Batailles de l'image

L'œuvre sismographique de Louis Richeome, jésuite et écrivain

Dans l'œuvre de Louis Richeome (1544-1625), que nous présenterons rapidement ci-dessous, la conception des « images » gravées qui accompagnent ses principaux ouvrages relève beaucoup moins de l'« illustration » que de la « figure » : en effet, ces images n'éclairent pas, d'une manière ancillaire, un texte qui porterait en tant que tel leur sens, et que les images qui l'accompagnent feraient voir ; non, les images y vivent une vie propre et ce qu'elles figurent doit être cherché dans l'interrogation de ces images mêmes, parce qu'il en va de leur fonction essentielle dans des ouvrages « imprimés et illustrés » comme le furent ceux de Richeome : relancer la puissance des images à l'heure de l'imprimé, lorsque celles-ci, désormais reproductibles, n'attendent plus, comme dans le long temps médiéval, de la parole d'un prédicateur leur explication, mais sont immédiatement cousues dans un texte, ce texte devant cependant se nourrir de l'aura de ces images, comme ce qui ne cesserait de les provoquer à prendre le dessus, indéfiniment, dans l'acheminement de leur interprétation. L'image des livres de Richeome est une sauvage apprivoisée, mais jamais tout à fait. Sa puissance figurale tient encore, et nécessairement, à ses propres forces, aux ressources du regard méditatif qui saura se porter sur elles. L'œuvre de Richeome peut être dès lors considérée, sous ses aspects théoriques comme dans l'exercice effectif d'une production iconographique, comme une sorte de sismographe des rapports de force qui tourmentent l'image chrétienne moderne et ses thuriféraires. Nous retiendrons ici un petit nombre d'exemples tirés de ses différents écrits illustrés qui rendront compte, chacune à leur manière, de ces aventures de l'image dans les écrits signés de « Louis Richeome », auteur de ces écrits, mais aussi, par extension d'autorité – surplombée cependant par celle de ses commanditaires et supérieurs – des images qui les accompagnent.

Louis Richeome, jésuite et écrivain

Mais il nous faut d'abord présenter Richeome en quelques mots¹. Il n'est pas né à Paris mais en Provence, à Digne, dans une famille dont plusieurs membres deviendront jésuites. Il a vingt ans lorsqu'il rejoint Paris pour y poursuivre des études au Collège de Clermont. Nous sommes en 1564, c'est-à-dire un an après l'installation de la Compagnie de Jésus à Paris, dans la suite des interventions de Diego Lainez, supérieur général de l'Ordre, aux colloques de Poissy et de Saint-Germain, pour une part consacrés à la question du culte des images. Le Collège de Clermont (l'actuel Lycée Louis-le-Grand) vient lui-même d'ouvrir ses portes. Richeome intègre la Compagnie un an plus tard et occupe à partir de 1569 une série de fonctions dans les établissements scolaires jésuites de divers lieux du Royaume et provinces de la Compagnie : il enseigne le latin au collège de Mauriac, la rhétorique au

¹ Voir Georges Bottereau, « Richeome (Louis) », dans *Dictionnaire de spiritualité*, t. XIII, col. 659-663. Henri Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, vol. 1, Paris, Bloud et Gay, 1916, p. 18-67. Au-delà, il faut jusqu'ici, en l'absence de tout essai biographique, glaner des indications éparpillées dans Jean-Marie Prat, Henri Foucqueray, Édouard Piaget, Jacques Créteineau-Joly au cours de leurs sommes respectives sur l'histoire de la Compagnie de Jésus d'Ancien Régime. J.-M. Prat, *Recherches historiques et critiques sur la Compagnie de Jésus en France du temps du Père Coton (1564-1626)*, t. III et IV, Briday, Libraire-éditeur, Paris, 1876-1878 ; H. Foucqueray, *Histoire de la Compagnie de Jésus en France, des origines à la suppression (1528-1762)*, tome II, « La Ligue et le bannissement (1575-1604) », Paris, Librairie Alphonse Picard et Fils, 1913. É. Piaget, *Histoire de l'établissement des jésuites en France (1540-1640)*, Leiden, E. J. Brill, 1893. J. Créteineau-Joly, *Histoire religieuse, politique et littéraire de la Compagnie de Jésus*, t. III, Paris, Jacques Lecoffre et Cie, Libraires, 1859.

collège de Bordeaux, puis devient préfet des études au collège de Pont-à-Mousson (l'un des plus importants pour cette période), recteur du collège de Dijon (il reçoit le grade ultime de profès dans cette fonction en 1581, l'année de l'accession au généralat de Claudio Acquaviva, dont il sera quelques années plus tard un proche collaborateur), puis provincial de Lyon de 1586 à 1592, provincial d'Aquitaine de 1592 à 1598, préfet spirituel au collège de Bordeaux jusqu'en 1605, à nouveau provincial de Lyon de 1605 à 1608, date à laquelle il est nommé assistant du général pour les provinces de France. Il est le premier à occuper cette fonction, jusqu'à la mort d'Acquaviva en 1615. Revenu en France, à Lyon puis à Bordeaux, Richeome meurt en 1625.

