Sous quelles formes le corps du Christ et le corps chrétien se sont-ils manifestés dans les représentations visuelles ? Quatre modalités déterminantes ont été identifiées dans les œuvres de Nicolas Poussin, de Simon Vouet et de leurs contemporains du XVIIe siècle français : le Surgissement épiphanique du divin en ce monde, la Révélation d'un Dieu s'offrant à l'épreuve de la reconnaissance durant sa vie terrestre, l'Extase visionnaire où l'âme tend vers l'union et la connaissance de Dieu, l'Apothéose et le mouvement d'ascension de l'âme faisant retour vers son principe divin.

L'analyse formelle, rhétorique et kinésique, attentive au langage corporel, ne peut être dissociée de son inscription dans l'univers spirituel et théologique du siècle étudié. Cette double lecture permet de comprendre les postures corporelles comme autant d'expressions, de reprises et de prolongements d'un mouvement d'origine divine : une dynamique amoureuse, initiée dès l'acte de la Création, puis accomplie par la Grâce et suscitant les propres motions du sujet chrétien.

Au-delà, nous constaterons que les multiples tensions qui affectent les visages, les corps mais aussi le temps et l'espace pictural relèvent d'une forme de tension plus générale, caractéristique de l'art de ce siècle : une *tensivité des images* qui permet de repenser l'analyse des représentations de l'époque moderne.

Frédéric Cousinié *est Professeur d'histoire et théorie de l'art moderne à l'université de Rouen Normandie.*

Société d'étude du XVIIe siècle
Université de Rouen Normandie
CNL Centre National du Livre

En couverture : Nicolas Poussin / Le Miracle de saint François Xavier à Kagoshima (détail) / 1641 / Louvre, Paris / Photo © Photo Josse / Bridgeman Images.

978-2-36222-051-7 **00 €**

mare & martin

Frédéric Cousinié

Tensivité des images

mare & martin

Frédéric Cousinié

Tensivité des images

mare & martin

couv.indd 1-3

23/05/2023 15:59:36

Frédéric Cousinié

Tensivité des images

Surgissement, Révélation, Extase, Apothéose dans la France du XVIIe siècle

mare & martin

memtensivite_des_images-mqt04-bis_PDD.indd 5 05/05/2023 11:49:21

« Car c'est en lui que nous avons la vie, le mouvement et l'être ».

Saint Paul, Ac 17, 28.

« Et ainsi saint Paul, qui est venu en sagesse et signes, dit qu'il n'est venu ni en sagesse ni en signes : car il venait pour convertir. Mais ceux qui ne viennent que pour convaincre peuvent dire qu'ils viennent en sagesse et en signes. »

Pascal, *Pensées*, 828.

« Avec le rien de mystère, indispensable, qui demeure, exprimé, quelque peu. »

Stéphane Mallarmé, « L'action restreinte »,
dans *Divagations*, Paris, E. Fasquelle, 1897, p. 255-262.

memtensivite_des_images-mqt04-bis.indd 9 05/05/2023 11:47:33

Introduction

> « Une époque qui a perdu ses gestes en est du même coup obsédée ; pour des hommes dépourvus de tout naturel, chaque geste devient un destin. Et plus les gestes, sous l'action de puissances invisibles, perdaient leur désinvolture, plus la vie devenait indéchiffrable. »
>
> Giorgio Agamben, « Notes sur le geste » (1992), dans *Moyens sans fins. Notes sur le politique*, D. Valin (trad.), Payot et Rivages, 2002 (1995), p. 59-71, ici p. 69.

Toute recherche me paraît résulter de la rencontre plus ou moins fortuite d'une ou de plusieurs œuvres et d'un terme qui semble en éclairer quelques aspects décisifs, voire en traduire une certaine « vérité » si ce mot n'était excessif pour notre ambition.

Le terme est celui de tensivité sur lequel je m'expliquerai plus loin. Les œuvres, dans un premier temps, furent celles qui s'offrirent à une confrontation distanciée au sein de deux musées que mes activités m'invitent à parcourir régulièrement : *Le Miracle de saint François Xavier* de Nicolas Poussin (Paris, musée du Louvre) [**FIG. 1**] et *L'Apothéose de saint Louis* de Simon Vouet (Rouen, musée des Beaux-Arts) [**FIG. 2**].

