



HAL
open science

Port-Royal et les images : entre idolâtrie et iconoclasme ”

Tony Gheeraert

► **To cite this version:**

Tony Gheeraert. Port-Royal et les images : entre idolâtrie et iconoclasme ”. Port-Royal et les images : un accès aux textes ?, Tony Gheeraert, 2013, Mont-Saint-Aignan, France. hal-02058350

HAL Id: hal-02058350

<https://hal.science/hal-02058350>

Submitted on 5 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Port-Royal et les images : entre idolâtrie et iconoclasme

Tony GHEERAERT / Université de Rouen - CÉRÉdI

mercredi, 21 janvier 2015 / Hélène Hôte

[1]

À mon avis, ce qu'il y a de terrible, Phèdre, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture [2].

Le musée d'Amiens conserve, depuis 1922, une toile attribuée à Philippe de Champaigne [3]. À l'heure bleutée du crépuscule, au pied d'une montagne, un personnage richement vêtu, pourvu d'un bâton qui ressemble à une fêrule, présente deux tables gravées, posées sur un rebord de marbre. On reconnaît bien sûr Moïse, de retour du Sinaï où il a rencontré Dieu ; il rapporte à son peuple la Loi qui scelle l'Alliance entre Yahvé et son peuple. L'épisode, bien connu, est tirée de l'Exode [4]. Malgré les doutes de Bernard Dorival concernant l'attribution de cette toile au peintre ami de Port-Royal [5], plusieurs arguments peuvent être avancés pour la donner à Champaigne, comme le monogramme PDC en bas à gauche [6], ou la position des trois doigts de Moïse, symboliques de la Trinité dans *Les Hiéroglyphiques de Piérius* [7], ouvrage que fréquentait assidument Champaigne. On connaît par ailleurs une autre œuvre du maître sur le même thème, dont l'authenticité ne fait pas de doute [8]. Le tableau d'Amiens a paru suffisamment caractéristique du style du maître pour être retenu par Alain Tapié lors de l'exposition lilloise de 2007 [9].

Le cadrage est serré et le spectateur n'échappe pas à l'intensité sévère du regard sombre qui l'exhorte à porter ses yeux sur le texte apposé sur les tables de pierre. Le peintre refuse l'emphase : les « cornes » ou « rayons » de lumière [10] qui ceignent la tête de Moïse, mentionnés par les Écritures [11], sont réduits à leur plus simple expression. Champaigne dédaigne le surnaturel facile, les effets spectaculaires et les anecdotes : il ne laisse d'autre choix que de méditer la leçon du Prophète, saisi dans une attitude de sérénité magistrale. Moïse est le maître enseignant, savant et sûr de lui. Le tableau ne paraît pas devoir poser de problèmes d'interprétation. Pourtant, une série de dissonances, voire de bizarreries, viennent perturber l'ordonnancement transparent de la toile d'Amiens, et invitent le spectateur à s'arrêter un peu plus longuement sur cette œuvre.

La composition générale, tout d'abord, est étonnante. Le plan rapproché sur Moïse et la Loi occulte l'ensemble du contexte historique, pourtant haut en couleurs : après un premier départ de Moïse sur le Sinaï, les juifs, qui se sentaient abandonnés, ont demandé à Aaron de leur fondre un veau d'or pour qu'ils puissent l'adorer :

Mais le peuple, voyant que Moïse différait longtemps à descendre de la montagne, s'assembla en s'élevant contre Aaron, et lui dit : venez, faites-nous des dieux qui marchent devant nous, car pour ce qui est de Moïse, cet homme qui nous a tirés d'Égypte, nous ne savons ce qui lui est arrivé.

Aaron leur répondit : ôtez les pendants d'oreilles de vos femmes, de vos fils et de vos filles, et apportez-les moi.

Le peuple fit ce qu'Aaron lui avait commandé, et lui apporta les pendants d'oreilles.

Aaron, les ayant pris, les jeta en fonte, et il en forma un veau. Alors les Israélites dirent : voici vos dieux, ô Israël, qui vous ont tirés d'Égypte. Ce qu'Aaron ayant vu, il dressa un autel devant le veau [12].

À son retour, le Prophète découvre son peuple livré à la débauche d'un culte païen et prosterné devant l'idole confectionnée sur ordre de son frère. Furieux, il brise les tables que Dieu lui a confiées, puis fait massacrer les traîtres par les Lévités. Il remonte ensuite sur la montagne d'où il redescend avec deux nouvelles tables, gravées, selon les versets, par Dieu lui-même, ou par Moïse sous la dictée de Dieu [13].

Beaucoup de peintres, à la recherche de spectaculaire, ont choisi de représenter le moment le plus pittoresque de ce chapitre de l'Exode, celui des dépravations des juifs. Poussin [14] choisit ainsi de suggérer la puissance sauvage et la violence dionysiaque de la scène [15]. Quant aux maîtres qui, au XVII^e siècle, mettent le Décalogue au centre de leur toile, leur parti pris esthétique est souvent différent de celui du peintre ami de Port-Royal : Rembrandt [16] choisit ainsi le moment précis où le prophète s'apprête à fracasser les tables : le peintre hollandais saisit l'instant éphémère qui précède la destruction des rectangles de pierre, captant la déception sur le visage de Moïse, mais aussi la violence et le zèle du messenger de Dieu. Ribera [17] offre une version plus proche de

Champaigne, à une différence près toutefois : le choix de la langue dans laquelle est présenté le Décalogue ; alors que Rembrandt et Ribera optent, conformément aux attendus historiques, pour l'hébreu, Champaigne opte pour le français. Le choix surprend, dans la mesure où, comme l'a montré Dorival, l'ami de Port-Royal se distingue de la plupart de ses contemporains par sa précision documentaire. Pourquoi une contradiction aussi flagrante avec les données scripturaires et avec son exigence de « réalisme » antiquisant ? Et pourquoi cette importance disproportionnée accordée au texte à lire ? L'art pictural est généralement parcimonieux de ces inscriptions : une épigraphe sur une colonne, une signature au bas, voire un phylactère, mais pas cette abondance de phrases en langue vernaculaire qui constitue, ici, le cœur même du tableau. La peinture, essentiellement dessin et couleur, se subordonne à l'écriture.

Si l'on cherche des représentations du type de celle de Champaigne, c'est du côté de l'art populaire réformé qu'on va les trouver [18] : ainsi dans cette toile anonyme conservée au musée de Noyon, et dont on trouve des variations à l'église Saint-Ouen d'Évreux ou encore au musée Bargoin de Clermont-Ferrand [19]. La prééminence donnée au texte français sur les images, l'effacement du contexte, le décor réduit, et jusqu'au doigt pointé : l'iconographie est ici très proche de celle de Champaigne, qui n'omet que la figure d'Aaron, représenté sur la toile protestante avec ses habits de grand prêtre. Comme les réformés, Champaigne accorde la prééminence aux mots au détriment du texte. Faut-il conclure de cette proximité inquiétante que, selon la vieille accusation portée contre les amis de Port-Royal, Champaigne serait un « calviniste rebouilli [20] » ? La conclusion, qui en réjouirait plus d'un [21], serait hâtive : un réformé n'aurait pas, comme Champaigne, passé une grande partie de son existence à peindre le Christ, la Vierge, les saints et les prophètes.

Quel que puisse être l'intérêt d'une confrontation du tableau avec des toiles contemporaines sur le même thème, le principal mystère est interne à l'œuvre elle-même. La main de Moïse nous suggère qu'elle est « un chiffre à double sens : un clair où il est dit que le sens est caché [22] ». L'orientation des doigts pointés de Moïse désigne la fin du premier commandement, qui correspond en fait dans l'Exode au second. Or, celui-ci a précisément pour objet la proscription des représentations religieuses. La formulation originale est plus radicale : « Vous ne ferez point d'image taillée, ni aucune figure de ce qui est en haut dans le ciel, et en bas sur la terre, ni de tout ce qui est dans les eaux sous la terre [23] ». On peut alléguer une raison contextuelle pour expliquer le doigt pointé du prophète : de retour du Sinaï, il reproche aux juifs, à qui il s'adresse, d'avoir en son absence sombré dans le paganisme et l'idolâtrie. Mais ces raisons historiques sont insuffisantes à expliquer l'insistance mise par Champaigne à exhiber l'interdit porté par Dieu sur la représentation ; la gestuelle du prophète implique que cette toile, au moment où elle s'offre à nous, désigne sa propre illégitimité. L'accusation mosaïque nous met aussi en cause : en vertu de la lecture figurative chère à Port-Royal, et selon laquelle les événements contemporains répètent, d'une certaine façon, ceux qui sont arrivés dans l'Ancien Testament, le spectateur, face à Moïse, se trouve dans la position des juifs qui, pour n'être pas montrés dans le tableau, sont néanmoins les interlocuteurs du prophète. La situation énonciative suggère donc que nous sommes, nous qui regardons la toile, les idolâtres insoumis, le « peuple d'une tête dure [24] » à qui Moïse fait la leçon. On peut aller plus loin encore : nous devenons des juifs idolâtres *précisément parce que nous regardons un tableau religieux et que Dieu l'a interdit*. La toile, par ses séductions formelles, nous invite à la regarder pour mieux nous reprocher le plaisir que nous prenons à sa contemplation. Le tableau, après avoir fait de nous des coupables, nous adresse ses griefs au nom de Dieu tout en se condamnant lui-même. Champaigne cherche-t-il à nous induire au péché pour mieux nous incriminer ensuite ? Cela serait pour le moins étrange. La résolution de cette contradiction apparente, supposera de conjuguer une approche artistique et littéraire.

« Mes petits enfants, gardez-vous des idoles [25] »

Le terme central, dans les lignes désignées par Moïse, est celui « d'idole [26] ». Idole est un mot grec, qui signifie « fantôme, image conçue dans l'esprit », et qui traduit les mots hébreux *tsêlêm* (« image taillée ») ou encore *pêsêl* (« statue »). Il convient de saisir la portée de ces vocables, pour mieux prendre la mesure de la nature et la raison de l'interdiction divine.

« Dieu, personne ne l'a jamais vu [27] »

Le crime des païens forgeurs de simulacres consiste d'abord à mettre leur croyance et leurs espoirs dans de simples objets sortis de la main de l'homme. Cette vénération est doublement criminelle : d'abord, ces objets, tirés du monde naturel, sont de nature finie, et de ce fait impropres à répondre aux prières des hommes. De plus, ces adorateurs de statues commettent un sacrilège en vouant un culte à des œuvres élaborées à partir de la Création divine, qui se trouve ainsi détournée au lieu d'être référée à son Créateur.

Que l'Éternel soit un dieu jaloux et qu'il défende le culte de Baal ou d'Apis, cela se conçoit aisément dans le cadre d'une religion monothéiste. Si la dénonciation de l'idolâtrie se limitait à celle du fétichisme, elle n'irait pas bien loin, et il y a tout lieu de penser que, lorsque les Égyptiens ou les juifs idolâtres adoraient des statues faites de métal fondu, leur prière s'adressait à des

divinités non figurées dont les objets d'art n'étaient que des manifestations. Au fond, comme l'écrit Jean-Luc Marion :

L'idole ne personnifie pas le dieu en personne. Bien au contraire, l'adorateur se sait l'artisan qui, de métal, de bois ou de pierres, a travaillé jusqu'à offrir au dieu une image à voir (*eidôlon*) pour qu'il consente à y prendre visage [...]. L'adorateur a parfaitement conscience que le dieu ne coïncide pas avec l'idole. Qu'y adore-t-il donc ? [...] Ce que l'homme éprouve comme divin [...] Nous façonnons un visage pour demander au divin de s'y épanouir, de nous y regarder, sourire et menacer. L'idole doit fixer le divin distant et diffus, et nous assurer de sa présence, de sa puissance, de sa disponibilité [...]. L'idole nous fixe le divin à demeure, pour un commerce où l'humain enserme, de part et d'autre, le divin [28].