Ce curriculum, qui a sa cohérence, avec un accès progressif aux plus hautes responsabilités du pouvoir, accompagné de l'abandon des charges d'enseignement, se double curieusement d'un second itinéraire, plus erratique, qui serait celui de Richeome écrivain, ou religieux écrivain, plus que religieux *et* écrivain. Stéphane van Damme, dans un ouvrage capital pour les études récentes, *Le Temple de la Sagesse*², a montré, pour Lyon en particulier, ville centrale dans la carrière de Richeome, combien l'autonomie et la reconnaissance du *scriptor* comme « écrivain », était une conquête très progressive du premier XVII^e siècle. Pourquoi, cependant, lui attachons-nous ici ce prédicat ? Parce que, dans une partie importante de son œuvre, il construit la légitimité d'une « écriture » par le moyen de son propre effacement, et ceci de deux manières : d'une part – comme ce sera particulièrement le cas dans son *Pèlerin de Lorette* – en faisant d'une « écriture spirituelle » le programme ou la remémoration d'une pratique qui la déborde ; d'autre part, en concevant l'acte d'écrire comme la réécriture d'écrits antérieurs qu'elle n'a pour vocation que de présenter et qui renvoient, en dernière instance, à leur garant absolu : l'Écriture ; une Écriture infuse dans son corps de lecteur et diffuse par sa plume de scripteur. On pourrait, en tenant ainsi les deux instruments de son écriture humiliée, prêter à Richeome ce que Jean de Lavardin traduit en 1608 d'un éloge de Népotianus, prêtre, par Jérôme : « Par lecture assidue et méditation continuelle, il avait rendu son estomach bibliothèque de Jésus-Christ³. »

Revenons à un rapide parcours des publications de Louis Richeome⁴ – qui nous montre immédiatement une sorte d'aspiration au poème que devra combattre l'ancillarité de la glose, ou du commentaire. Un premier poème, en effet, paraît à Tournon en 1590, *L'Adieu de l'âme dévote lâchant le corps*⁵, suivi d'un recueil d'*Hymnes sacrés*⁶, composé par son confrère Michel Coyssard, mais auquel il ajoute une ode de sa propre écriture, sur le « Nom de Jésus », dans l'édition de 1596⁷ après avoir approuvé la première comme provincial de Lyon. Le poème de 1590 n'était lui-même pas étranger aux fonctions de Richeome puisqu'il est adressé à la mécène principale du collège d'Avignon (qui dépend de la province de Lyon), Louise d'Ancezune. La production de Richeome change de nature en 1597 avec la publication, à Bordeaux, des *Trois discours pour la religion catholique*, dont le troisième est voué

² S. Van Damme, *Le Temple de la sagesse. Savoirs, écriture et sociabilité urbaine (Lyon, XVII^e -XVIII^e siècle)*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005. Claire Bouvier, dans un doctorat récent, encore inédit, consacré au jésuite espagnol Pedro de Ribadeneira, contemporain de Richeome, est parvenue à des conclusions voisines dans un tout autre contexte littéraire.

³ J. de Lavardin, *Epistres familières de saint Hiérome divisée en trois livres*, Rouen, Romain Bauvais, 1608, p. 269 (nous devons cette référence à l'excellent article, très précieux pour le sujet qui nous occupe ici, de Frédéric Gabriel, « L'Église comme bibliothèque : antiquité canonique, héritage patristique et usage controversial (XVI^e-XVII^e siècle) », dans Cl. Nédélec (dir.), *Les Bibliothèques entre imaginaires et réalités*, Arras, Presses de l'université d'Artois, 2009, p. 153-154.

⁴ Pour un catalogue complet ou presque des nombreuses publications de Richeome sous son propre nom ou sous des pseudonymes, voir Aloys de Backer et Carlos Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Heverlee, Éd. de la Bibliothèque S.J., 1960, tome 6, p. 815-831 et tome 12, p. 742-746.

⁵ L. Richeome, *L'Adieu de l'âme dévote lâchant le corps*, Tournon, Claude Michel et Guillaume Linocier, 1593.

⁶ M. Coyssard, *Discours de l'utilité que toute personne tire de chanter en la doctrine chrétienne et ailleurs les Hymnes et chansons spirituelles en vulgaire*, Avignon, en notre collège, 1597.

⁷ *Ibid.*

à la question des images⁸. Ils sont suivis en 1600 d'une défense de la *Sainte Messe* catholique⁹, puis en 1601, à Paris, dans la même orientation, des *Tableaux sacrés des figures mystiques du très-auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*¹⁰. Ce dernier livre présente cependant une nouveauté capitale dans l'œuvre de Richeome : il est illustré de gravures, qui resteront une constante de sa principale production ultérieure et nous occupe principalement dans cette contribution. Ainsi du *Pèlerin de Lorette*, à Bordeaux en 1604 et de la *Peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres*, à Lyon en 1611¹¹.

Le Discours pour les images : un monde audio-scripto-visuel

Richeome n'est pas le seul écrivain catholique de la fin du XVI^e siècle à défendre le culte des images dans des traités non illustrés. Mais il est sans doute le seul à le faire tout en contribuant par ailleurs à l'invention du genre de l'« imprimé illustré » dans la littérature spirituelle. Aussi faut-il faire entrer dans le cadre de cette enquête son *Discours pour les images*, qui est le troisième volet de ses *Trois discours pour la religion catholique*. Car si l'on veut comprendre la pensée richeomienne des rapports texte-image telle qu'elle sous-tend son œuvre illustrée, il importe non seulement de s'arrêter aux préfaces, dédicaces et frontispices de ses livres, ce que d'autres ont déjà fait¹², dont les auteurs du présent article¹³, mais aussi de prêter attention à ce seul traité théorique, importante contribution à la controverse sur l'image qui précède ses autres livres et qui n'a que trop rarement été mise en relation avec le reste de son œuvre.

L'amorce et le fondement de l'argumentation de Richeome porte sur la distinction entre l'idole et l'image, distinction de laquelle se dégage une authentique théorie de la représentation religieuse. Par contraste avec l'idole, l'image se définit dans sa relation de ressemblance et plus encore de signification par rapport à son référent. Une image ne peut être dite vraie si son référent est faux. Elle est donc définie comme un signe qui « naturellement

⁸ *Trois Discours pour la religion catholique, des miracles, des saints et des images*, Bordeaux, Simon Millanges, 1597. Nous renvoyons à l'édition annotée et commentée : L. Richeome, *Le Discours pour les images* (Bordeaux, Simon Millanges, 1598), R. Dekoninck et P. A. Fabre (éd.), Grenoble, Jérôme Million (à paraître en 2022).