Les tableaux ont été achevés la même année, en 1641, pour les retables des églises relevant des deux principaux établissements jésuites parisiens, le Noviciat (disparu) et la Maison Professe (église Saint-Louis). Les deux toiles sont emblématiques de l'art de ces artistes, alors en concurrence sur plusieurs grands chantiers parisiens. Elles exemplifient deux attitudes corporelles singulières associées à toute une gestualité expressive : le *surgissement* dynamique de la figure christique dans le monde depuis la profondeur et le support de la toile ; le *retournement* ascensionnel du corps d'un saint vers le Ciel, caractéristique des apothéoses que Simon Vouet a introduites dans la France du début du XVIIe siècle.

Ces postures sont déterminantes dans un siècle dont la pensée et la pratique artistique furent profondément marquées par le désir d'une expressivité corporelle qui trouvait alors un double fondement.

L'un, bien étudié par les travaux qui portent depuis plusieurs décennies sur le corps et les langages non verbaux, est celui de l'*Actio* de la rhétorique : l'action de l'orateur, ses gestes (*gestus*), ses mouvements (*motus*, *movimenti*), ses mimiques et sa physionomie, plus largement sa « contenance », son « port » et la façon de se « comporter » (le « portamento del corpo » de Giovanni Bonifaccio), sa posture (*skèma*, *positura*, position ou disposition), ses attitudes (l'*attitudo* de Léonard ou de Vasari). Ce domaine a donné lieu à de multiples théorisations et

memtensivite_des_images-mqt04-bis.indd 15 05/05/2023 11:47:33

Fig. 1. **Nicolas Poussin**, *Le Miracle de saint François Xavier*, 1641, h/t, 444 × 234 cm, Paris, musée du Louvre, © RMN.

memtensivite_des_images-mqt04-bis.indd 16 05/05/2023 11:47:33

Fig. 2. **Simon Vouet**, *L'Apothéose de saint Louis*, v. 1640-1641, h/t, 275 × 175 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts.

memtensivite_des_images-mqt04-bis.indd 17 05/05/2023 11:47:34

tentatives de codifications destinées tant aux orateurs (princes, avocats, prédicateurs) qu'aux artistes. Il fut notamment déterminant pour la théorie académique des expressions (la *physiognomonie*), des attitudes et de la gestuelle (la *chironomie*) qui a arrêté l'attention de nombreux chercheurs. L'étude de ce vaste domaine a été renouvelée au XXe siècle par l'analyse dite « kinésique » des gestes et micro-gestes (« kinèmes » et « kinémorphèmes »[1]), ainsi que des postures et attitudes (la « construction kinémorphique ») des figures[2].

L'autre fondement est le champ religieux au sein duquel ces œuvres furent produites. Or si l'espace ou bien les lieux dit « sacrés » (*loca sacra*) ou « saints » (*hagioi topoi*) ont fait l'objet d'innombrables études, il n'en est pas de même du corps qui en est, comme les images, indissociable[3] : il y prend place, contribue à son existence, voire *produit* cet espace[4]. « L'économie posturale » (Jean-Yves Hameline) associée à « l'invention » du corps chrétien reste ainsi, pour l'essentiel, à étudier attentivement[5]. Elle porte sur un corps, humain ou divin, humain