C'est cet emprisonnement du divin dans le sensible que refuse Yahvé ; aussi sa mise en garde contre les idoles dépasse-t-elle la seule proscription des statues païennes : dans la formulation originale (qui n'est pas celle choisie par Champaigne), le Très-Haut interdit toute représentation, et en particulier toute image religieuse, y compris celles qui serviraient à le figurer lui-même, car elles auraient pour effet de réduire Dieu à la mesure de l'homme. Pour les juifs, Dieu est si radicalement transcendant et extérieur au monde qu'il a créé, qu'il ne saurait se laisser circonscrire par une image. Un *tsélèm* (image taillée), quelque précieux et artistement ouvragé qu'il soit, ne saurait contenir l'infini divin. YHWH, sans forme ni figure, hors de l'étendue comme de la durée, échappe à la forme, à l'espace et au temps ; de sorte que l'art humain, avec ses images imparfaites et provisoires, ne saurait avoir prise sur lui. Dieu est *irreprésentable* ; aussi, tenter de réduire la toute-puissance divine à un quelconque simulacre de bois relève du sacrilège et du blasphème. Loin de conduire au divin, l'image religieuse ne peut qu'arrêter sur elle-même, c'est-à-dire sur une forme creuse et vain, incapable de représenter l'Être éternel. C'est en voulant « combler le regard » et ainsi le retenir dans le royaume sensible qu'elle devient une idole. Jean-Luc Marion considère que ce qui définit l'idole, ce n'est pas le fait de forger une image, c'est avant tout le regard qu'on porte sur lui :

Arrêter le regard, on ne saurait mieux dire : arrêter un regard, le faire (se) reposer en / sur une idole, quand il ne peut plus passer au-delà. En cet arrêt, le regard cesse de se dépasser et de se transpercer, donc cesse de transpercer les choses visibles, et s'arrête à la splendeur de l'une d'elles [29].

L'image religieuse empêche ainsi « la libre circulation du regard », dans laquelle Anne-Marie Miller-Blaise voit à juste titre « l'un des éléments décisifs dans la bataille contre les idoles [30] ». Celle-ci connaît un épisode particulièrement virulent à la Renaissance : les réformés tiennent en effet pour une lecture littéraliste de l'injonction divine à ne pas façonner d'image taillée, dans laquelle ils voient un deuxième commandement distinct du précédent. Calvin, tout en reconnaissant l'Incarnation, considère toutefois que le péché a trop corrompu le monde pour que la venue du Christ soit en mesure de lui conférer une quelconque valeur [31]. De sorte que « toutes les fois qu'on représente Dieu en image, sa gloire est fausement et méchamment corrompue [32] ». Thierry Wanegfellen commente ainsi :

On comprend pourquoi : si c'est le corporel, le matériel, le « visible » (sur lequel l'homme prétend avoir prise par ses sens), donc le « corruptible » qui l'emporte (du moins dans l'esprit des hommes dévoyés) sur le spirituel et le divin, celui-ci « se corrompt » réellement, par contamination et « pollution » (un terme qui compte beaucoup pour le Réformateur de Genève qui déteste tout « mélange »), un peu comme le fruit sain est gâté s'il est en contact avec un fruit pourri [33].

C'est la tendance au péché des hommes qui leur fait espérer que des images les mèneront au Ciel : c'est seulement pour « obéir à cette cupidité insensée » que les hommes ont forgé des idoles « auxquelles ils ont pensé que Dieu se montrât à eux ». Ces tentatives sont puérides et vaines : aucune médiation sensible ne conduit à Dieu ; les iconophiles de Nicée II étaient, continue le réformateur de Genève, « badauds et rêveurs ». « Vouloir une connaissance par image » de Dieu est une illusion et un grave péché, car l'Éternel ne se laisse connaître que spirituellement et intérieurement. La véritable image de Dieu, pour Calvin, est enfermée dans le fond du cœur. Aussi, pratiquement, la prohibition vétérotestamentaire des représentations religieuses n'est pas levée, seules les images profanes sont normalement tolérées :

Je ne suis pas tant scrupuleux de juger qu'on ne doive endurer et souffrir nulles images ; mais autant que l'art de peindre et tailler sont dons de Dieu, je requiers que l'usage en soit gardé pur. [Aussi] Que la majesté de Dieu, qui est trop haute pour la vue humaine, ne soit pas corrompue par des fantômes qui n'ont nulle convenance avec elle [34].

Aussi les idoles, qui arrêtent les sens sur des objets sensibles, doivent-elles être brisées : c'est en vertu du second commandement que Moïse a fait détruire le veau d'or, et que Mahomet a renversé les idoles de la Kaaba. Calvin et ses successeurs se livrèrent à leur tour à l'iconoclasme et s'en

pirent à ces « idoles » modernes que sont les images religieuses médiévales et renaissantes ; au nom de la pureté de la foi, les réformés s'employèrent à détruire un nombre incalculable d'œuvres d'art pendant les guerres de religion [35]. Cette entreprise de destruction est de leur point de vue une libération : il s'agit pour eux de débrider le regard, de le libérer pour le rétablir dans le mouvement infini qui doit le ramener à Dieu, au lieu que l'idole, au contraire, entrave cette circulation. Que les œuvres en question ne soient pas des idoles païennes et qu'elles prétendent représenter la vraie divinité ne saurait rien changer à la nature du problème ; bien au contraire, c'est un facteur aggravant : du point de vue des briseurs d'idoles, il est, d'une certaine façon, plus scandaleux de chercher à enfermer l'Éternel dans une image sensible que de forger des statues de faux dieux qui ne sont à tout prendre que du vent. Comme le résume Anne-Marie Miller, « les iconoclastes [...] interdisent les images en raison de leur mensongère circonscription du Dieu infini et éternel dans la matière corruptible [36] ».

L'affaire paraît donc réglée : les images religieuses sont prosrites par la voix de Dieu lui-même telle qu'elle s'est fait entendre à Moïse sur le Sinaï. Le précepte est donc de ceux qu'on ne saurait balayer d'un revers de main. Pourtant, nos églises et nos musées sont pleins de Crucifixions, de Vierges à l'Enfant ou d'Adoration des Mages... Comment toute la chrétienté jusqu'à la Réforme, et comment tout le catholicisme ensuite, ont-ils pu en arriver à multiplier les images religieuses, jusqu'à représenter, au plafond de la Sixtine, Dieu le Père en personne ? Et pourquoi Champagne, dans le *Moïse* d'Amiens, prend-il le risque de déformer le texte de la Bible ?

« Vous surpassez en beauté les enfants des hommes [37] »

Les juifs, les musulmans, et d'une certaine façon les calvinistes refusent de tenir compte d'un événement capital dont certains chrétiens, au premier chef les orthodoxes mais aussi les catholiques, font la clef de voûte de leur foi : l'Incarnation. Celle-ci modifie le sens et la portée de l'interdit biblique portant sur la fabrication d'images : Dieu s'est fait chair, et en prenant chair, il a sanctifié non seulement son corps, mais l'ensemble de la Création. Le monde sensible, dans lequel Dieu a condescendu à abaisser sa grandeur infinie, s'est par là retrouvé investi de qualités proprement divines. En s'humiliant dans la matière, le Verbe a du même coup exalté et illuminé celle-ci, restaurant au monde une part de sa beauté perdue. L'économie du salut à l'œuvre dans l'Incarnation justifie dès lors les représentations mimétiques du monde sensible, rendant obsolète, si l'on peut dire, le premier commandement, ou du moins le réduisant à une simple mise en garde contre les statues païennes. S'il y avait blasphème et sacrilège à représenter un Dieu radicalement transcendant, incréé, tout extérieur au monde, le scandale ne saurait être le même dans la représentation de l'Homme-Dieu, Jésus, charpentier à Nazareth, qu'on a pu, pendant plus de trente ans, voir, toucher et côtoyer. Comme l'écrit le cardinal Schönborn :

Il y a ce visage unique, il y a ce Jésus que les apôtres ont connu, avec qui ils ont mangé et bu, qu'ils ont vu transfiguré et bafoué, rayonnant de la gloire divine du Tabor, et flagellé et couronné d'épines. C'est ce visage unique, de Jésus, fils de Marie, Fils de Dieu, qui s'est gravé dans la mémoire de Pierre. C'est le regard de Celui que Pierre venait de renier, et qui le regardait d'une façon que rien au monde n'a pu enlever de la mémoire et du cœur de Pierre [38].

Ainsi, les images du Christ, Verbe Incarné, ne sauraient être frappées de la même condamnation que celles du Dieu vétérotestamentaire. Si la venue d'un homme-Dieu sur terre légitime sa représentation en tant qu'homme, elle l'autorise aussi en tant que Dieu, du fait de la consubstantialité des deux natures : comme « la forme d'esclave » (« *forma servi* ») assumée par Jésus se trouve indissolublement unie à sa nature divine (« *forma Dei* [39] »), en peignant le charpentier de Nazareth, on dépeint aussi, du même coup, le Créateur infini des mondes visibles et invisibles. Cette réhabilitation des images autorise également leur vénération, en vertu du principe de la transition au prototype énoncé par saint Basile de Césarée [40] ; de même qu'on ne peut aller au Père que par le Fils, de même les images sont une voie pour se hisser du monde sensible au monde intelligible. On peut donc légitimement non seulement vénérer les images du Christ, adorant à travers elles le divin prototype, mais aussi celles des saints, de la Vierge Marie et des prophètes, auxquelles on doit le culte de *dulie*, adressé aux réalités qu'elles figurent. Une complexe théologie de l'image se développe, tout particulièrement en Orient, sur fond d'un certain platonisme de la participation et en réponse à la crise iconoclaste. Les spéculations des Pères iconophiles (Damascène et Nicéphore en particulier) seront entérinées par le septième concile œcuménique, celui de Nicée II (787), dont les conclusions sont reçues aussi bien par les catholiques que par les orthodoxes. L'Occident médiéval a prolongé cette réflexion et fourni ainsi un substrat théologique permettant l'épanouissement d'un art chrétien ; saint Thomas, en particulier, a fortement réaffirmé la légitimité de la vénération des images [41]. Le concile de Trente, point de départ de la Contre-Réforme, réaffirme le bien-fondé du culte des images : « On doit avoir et garder notamment dans les églises les images du Christ, de la Vierge, mère de Dieu, et des saints [parce que] l'honneur qu'on leur rend remonte aux modèles originaux [42] ». Marc Fumaroli explicite ainsi la théologie tridentine de l'image, et souligne en particulier que l'Incarnation entraîne la péremption de la prohibition mosaïque des idoles :

Dans l'image proprement moderne et chrétienne, le signifiant matériel n'est que le véhicule d'un signifié qui lui est incommensurable, qui est de l'ordre du mystère, mais qui se laisse néanmoins reconnaître et honorer par ce canal matériel. Le Christ, Dieu fait homme et mortel, a éduqué le regard que portent les chrétiens sur les images. Par sa propre double nature, il a enseigné aux chrétiens le paradoxe d'une image finie, qui n'en représente pas moins l'infinité divine. C'est donc l'incarnation paradoxale du Fils de Dieu qui a fait passer la peinture sacrée de l'ordre des *idoles* opaques à l'ordre neuf des *images* mystérieuses et efficaces pour le salut [...]. Modèle et principe de toute peinture chrétienne, le Christ a fait voir l'infini signifié par le fini, l'invisible signifié par le visible, le céleste signifié par le terrestre, le spirituel signifié par le corporel. Avec la manifestation de la double nature de Jésus s'est dénoué l'obstacle intérieur qui retenaient les païens de faire la distinction entre idole et image, ou qui interdisait au peuple de l'Ancienne Loi les images trop portées, à leurs yeux imparfaitement ouverts, à se confondre avec les idoles [43].