⁹ L. Richeome, *La sainte messe défendue contre les erreurs sacramentaires de notre temps*, Arras, Guillaume de la Rivière, 1601

¹⁰ L. Richeome, *Tableaux sacrés des figures mystiques du très-auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, Paris, Laurent Sonnius, 1601.

¹¹ L. Richeome, *Peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611

¹² Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res litteraria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, 2^e éd., Paris, Albin Michel, 1994 p. 258-262 ; Richard Crescenzo, *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999, p. 225-239. Anne-Elisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996, p. 151-154. Agnès Guiderdoni, *De la figure scripturaire à la figure emblématique. Emblématique et spiritualité. 1540-1740*, Thèse de doctorat nouveau régime soutenue à l'université de Paris IV-Sorbonne, 2002, p. 109-123.

¹³ R. Dekoninck, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, p. 27-30, p. 67-82 ; *Id.*, « The Jesuit *Ars* and *Scientia Symbolica*, from Richeome and Sandaeus to Masen and Ménestrier », dans Karl Enenkel, Walter S. Melion et Wietse De Boer (dir.), *Jesuit Image Theory, 1540-1740*, Leiden, Brill, 2016, p. 74-88 ; *Id.*, « L'imagination idolâtre et l'idolâtrie fantasmée. La guerre des images entre L. Richeome et J. Bansion », dans C. Nativel (dir.), *Autour d'Henri IV : Art et pouvoir*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours, 2016, p. 68-75 ; *Id.*, « Poussin and Richeome : Mystery and Figurability », dans R. Dekoninck, A. Guiderdoni et W. S. Melion (dir.), *Quid est secretum? Visual Representation of Secrets in Early Modern Europe, 1500-1700*, Leiden, Brill, 2020, p. 492-510 ; P. A. Fabre, « Le pacte précaire de l'image et de l'écrit dans le livre illustré d'époque moderne : le cas de *La Peinture spirituelle* (1611) de Louis Richeome », dans Karl A. E. Enenkel, Walter S. Melion et Wietse De Boer (dir.), *Jesuit Image Theory*, p. 289-317 ; *Id.*, « La lecture comme problème dans le catholicisme moderne. Sur le *Pèlerin de Lorette* (1603) de Louis Richeome et quelques autres sources du premier XVII^e siècle », dans E. Boillet et G. Rideau (dir.), *Textes et pratiques religieuses dans l'espace urbain de l'Europe moderne*, Paris, Champion, 2020, p. 201-228 ; P. A. Fabre et R. Dekoninck, *Louis Richeome. Un jésuite devant l'image. Édition du « Discours pour les images »*, Grenoble, Jérôme Million, à paraître.

représente¹⁴ » au titre qu'elle montre la réalité. Elle se retrouve ainsi quelque part, pour reprendre la terminologie augustinienne¹⁵, entre les signes naturels (la fumée comme signe du feu) et les signes conventionnels (« par coutume auctorisée ») ou « moraux » (le sceptre comme signe de la royauté)¹⁶. Par ailleurs, au contraire des images mortes que sont les idoles, les images chrétiennes peuvent être dites vives « veu qu'elles representent Dieu vivement et les Saints bien-heureux¹⁷ ». Cela vaut d'ailleurs pour toute image « tirée au naturel » : « la nature et la vie d'une Image est de représenter¹⁸ ».

On pourrait dire, en reprenant la terminologie de Roman Jakobson¹⁹, que la fonction référentielle de l'image, chez Richeome comme chez beaucoup d'autres auteurs catholiques de cette époque, prime, au même titre que sa fonction phatique (maintenir le contact avec le récepteur) et conative (agir sur le récepteur), et à l'exclusion de sa fonction expressive et poétique. Une telle conception de la représentation et de ses fonctions sous-tend sa catégorisation des trois façons de peindre Dieu. La première, qui consiste à le représenter au naturel à l'image de ce que faisaient les païens qui voulaient ainsi apprivoiser les dieux, est en effet prohibée ; c'est feindre et non peindre²⁰. Quant aux deux autres, « en historien », c'est-à-dire tel que le rapporte la Bible, et « mystiquement » ou « métaphoriquement », c'est-à-dire par « figures mystiques sagement controuvées pour signifier quelques qualitez de la chose, bien que telles figures ne se trouvent en elle realement, mais seulement par analogie et semblance²¹ », elles sont autorisées par Dieu même qui s'est manifesté sous ces « similitudes corporelles », principalement à travers le « pinceau invisible en l'imagination²² », autrement dit à travers des visions. C'est aussi la méthode que le Christ lui-même a adoptée pour enseigner, « apprenant par des petites similitudes corporelles, les choses invisibles », et pour instituer les sacrements « avec l'alliage de choses corporelles significatives des spirituelles, nous enseignant l'esprit par le corps, et l'invisible par le visible²³ ».

Cette justification a pour effet de fonder l'image dans la Bible – et donc du côté de l'écrit – « qui nous depeint par parole Dieu » : « A ces patrons, reglans noz Images, nous pouvons figurer et peindre Dieu et les esprits en la figure qu'ils se sont montrez²⁴ ». La « peinture parlante » ou « écrite²⁵ » de la Bible autorise donc « l'écriture muette²⁶ » de l'image. Ce transfert de l'écriture à l'image n'est toutefois pas interrogé. Richeome se contente d'avancer que « s'il y a du danger que nous le facions par les couleurs, certes il en y a plus que Dieu mesme et l'Escriture l'aye fait par paroles. Car la parole penetre plus que le pinceau, et l'auctorité de la parole de Dieu et de son Escriture avoit plus de force à persuader que Dieu estoit tel qu'il se figuroit par sa parole²⁷ ». On peut s'étonner de cette affirmation qui paraît entrer en contradiction avec ce qu'il écrit par ailleurs, tant dans son *Discours* que dans ses écrits spirituels comme *Les Tableaux sacrés*, à propos des plus grands pouvoirs de la

¹⁴ L. Richeome, *Trois discours*, éd. cit., p. 645.