1. Ray L. Birdwhistell, *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture,* Washington, DC, Department of State, Foreign Service Institute, 1950 et *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication,* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970. En français : « L'analyse kinésique », M. Lacoste (trad.), *Langages*, 1968, 10, p. 101-106. Sur ces questions, à la suite des travaux fondateurs de Wilhelm Wundt et de David Efron, voir notamment les travaux de David McNeill, dont *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1992 et d'Adam Kendon, dont *Gesture: Visible Action as Utterance,* Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
2. Voir Dominique Boutet, *Pour une approche kinésiologique de la gestualité : synthèse*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Rouen Normandie, 2018 et la présentation de ses travaux dans Lea Chevrefils, Chloé Thomas, Aliyah Morgenstern, « Capturer le corps en mouvement. Impact de l'art sur les études gestuelles », dans F. Cousinié, D. Boutet (dir.), *[Im]postures. Langages du corps à l'époque moderne*, Paris, éd. 1 : 1, 2023.
3. Sur cet aspect désormais bien exploré, voir la mise au point et le retour historiographique de Jérôme Baschet, « L'image en son lieu : quelques remarques générales », dans C. Voyer, É. Sparhubert (dir.), *L'image médiévale. Fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 179-204. Sur le lien figure, corps/lieu, espace, restent stimulantes les réflexions inaugurales de Pierre Francastal, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, inspiratrices de la génération de H. Damish, L. Marin, D. Arasse et de leurs études sur la perspective : voir en particulier Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, éd. de l'EHESS, 2006 (1989).
4. Selon la formule classique d'Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Economica, 2005 (1975).
5. André Gesché, « L'invention chrétienne du corps », *Revue Théologique de Louvain*, 2004, 35-2, p. 166-202, important pour son appel à une « théologie du corps » ; voir également Jean-Louis Scheffer, *L'invention du corps chrétien : saint Augustin, le dictionnaire – la mémoire*, Paris, Galilée, 1975 ; Michel de Certeau, dans « L'homme en prière, "cet arbre de gestes" », *La Faiblesse de croire*, Paris, Seuil, 1987, p. 31-40 ; Michel Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000 ; Jean-Louis Chrétien,

memtensivite_des_images-mqt04-bis.indd 18 05/05/2023 11:47:34

et divin (le Verbe incarné), indissociable des façons d'être, d'apparaître et de se comporter au sein d'un monde régi par les croyances et les pratiques religieuses alors dominantes. Ainsi que l'avait naguère proposé le philosophe Gilbert Durand dans ses travaux sur l'imaginaire, gestes et postures, en tant que « réflexes dominants » ou « matrices sensori-motrices » (et psycho-motrices) attachés à l'espèce humaine, initient un « trajet anthropologique » qui détermine en dernier lieu des formations archétypales et des représentations symboliques dont le sens est à élucider[6]. L'interprétation des postures représentées dans les tableaux analysés appelle ainsi, aux côtés des aspects rhétoriques, une lecture spirituelle et théologique (relevant de la mythologie chrétienne), que j'ai donc voulu privilégier. En ce sens, j'ai tenté d'apporter quelques prolongements à ce que Marc Fumaroli avait explicitement désigné comme le projet d'une « théorhétorique » qui devait allier mystique, spiritualité, rhétorique et poétique dont les multiples références textuelles seront convoquées dans ce travail aux côtés des images[7].

Symbolique du corps. La tradition chrétienne du Cantique des cantiques, Paris, PUF, 2005 ; Jean-Claude Larchet, *Théologie du corps*, Paris, Cerf, « Théologies », 2009 ; Serge Margel, *L'invention du corps de chair. Étude d'anthropologie religieuse du premier christianisme*, Paris, Cerf, « Les conférences de l'*École Pratique des Hautes Études* », 2016 ou, lecture contemporaine, le recueil des catéchèses de Jean-Paul II, *La Théologie du corps*, Paris, Cerf, 2014.

6. Voir Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris, Armand Colin, 2020 (1960), Introduction, p. 27-32 et suiv. ; *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 2015 (1964), chap. IV, p. 92 et suiv. ; *L'imaginaire. Essais sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994, p. 28-29 associant, dans ce « trajet anthropologique », des « réflexes dominants » (dont la « dominante posturale » de verticalité ou horizontalité avec ses perturbations que sont le renversement et la chute), des schèmes (dont celui de « verticalisation ascendante », décisif dans le cas de la mythologie chrétienne et associé à une axiologie positive), des archétypes (dont celui du sommet, du ciel, du chef, du luminaire), des symboles (qu'incarnent les représentations artistiques) et des mythes.