La position n'a pas changé depuis : le *Catéchisme de l'Église catholique* confirme le bien-fondé de cette vénération des images, alléguant aussi bien les conclusions de Nicée II et les textes des Pères que la *Somme* de saint Thomas :

Le culte chrétien des images n'est pas contraire au premier commandement qui proscribit les idoles. En effet, « l'honneur rendu à une image remonte au modèle original » [S. Basile, Spir. 18, 45], et « quiconque vénère une image, vénère en elle la personne qui y est dépeinte » [Cc Nicée II, DS 601 ; cf. Cc. Trente, DS 1821-1825 ; Cc Vatican II : SC 126 ; LG 67]. L'honneur rendu aux saintes images est une « vénération respectueuse », non une adoration qui ne convient qu'à Dieu seul : « Le culte de la religion ne s'adresse pas aux images en elles-mêmes comme des réalités, mais les regarde sous leur aspect propre d'images qui nous conduisent à Dieu incarné. Or le mouvement qui s'adresse à l'image en tant que telle ne s'arrête pas à elle, mais tend à la réalité dont elle est l'image » [S. Thomas d'Aquin, s. th. 2-2, 81, 3 ad 3] [44].

On le voit : l'importance accordée aux images dépend de la place qu'on donne à l'Incarnation dans l'économie du salut. Si, comme les juifs ou les musulmans, on nie l'Incarnation, il est alors blasphématoire et sacrilège de tenter de circonscrire l'Essence créée de Dieu sur une toile barbouillée de pigments, car le fini ne saurait jamais *com-prendre* l'Infini. Les catholiques, en revanche, qui poursuivent au temps de la Contre-Réforme la tradition de la chrétienté médiévale, ne font pas de difficulté à représenter la divinité dans la mesure où, selon eux, l'Incarnation a purifié la Création de la faute d'Adam, et où le Christ a rendu au monde une part de sa splendeur et de son innocence originelle.

« **Éloignez-vous, objets sensibles [45]** »

Reste à comprendre le point essentiel pour nous aujourd'hui : quelle place occupe Port-Royal dans cette querelle des images ?

Le « bon peintre » et le « bon chrétien »

Les ennemis de Port-Royal, depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours, ont souvent mis en avant les réticences supposées des « jansénistes » devant les images, réticences dans lesquelles ils voyaient un signe de leur proximité avec les protestants. Les intéressés multiplièrent les dénégations :

Qu'y a-t-il de plus ordinaire dans vos écrits que la calomnie ? Ceux du P. Brisacier sont-ils sincères ? Et parle-t-il avec vérité quand il dit, 4^e part., P. 24 et 15 que les religieuses de Port-Royal ne prient pas les saints, et qu'elles n'ont point d'images dans leur église ? Ne sont-ce pas des faussetés bien hardies, puisque le contraire paraît à la vue de tout Paris [46] ?

Malgré les défenses réitérées des Messieurs, ces accusations ont conduit les commentateurs, jusqu'à aujourd'hui, à conclure à leur iconophobie. Alain Besançon, dont le livre est par ailleurs si essentiel pour comprendre les enjeux de l'iconoclasme, est sévère jusqu'à l'aveuglement lorsqu'il aborde de le chapitre de Port-Royal : « L'on n'imagine pas que [Pascal] souffre sur les murs de sa chambre la frivolité d'un tableau », écrit-il en donnant pour tout argument, et non sans quelque paralogisme, la réfutation par Pascal de l'accusation lancée par Brisacier [47]. Pour toute preuve de l'iconoclasme pascalien – l'auteur des *Pensées* se trouve en effet rangé, aux côtés de Calvin et Kant, dans un chapitre intitulé « Trois iconoclastes » –, Alain Besançon se contente de reprendre les attaques des adversaires de Port-Royal, laissant entendre que Pascal ne se défendrait pas avec une telle virulence s'il n'était pas coupable des griefs dont on l'accuse. Pour l'auteur de *L'Image interdite*, au fond, peu importe leurs protestations, les « jansénistes dédaignent l'image [48] », et seul « le catholicisme pointilleux du jansénisme l'empêcher de se déclarer ouvertement iconoclaste [49] ». Le dialogue ne peut aller bien loin : plus les amis de Port-Royal allèguent leur orthodoxie, plus Besançon entend leur mensonge et leur hypocrisie.

En bonne logique, la démarche du critique relève du procès d'intention [50]. Qu'en est-il en réalité ? Les faits confirment les dires de Pascal ; les religieuses de Port-Royal vénéraient les images, et se conformaient en cela aux *Constitutions* rédigées par Mère Agnès :

Il n'y aura point de superfluité de tableaux dans le monastère, mais seulement ce qui sera ici spécifié, à savoir : dans le chœur, six ; dans chaque infirmerie, quatre ; dans la chambre de la communauté, deux ; dans le noviciat, quatre ; dans chaque office, un ; et de même dans tous les passages, afin qu'on ait partout un objet de piété.

Les policiers qui interrogèrent les moniales, peu avant leur arrestation en 1664, essayèrent, pour les piéger, de leur faire avouer qu'elles vivaient dans une abbaye aux murs dépouillés de tout ornement pictural ; ils en furent pour leurs frais. Sœur Elisabeth-de-saint-Luc Midorge répondit non sans malice à l'enquêteur le contraire de ce qu'il voulait entendre :

Avez-vous des images dans votre cellule ? – Oui, Monsieur. – Quelles images ? – Un crucifix, une Sainte Face, la Sainte Vierge, saint Augustin, une petite sainte Madeleine aux pieds de Notre-Seigneur, et deux à la porte en dedans, et une autre au-dehors de la cellule. – Y en-a-t-il dans toutes les cellules ? Oui, Monsieur, et par tous les endroits de la maison [51].

On sait par ailleurs que Champaigne, que le *Nécrologe* saluait comme « bon peintre » et « bon chrétien », avait fourni plusieurs tableaux pour le monastère, comme *Le Christ et la Samaritaine*, qui se trouvait dans l'église de Port-Royal de Paris, et surtout la *Grande Cène*, accrochée dans le réfectoire de la maison des Champs. Ces commandes somptueuses n'étaient pas là pour donner le change : elles répondaient à des nécessités dévotionnelles, liturgiques et commémoratives. Au plan théorique, on trouve sans peine des défenses des images saintes adressées en particulier aux protestants. Sacy s'attache ainsi à montrer que le verset du Décalogue concernant l'idolâtrie ne doit pas se lire, contrairement à ce que prétendent les réformés, comme une proscription de toutes les images, mais comme un simple appendice du précédent. « Après avoir dit : vous n'aurez point d'autres dieux que moi, [Dieu] explique plus en particulier ce qu'il avait dit en général, en disant, vous ne vous ferez point d'image taillée, etc. ». L'exégète conclut :

Et ceci nous fait voir combien est absurde et sans apparence de raison, l'objection que les hérétiques de ces derniers temps tirent de ces paroles pour changer en une idolâtrie prétendue, l'honneur que l'Église rend aux saintes images. Car il est visible que la vénération qu'elle approuve que ses enfants rendent à ses figures, est infiniment différente du culte idolâtre, qui est défendu par ce précepte [52].

Ainsi rattaché au premier verset, le commandement contre le culte des idoles perd beaucoup de sa force.

Champaigne, lorsqu'il synthétise les deux commandements et circonscrit à l'art païen la portée de l'interdit sacré, est ainsi fidèle à la théologie port-royaliste de l'image. Telle est la première réponse possible à la contradiction que nous formulions en introduction : ainsi réécrite en fonction des transformations de l'économie du salut introduite par l'Incarnation, l'injonction divine admet de légères corrections qui, si elles contredisent à l'évidence la lettre mosaïque, en respectent parfaitement l'esprit. En tronquant le verset 20.4, et en le réduisant à un appendice et à une application particulière du précédent, Champaigne, pas plus que Sacy, n'ont l'impression de trahir la parole de Dieu. Le mystère est-il levé pour autant ? Non sans doute. En pointant le doigt sur ce texte modifié, Moïse attire d'autant plus notre attention sur les altérations auxquelles il a fallu procéder pour autoriser la représentation ; ces modifications ne sauraient être prises à la légère : le Christ a promis la damnation à quiconque change un mot de ses enseignements. Il nous faut donc poursuivre l'enquête, en tâchant de préciser encore quel était le rapport de Port-Royal à l'image.

« *Quelle vanité que la peinture* »

L'enthousiasme de Sacy à revendiquer l'héritage du Concile de Trente ne saurait masquer qu'en pratique, les images ne sont tolérées qu'avec circonspection à Port-Royal. La méfiance est de règle, comme le suggèrent de nombreux témoignages : M. Hamon, dit-on, plaignait les personnes « qui sont obligées de fermer leurs yeux, lorsqu'elles prient dans des églises trop belles ». La mère Marie-des-Anges Suireau, abbesse de Maubuisson, alla jusqu'à faire détruire bon nombre de statues médiévales jugées grotesques et peu compatibles avec la foi dépouillée qu'elle professait [53]. Il est difficile de nier que les Messieurs éprouvent bien une réticence envers les représentations picturales, en particulier religieuses. Leur pensée théologique est trop prompte à dénoncer la vanité, à suspecter le plaisir des sens, et à dévaluer la nature sensible, pour ne pas redouter la magie et les prestiges de l'art. De fait, l'idée d'une transition de la contemplation du créé à celle de l'incréé est étrangère au second Port-Royal, celui d'Arnauld, Pascal et Nicole. Dans l'anthologie poétique qu'ils ont publiée en 1671, les Messieurs ont retenu un quatrain de l'abbé Cassagne révélateur de leur défiance à l'égard du monde sensible :

Brillantes fleurs de la saison nouvelle
 Cessez de paraître à mes yeux ;
 Vous rendez la terre trop belle,
 Je ne veux aimer que les cieux [54].

Le monde reste en droit, même après la Chute, un miroir de la beauté de Dieu, mais l'homme perversi par le péché n'est plus en mesure d'en retrouver les traces : il n'est plus capable que de jouir abusivement des séductions du monde. Une telle conception, qui ôte toute valeur à la matière sensible, invalide *ipso facto* l'art, imitation de la nature, et à ce titre, comme le pensait Platon, éloigné de trois degrés du Réel idéal [55]. Si, comme le pensent les amis de Port-Royal, le monde est corrompu, déserté par les valeurs, inauthentique, voire plongé dans un « silence éternel », les images, tout entières du côté de l'apparence spécieuse, seront frappées au sceau de la même illégitimité : l'art n'est qu'illusions chatoyantes détournant le spectateur de la vérité vers la vanité des simulacres.

Beaucoup de commentateurs en restent au constat de cette disjonction et concluent à un malaise plus ou moins mal assumé des Messieurs et des religieuses : *en théorie*, comme ils sont catholiques, ils sont favorables aux images, mais *en pratique*, ils la dédaignent, la craignent, voire cultivent à son égard une mauvaise foi hypocrite. Leur rapport au portrait serait le signe de cette ambiguïté : tous condamnent la frivolité et refusent qu'on s'attache à eux, souillés qu'ils sont par le péché, mais tous ou presque se sont fait « tirer ». Les « jansénistes » oscilleraient donc entre deux pôles opposés : d'une part, un respect, volontiers frileux et formel, pour les canons de Trente, et d'autre part, leurs propres aspirations, qui les attireraient du côté de l'iconoclasme calviniste. Alberto Frigo, dans l'article qu'il consacre au portrait chez Champaigne, considère que « la position de Port-Royal face aux images se définit dans une dialectique d'adhésion et de distance par rapport aux décrets du concile de Trente ». Après avoir montré que les proches de l'abbaye baignaient dans une « iconophobie gallicane » qui innerve l'École française [56], A. Frigo conclut que, « à propos des arts, le premier Port-Royal oscille donc entre les tendances générales de la Réforme catholique et les siennes propres [57] ». Quelque pertinente que soit l'analyse, le *Moïse* d'Amiens nous invite à ne pas en rester à un simple constat de contradiction : l'exhibition, en pleine lucidité, dans le même geste pictural, du déni de l'art et de son affirmation, montre que rien dans cette attitude n'est dû au hasard ou abandonné au non-sens théologique. Champaigne assume les deux pôles de ce qui nous apparaît à tort comme une antinomie : il peint tout en ne méconnaissant pas la censure qui pèse sur la représentation, en particulier celle à caractère religieux. L'artiste, à travers le geste qu'il prête à Moïse, nous invite à trouver la clef d'un système logique d'une parfaite cohérence, et qui se refuse aussi bien à l'idolâtrie qu'à l'iconoclasme.