¹⁵ Saint Augustin, *La Doctrine chrétienne*, II, 1, 2, dans *Œuvres de saint Augustin*, t. XI/2, trad. M. Moreau, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1997, p. 137.

¹⁶ L. Richeome, *op. cit.*, p. 645.

¹⁷ *Ibid.*, p. 597.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ R. Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248.

²⁰ L. Richeome, *Trois discours*, éd. cit., p. 529.

²¹ *Ibid.*, p. 530.

²² *Ibid.*, p. 549.

²³ *Ibid.*, p. 560.

²⁴ *Ibid.*, p. 542.

²⁵ *Ibid.*, p. 561.

²⁶ *Ibid.*, p. 817.

²⁷ *Ibid.*, p. 556.

peinture à pénétrer profondément l'intelligence et à imprimer durablement la mémoire comme à persuader efficacement la volonté²⁸. Le point d'attention n'est toutefois pas ici la question de la force persuasive de l'image, mais celle de son être propre. Et celui-ci est clairement assimilé au langage. D'où l'analogie entre l'image et le mot (« le nom est une image à petit volume²⁹ ») sur laquelle il insiste : les images représentent aussi bien la grandeur de Dieu que le font ses noms (« pourquoi sera-il raccourci par sa petitesse de nos peintures, qui le représentent comme ces noms³⁰ »).

Richeome met toutefois en garde contre certaines dérives conduisant à de « sottises peintures » qui tournent en dérision ceux qui les produisent et Dieu lui-même³¹. Il ne faut pas par exemple transposer en image toutes les similitudes bibliques, à commencer par celles trop proches des images païennes (comme par exemple Dieu assimilé à un soleil), et encore moins les similitudes forgées par les païens eux-mêmes qui, si elles sont justes du point de vue de la signification, s'avèrent être inconvenantes (« mal gracieuses [...] et mal séantes à représenter Dieu³² »). On saisit là les dangers d'une littéralisation visuelle de ce qui est de l'ordre de la métaphore ou de l'analogie, certaines figures, comme le triangle trinitaire, convenant mieux à l'écrit ou l'oral qu'en peinture.

Ce qui vaut pour Dieu vaut également pour les anges et les diables dont la nature invisible ne se laisse approcher que par les quelques apparences à travers lesquelles ils se sont révélés et sont décrits dans la Bible ou par les « similitudes et mystiques fictions tirées convenablement de la nature de la chose peinte³³ ». Toutes ces représentations sont jugées « véritables », « bien qu'elles ne rapportent rien de l'essence » de ce qu'elle représente³⁴. Il en va de même des vertus et des vices comme des passions, « choses spirituelles invisibles³⁵ ». C'est bien une théorie de la « fiction » et de la signification métaphorique que propose ainsi Richeome. On ne peut parler de mensonge car ces représentations « cachent un vrai sens³⁶ ».

Ce traitement conjoint des êtres invisibles et des concepts ou des idées se justifie non pas tant par la nature de ce qui est dépeint (la représentation d'un ange n'est pas comparable à celle d'une vertu, qui n'a pas le même statut ontologique), mais par la fin didactique et persuasive de ces « visions » et de ces « fictions ». C'est aussi une manière de « communiquer en cachant et de cacher en communiquant³⁷ », selon le principe du voiler/dévoiler propre à l'art symbolique qui trouve ainsi son ancrage dans le langage allégorique ou la figurabilité des mystères bibliques. Cette manière de « peindre et de feindre » ou de donner « corps et couleur de l'art³⁸ » n'est pas seulement « fort propre pour enseigner » et mémoriser mais aussi pour plaire, car à côté du bénéfice cognitif et mnémotechnique des similitudes corporelles s'ajoute la « délectation » que l'on en tire. Finalement, c'est l'efficacité à l'égard des sens, portes d'entrée vers l'intelligence (« frapper doucement³⁹ »), qui l'emporte. C'est une vérité pour ainsi dire « naturelle » qui reconnaît en particulier à l'œil une prééminence sur les autres sens (« l'œil est le plus noble des

²⁸ « Il n'y a rien qui plus delecte, ne qui fasse plus suavement glisser une chose dans l'ame, que la peinture, ne qui plus profondément la grave en la memoire, ne qui plus efficacement pousse la volonté pour luy donner branle, et l'esrouvoir avec energie à aymer ou haïr l'object bon ou mauvais qui luy aura esté proposé » (L. Richeome, *Tableaux sacrez*, éd. cit., p. 7).

²⁹ L. Richeome, *Trois discours*, éd. cit., p. 552.

³⁰ *Ibid.*, p. 553.

³¹ *Ibid.*, p. 562.

³² *Ibid.*, p. 565.

³³ *Ibid.*, p. 570.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 576.

³⁶ *Ibid.*, p. 577.

³⁷ *Ibid.*, p. 578.

³⁸ *Ibid.*, p. 576-577.

³⁹ *Ibid.*, p. 560-561.

cinq sens⁴⁰ ». Il en découle la facilité, la rapidité (« en un clin d'œil⁴¹ ») et la prégnance de l'instruction qui passe par l'image. De ce privilège de la vue découle également l'argument de l'émotion (« ce que nous voyons esmeut plus que ce que nous oyons⁴² »), plus discret dans la littérature catholique sur l'image, car il risque toujours de glisser vers une délectation conçue comme fin en soi. Finalement, Richeome passe du registre de l'instruction à celui de l'émotion sans solution de continuité ; et cela parce que le sens et la raison, le corps et l'esprit ne font pour lui qu'un.