7. Marc Fumaroli, « *Muta Eloquentia* : la vision de la parole dans la peinture de Nicolas Poussin », dans *L'École du silence. Le sentiment des images au* XVII*e siècle,* Paris, Flammarion, 1994, p. 149-181, ici p. 152. L'histoire de l'art, avant-tout médiévale (F. Boespflug, J. Wirth, J.-C. Schmitt, H. Kessler, J. Hamburger, J. Baschet, É. Palazzo, etc.) et désormais moderne, tend depuis de nombreuses années à être plus soucieuse de théologie ou de spiritualité (et réciproquement), et non juste d'iconographie, d'histoire et d'anthropologie religieuse, ou même « d'exégèse visuelle » (Paolo Berdini, Reindert Falkenburgh, Walter S. Melion, Natasha F. O'Hear, Marin O'Kane, etc.), y compris hors du champ religieux. Voir notamment les travaux de Chloë Reddaway, *Transformations in Person and Painting: Visual Theology, Historical Images, and the Modern Viewer*, Turnhout, Brepols, 2015, dont l'introduction et le programmatique chap. I : « How should theologians look at pictures », p. 19-41 aspirant à une « visual theology of images » ou à une « theological hermeneutic for images » (assez indifférente aux textes des théologiens) ; et *Strangeness and Recognition: Mystery and Familiarity in Renaissance Paintings of Christ*, Turnhout, Brepols, 2019. Voir également l'approche plus transversale de Timothy J. Gorringe, *Earthly Visions. Theology and the Challenges of Art*, New Haven, Yale University Press, 2011 ; les récentes ouvertures proposées dans S. Casey, M. McInroy, A. Torrance (éd.), *Image as Theology. The Power of Art in Shaping Christian Thought, Devotion,* Turnhout, Brepols, 2022 ou encore

memtensivite_des_images-mqt04-bis.indd 19 05/05/2023 11:47:34

Cette entreprise relève ainsi moins d'une iconographie du corps chrétien visant un signifié ou un sens exogène dont le corps serait le porteur superficiel, que d'une anthropologie et d'une herméneutique figurative. Le corps y est conçu comme « figure vivante », incarnant (c'est l'*embodiment* de la psychologie cognitive) un *ethos* chrétien, entre la chair et cette « forme du corps » qu'est l'âme[8]. Ce projet est au cœur de ma propre démarche qui propose d'atteindre, à partir d'une analyse détaillée de quatre situations exemplaires, certains des éléments déterminants de la culture visuelle, théorique et théologique du XVIIe siècle ayant informé et transformé le corps.

*
* *

Les tableaux de Nicolas Poussin et de Simon Vouet présentent deux attitudes opposées. L'une inaugurale, l'autre terminale : l'entrée du corps divin en ce monde ; la sortie ou le retour du corps humain dans l'autre monde sur les modèles de la Vierge de l'Assomption et du Christ de l'Ascension. Ces deux attitudes relèvent encore de deux esthétiques dont les différences ont d'emblée été reconnues par leurs contemporains[9]. Elles partagent cependant une même

---

Maxime Deurbergue, *Manifesté dans la chair. Fonder l'art dans le Christ avec Nicée II et Balthasar*, Paris, Cerf, « Cogitatio Fidei », 2022. Côté théologie voir notamment l'excellente anthologie, intégrant le XXe siècle (Tillich, Régamay, Barth, von Balthasar, Burch Brown, etc.), de G. E. Thiessen (éd.), *Theological Aesthetics. A Reader*, Grand Rapids, Michigan-Cambridge, W. B. Eerdmans Publishing, 2005.

8. C'est à quoi appelait par exemple Pascal au XVIIe siècle : au-delà des signes et des figures (micacles, prophéties), atteindre, par la conversion et la foi dans la « folie de la croix » (*Pensées*, 827-828 et 565-566, 583, etc.), à la « réalité » et à la « vérité » d'un sujet transformé et adhérant au nouvel ordre de la Charité ; voir notamment Gabriel Ph. Widmer, « L'herméneutique figurative de Pascal », dans *In necessariis Unitas, mélanges offerts à J.-L. Leuba*, Paris, Cerf, p. 439 et suiv. En ce sens, la posture du corps chrétien, et *a fortiori* celle du Christ, Dieu incarné, ne peuvent pas simplement relever d'une sémiotique des passions (dans ses versions les plus superficielles) mais s'inscrivent dans un projet anthropologique et herméneutique.