Port-Royal défend le bien-fondé des images, mais pas de façon inconditionnelle : l'Incarnation a accompli la loi, et ne l'a pas abolie. S'il convient de renoncer à la *lettre* du verset 20.4 de l'*Exode*, c'est dans le but de se conformer à son *esprit*, qui porte moins sur la représentation effective de réalités surnaturelles et invisibles aux yeux de la chair, que sur l'idolâtrie entendue en un sens très large. Certes, explique Sacy, les adorateurs de Baal ont disparu, mais le culte des faux dieux a pris d'autres formes. L'exégète nous explique ce que saint Jean entend lorsque celui-ci nous met en garde contre les idoles : il faut se garder de s'en forger « dans son cœur, et d'y sacrifier aux objets de la passion ; car tout ce que nous aimons contre la loi de Dieu, est l'idole que nous adorons, et nous faisons notre Dieu de tout ce que nous prenons pour le sujet de notre bonheur [58] ». Le commentaire renvoie implicitement à la dichotomie augustinienne qui distingue l'usage et la jouissance : il convient d'user des créatures, qui sont finies et ne peuvent rendre heureux, et de jouir de Dieu [59]. L'idolâtrie consiste non dans la vénération des images religieuses, mais dans le mauvais usage qu'on peut en faire : il convient d'en user, non d'en jouir. Sacy, lorsqu'il interprète le verset du Décalogue sur les images, est explicite : ce ne sont pas les images que Dieu condamne, mais l'adoration que leur vouent les païens. « Il est clair que Dieu ne défend ici les images qu'en la manière qu'il explique lui-même, c'est-à-dire, *pour les adorer* [60] ». C'est lorsqu'on accorde trop d'importance à l'image au détriment du prototype, qu'on sombre dans l'idolâtrie. C'est pourquoi l'exégète précise qu'il ne faut pas vénérer pour eux-mêmes les statues et autres objets d'art : « Vous ne leur rendez point de culte de latrerie, c'est-à-dire, qui n'est dû qu'à Dieu seul [61] ». Le péché d'idolâtrie change de définition : il ne s'agit plus de condamner par principe ceux qui façonnent des images de l'Éternel et tentent par là *ipso facto* de circonscrire l'infini dans le fini ; il s'agit de stigmatiser ceux qui usent mal des images religieuses, bonnes en elles-mêmes, mais susceptibles d'être considérées de façon idolâtre.

Encore que la croix de Jésus-Christ mérite un culte tout particulier, comme ayant été consacrée par le sang du Fils de Dieu, et par l'attouchement de son corps sacré, néanmoins l'adoration qu'on lui rend est très différente de celle que Dieu défend par ces paroles, puisque bien loin d'être attachée au bois seul, comme si on voulait en faire une divinité, elle se rapporte tout entière à la personne de Jésus-Christ que nous adorons dans sa croix [62].

Quand on vénère la Croix, ce n'est pas le bois qu'on respecte, mais la personne vivante de Jésus-Christ qui l'a sanctifiée. On reconnaît l'argument de saint Basile, corroboré au plan profane par

l'argumentation de la *Logique* sur la transitivité des signes naturels [63].

À l'égard des signes naturels, il n'y a pas de difficulté, parce que le rapport visible qu'il y a entre ces sortes de signes et les choses, marque clairement que quand on affirme du signe la chose signifiée, on veut dire, non que ce signe soit réellement cette chose, mais qu'il l'est en signification et en figure ; et ainsi l'on dira sans préparation et sans façon d'un portrait de César, que c'est César ; et d'une carte d'Italie, que c'est l'Italie [64].

La logique strictement rationnelle vient, à travers cet exemple pictural, confirmer la spéculation théologique : en vertu des processus de la signification, les « figures » sont destinées à être référées au modèle qu'elles reproduisent. La représentation a pour fonction de s'effacer devant le représenté, de s'oblitérer pour ainsi dire *sans reste*. Les logiciens n'ont ainsi pas d'objection à émettre contre les conclusions de Nicée II ou de Trente concernant les images.

La résistance de Port-Royal aux images ne saurait donc s'expliquer par une divergence doctrinale plus ou moins avouée avec la position romaine : au plan de la théologie de l'image, Port-Royal est sincèrement catholique, sans réserve ni restriction mentale. Néanmoins, les Messieurs ne parviennent pas à partager l'optimisme jésuite quant à l'utilisation effrénée des sens pour conduire de la terre au Ciel. Ces réticences, en l'absence d'obstacle de nature *théologique*, tiennent à des causes *anthropologiques* consécutives au péché originel : les êtres humains, depuis la Faute, ont décidé de se préférer à Dieu, et de détourner à leur profit leur capacité infinie à aimer. C'est ce que les théologiens, mais aussi les moralistes, appellent « l'amour propre [65] ». C'est ce monstre qui vient perturber la circulation transitive du sens, en détournant les productions de l'art chrétien vers la jouissance des œuvres.

Robert Arnauld d'Andilly, qui fut ministre de Louis XIII avant de se retirer pour vivre en solitaire à Port-Royal, et qui fut proche à bien des égards de Champaigne [66], a décrit comment l'amour propre venait troubler la transitivité du processus de signification. Il a composé sur ce sujet l'une des stances morales qu'il publia en 1642 :

Comme un peintre excellent lorsqu'il forme l'image
Ou de Jésus-Christ même, ou des plus grands des saints,
Passe insensiblement, dans ses rares desseins,
De l'amour du modèle à l'amour de l'ouvrage,
Ainsi quand ton esprit, par ses productions,
Te fait voir le tableau de tes perfections,
Prends garde de passer à l'amour de toi-même :
Quelle honte de voir, après ce grand projet
D'aimer du saint des saints la Majesté suprême,
Qu'un pécheur seulement devienne ton objet [67] !

L'amour-propre, explique d'Andilly, risque de condamner et de ruiner l'entreprise de l'artiste, à son insu même, dans la mesure où sa vanité le pousse presque nécessairement, aussi bien qu'inconsciemment, à arrêter son regard sur la perfection formelle de son œuvre au lieu de traverser les apparences sensibles pour remonter, avec les yeux du cœur, jusqu'à sa source incréée. Le spectateur, qui risque *a fortiori* de ne voir dans le tableau qu'un objet de jouissance, et de s'arrêter à la virtuosité de l'artiste, n'est pas moins concerné que l'artiste par le péril de l'amour propre. Un peuple de saints ne courrait pas le risque de pervertir l'usage transitif des images religieuses. Mais dans le monde tel qu'il est, la capacité de l'homme pécheur à abuser des soutiens qui lui sont donnés pour échapper au péché est infinie, de même que l'imagination de l'amour-propre pour rendre criminelles les choses saintes est illimitée. « Rien n'est si impétueux que ses desirs, rien de si caché que ses desseins, rien de si habile que ses conduites [68] ».

Le fragment pascalien sur la vanité de la peinture, moins explicite sans doute, ne dit pas autre chose. Il faut en effet le lire en entier, sans s'arrêter aux premiers mots trop fameux : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration, pour la ressemblance des choses dont on admire point les originaux [69] ». La vanité, ici encore, consiste bien à s'arrêter au chatolement de l'œuvre, à la qualité de la *mimésis* et à l'habileté de l'artiste, au lieu d'y voir une invitation à passer de la représentation au prototype qui la fonde et la justifie, et qui est la seule réalité [70]. Ce n'est pas la peinture qui est vaine, mais l'usage coupable qu'en font les spectateurs soumis à la loi de leur philautie : la vanité suffit à métamorphoser la plus sainte des œuvres d'art en idole dont on jouit pour elle-même au lieu de la référer à son « original ». Ainsi, l'idole n'est pas objective : elle est, d'abord, dans l'œil de celui qui la contemple ; elle est avant tout, comme le notait Jean-Luc Marion, dans « le regard ». Idolâtrer, c'est porter un certain regard, abusif et jouisseur, sur la Création divine aussi bien que sur les créations artistiques.

Nous touchons au mot de l'énigme posée par Champaigne dans la version amiénoise de *Moïse présentant les tables de la loi*. Ce que nous suggère le peintre, dans cette toile dont la dimension métapicturale est nettement affirmée par la gestuelle de Moïse, c'est que le vrai chrétien doit rester, en termes de théologie de l'image, sur le fil du rasoir, et se prémunir contre ces « deux

erreurs contraires » : l'idolâtrie d'un côté, l'iconoclasme de l'autre. Les Messieurs n'éprouvent aucun malaise ni aucun inconfort face aux images : simplement, ils en connaissent à la fois les bienfaits et les périls, et s'astreignent à son égard à une extrême vigilance. En termes de théologie de l'image, comme dans celui de la théologie de la grâce, Port-Royal se tient donc au plus près d'une voie médiane, sur le fil du rasoir, soucieux d'éviter les excès du modernisme, quelle que soit sa nature. Les jésuites, avec leur goût du faste et leur fol espoir de convertir les infidèles en frappant leurs sens et en jouant sur les émotions, sont des pourvoyeurs d'idoles et des fauteurs d'idolâtrie [71]. Ils encouragent les chrétiens à se contenter de vaines apparences miroitantes, et leur laissent croire qu'ils trouveront Dieu alors qu'ils sont prisonniers d'un monde inessentiel et superficiel. Symétriquement, les calvinistes qui refusent toute image religieuse, sont comparables aux « juifs charnels » : ils se rendent coupables d'en rester à la lettre mosaïque sans en saisir l'esprit.

« Comme un peintre excellent »

Le problème de l'image à Port-Royal n'est donc pas théologique, mais pragmatique et moral : comment faire pour que les artistes, aussi bien que les fidèles, puissent trouver dans l'art religieux un moyen de soutenir leur foi, et non un aliment pour leur perversité ? Du parasitage par l'amour propre de la transitivité idéale du signe (pictural ou littéraire), peintres et écrivains vont tirer des conséquences pratiques. Il leur faut en effet mettre au point un dispositif esthétique capable de déjouer les pièges de l'amour propre. La solution consistera non en une élimination des images, mais dans le réglage du regard. Cette tâche d'adaptation incombe non seulement au spectateur, mais aussi, éminemment, à l'artiste, écrivain ou peintre, qui doit veiller à ce qu'on ne puisse pas mésuser de ses œuvres, et à ce que l'admiration qu'on éprouve pour les sujets ne rejaillisse pas sur la main qui les a forgés, sans quoi le tableau cesserait d'être *icône* pour devenir *idole*. Il reste donc à examiner quelles sont les stratégies esthétiques permettant d'échapper à l'écueil du regard idolâtrique auquel nous incite l'amour propre.

« *Dieux impuissants, dieux sourds* [72] »

La dénonciation des cultes idolâtres apparaît comme la première et la plus évidente de ces stratégies. Le *Moïse* d'Amiens peut, de ce point de vue, être mis en parallèle avec les tirades iconoclastes des tragédies chrétiennes de Racine :

Une autre israélite

Peut-être Assuérus, frémissant de courroux,
Si nous ne courbons les genoux
Devant une muette idole,
Commandera qu'on nous immole :
Chère sœur, que choisirez-vous ?

La jeune israélite

Moi ! je pourrais trahir le Dieu que j'aime ?
J'adorerais un dieu sans force et sans vertu,
Reste d'un tronc par les vents abattu,
Qui ne peut se sauver lui-même ?

Le Chœur chante

Dieux impuissants, dieux sourds, tous ceux qui vous implorent,
Ne seront jamais entendus [73].

Le dramaturge brosse aussi un portrait sombre de l'hypocrite Mathan, qui, par ambition, a renoncé à Yahvé et occupe le poste de grand prêtre de Baal. Sa nouvelle fonction ne l'aveugle pas au point d'ignorer qu'il sert des dieux fantomatiques : la statue qu'il orne et à laquelle il sacrifie n'est pas une divinité, mais un simple morceau de bois vermoulu, une matière privée de vie :

Ami, peux-tu penser que d'un zèle frivole
Je me laisse aveugler pour une vaine idole,
Pour un fragile bois, que malgré mon secours
Les vers sur son autel consomment tous les jours [74] ?