Plus fondamentalement, cette conception de l'image s'origine dans le véritable *credo* iconophile selon lequel l'invisible ne peut s'approcher qu'à travers le visible, *credo* qui s'enracine lui-même dans un terreau tout à la fois théologique (« Dieu enseigne l'esprit par le corps⁴³ ») et psychologique (d'origine aristotélicienne : « rien n'entre en l'ame que par le sens⁴⁴ »). Richeome déduit donc de cette vérité de foi et d'expérience que si les images sont corporelles, elles enseignent l'esprit. C'est sur cette liaison nécessaire entre corps et esprit, sensible et intelligible qu'il insiste contre ceux qui prétendent que les « images ravallent noz esprits aux choses basses⁴⁵ » : « Les yeux du corps y verront les couleurs, et vostre entendement y verra Dieu, ses saints et leurs œuvres, qui y sont représentées⁴⁶ ». Toute la question reste de savoir comment on peut voir en même temps la représentation et le représenté, la couleur et Dieu, question qu'il aborde à l'occasion des chapitres consacrés à l'enjeu problématique de la vénération des images. Il y réaffirme le principe cardinal pour la théorie chrétienne de l'image, à savoir celui de la *translatio ad prototypum*, réaffirmé par le Concile de Trente. L'image s'impose ainsi comme un signe transitif. « Représenter c'est faire present en certaine façon », c'est-à-dire « par ressemblance⁴⁷ ». C'est une présence-absence – elle porte à la fois absence et présence aurait dit Pascal – qui fait que la vénération ne la traverse pas comme une surface invisible. Il faut honorer par elle ou à travers elle et en elle. Une présence donc mais qui n'est que pure relation.

Soulignons par ailleurs un aspect assez singulier dans la littérature catholique sur l'image et qui fonde la théorie comme la pratique des rapports texte-image dans l'œuvre de Richeome : son insistance sur le fait que la connaissance tirée des images s'accompagne d'une « preallable cognoissance donnée de bouche⁴⁸ ». La parole constitue donc une médiation nécessaire, Richeome n'ayant d'ailleurs cessé d'apporter cette « bande son » aux images dans ses ouvrages illustrés. L'univers richeomien, fondamentalement scripto-audio-visuel, repose en effet sur la complémentarité ou la force conjuguée des deux « canaux » de la révélation divine : « la parole de Dieu ne forclost pas les images, ny les images la parole de Dieu, ains se prestent la main l'une à l'autre ; et ne peut-on nier qu'il n'y aye plus de force à tous deux ensemble, qu'à l'un des deux séparément⁴⁹ ». L'adversaire protestant qui ne retient que la Parole condamne ainsi ultimement le peuple à l'ignorance. Ceux qui, comme Calvin, se moque du « livre des idiots » qu'est le « livre des images » sont dès lors les véritables idiots, en ne « voyant » pas combien

⁴⁰ *Ibid.*, p. 621.

⁴¹ *Ibid.*, p. 799.

⁴² *Ibid.*, p. 622.

⁴³ *Ibid.*, p. 617-618.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 618.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 616.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 619-620.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 693.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 622.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 624.

l'image est une aide précieuse pour l'instruction des simples comme des plus instruits, le « livre des images » étant le « livre des idiots, mais tellement idiots, qu'ils peuvent donner la leçon aux plus doctes⁵⁰ ».

Toujours soucieux d'illustrer son propos par des exemples, Richeome choisit, symptomatiquement, celui d'un enfant de trois ans, suggérant ainsi une forme de coïncidence entre peuple et enfance. Fils d'un avocat au parlement de Bordeaux, ce petit garçon aurait été capable, après « avoir vu » et « ouy nommer » les plus de 200 oiseaux des sept livres de Pierre Belon, de les reconnaître et de les nommer⁵¹. On retrouve ici cette conjonction audio-visuelle qui porte sur le livre illustré. De l'apprentissage par l'image, une image dite, on glisse insensiblement vers la question de la mémoire, qui constitue habituellement (dans la tradition grégorienne) la deuxième fonction de l'image, mais qui est ici englobée dans la première ou présentée comme le prolongement naturel de la première. Les gravures ont en effet servi à cet enfant de « patron et burin à sa petit-grande mémoire, pour luy engraver de si bon'heure telles impressions sur la capacité de son age⁵² ». Notons qu'il y a parfaite coïncidence entre la nature des images perçues et l'effet produit par ces images sur l'esprit, et particulièrement sur la mémoire : nous avons affaire à des images gravées qui gravent à leur tour, l'expression assez étrange « patron et burin » renvoyant à l'univers des images agissantes (*imagines agentes*), burinant la mémoire de l'enfant.

Les Tableaux sacrés : la défausse de l'image

À travers cet exemple et la théorie qu'il illustre, se laisse déduire une complémentarité entre parole, texte et image, complémentarité qui apparaît démentie par la pratique, celle de l'articulation entre le texte de Richeome et ses « figures ». C'est du moins ce que semble dire l'« Avertissement au lecteur » qui clôt ses *Tableaux sacrez*⁵³ : « S'il y a quelque chose és tableaux gravez qui ne corresponde aux tableaux parlans, le lecteur supplera le defaut de la peinture (s'il lui plaît) la corrigeant avec la parole du texte, qu'il suyva en tout comme meilleure guide du sens de l'histoire⁵⁴ ». À y regarder d'un peu plus près, on ne trouve là que la confirmation de la prééminence de la parole, de cette « préalable connaissance donnée de bouche », qui vient corriger, le cas échéant et si le lecteur le souhaite, les défauts de l'image, le principal étant manifestement le respect du sens de l'histoire – soulignons que Richeome ne pose que la probabilité du défaut de l'image qui n'est pas défaillante par essence. Le « tableau parlant » qu'est le texte se doit de faire précisément parler l'image, au sens de la dire, mais aussi de l'animer en la réinscrivant dans la trame narrative pour finalement en dévoiler le sens, ces trois opérations n'étant pas nécessairement consécutives, mais s'entremêlant bien souvent. Une chose est sûre, les dimensions narrative et exégétique s'ancrent dans un premier parcours descriptif de l'image, ou à tout le moins dans une première invitation à voir.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 633-634.