9. La « Querelle des Intelligents » opposés aux « libertins », théorisée par Roland Fréart de Chambray dans son *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*…, Paris, Edme Martin, 1650, Epistre, n.p., évoquant, de façon rétrospective, l'église du Noviciat « la plus reguliere de Paris », « fort belle aux yeux des intelligens » et le tableau de Poussin « excellent par-dessus le reste ». La querelle concerne essentiellement l'architecture (l'opposition entre les deux façades du Noviciat et de la Maison Professe), et par extension la peinture : l'auteur, proche de Poussin, Stella ou Errard, s'en prenant aux « libertins » et « maniéristes » que seraient Primatice, Véronèse, Parmésan, Tintoret, le Cavalier d'Arpin et Lanfranco ; Vouet, ignoré, devait sans doute compléter la liste. Voir notamment Alain Mérot, « L'atticisme parisien : réflexion sur un style », dans *Éloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin (1640-1660)*, cat. expo. (Dijon, Le Mans, 1998-1999), Paris, RMN, 1998, p. 18-40 et les introductions de Frédérique Lemerle-Pauwell et Milovan Stanic à l'édition critique des traités de Fréart de Chambray.

memtensivite_des_images-mqt04-bis.indd 20 05/05/2023 11:47:34

caractéristique qui est leur forme intensément dynamogène, définitoire de ce que nous désignerions par « baroque » et que je dirais plus justement *tensive* ou *intensive.* Ce terme renvoie à un concept sémiotique théorisé par Claude Zilberberg sur lequel je reviendrai en conclusion : la *tensivité* qui articule intensité (vitesse et tonicité) et extensité, c'est-à-dire la façon dont une force quelconque s'applique et se déploie dans le temps et l'espace, se rendant ainsi sensible.

J'emploierai cependant ce terme dans un sens commun et élargi : le rapport différentiel, la « disparité », qui s'instaure entre diverses réalités ou au sein d'un même phénomène (espace, objets, corps, affects, temps, etc.) que manifeste un ensemble de propriétés aspectuelles (surface, couleur, lumière, etc.)[10]. Reconnaître une intensité (*intensio*), des tensions (*tónos, tonus ; epitasis ; tensio*), ce qui tend (*teinō,* tendre *; tendere*) ou un rapport tensif (une différence d'intensité) ce n'est pas simplement identifier des polarités, des oppositions, des contrastes, ou réaliser des comparaisons. Cela suppose également qu'existe une forme de relation obligée entre les objets mis en rapport – une corrélation, voire une *intention*[11] – et que l'on soit attentif (c'est l'*attentio* en tant que « tension de l'esprit vers quelque chose ») aux situations intermédiaires, aux déplacements d'un état ou d'un objet à l'autre, c'est-à-dire à la trajectoire parcourue, à son *continuum* et à ses effets sur d'autres corps.

Dans les œuvres analysées de multiples tensions s'expriment de façons d'autant plus intenses qu'elles s'exercent dans des espaces et des temps réduits. Ce peut être la tension expressive des visages : celui, douloureux, du saint Louis de Vouet ou la face impassible et autoritaire du Christ de Poussin. La tension affecte également l'ensemble du corps : elle parcourt l'organisme figé dans une posture, elle est celle encore d'une figure mobile entre *ici* (toile, monde, immanence) et *ailleurs* (fond ou ciel, transcendance). La mise en tension s'instaure ainsi entre lieux que le tableau réifie en ses coordonnées et ses intervalles : d'un fond vers la surface (surgissement, sur l'axe antéro-postérieur) ; d'une base vers un sommet (retournement ascensionnel, sur l'axe longitudinal). D'autres tensions traversent ces œuvres que différents niveaux d'intensité caractérisent. Celle qui oppose par exemple, dans le tableau de Poussin, le Christ surgissant et la scène miraculeuse qui se déroule en contrebas où l'apparition a suscité l'intense et désordonnée

10. Voir Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, chap. V, p. 287 : « Nous appelons *disparité,* cet état de la différence infiniment dédoublée, résonnant à l'infini. La disparité, c'est-à-dire la différence ou l'intensité (différence d'intensité), est la raison suffisante du phénomène, la condition de ce qui apparaît. » et le commentaire qu'en donne Georges Didi-Huberman, « Gestes, formules et blocs d'intensité », *Socio-anthropologie*, 44, 2021, p. 127-147.