Les déités du paganisme ne sont pas les seules que traquent les port-royalistes, qui débusquent aussi le respect exagéré, et confinant à l'idolâtrie, que les sujets adressent aux grands de ce monde. On aurait tort, explique d'Andilly dans la préface de sa *Vie de Jésus*, de donner aux princes les louanges sans bornes qui sont réservées à Dieu :

Et quand même elle veut publier les merveilles de la vie d'un prince que la prudence et la justice conduisent en toutes ses entreprises, et que la fortune et la victoire ne se lassent jamais d'accompagner dans les conquêtes et les triomphes, encore qu'il semble qu'elle puisse lors s'abandonner entièrement à la belle fureur qui la transporte, il faut avouer néanmoins qu'elle a besoin de se retenir, de peur qu'en

donnant aux rois tout ce que le comble de la grandeur humaine peut recevoir d'honneur et de gloire, elle ne passe jusques aux louanges qui n'appartiennent qu'au Roi des rois [75].

S'il convient de démystifier les idoles royales, il en est de plus périlleuses encore, car bien plus séduisantes : ce sont les femmes, que la poésie courtoise, pétrarquiste puis précieuse a volontiers érigées au rang de déesses. Or, la femme, créature finie, ne saurait assouvir notre besoin d'amour infini. La tenir à trop haut prix revient donc à commettre un crime d'idolâtrie. Les amis de Port-Royal nous mettent en garde : contrairement à ce que laissent croire Dante et surtout Pétrarque, la femme n'est jamais une porte du Ciel dont le regard pourrait « emparadiser » l'âme [76] ; ses yeux ne sont plus le miroir d'une âme pure, ni les étoiles où se réfracte la Beauté céleste ; bien au contraire, ils enferment celui qui les contemple dans le royaume du créé et le détournent des voies célestes. La femme, loin de guider vers la vie éternelle, est du côté de la mort, ainsi que l'explique Anne-Marie Miller-Blaise : « L'amante n'est qu'une forme morte à l'égard de tous ses accessoires matériels [...]. Elle est une idole désinvestie des pouvoirs qu'on voudrait lui attribuer [77] ». La beauté féminine n'est plus, comme pour la Diotime du *Banquet*, le premier degré d'une échelle mystique : elle n'est plus que piège diabolique ; elle attache ses victimes et les retient dans le monde. Port-Royal participe pleinement à l'entreprise de « démantèlement des idoles du pétrarquisme [78] » en dénonçant comme idolâtrique l'amour humain :

Au moment que tu vois que ton âme est touchée
Par les charmes soudains de quelque objet puissant,
Prends garde dans l'ardeur de cet amour naissant,
Si sa beauté n'a point quelque laideur cachée
:
Tu fermeras en vain les yeux à ses attraits
Quand tu seras percé des pointes de leurs traits,
Et que tu sentiras leur blessure mortelle ;
C'est trop tard au secours appeler ta raison
Pour ramener à Dieu ta volonté rebelle,
Quand ton cœur est esclave et chérit sa prison [79].

D'Andilly, comme plus tard Racine, met en garde contre les dangers de l'amour profane en littérisant les métaphores traditionnelles issues de la tradition de Pétrarque : le désir amoureux blesse, brûle et emprisonne *réellement*, aussi faut-il s'en détourner dès qu'on le sent poindre, et éviter les occasions de lui donner naissance. La stance sur « l'amour impudique » dénonce violemment la mécanique idolâtrique de cette passion mauvaise, qui accorde à la créature des adorations qui ne sont dues qu'au Créateur :

Profane adorateur d'un amour impudique,
Pourrais-tu bien sans crime ignorer que ton cœur
Ne doit être animé d'une si vive ardeur
Que pour aimer son Dieu d'un amour héroïque ?
Il est né pour régner avec le Roi des rois ;
Et tu n'as point d'horreur de le soumettre aux lois
D'une beauté mortelle, et qui le rend coupable :
Fais pour rompre ces nœuds de généreux efforts ;
Et pour voir la grandeur de ton mal déplorable,
Ouvre les yeux de l'âme, et ferme ceux du corps [80].

« Soumettre un cœur aux lois d'une beauté mortelle » et le détourner de Dieu : tel est, au fond, la nature du crime commis par les amants « impudiques ». L'amour dévastateur de Néron pour Junie n'est pas d'une autre nature et il convient d'entendre dans toute sa portée le vers que l'empereur adresse à Narcisse : « J'aime... que dis-je aimer ? J'idolâtre Junie [81] ». Néron en effet n'aime qu'« une trop belle image », fantôme ou mieux : *idole*, forgée dans la solitude de son cabinet après avoir assisté à l'enlèvement de la princesse. La pièce de Racine, moraliste autant que dramaturge, est une illustration des ravages provoqués par cette passion proprement « idolâtre ».

L'amour pétrarquiste, tout en plongeant dans le désespoir les amoureux, nourrit également l'orgueil des maîtresses qui se flattent d'être traitées en déesses. Les écrivains de Port-Royal mettent en garde les filles d'Ève contre cette tentation et s'essaient à « démolir », pour parler comme Bénichou, le modèle de l'amour courtois et précieux :

Orgueilleuses beautés des peuples admirées,
Qui méprisant l'estime et les honneurs mortels,
Voulez que tous les cœurs soient des vivants autels
Où vos perfections soient sans cesse adorées :
En vain vous vous flattez d'un éclat sans pareil ;
Ces yeux que vous croyez obscurcir le soleil,
Perdront dans le cercueil leur brillante lumière :
Mais si dedans vos pleurs vous noyez ces flambeaux,

Quand le flambeau des cieux finira sa carrière,
Ils seront des soleils au sortir des tombeaux [82].

La coquette, en cherchant à plaire, se rend coupable de vouloir devenir une idole qu'elle donne en pâture à ses soupirants pour se faire aimer en lieu et place de Dieu. Ses efforts pour se faire belle tiennent du sacrilège et du blasphème : elle s'érige par là en rival et en concurrent de l'Éternel en voulant s'emparer du cœur des hommes. Le fard et le maquillage sont particulièrement pourchassés, dans la mesure où, en rendant invisibles les imperfections de la nature, ils facilitent la confusion de la femme avec la déesse et provoquent ainsi la métamorphose de la créature en fausse divinité. Racine s'emploie ainsi à ôter ce rouge et ce blanc de céruse ; il ne reste plus que « fange » du portrait de Jézabel tel qu'Athalie le voit dans son cauchemar :

Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée
Comme au jour de sa mort pompeusement parée
Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté
Même elle avait encor cet éclat emprunt
Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage
Pour réparer des ans l'irréparable outrage. [...]
« Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi.
Le cruel Dieu des juifs l'emporte aussi sur toi.
Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille. » En achevant ces mots épouvantables,
Son ombre vers mon lit a paru se baisser ;
Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser.
Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chair meurtris, et traînés dans la fange,
Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux [83].

La démarche du poète moraliste, qui démaquille et démasque les idoles, procède d'un saint iconoclasme inspiré par la tradition vétérotestamentaire. Le vrai chrétien doit, de son côté, éviter de devenir une idole aux yeux d'autrui. Il doit décourager ceux qui l'aimeraient trop intensément et s'attacheraient à lui. C'est pourquoi Blaise Pascal met en garde ceux qui le traiteraient en « idole » en lui prêtant des qualités qu'il ne possède pas :

Il est injuste qu'on s'attache à moi, quoiqu'on le fasse avec plaisir et volontairement. Je tromperais ceux à qui j'en ferais naître le désir, car je ne suis la fin de personne et je n'ai pas de quoi les satisfaire. Ne suis-je pas prêt à mourir ? Et ainsi l'objet de leur attachement mourra. Donc, comme je serais capable de faire croire une fausseté, quoique je la persuadasse doucement, et qu'on la crût avec plaisir, et qu'en cela on me fît plaisir, de même, je suis coupable si je me fais aimer et si j'attire des gens à s'attacher à moi. Je dois avertir ceux qui seraient prêts à consentir au mensonge qu'ils ne le doivent pas croire, quelque avantage qu'il m'en revînt, et, de même, qu'ils ne doivent pas s'attacher à moi, car il faut qu'ils passent leur vie et leurs soins à plaire à Dieu ou à le chercher [84].

La thématique augustinienne de l'attachement peut ainsi être lue dans la perspective d'un combat contre l'idolâtrie, auquel Port-Royal accorde une place prépondérante. C'est pourquoi les artistes et les écrivains évoluant dans la mouvance du monastère tâchent d'établir, au plan strictement formel, les garde-fous nécessaires pour éviter que l'œuvre qu'ils sont en train d'élaborer ne puisse être utilisée à des fins idolâtres.

Splendeur de la vérité

Le premier procédé consiste à éviter toutes les « fausses beautés » qui ne servent qu'à appâter les sens mais oublient l'essentiel, qui est le service de la vérité. L'importance de cette notion, assez particulière à Port-Royal, a été bien mise en évidence par Jean Mesnard [85] puis par Béatrice Guion, traductrice d'un traité de Pierre Nicole sur le sujet [86]. La vraie beauté se distingue de la fausse en ce qu'elle est naturelle, sobre, et qu'elle évite tout « fard » inutile. L'éclat du faux brillant, des « fausses figures » et des « fausses fenêtres [87] » qui servent uniquement la perfection formelle, sont des « fausses beautés » factices et séduisantes auxquelles beaucoup se laissent prendre : « Toutes les fausses beautés que nous blâmons en Cicéron ont des admirateurs, et en grand nombre [88] ». À ces trompe-l'œil, il faut préférer les « solides beautés [89] » tirées « du réel [90] ».

Ce souci de sobriété vaut aussi, sinon davantage, pour la peinture de Champaigne : sa Vanité ou sa Madeleine se distinguent des œuvres baroques sur le même thème par l'économie des moyens mis en œuvre [91]. Dans le premier tableau, trois objets hautement symboliques suffisent à faire prendre la mesure de l'approche de la mort, alors que ses contemporains se plaisent à mettre sous les yeux des spectateurs de séduisants plaisirs, sous lesquels le message moral passe volontiers inaperçu : le spectateur en reste alors à la contemplation complaisante des fruits, des

jeux et des livres reliés, sans songer à la mort qui vient [92]. De telles vanités sont précisément des idoles, qui servent à *divertir* celui qui les regarde en l'empêchant de songer à sa condition. Celle de Champagne, en revanche, centrée sur l'essentiel, n'offre pas d'échappée à la méditation sur la mort. De même, la Madeleine sèche et ascétique [93], dont la physionomie a quelque chose de masculin, n'entrave pas par ses charmes la méditation du pénitent qui la contemple. La mise en scène de sa douleur et de ses mortifications évite au spectateur les pièges d'une sensualité à laquelle s'abandonne par exemple Le Titien [94]. Une telle Madeleine est une idole : le dévot qui laisse glisser son regard sur le sein découvert ne risque-t-il pas d'être davantage tenté de goûter les plaisirs de la chair que de songer à serrer sa haire avec sa discipline ? La sainte de Champagne nous laisse à coup sûr plus froid que celle du peintre vénitien.

Vestiges et traces

« Un portrait porte absence et présence, plaisir et déplaisir », écrivait Pascal qui ajoutait : « La réalité exclut absence et déplaisir [95] ». Telles sont les deux dimensions de son art dont le peintre chrétien doit tenir compte. Dans l'absence absolue qu'est le tableau, pur simulacre, réduit à des couleurs posées sur le papier, il s'agit non de faire advenir une présence réelle, mais d'en faire ressentir le manque essentiel et d'amener le spectateur à désirer le « prototype » absent. Comme le dit Ricœur à propos de la métaphore, l'image simultanément, *est et n'est pas*, c'est-à-dire qu'elle « porte absence et présence » de ce qu'elle désigne, et qu'elle ne peut qu'approcher asymptotiquement de la Vérité divine. La toile nourrit la mélancolie en ce qu'elle est comme le vestige ou la trace d'une réalité insaisissable et désirable qui la transcende infiniment. En faisant de ses tableaux les signes d'un au-delà, Champagne privilégie leur dimension *iconique*. C'est dans le sens où l'entend la théologie orthodoxe qu'on emploie ici ce mot : les toiles du peintre de Port-Royal sont icônes dans la mesure où elles nous disent qu'elles ne sont pas leur propre fin, que la Vérité est ailleurs, et qu'il ne faut pas s'arrêter à elles ni à la main qui les a faites. L'œuvre de l'artiste, pour reprendre la définition que donne Anne-Marie Miller-Blaise,

peut se voir dotée des fonctions mémorielles et théologiques de l'icône, c'est-à-dire d'une image qui, loin de prendre la place du divin, conduit, par une dialectique de l'absence et de la présence, à une perception fugitive de l'ineffable [96].