⁵¹ *Ibid.*, p. 623.

⁵² *Ibid.*, p. 624.

⁵³ Sur les *Tableaux sacrez*, voir Françoise Siguret, « La triple peinture des *Tableaux sacrés* du Père Richeome », dans *Inventaire, lecture, invention. Mélanges de critique et d'histoire littéraires offerts à Bernard Beugnot*, J. Martel et B. Melançon (dir.), Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, 1999, p. 195-208 ; Agnès Guiderdoni, « "Ce que c'est que figure" selon Louis Richeome. De la figure à la figurabilité au XVII^e siècle », dans *Usages de la figure. Régimes de figuration*, L. Marin et A. Diaconu (dir.), Bucarest, Editura Universității din București, 2017, p. 29-41 ; Michel Weemans, « La fumée du sacrifice. Double image et figurabilité dans Le sacrifice de Caïn et Abel de Karel de Mallery pour les *Tableaux sacrez* (1601) de Louis Richeome », dans *Force de figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image*, numéro spécial de *La Part de l'Œil*, R. Dekoninck et A. Guiderdoni (dir.), 31 (2017), p. 118-143 ; Natacha Salliot, « Les pouvoirs de l'image dans le discours apologétique : les *Tableaux sacrez* de Louis Richeome », dans *Pouvoirs de l'image aux XI^e, XVI^e et XVII^e siècles - pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, M. Couton, I. Fernandez, Chr. Jérémie, M. Vénuat, (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 257-275.

⁵⁴ L. Richeome, *Tableaux sacrez*, « Avertissement au Lecteur ».

C'est à la lumière de cette « économie » scripto-audio-visuelle – Richeome utilise à dessein le terme d'« économie »⁵⁵ pour rendre compte du principe relationnel qui définit la figure mystique dans sa dimension typologique, économie dont le moteur n'est autre que Dieu lui-même : Dieu accorde « le passé avec présent, et le présent avec passé », il joint « la figure au corps, et le corps à la figure, l'ombre à la vérité, et la vérité à l'ombre⁵⁶ » – qu'il faut comprendre l'avertissement, bien étrangement placé en fin de volume, et qui renverse la donne : car cette peinture – cette gravure – au probable « défaut », c'est en fin de volume que son défaut s'accuse, et qu'elle survit à ce défaut ; elle survit, en tant qu'image, au défaut de la représentation ; elle demeure, défaillante et présente, désormais en excès de son défaut ; elle résiste. La rupture du contrat idéal dont la tradition crédite Richeome avec ses graveurs ne fait donc qu'un avec la conclusion de ce même contrat – constat d'illustration du défaut de l'image, et par là même constitution de cette image comme un dépôt, un reste – ou peut-être une réserve.

Que les gravures des *Tableaux sacrés* ne tiennent pas les promesses des descriptions qu'elles accompagnent, il suffira d'un seul exemple pour s'en faire une idée, et prendre la mesure de la déception de l'image dont il semble que Richeome, en feignant de décrire cette image, stigmatise certaines défaillances. Ainsi pour le « tableau » du « Pain d'Élie » : à la gravure de Charles de Mallery, représentant Élie dormant surplombé par un ange (**Fig. 1**), répond – si l'on peut dire – ce texte :

C'est un Ange revestu de figure humaine. [...] Le Peintre luy a fait le visage lumineux en forme d'esclair, représentant par cet éclat sa nature spirituelle et subtile, sa perruque volante en arrière est de couleur d'or ; il luy a mis aussi des aisles au dos selon que l'Escriture mesmes le depeinct, pour signifier la vitesse de leur mouvement. Vous les voyez estenduës en l'air inégalement, l'une monstrant le dedans et l'autre le dehors, merveilleusement belles et artistement tirées. Les guidons d'icelles et les deux grosses penes premières sont de couleur de vert luisant, comme celuy d'un Paon, les autres de même rang sont entremeslees de jaune, orangé, rouge, et bleu à guise d'arc en ciel ; les cerceux et petites plumes qui revetissent les tuyaux de celles-cy, et les autres qui suivent en divers ordres sont riopiolees à proportion des premières ; le duvet qui couvre le dos de l'aisle est comme une entassure de menuës et petites escailles de diverses couleurs mises sur du cotton.⁵⁷

Cette profusion ekphrastique projette bien des choses invisibles sur la gravure, à commencer par la riche gamme colorée. C'est que cette prose descriptive, outre le dévoilement du sens des figures bibliques (en l'occurrence celle de l'ange) et des figures « mystiques » (les ailes pour signifier la vitesse) et la mention de la beauté de ces détails signifiants (les ailes « merveilleusement belles et artistement tirées »), a aussi pour but, comme nous l'avons souligné, d'animer l'image, ce qui bien souvent chez Richeome passe par une insistance sur les couleurs qui équivalent à la vie et plus encore, en contexte biblique comme ici, à la Révélation⁵⁸. Bien avant la défense des coloristes dans le cadre de la querelle du dessin et du coloris qui occupe la scène artistique française de la seconde

⁵⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 12-14.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 301-302.

⁵⁸ Sa définition de la « fiction vraie » est de ce point de vue assez originale car si elle place les couleurs du côté des apparences (l'œil ne peut avoir vraiment « vu au dehors » que les couleurs des ailes des anges et non pas des formes humaines ailées), mais des apparences qui, sans être donc du côté de l'essence, donnent à voir la vérité : « Et combien que telle peinture ne represente pas la nature des Anges qui est invisible, et incapable de prendre couleur, mais seulement l'apparence, elle n'est pas pourtant faulse, d'autant qu'elle montre dehors par representation à l'œil, ce que l'œil a veu realement au dehors, ne plus ne moins que la peinture de l'arc en ciel, de couleur jaune, rouge et verte, n'est pas faulse, ny celle qui represente le ciel par l'azur, ou la mer par le vert azuré, encore que realement il n'y aye aucune couleur, ny en l'arc, ny au ciel, non plus qu'en la mer. Toutes ces peintures sont veritables, d'autant que le pinceau ne pretend seulement que retirer l'apparence sans toucher la nature, laquelle apparence s'il represente naisvement, il est fidele rapporteur de la verité. De mesme donc la peinture, qui represente au vrai la figure exterieure des Anges, en laquelle ils se sont monstrez, elle est veritable, bien qu'elle ne rapporte rien de l'essence d'iceux » (L. Richeome, *Trois discours*, p. 569-570).

moitié du XVII^e siècle⁵⁹, Richeome définit la peinture par la couleur (peindre c'est « représenter par la couleur » ; « le peintre, par exemple, nous fait voir par les couleurs le déluge »⁶⁰ et non par le dessin).