11. Voir sur la superposition des notions d'intention (*intentio*) et d'intensité (*intensio*) qui relèvent toutes deux du même champ conceptuel de la *tensio*, G. Didi-Huberman, *op. cit.*, renvoyant à Jean-Luc Solère, « Tension et intention. Esquisse de l'histoire d'une notion », dans L. Couloubaritsis, A. Mazzù (dir.), *Questions sur l'intentionnalité*, Bruxelles, Ousia, 2007, p. 59-124 ici p. 60.

memtensivite_des_images-mqt04-bis.indd 21 05/05/2023 11:47:34

série des passions des autres acteurs ou témoins du miracle. Celle, analogue, qui opérait entre la toile isolée de Vouet et l'ensemble des éléments et des divers médiums artistiques de l'immense retable au sein duquel l'œuvre se trouvait et où elle prenait sa pleine signification. Par voie de conséquences, une tension supplémentaire s'instaure entre ces tableaux et le spectateur lui-même tenu de se disposer face aux œuvres (*in-tendere* : « se diriger vers »), d'y porter attention (*adtentio* et *intentio*)[12], d'en recevoir les effets de sens et les affects, d'en intégrer et d'en revivre intérieurement la leçon. La tension joue enfin entre ces deux tableaux mêmes dont la confrontation proposée – mise en tension cette fois heuristique – permet d'en saisir la singularité.

Notre projet, loin de porter sur l'ensemble des postures du corps divin et du corps chrétien, ne concerne qu'un certain nombre de cas exemplaires articulés les uns aux autres. Entre les situations extrêmes auxquelles le premier et le dernier chapitre sont consacrés, deux autres figures complémentaires sont ainsi venues s'insérer.

La première, de nouveau, est celle du Christ. Non plus le Sauveur surgissant depuis l'au-delà dans le monde avec intensité et auréolé de sa gloire mais le Fils incarné, homme et dieu caché venant se manifester dans l'épreuve de la reconnaissance (*anagnôrisis*, *recognitio*) qui prélude à la conversion. La révélation n'est plus celle de l'instantanéité du miracle mais elle procède, dans la durée, de l'articulation dialectique d'une inscription textuelle au sol, de la parole et du geste signifiants donnés à connaître ou reconnaître à ceux qui en auraient la capacité. Cette figure est celle du *Christ et de la femme adultère* de Nicolas Poussin, tableau peint vers 1653 (Paris, musée du Louvre). Un acte décisif, un geste d'écriture, est offert comme réponse silencieuse et pour nous illisible à l'attente d'une identification ou d'un jugement. Cet acte est repris et transformé, rendu audible et visible dans un second temps à travers le verbe et l'expression corporelle, puis suscite une série de réactions enchaînées. Elles se déclinent dans la variété presque complète des expressions et des attitudes manifestant autant d'états et de niveaux d'intensité affective. Le spectateur extérieur au tableau en est à la fois l'observateur, l'analyste et le sujet, enjoint de donner sa propre réponse à la situation qui lui est présentée. Les tensions exprimées sont ainsi doubles : elles opèrent d'abord au sein même de la personne du Christ grâce à la diversité des moyens et des médiums expressifs successivement convoqués ; elles traversent ensuite l'ensemble des corps et des visages impliqués dans l'appréhension de la scène.

Nous avons choisi d'étudier le tableau de Poussin en le confrontant, là aussi je l'espère de façon éclairante, à une autre œuvre qui en est directement inspirée. Il s'agit du tableau sur le même sujet réalisé à la fin du siècle par un peintre

12. J. L. Solère, *op. cit.*, p. 70-71.

memtensivite_des_images-mqt04-bis.indd 22 05/05/2023 11:47:34

que l'on dira « secondaire » : Nicolas Colombel. Aux multiples jeux tensifs qui organisent intérieurement ces deux tableaux s'adjoint, dans un tout autre ordre, la tension à l'œuvre entre artistes. La concurrence qui opposait déjà autour des années 1640 deux figures centrales de la scène artistique franco-romaine – Poussin et Vouet – est devenue une relation fondée sur l'émulation à distance entre un maître, Poussin, et un disciple, Colombel, alors présent à Rome d'où il adressa son tableau au milieu des amateurs parisiens en 1682. Ce que Poussin ou Vouet avaient eux-mêmes vécus en se confrontant à l'histoire de leur discipline et en tentant d'adopter la « juste distance » à l'égard de la tradition – l'Antique, Raphaël, Le Dominiquin pour Poussin ; le caravagisme et le « baroque » naissant dont Vouet fut à Rome l'un des premiers acteurs – est de nouveau l'un des enjeux auquel se confrontait l'un des nombreux émules du maître qui s'était imposé comme une référence obligée dans la deuxième moitié du siècle.