Du simulacre à l'icône : la Véronique

Le cas de la Véronique est ici emblématique [97]. On connaît l'origine de cette image : le portrait du Christ se serait imprimé par miracle sur le linge avec laquelle la sainte, sur le chemin de la Passion, aurait essuyé son visage. Ce type de portraits, œuvres de Dieu et non de l'homme, fait l'objet d'une réflexion particulière à l'époque de la Contre-Réforme, précisément en raison du « statut ontologique humano-divin » de ces ouvrages :

Dans cette doctrine catholique des saintes images, les « autoportraits » laissés par le Christ jouent un rôle essentiel : ils ont inauguré une ère nouvelle et moderne de l'image, ils sont les prototypes d'un art religieux indemne d'idolâtrie, mais capable de perpétuer la présence visible, sensible du Christ [98].

Champagne s'inscrit dans cette tendance générale de la spiritualité tridentine, dont l'un des principaux théoriciens, en France, fut le jésuite Louis Richeome [99] ; mais le peintre de Port-Royal donne un accent personnel à son autoportrait du Christ. Comme à son habitude, il élimine toute anecdote : oubliant la pieuse femme, délaissant Jérusalem, c'est la Sainte Face seule qu'il nous donne à voir, en choisissant une perspective frontale directe. Ce parti pris, tout en refusant confère à son tableau l'allure d'une icône (Véronique signifierait justement *vera icon*) : la représentation de face, dont la symétrie souligne la beauté du Christ, et l'inversion de perspective invitent à rapprocher ce voile de Véronique d'une autre figuration merveilleuse de Jésus, le Mandylion d'Édesse, image elle aussi acheiropoiète que le Christ aurait envoyé au roi Agbar et qui, en Orient, a servi de modèle aux icônes qui le représentent.

La rupture avec les principes d'Alberti rend la toile de Champagne aussi énigmatique, pour le moins, que le tableau d'Amiens : le visage du Christ, qui n'épouse pas les plis du tissu à peine tendu, apparaît comme décollé de la surface du linge, et suspendu dans un espace improbable ; le Christ sort de la toile et donne l'impression de venir vers nous [100]. L'image, par-delà le système conventionnel de la représentation, tend à mettre en présence le spectateur et le Christ. La perspective est transgressée au profit de cette visée interpersonnelle à travers laquelle surgit le Verbe. Ce dispositif, qui court-circuite les règles habituelles de la belle peinture, est à même d'assurer la transitivité de la représentation à un prototype divin qui ne saurait se laisser « circonscrire » par les lois humaines et mathématiques d'Alberti : le Christ échappe à la toile parce qu'il passe infiniment l'homme. Champagne suggère, à travers ce voile qui peut être vu comme une métaphore de la toile du peintre, que le tableau est destiné à s'anéantir au moment où jaillit la pure présence [101]. La peinture perspectiviste occidentale, conçue comme un miroir depuis qu'Alberti en a édicté les préceptes, n'a d'autre ressource que de se nier elle-même lorsqu'il s'agit non de montrer la nature, mais de s'ouvrir sur un objet radicalement Autre.

Par le parti pris de réduire la Véronique à la Sainte Face, et de donner l'illusion que le Dieu fait chair sort du cadre pour s'avancer vers le spectateur, Champaigne retrouve l'esprit et la manière de l'icône grecque, selon la définition qu'en donnent les Pères orientaux et que reprend Marie-José Mondzain :

C'est parce que la relation entre l'image naturelle et l'icône est une opération de l'économie charismatique établie sur le modèle de l'Incarnation que l'ombre iconique se colore à son tour, que la copie (*homoiômia*) devient mimétique. Le savoir de l'hypostase que donne l'icône mimétique se trouve soutenu à son tour par la connaissance que l'hypostase a de nous. Ainsi le voir implique-t-il l'être vu. L'icône nous contemple, elle devient à son tour regard de Dieu sur la chair du contemplateur, qui se trouve pris dans le circuit des relations informatrices et transformatrices [102].

L'icône est ainsi, comme le dit Anne-Marie Miller-Blaise, « prolongement du travail de la grâce à l'œuvre dans l'Incarnation [103] », et obéit à l'économie de ce mystère que symbolise ici le rideau à demi tendu : Dieu se laisse percevoir sous le voile de la chair, mais celle-ci dissimule néanmoins la fulguration de son absolue transcendance. La perturbation du système perspectiviste correspond à un second aspect de la théologie de l'icône, celle de l'inversion du regard : l'icône nous contemple. Dans la *Véronique*, l'amour propre est piégé par le défi au système de la représentation : il n'est plus contemplant mais contemplé par le Christ souffrant. Ce regard posé sur nous est salvifique : c'est le mouvement même de la grâce efficace, propre à transformer l'homme pécheur et à restaurer en son âme l'image de Dieu ternie par le péché. La Véronique, contrairement à l'idole, n'est pas projection dans le sensible de l'image présente au fond du cœur, elle amène au contraire le dévot à reconnaître que la véritable image du Christ est à l'intérieur de son âme. La Véronique fonctionne au rebours de l'idole : elle est icône [104]. Inversant la perspective, le tableau reste miroir, conformément au paradigme d'interprétation des signes naturels selon Port-Royal [105], mais miroir inversé et miroir *reformant*. De telle sorte que ce visage du Christ devient, par un effet spéculaire supplémentaire, image de notre cœur réformé, que le tableau a permis de restaurer dans sa pureté. Ainsi conçue, la manifestation du Christ dans sa dimension visible excède les limites d'une simple image douée de vertus affectives ou pédagogiques : elle peut devenir, si Dieu le permet, l'instrument de la conversion et le vecteur d'une grâce propre à balayer toute philautie. Loin d'être simple *mimêsis* à fin de commémoration, l'image possède une efficacité. En nous laissant entrevoir Dieu dans le face-à-face d'une contemplation directe dont saint Paul nous dit qu'elle ne peut avoir lieu en ce monde [106], c'est un avant-goût du bonheur que goûtent les élus au Paradis que nous donne à voir Champaigne.

Jean-Baptiste [107]

Jean Baptiste tâche, lui aussi, de préserver le spectateur contre la tentation de l'amour propre. Le Précurseur, dans sa beauté musculeuse et sa perfection digne de Michel-Ange, attire d'abord le regard, utilisant l'universel désir de jouir pour capter l'attention du spectateur ; la virtuosité habile du peintre est ici mobilisée jusque dans les détails du personnage. Mais une fois captivé, le regard est sommé par le doigt pointé du dernier des prophètes de se porter au-delà de cette belle image, vers un personnage flou, lointain, presque invisible, et pourtant « plus grand » que Jean-Baptiste, pour qui sait voir. La grandeur de Jésus, si elle échappe aux yeux de chair, est visible à ceux de l'âme, et sa beauté, qui transcende celle du Baptiste, déjoue les critères de la perfection classique. Le personnage bleuté, à peine esquissé, est ainsi le point où vient s'épuiser l'art de peindre, et une invitation à ne pas se contenter du royaume visible.

L'image dans le texte

L'*Ex-voto* de 1662 [108] est une œuvre d'action de grâce, par laquelle Champaigne remercie Dieu d'avoir guéri sa fille atteinte de paralysie. Il a choisi de représenter le moment qui précède immédiatement le miracle : Mère Agnès est en prière, tandis que sœur Catherine de Sainte-Suzanne, confiante, tient entre ses mains un reliquaire. Ici encore, les principes élémentaires de l'art pictural sont malmenés : le rayon de lumière qui éclaire la malade est inexplicable au vu de l'emplacement des sources d'éclairage de la scène. Dorival interprète ce rayon mystérieux comme la manifestation visible de la grâce invisible [109]. Mais la spécificité de cette toile, comme celle du *Moïse* d'Amiens, réside aussi dans la place occupée par le texte par rapport à l'image. Celui-ci débute par le nom de Jésus, dispensateur de la grâce qui sauve et qui soigne : « *Christo uni medico* » :

Au Christ, unique médecin des corps et des âmes.

La sœur Catherine Suzanne de Champaigne, après une fièvre de quatorze mois qui, par son caractère tenace et la grandeur des symptômes, avait effrayé les médecins, alors qu'était paralysée presque la moitié du corps, que la nature était déjà épuisée et que les médecins l'avaient abandonnée, s'étant jointe avec la mère Catherine Agnès par ses prières, en un instant de temps une parfaite santé s'en étant suivie, à nouveau s'offre [110].

La métaphore du Christ médecin est ancienne et bien attestée dans la tradition augustinienne. Le nom du Verbe vient ici sinon disqualifier l'image du moins l'accomplir : en l'absence d'un surnaturel sensible aux sens qui viendrait assurer extérieurement la malade de l'imminence de sa guérison, c'est le nom de Jésus qui vient s'écrire sur les murs, ou plutôt sur le fond même de la toile. L'écriture, ici, perturbe aussi le champ de la représentation : elle échappe à la perspective, comme le visage du Christ dans la Véronique ; elle n'est pas écrite sur le mur, mais « sur le plan de la représentation », qu'elle « rend visible [111] », avertissant ainsi le spectateur de son statut d'objet pictural. De sorte que l'épigraphie apparaît moins comme le complément de l'image que comme son devenir : le texte est donné comme un au-delà de la représentation vers quoi l'image doit tendre, faute de quoi elle n'est qu'une idole. L'anéantissement du simulacre au profit des paroles ruine les détours de l'amour-propre, qui ne peut plus louvoyer afin d'échapper à la confrontation avec l'inscription. Le spectateur, pour comprendre le sens cette scène qui se refuse à toute narration dramatisée, est conduit vers les lettres gravées, peu susceptibles d'allécher les sens, mais toutes pleines des vérités chrétiennes. « *Christo medico* » : le nom de Dieu, au-delà de toute image et de toute représentation, caché / révélé dans le rai de lumière impossible, mais clairement donné à lire sur la surface de la toile, est le terme sur lequel vient buter le regard ; la dialectique du visible et de l'invisible cède alors la place au lisible. Les yeux tournés de sœur Catherine, comme le doigt pointé de Jean-Baptiste, nous invitent à quitter le royaume des ombres et des images, qui, comme l'expliquait saint Augustin, ont leur vertu dans leur ordre, mais ne sauraient conduire à Dieu sans solution de continuité : « La vérité se voit, non par les yeux du corps, mais par le pur esprit [...]. Il faut en conséquence guérir son esprit, pour qu'il puisse fixer ses regards sur la forme immuable des choses [112] ». Les toiles nous conviennent ainsi à porter notre cœur vers le Verbe, c'est-à-dire le Texte. C'est en se soumettant à l'écriture que le tableau se charge de sa puissance « efficace [113] ». Comme l'écrit Olivier Boulnois dans la lumineuse analyse qu'il propose de la théologie augustinienne de l'image :

L'accomplissement du visuel se trouve dans le langage des Écritures, qui peut nous renvoyer à une vision intellectuelle [...]. L'Écriture sainte est le remède promis par Dieu à l'homme aveuglé par le visible. [...] Nous avons besoin du Verbe intérieur et des mots audibles de l'Écriture pour déchiffrer le monde et les signes [...]. Pour atteindre la vérité absolue, le visible n'est qu'un pis-aller. Seule l'économie de l'écriture reconduit à l'absolu [114].