Si le terme « figure » peut renvoyer à l'idée de « superficie enfermée entre une ou plusieurs lignes⁶¹ » (elle représente « par lineaments⁶² »), c'est son sens typologique qui prévaut, tout particulièrement dans les *Tableaux sacrés* consacrés à la découverte, « en la loy de nature et de Moïse », des préfigurations du sacrement eucharistique, « mystère de la loy de grâce ». Or c'est précisément la « sagesse divine » qui apporte la couleur au monde en noir et blanc des figures vétéro-testamentaires, ce qui revient à en révéler la vérité christique : « [la divine sagesse] a si divinement couché les vives et dernières couleurs de la loi de grâce, sur les ombres et linéaments qu'ils avaient tracé en l'ancienne loi⁶³ ». Ce triomphe de la couleur équivaut donc au triomphe de la Grâce. Mais au regard des gravures absolument dépourvues de couleur – des « vives et dernières couleurs de la loi de grâce » – et qui se laissent dès lors assimiler aux « ombres et linéaments de l'ancienne loi », Richeome apparaît bien comme le peintre de ces tableaux (comme il l'écrit dans la *Peinture spirituelle*, « si je puis faire disertement cette leçon, & bien colorir cette peinture »⁶⁴) initialement en noir et blanc, peintre qui vient littéralement les enluminer ou illustrer (*lustrare*), c'est-à-dire qui vient leur apporter la lumière christique. Ce qui nous ramène à la question de l'auctorialité des illustrations que l'on peut envisager sous le prisme de leur « consommation ».

Pour Richeome, les figures chrétiennes à la différence des figures juives ne se mangent pas : « Les Juifs mangeaient les figures par lesquelles ils étaient enseignées ; leur agneau pascal, leur manne, leurs sacrifices, leurs offrandes [...], et en icelles s'ils étaient spirituels contemplaient la future vérité de la loi de grâce ; les Chrétiens tiennent la vérité présente et en icelle contemplant les figures passées sans en plus user à la façon des Juifs [...] »⁶⁵. Témoins de la consommation présente de la grâce effective, parce que non consommés, les images signifient cette consommation en même temps qu'elles en marquent la limite. Les images ne se mangent pas⁶⁶ – et cela ne va pas sans dire puisque la définition de l'image comme condiment, comme assaisonnement de la contemplation, comme ce qui la « fait passer », est, comme on le sait, un motif récurrent de la littérature dévotionnelle contre-réformée⁶⁷. Mais entre le rejet de l'image – le rejet de toute représentation sensible dans la contemplation spirituelle – et l'image-condiment, entre l'image que l'on vomit et l'image qui aide à avaler, il n'y a, nous semble-t-il, qu'une scansion temporelle : c'est parce que l'image, sitôt qu'elle est vue, reste encore à voir, sitôt introjeté, reste projetée, et donc rejetée, qu'elle atteste aussi d'une consommation. Elle atteste par son relief même que quelque chose a été consommé. Or c'est aussi par cette brèche, en ce lieu, devant l'image, où nous sommes l'ayant vue et la voyant

⁵⁹ Voir Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.

⁶⁰ L. Richeome, *Trois discours*, éd. cit., p. 548.

⁶¹ A. Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...*, The Hague, A. et R. Leers, 1690, p. 861.

⁶² L. Richeome, *Trois discours*, éd. cit., p. 621.

⁶³ L. Richeome, *Tableaux sacrés*, éd. cit., p. 14-15.

⁶⁴ L. Richeome, *La peinture spirituelle*, éd. cit., épître dédicatoire, n.p.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Pour une réflexion élargie sur l'iconophagie, voir Olivier Leplatre, « *Un goût à la voir nonpareil* » : *manger les images, essais d'iconophagie*, Paris, Kimé, 2018. Jérémie Koering, *Les Iconophages. Une histoire des images que l'on mange*, Arles, Actes Sud, 2021.

⁶⁷ Voir par exemple les *Méditations pour les dimanches et les fêtes des saints*, de Francisco Borja, et sur ce texte P. A. Fabre, « *Les Exercices spirituels sont-ils illustrables ?* », dans *Les Jésuites à l'âge baroque*, L. Giard (dir.), Grenoble, Millon, 1996, p. 197-209 ; et récemment « *Nadal, Borja et Mercurian (1562-1577)* », dans « *Je révise les images...* » : *Genèse, structure et postérité des Evangelicae historiae imagines de Jerónimo Nadal*, R. Dekoninck, P. A. Fabre, W. S. Melion (dir.), Rome, Éditions de l'École française de Rome (à paraître).

encore – c'est par cette brèche que l'auteur de l'« écrit », premier consommateur des images qui l'illustrent, passe du côté de l'« auteur » des images – des images qu'il revoit et re-produit.