La seconde figure est celle de saint Benoît, le fondateur de l'Ordre bénédictin dont l'importance fut décisive quant à l'organisation de la vie monastique en Occident. La scène retenue est celle d'une apparition dont le saint bénéficia peu avant sa disparition. Elle est représentée notamment au XVIIIe siècle par Jean Restout (1730, Tours, musée des Beaux-Arts) et illustrée antérieurement par plusieurs artistes du XVIIe siècle français dont Philippe de Champaigne, Claude Mellan ou Daniel Hallé (1664, Abbaye de Saint-Wandrille). Il s'agit d'une vision « cosmique », d'ordre extatique, où la question de l'accès à une forme supérieure de connaissance est de nouveau déterminante. Aux côtés de l'apparition de l'ascension d'une âme, qui démontrait son immortalité et son destin céleste aux yeux des chrétiens, le saint avait accédé à un savoir portant sur la totalité des êtres, des choses et des mystères sous la forme d'un « monde réduit » se présentant comme une étonnante sphère lumineuse. Du point de vue postural, le corps de Benoît est caractérisé par une tension verticale qui, dans certains cas, est radicalisée par le retournement qu'adopte l'ensemble de la figure et par le renversement complet du visage vers l'apparition. La tension, issue du repli initial de la prière ou de l'étude mondaine, se réoriente en direction du pôle céleste et de la connaissance surnaturelle qu'il promet.

Or l'élan vertical et le retournement de l'extase anticipent les attitudes semblables que nous retrouvons dans les scènes d'ascension de saints peintes par Simon Vouet et ses contemporains. L'extase mystique de saint Benoît, si elle ne peut bien sûr s'identifier à cette ultime scène ascensionnelle où l'âme rejoint définitivement son Créateur, représente en effet un état préalable et équivalent que l'apothéose vient conclure. Nous verrons que le retournement ascensionnel associé à la vision extatique est analogue à la forme complexe, désignée comme *figura serpentinata* ou « *sforzata* » (*sforciata*), que l'âme du saint adopte lors de son apothéose (*apo-theōsis*) : la « transformation d'un homme en dieu ». Nous proposons de l'identifier à une formule qui n'est pas juste stylistique ou rhétorique, issue du maniérisme italien, mais proprement religieuse : celle de la *conversion*

memtensivite_des_images-mqt04-bis.indd 23 05/05/2023 11:47:34

(au sens grec, qui est celui du Nouveau Testament, de l'*epistrophè* en tant que retour à l'origine), apte à décrire simultanément le *retournement* du corps-âme représenté, le *retour* au principe divin, et la *transformation* en Dieu.

La posture corporelle tensive ne peut donc s'interpréter en termes exclusivement formels ni être simplement référée à une composante intérieure (*pathos*, affect, pensée) dont elle serait l'expression sémiotique extérieure. Elle relève plus largement d'une forme élargie de tensivité caractéristique de la production visuelle et de la culture du XVIIe siècle, et s'intègre au sein d'un ensemble de croyances religieuses qui donnait au corps chrétien sa place et son apparence singulière. Conjoignant physique et métaphysique, nous constaterons qu'elle reprend, prolonge et donne forme visible à un mouvement spirituel d'origine divine : une dynamique amoureuse réciproque, initiée dès l'acte de la Création, qu'accomplit le don de la Grâce puis de la Gloire, et qui suscite les propres motions intérieures et extérieures du sujet chrétien[13]. C'est par amour (*agapè*, *caritas*, se substituant ou sublimant l'*eros* et le désir païen) que le Christ s'est révélé au monde et qu'il a accompli ses actes thaumaturgiques (chap. I) ; c'est l'amour réciproque de la créature pour Dieu qui permet la reconnaissance du Sauveur (chap. II) ; c'est ce même amour qui rend possible la connaissance ultime des saints (chap. III) et anime enfin leur retour au Ciel (chap. IV). Sans doute est-ce l'absence d'amour qui a rendu la plupart de nos gestes insignifiants, arbitraires, empruntés. Elle ouvre certes à une forme de libération mais qui est celle d'une vie ayant perdu son « chiffre » secret, littéralement devenue, pour reprendre le constat de Giorgio Agamben, « indéchiffrable ».