Philippe de Champaigne, fidèle à Augustin au point de mettre en cause la validité de son art, manifeste ainsi, à sa manière, son allégeance à l'égard d'une pensée religieuse dont on sait à quel point elle innerve Port-Royal : il est authentiquement un *peintre théologien*.

Nous pouvons [115], maintenant, revenir au tableau d'Amiens, qui lui aussi exhibe un texte à lire. On comprend désormais, à l'aune des précédentes analyses, pourquoi le peintre a préféré présenter le Décalogue en français : le commun des spectateurs, face à un texte hébreu illisible, serait resté prisonnier des apparences sensibles de la toile ; son regard n'aurait pas traversé le voile des illusions ; les tables de la Loi auraient été – absolu scandale ! – de simples idoles. Le tableau de Champaigne, au contraire, ne saurait se suffire en tant qu'image : il trouve son accomplissement et sa légitimité dans le texte auquel il donne accès, et qui est sa justification. L'image ne sert qu'à diriger le regard et à le transformer ; la concupiscence et la *libido sentiendi* ne sont flattées par la beauté plastique que pour être mieux trompées, et amenées à goûter la Vérité éternelle, qui n'est pas image, mais Verbe. Le peintre n'ignore pas que c'est dans la Bible seule qu'on rencontre Dieu, non dans le chatoiement corrupteur du monde sensible. Champaigne nous donne d'abord à voir, pour mieux nous sommer de lire. L'image ne trouve d'excuse que si elle est une voie d'accès au texte ; la peinture n'est qu'une idole si elle n'est tout entière la servante des Écritures. Ainsi s'explique non seulement la place étonnante et hypertrophiée des lettres gravées sur plusieurs toiles de Champaigne, mais aussi son respect scrupuleux d'antiquaire face aux textes des deux Testaments, bien plus poussé chez lui, comme le note Dorival, que chez ses prédécesseurs et ses contemporains.

Les frontières de la transparence

La clé de la contradiction apparente sur laquelle repose le *Moïse* d'Amiens se trouve dans l'importance accordée par les amis de Port-Royal à la notion d'amour-propre, qui met à mal l'idéal de transitivité de la langue énoncée dans la *Logique*. Tout le système port-royaliste du signe repose sur le principe selon lequel le processus de signification doit tendre vers la transparence et éliminer tout « reste » susceptible d'opacifier ce mécanisme ; le signifiant est encombrant, et doit disparaître au profit du signifié. Or, *en pratique*, cette tension vers la transparence est non seulement vouée à l'échec en raison de l'amour-propre, mais surtout, elle n'est pas même souhaitable, étant donné la corruption morale foncière des destinataires. Pour éviter que l'œuvre d'art ne devienne un objet d'idolâtrie, l'artiste a pour devoir de perturber le système transitif énoncé par Basile afin d'y introduire une réflexivité. Celle-ci prend la forme d'un système d'alerte dont les avertissements se surimposent au contenu explicite de l'œuvre. Chaque tableau nous prévient : « *Il faut que je sois une belle toile, ô homme pécheur, sans quoi vous ne jetteriez pas les yeux sur moi ; mais maintenant oubliez-moi, ne faites pas de moi une idole alors que je suis*

une icône, une fenêtre donnant sur l'infini. La vérité est ailleurs que sur les couleurs de cette toile ». L'épuration des lignes et des formes, le souci de la sobriété, la composition complexe de certaines toiles de Champaigne manifestent cette vigilance de chaque instant, cette tension morale qui doit accompagner en permanence le travail du peintre. Pour le dire avec les mots de Roland Barthes, le « degré zéro » de la signification transparente est une utopie ; l'idéal d'un signe transitif est un beau rêve qui ne tient pas compte de la vérité du cœur humain. La pratique artistique exige une réflexivité maîtrisée pour éviter que l'amour-propre ne tire son plaisir de l'œuvre même la plus innocente.

Tel est aussi le tableau d'Amiens : la toile n'a pour fin que de se consumer au profit d'un irreprésentable qui l'anéantit en tant qu'image, et qui n'est autre que Dieu lui-même, auquel on accède plus facilement par l'écriture, qui parle aux cœurs, que par le dessin et la couleur, qui s'adressent aux sens. Stanley Fish, dans son étude de la poésie métaphysique anglaise, a mis au point la catégorie de *self-consuming artifact* (« objet en voie d'autodestruction ») pour qualifier une classe très particulière d'ouvrages religieux qui, au moment même où ils s'énoncent, s'annihilent pour éviter d'entrer en rivalité avec la création divine [116]. De même, le tableau d'Amiens, dans le moment même où il nous guide vers les réalités célestes, s'annule pour éviter de devenir une idole. L'art chrétien, tout en étant un indispensable guide propre à nous conduire vers les réalités célestes, ne peut que tendre vers sa propre abolition.

[1] Ce texte est issu d'une conférence prononcée le 26 mars 2011 à l'université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, à l'invitation de M. le Professeur Dominique Descotes, que je remercie vivement.

[2] Platon, *Phèdre*, 275 d, trad. Luc Brisson, GF Flammarion, 1989, p. 179.

[3] Illustration 1. *Moïse présentant les tables de la loi*. Huile sur toile, 1663. 1,1176 m × 0,895 m, Amiens, Musée de Picardie, inv M.P.684.



[4] Chapitre 34, verset 32.

[5] Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne (1602-1674). La vie, l'œuvre et le catalogue raisonné*, Léonce Laguet Libraire-éditeur, Paris, 1976, vol. 2, p. 286. Le principal argument avancé est la situation des tables par rapport à Moïse : Champaigne n'eût pas fait l'erreur, explique la critique, de les situer à la gauche du prophète. C'est pourtant la disposition choisie par Ribera.

[6] La signature est difficile à lire et peut se déchiffrer : PC. F/1663.

[7] *Ioannis Pierii Valeriani Bellunensis Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII*, Basileae, Isengrin, 1556.

[8] *Moïse présentant les tables de la loi*, toile datée de 1648 et conservée dans le Wisconsin. Louis Marin a fait de ce tableau une longue analyse dans *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, coll. « 35-37 », 1995, p. 262-273.

[9] *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion. Palais des Beaux-Arts de Lille, 27 avril-15 août 2007*, catalogue publié sous la dir. de Nicole Sainte Fare Garnot et Alain Tapié par la Réunion des musées nationaux et les musées d'art et d'histoire de Genève, 2007.

[10] Le verbe *qaran* signifie à la fois « porter des cornes » et « rayonner ».

[11] *Exode*, 34, 29 : « de l'entretien qu'il avait eu avec le Seigneur, il était resté des rayons [ou : des cornes] de lumière sur son visage ».

[12] *Exode*, 32, 1-5. Tous les versets de la Bible sont cités d'après la traduction de la Bible de Port-Royal.

[13] Cf. *Exode*, 34, 1 et 28 d'une part, et 34, 27 de l'autre.

[14] Illustration 2. Nicolas Poussin, *L'Adoration du veau d'or*, 1633-1634. Huile sur toile, 1,534 m × 2,118 m, Londres, National Gallery.



[15] On pourrait ajouter à ces exemples ceux de Cornelisz, Claes, ou encore Filippino Lippi.

[16] Illustration 3. Rembrandt van Rijn, *Moïse brisant les tables de la Loi*, 1659. 1,685 m × 1,365 m, Gemäldegalerie, Berlin.



[17] Illustration 4. Giuseppe Ribera, *Moïse avec les tables de la Loi*, 1638. Huile sur canevas, Naples, Museo Di San Martino.



[18] Illustration 5. Anonyme, *Présentation des tables de la Loi*, XVII^e siècle. Huile sur toile, 1,39 m × 1,22 m, Noyon, Musée Calvin.



[19] Huile sur bois, fin XVI^e ou début XVII^e siècle, inv. 2283, 1,040 m × 0,730 m ; reproduit dans Pierre Chaunu, *L'Aventure de la Réforme*, Paris, Hermé, Desclée de Brouwer, 1986, p. 231.

[20] Selon le mot qu'on prête à Mazarin (voir Jean Delumeau, « Mazarin, homme d'Église », extrait des *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, fasc. IV, nov.-déc. 2002).

[21] Voir ci-dessous le jugement d'Alain Besançon sur l'iconoclasme « janséniste ».

[22] Blaise Pascal, *Pensées* [1670], éd. Philippe Sellier, Paris, Bordas, 1992, fr. 296.

[23] *Exode*, 20, 4.

[24] *Exode*, 33, 5.

[25] 1 *Jean*, 5, 21.

[26] Voir la précieuse mise au point de Jean-Pierre Sonnet, « 'Que ceux qui les ont faites leur ressemblent' (Ps 115, 8). L'idolâtrie dans l'ironie du prophète et du sage », *Autour de l'idolâtrie : figures actuelles de pouvoir et de domination*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, « Théologie », 2003, p. 13-23.

[27] *Jean*, 1, 18.

[28] Jean-Luc Marion, *L'Idole et la distance. Cinq études*, Paris, Grasset, 1977, p. 22-23.

[29] Id., *Dieu sans l'être*, Paris, Fayard, 1982, p. 19-20.

[30] Anne-Marie Miller-Blaise, *Le Verbe fait image. Iconoclasme, écriture figurée et théologie de l'Incarnation chez les poètes métaphysiques. Le cas de George Herbert*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 87. La présente étude doit beaucoup aux analyses d'Anne-Marie Miller-Blaise, telle qu'elle les a développées dans son ouvrage et dans le cadre du séminaire Épistémè (Sorbonne Nouvelle).

[31] Comme l'écrit Alain Besançon : « Ce qui a changé avec Calvin, ce n'est pas l'idée de Dieu, mais l'idée du monde. Celui-ci est dé-divinisé. Avant même que la question des images soit posée, d'avance on ne voit pas comment un élément du monde créé qui ne serait pas l'âme humaine connaissant Dieu par 'vive expérience' pourrait servir de support à une image divine. Le ciel et la terre, au lieu d'ennarrer la gloire divine, sont un théâtre déserté et neutre sur la scène duquel le sujet individuel peut, moyennant la grâce, sentir par expérience Dieu 'tel qu'il se déclare par sa Parole' » (*L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, « L'esprit de la cité », 1994, p. 255).

[32] Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne* [1554], première partie, chapitre XI, paragraphe 4.

[33] Thierry Wanegfellen, « Le condamné et le refoulé. Le geste iconoclaste au début des guerres de religion », *Cahiers de médiologie*, Paris, Gallimard, 13, 2002, « La scène terroriste », p. 67-77.

[34] Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne* [1554], *op. cit.*, première partie, chapitre XI, paragraphe 4.

[35] Saint-Martin de Tours ou l'abbaye de Jumièges firent par exemple les frais de leur vandalisme. Voir sur ce point Olivier Christin, *Une Révolution symbolique : l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

[36] *Le Verbe fait image...*, *op. cit.*, p. 260.

[37] *Psaumes*, 44, 3.

[38] « Le Christ, le plus beau des hommes », conférence prononcée le 1er juin 2006 lors du congrès des Mouvements ecclésiaux et Communautés nouvelles.

[39] 2 *Philippiens*, 6-7.

[40] « L'honneur rendu à l'image passe au prototype » (*translatio ad prototypum*), *Traité du Saint-Esprit*, 18, 45 : la vénération ne s'adresse pas au simulacre mais remonte vers son modèle immatériel. Le cardinal Christoph von Schönborn parle de son côté de « participation entitative de l'image à son prototype » (*L' Icône du Christ : Fondements théologiques*, Fribourg, Éditions Universitaires, p. 193).

[41] Saint Thomas distingue l'image en tant que chose, qui n'est digne d'aucune adoration, de l'image en tant qu'image, qui reçoit l'adoration due à son prototype (*Somme théologique*, p. I, q. 45, a. 7). Sur la controverse scolastique au sujet de la querelle des images, voir Jean Wirth, « La critique scolastique de la théorie thomiste de l'image », dans *Crises de l'image religieuse*, sous la direction d'Olivier Christin et Dario Gamboni, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 93-109.

