes de la vision	401
La face de Dieu	402
Le corps glorieux du saint	404

5. GLOIRE ET LUMIÈRE

Retour sur la tradition textuelle 431

GLOIRE MODERNE ET *KAVÔD* BIBLIQUE 431

 La Gloire des modernes 431

 Les fondements bibliques et patristiques de la Gloire de Dieu 440

 Du « Père des lumières » à la « lumière du monde » 448

GLOIRE ET « MÉTAPHYSIQUE DE LA LUMIÈRE ET DE L'OMBRE » 454

 Mystique, science et figurabilité de la lumière : quelques approches en France 455

 Métaphysique de la lumière : Athanasius Kircher 463

Épilogue 495

Index des noms propres 529

Du même auteur

Le Peintre Chrétien. Théories de la peinture religieuse dans la France du XVII^e siècle, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », J. Rancière et J.-L. Déotte (dir.), 2000.

Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses « objets-limites » aux XVII^e-XVIII^e siècles, Paris, Gérard Monfort, 2005.

Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle, Aix-en-Provence, PUR, 2006.

Images et méditation au XVII^e siècle, Rennes, PUR, coll. « Art & Société », 2007.

Sébastien Bourdon : Tactique des images, Paris, éd. 1 : 1, coll. « ars », 2010.

Esthétique des fluides : Sang, Sperme, Merde au XVII^e siècle, Paris, éd. du Félin, 2011.

Trajectoires des images. Culte marial et intermédialité dans la France du XVII^e siècle, Paris, éd. 1 : 1, coll. « ars », 2017.

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^e siècle, Rennes, PUR, 2011.

L'Impressionnisme et la « subtile fluidité contemporaine », Rouen, PURH, 2012.

L'Impressionnisme : du plein air au territoire, Rouen, PURH, 2013.

La lumière parle. Lumières, reflets, miroirs : du Moyen Âge à l'art vidéo, Paris, éd. 1 : 1, 2016.

Soleils baroques. La Gloire de Dieu et des Princes en représentation dans l'Europe moderne, Rome-Paris, Somogy-Académie de France à Rome, 2018.