13. Thème chrétien fondamental qui rejoint celui du néo-platonisme renaissant (Ficin, Léon l'Hébreu, etc.) : voir par exemple Erwin Panofsky, « Le mouvement néo-platonicien à Florence et en Italie du Nord (Bandinelli et Titien) », dans *Essais d'iconologies. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance,* C. Herbette, B. Teyssèdre (trad.), Paris, Gallimard, 1967 (1939), p. 203-242, ici p. 214 et suiv. : « L'amour est le moteur qui incite Dieu (ou plutôt par lequel Dieu s'incite) à dispenser Son essence dans l'univers ; et qui en retour incite ses créatures à s'unir à Lui. »

memtensivite_des_images-mqt04-bis.indd 24 05/05/2023 11:47:34

Table des matières

Remerciements 11

Introduction 13

Ire PARTIE
LE CORPS DU CHRIST

I. Surgissement. *Le Miracle de saint François Xavier* (1641) de Nicolas Poussin : production de la sainteté et advenue de Dieu 27

Construire la sainteté 29

« Cangoxima » et la sainteté intellectuelle 29

L'Europe et le retour au saint thaumaturge 32

Bricolage pictural et textuel : saint François Xavier alter Christus 38

Les attentes de « L'Homme spirituel » : une sainteté active 44

« L'irruption du surnaturel » 53

Les modes de l'apparaître 53

Le style de l'apparaître 57

Yhwh ou / et Jupiter 72

Avènement et crainte 72

Les traditions figuratives de la Renaissance 82

« Les bonnes observations d'après l'antique » 97

Rhétorique et Théologie du surgissement 105

Maniera magnifica *et « Grand style »* 105

Véhémence et enargeia 111

De la rhétorique à la théologie 116

II. Révélation. *Le Christ et la femme adultère* de Nicolas Poussin (1653) et de Nicolas Colombel (1682) : l'épreuve de la reconnaissance 127

La scène d'une « expérience cruciale » 130

Histoire, séquences 130

Manifestation et Reconnaissance 133

memtensivite_des_images-mqt04-bis.indd 379 05/05/2023 11:48:01

Illisibilité du texte et geste d'écriture 136
Lectures de l'illisible : « Je suis » 144
Autres lectures, autres temps, autres lieux 149
Morales posturales 156
Construction auctoriale 163

IIe PARTIE
LE CORPS DES SAINTS

III. Extase. La vision cosmique de saint Benoît au XVIIe siècle : voir et savoir mystique 175
La vision de saint Benoît et ses peintres 176
Postures et savoirs 191
Sciences humaines ou science des saints 201
Saint Benoît, « sçavant & très-disert » ? 201
Sciences humaines et science divine 204
Triomphe de l'érudition, « concupiscence de savoir » et perfection du moine 209
Continuum *cognitif et existentiel* 215
Lecture, oraison, vision 217
L'immortalité de l'âme 222
Le « monde raccourci » 226
Statut de la vision 226
Contenu de la vision 227
La réduction du monde 230
Modalités de la vision 235
La Face de Dieu 248

IV. Apothéose. Retournement et retour en Dieu chez Simon Vouet 263
De la *maniera* à la théologie 275
Figura serpentinata *et conformation paulinienne* 275
Élancement, saisie, appel 280
De la conformation à la conversio 284
Récits et images de la *conversio* 287
Saint Théodore : une figure inaugurale 288
Saint Antoine le Grand : de l'ascèse à l'apothéose 291

memtensivite_des_images-mqt04-bis.indd 380 05/05/2023 11:48:01

Saint Eustache : du martyre à l'apothéose 295
Saint Joseph : du songe à l'apothéose 303
Saint Louis : de la « vaine gloire » à la Gloire céleste 312
Les fondements théologiques de la *conversio* 321
Saint Augustin : conversio *terrestre,* conversio *métaphysique* 324
Saint Bernard : phénoménologie de la conversio 332
Saint François de Sales : actualiser la Tradition 335
Pierre de Bérulle : « Le mouvement du Créateur dans la créature » 342

Conclusion. De la tension à la tensivité des images 357

Liste des illustrations 371

Note bibliographique 375

memtensivite_des_images-mqt04-bis.indd 381 05/05/2023 11:48:01