[42] Session du 3 décembre 1552, texte reproduit dans Daniele Menozzi, *Les Images : l'Église et les arts visuels*, Le Cerf, « Textes en main », 1991, p. 189.

[43] Marc Fumaroli, « Les jésuites et l'apologétique des images saintes », dans *Baroque, vision Jésuite*, sous la dir. d'Alain Tapié, Paris, Somogy éditions d'art / Caen, Musée des Beaux-Arts de Caen, 2003, p. 18.

[44] Extraits du *Catéchisme de l'Église catholique*, Paris, Mame-Plon, 1992, p. 440, paragraphe 2132.

[45] Louis-Isaac Le Maistre de Sacy, *Poème sur l'Eucharistie*, Paris, 1695, strophe 20.

[46] Blaise Pascal, *Les Provinciales*, éd. G. Ferreyrolles et L. Cognet, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1992, « Onzième lettre », p. 209-210.

[47] Alain Besançon, *L'Image interdite*, *op. cit.*, p. 260.

[48] *Ibid.*, quatrième page de couverture.

[49] *Ibid.*, p. 263.

[50] On est confondu par les erreurs dont Besançon farcit ses quelques pages sur Pascal, assenant par exemple que Port-Royal « soupçonne de superstition » les ex-voto (p. 262) ou « transporte dans les demeures particulières la nudité que Calvin n'ordonnait que pour les temples » (p. 263), quand il n'est pas rendu coupable de faire le lit du « vandalisme révolutionnaire » ! Un rapide coup d'œil aux œuvres que Champaigne a composées pour le monastère suffit à invalider ces thèses qui ne sont étayées par aucune référence, *a fortiori* aucune preuve.

[51] Augustin Gazier, *Histoire générale du mouvement janséniste*, Paris, Champion, 1924, t. I, p. 142-143.

[52] *L'Exode et le Lévitique traduits en français ; avec une explication tirée des Saints-Pères, et des auteurs ecclésiastiques. Par le Sr Le Maistre de Sacy, prêtre* [1682], Bruxelles, Henry Fricx, 1700, p. 272.

[53] Voir André Hallays, *Le Pèlerinage de Port-Royal*, Paris, Perrin, 1923, p. 352-357.

[54] Jacques Cassagne, dans *Recueil de poésies chrétiennes et diverses*, éd. Jean de La Fontaine, Paris, Pierre le Petit, 1671, t. I, p. 219.

[55] *La République*, livre X, 595 c-599 a.

[56] La formule est de Marc Fumaroli.

[57] Alberto Frigo, « Le portrait à Port-Royal. Entre ressemblance et icône », dans *Chroniques de Port-Royal*, 59, 2009, « Port-Royal et la tradition chrétienne d'Orient », p. 243-244.

[58] *Épîtres catholiques traduites en français, avec une explication tirée des saints Pères et des auteurs ecclésiastiques* [1667], Paris, chez Guillaume Desprez et Jean Desessartz, 1708, p. 536.

[59] Voir sur ce point Philippe Sellier, *Pascal et saint Augustin* [1970], Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1995, p. 152-156, « Uti et frui ».

[60] *L'Exode et le Lévitique traduits en français, op. cit.*, p. 274. Sacy souligne.

[61] Le concile de Trente distingue en effet la latrie de la dulia, c'est-à-dire du respect qu'on témoigne pour les saints, les prophètes ou la Vierge, et qui s'adresse en réalité à Dieu lui-même, dont ces créatures exceptionnelles ne sont que des intercesseurs.

[62] *L'Exode et le Lévitique traduits en français, op. cit.*, p. 273.

[63] Les signes naturels s'opposent, pour Arnauld et Nicole, aux signes d'institution, c'est-à-dire de convention. La fumée est le signe naturel du feu, tandis que le langage, artificiel, a été institué par les hommes.

[64] Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La Logique ou l'art de penser* [1662], notes et postface de Charles Jourdain, Paris, Gallimard, Tel, IIe partie, XIV, p. 147.

[65] Sur cette notion au cœur de la morale de l'âge classique, voir la récente synthèse de Charles-Olivier Stiker-Métral, *Narcisse contrarié. L'amour propre dans le discours moral en France (1650-1715)*, Paris, Honoré Champion, 2007.

[66] Voir Bernard Dorival, « Philippe de Champaigne et Robert Arnauld d'Andilly », dans *Revue des arts. Musées de France*, 8e année, no 3, 1958.

[67] Robert Arnauld d'Andilly, *Stances sur diverses vérités chrétiennes* [1642], dans *Œuvres chrétiennes*, Paris, Pierre Le Petit, 1644, strophe 254, « Ne se pas chercher soi-même dans ce que l'on fait pour Dieu ». Reproduction prévue aux Éditions Nolin.

[68] La Rochefoucauld, maxime supprimée, 1.

[69] Blaise Pascal, *Pensées, op. cit.*, fr. 74.

[70] Vincent Carraud paraphrase ainsi ce fragment : « Quelle vanité que la peinture qui attire vers le peintre l'admiration qui ne s'attache même pas aux objets imités » (Vincent Carraud, « Admirer l'original : la Cène de Port-Royal de Paris », dans *Philippe de Champaigne. Entre politique et dévotion, op. cit.*, p. 64).

[71] Sur l'importance des affects dans l'apologétique jésuite, voir par exemple Bruna Filippi, « La vision des affects dans le théâtre jésuite de Rome », dans *Baroque, vision jésuite, op. cit.*, p. 73-77. L'auteur écrit ainsi : « L'efficacité de la représentation se fonde donc sur un double mouvement simultané : l'identification émotive de l'acteur, qui se transmet avec une force émotive dans la vision du spectateur » (p. 75).

[72] Jean Racine, *Esther*, II, 9.

[73] *Esther*, II, 9.

[74] *Athalie*, III, 4, v. 919-922.

[75] Robert Arnauld d'Andilly, *Poème sur la vie de Jésus-Christ* [1644], dans *Œuvres chrétiennes, op. cit.*, préface non paginée.

[76] « *Quelle che imparidisa la mia mente* », *Paradis*, chant XXVIII, vers 3.

[77] Anne-Marie Miller-Blaise, *Le Verbe fait image, op. cit.*, p. 214.

[78] *Ibid.*

[79] *Stances sur diverses vérités chrétiennes, op. cit.*, strophe 33.

[80] *Ibid.*, strophe 50.

[81] *Britannicus*, II, 2.

[82] *Stances sur diverses vérités chrétiennes, op. cit.*, strophe 79.

[83] *Athalie*, II, 5.

[84] *Pensées*, *op. cit.*, fr. 15.

[85] Jean Mesnard, « Vraie et fausse Beauté dans l'esthétique du XVII^e siècle », dans *Convergences : Rhetoric and Poetic in seventeenth-century France*, Essays for Hugh M. Davidson, Ohio State University Press, 1989, p. 3-33. Article repris dans *La Culture du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1992.

[86] Pierre Nicole, *La Vraie Beauté et son fantôme*, texte traduit et édité par Béatrice Guion, Honoré Champion, « Sources classiques », 1996.

[87] Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, fr. 480.

[88] *Ibid.*, fr. 610.

[89] L'expression est d'Antoine Godeau, ami d'Arnauld d'Andilly et admirateur de sa poésie (« À Monsieur d'Andilly. Élégie », dans Arnauld d'Andilly, *Œuvres chrétiennes*, *op. cit.*, p. 194).

[90] Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, fr. 562.

[91] Illustration 6. Ph. De Champaigne, *La Vanité, ou Allégorie de la vie humaine*, 1646. 28 cm x 37 cm, Le Mans, musée de Tessé, inv. 10.572.



[92] Voir par exemple la *Nature morte* de Willem Claesz Heda conservée au Musée d'art moderne La Terrasse à Saint-Étienne (illustration 7).



[93] Illustration 8. Ph. De Champaigne, *Madeleine pénitente*, 1657. Huile sur toile, 1,28 m × 0,96 m, musée de Rennes.



[94] Illustration 9. Le Titien, *Madeleine repentante*, vers 1553. Huile sur toile, 85 cm × 68 cm, Florence, Palais Pitti.



[95] Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, fr. 243.

[96] Anne-Marie Miller-Blaise, *Le Verbe fait image*, *op. cit.*, p. 299.

[97] Illustration 10. Ph. de Champaigne, *La Sainte Face*, 1658. Huile sur toile, 0,65 m × 0,49 m, Brighton, The Royal Pavilion.



[98] Marc Fumaroli, *art. cité*, p. 23.

[99] *Trois Discours pour la religion catholique : les miracles, les saints, les images. Dédiés au très-chrétien roi de France et de Navarre Henri IV* [1597], Bordeaux, Millanges, 1598.

[100] « La Sainte Face vient en avant [du voile] et même en avant du plan de la représentation ; elle n'est pas représentée ; elle se présente dans l'espace où se trouve celui qui la regarde » (Louis Marin, *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, op. cit., p. 123).

[101] Louis Marin écrit que ce tableau « [fait] advenir à la représentation et à la visibilité la visualité transcendante de la Présence [...] ». Sa représentation est encore un tableau de peinture, mais que sa réalisation de peinture devra neutraliser. La représentation mimétique, la copie de l'original doit être telle que, comme mimésis, elle indique et présente son annulation », *ibid.*, p. 120.

[102] Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 119

[103] Anne-Marie Miller, *Le Verbe fait image*, op. cit., p. 303.

[104] L'opposition eikon / eidôlon est ancienne et remonte à Platon (*Sophiste*, 235 d-e).

[105] Voir Louis Marin, *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, op. cit., p. 89.

[106] 1 Corinthiens 13, 12.

[107] Illustration 11. Ph. de Champaigne, *Saint Jean-Baptiste*, 1657. Huile sur toile, 1,3 m × 0,98 m, musée de Grenoble.



[108] Illustration 12. Ph de Champaigne, *Portrait de mère Agnès Arnauld et de sœur Catherine de Sainte-Suzanne*, dit *l'Ex-voto*, 1662. Huile sur toile, 1,65 m × 2,29 m, musée du Louvre.



[109] Bernard Dorival donne un long commentaire de ce tableau (*Philippe de Champaigne, op. cit.*, p. 145-151).

[110] Trad. Louis Marin.

[111] Louis Marin, *Philippe de Champaigne et Port-Royal, op. cit.*, p 313.

[112] *La Vraie Religion*, III, 3.

[113] « L'Ex-voto de 1662 est bien un tableau d'histoire, mais que l'inscription votive qu'il porte convertit – le terme est important – en objet sacré, efficace », *ibid.*, p. 312. Voir aussi Olivier Boulnois, qui écrit, à propos de la théologie augustinienne de l'image : « L'Écriture sainte est le remède promis par Dieu à l'homme aveuglé par le visible : seuls des 'verbes visibles' peuvent nous procurer un accès à Dieu à partir de l'expérience du sensible » (Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 60).

[114] Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (Ve-XVI^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, « Des Travaux », 2008, p. 60.

[115] Nous ne parlons pas ici de la Grande Cène, puisque Vincent Carraud en a proposé récemment une analyse qui a inspiré notre propre lecture : « Les tableaux excitent la dévotion et l'admiration envers les sujets peints. Autrement dit, la Cène est admirable en ce qu'elle provoque l'admiration envers l'original, la première messe [...]. La peinture est vaine quand elle détourne l'admiration vers l'art du peintre [...]. Mais la Cène de Port-Royal ne tombe précisément pas sous le coup de la critique pascalienne [« Quelle vanité que la peinture... »]. Elle n'attire pas l'admiration envers Champaigne, elle l'attire envers l'original : la messe originale et, par elle, toute messe. Voilà pourquoi Champaigne est le peintre de Port-Royal » (Vincent Carraud, « Admirer l'original : la Cène de Port-Royal de Paris », art. cité, p. 64).

[116] Stanley Fish, *Self-Consuming Artifacts*, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 156.

En visitant notre site Internet, vous pourrez télécharger ces documents :

- Port-Royal et les images : entre idolâtrie et iconoclasme, (PDF - 399.2 ko)
-