La Peinture spirituelle : l'image échouée

C'est une réflexion sur le lieu de l'image que propose *La Peinture spirituelle* sous la forme d'un vaste parcours d'initiation à l'esprit de la Compagnie de Jésus à travers la circulation d'un lecteur-novice dans le noviciat transformé en monument littéraire de San Andrea del Quirinal, à Rome⁶⁸ ; parcours caractérisé pour partie par un apprentissage de la lecture articulée d'un texte et des images qui l'illustrent, une série de douze gravures de Matthaeus Greuter, graveur allemand né en 1564, collaborateur régulier des auteurs jésuites, que Richeome a pu connaître à Lyon, où Greuter travaille de 1594 à 1602, ou à Rome, où le graveur meurt en 1638 et où l'auteur de la *Peinture spirituelle* séjourne, en qualité d'assistant de la Province de France auprès du supérieur général de la Compagnie de 1608 à 1615.

Notre attention va se porter ici sur le « tableau cinquième de la sale » consacré aux « Trente neuf martyrs religieux de la Compagnie de Jesus, massacrés par les heretiques quand ils les rencontrèrent allans au Bresil, l'an 1570, le 15 juillet ». Ce tableau ouvre une zone de turbulences (**Fig. 2**), après le « Tableau » (ou chapitre) précédent, qui a offert une représentation imaginaire : « Tournez vous à gauche et regardez la peinture de ce tableau apposé : elle vous représente la première arrivée du Bienheureux François Xavier [...] au pays du Japon [...]»⁶⁹. Le « Tableau cinquième » dit au contraire : « Nous étions, mes bien aimés, és Isles du Jappon en Orient, au precedent tableau, et contemptions un Prince Payen recevant des seigneurs Chrestiens : nous voici en un moment portez à l'Occident pour voir en contrepoincte un Archipirate, Huguenot, portant le nom Chrestien, qui donne sur le theatre de l'Ocean une Tragedie lamentable [...]»⁷⁰.

Traversons brièvement la « Narration du massacre » perpétré par ces corsaires huguenots au large des îles Canaries, « narration » qui est à vrai dire une description de la scène exhibée par la gravure, le temps suivant étant réservé à la « narration » proprement dite « du Martyre des trente neuf » où Richeome fait « entendre les particularitez de ces images [...] affin d'apprendre la leçon d'endurer, et combattre pour notre Seigneur » :

Voyez-vous ce Pirate campé sur le chasteau de la poupe [...] ? Regardez le piteux degast de ces agnelets esgorgez [...]. Voyez leurs playes ruisselantes [...]. Voyez ces innocens donnez en proie aux poissons [...]. Voyez ces corps consacrez à Dieu en leur vie et victimes donnees à Dieu en leur mort [...]. Ils les précipitent donc tous, et Simon de la

⁶⁸ Sur *La Peinture spirituelle*, voir Françoise Graziani, « “La Peinture parlante”. Ephasis et herméneutique dans les *Images* de Philostrate et leur postérité en France au XVII^e siècle », *Saggi e Ricerche di Letteratura francese*, 29 (1990), p. 11-44. Pierre Antoine Fabre, « Lieu de mémoire et paysage spirituel », dans *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, éd. M. Mosser et P. Nys, Besançon, Éditions de l'Imprimeur, 1995, p. 135-148. Karl Josef Hölting, « The Illustrations of Louis Richeome's *La Peinture Spirituelle* (1611) and Jesuit Iconography », dans *Florilegio de Estudios de Emblemática*, éd. S. López Poza, Valle Inclán, 2004, p. 447-458. Kristof Van Assche, « Louis Richeome, Ignatius and Philostrates in the Novice's Garden : Or, the Signification of Everyday Environment », in *The Jesuits and the Emblem Tradition*, éd. J. Manning et M. van Vaeck, Turnhout, Brepols, 1999, p. 3-10. P.-M. Gijssbers, « Claudio Aquaviva, Louis Richeome and Durante Alberti's Altarpiece for Sant'Andrea al Quirinale », dans *Docere, delectare, movere, affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, éd. S. De Blaauw e.a., Rome, De Luca, 1998, p. 27-40. Gauvin Alexander Bailey, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565-1610*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 48-52. Fr. Lestringant, « La promenade au jardin ou la *Peinture spirituelle* du Père Richeome », in *Récits/Tableaux*, éd. J.-P. Guillermin, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 81-102. J.-M. Chatelain, « Du théâtre au territoire de l'âme. Jardins et conclusion du lieu dans l'emblématique sacrée du XVII^e siècle », dans *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, p. 149-166. Arnold A. Witte, *The Artful Hermitage : The Palazzetto Farnese as a Counter-Reformation Diaeta*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2008, p. 102-112. J. Loach, « An Apprenticeship in Seeing : Richeome's *La Peinture spirituelle* », dans R. Dekoninck, A. Guiderdoni et W. S. Melion (éds), *Ut pictura meditatio. The Meditative Image in Northern Art, 1500-1700*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 337-399.

⁶⁹ L. Richeome, *La Peinture spirituelle*, p. 178.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 191 (nous soulignons).

Coste avec eux, *comme la peinture vous représente. Regardez* le dos de cet element chargé et honoré de ces humaines dépouilles, et *jetez vos yeux mouillez* sur les corps de vos frères, et advisez entre tous celui que vous avez remarqué tantost sans savoir son nom : c'est le petit Alexius Delgadus, tendrelet de quinze ans, et homme parfaict en vertu [...]. Mes bien aimez, encore que vos yeux ne puissent tenir les larmes jettans leurs regard sur les figures de ce tableau [...] *ne regardez plus*, la larme à l'œil, leurs corps ensanglantez flottans sur le bransle des ondes [...].⁷¹

La méditation visuelle parcourt toute une carrière, depuis l'inscription d'une déception du regard – voyons-nous ces plaies ruisselantes ? voyons-nous Simon de la Coste ? – jusqu'à la confusion de la vue et au renoncement à voir par où le lecteur rejoint l'interrogation initiale de la « Narration » : Voyez-vous [...] ? » Mais dans ce temps d'intermittences du regard, l'image elle-même poursuit sa course :

le P. Provincial luy a été cruellement atteinct d'un coutelas, qui luy a fendu la teste ; (ponctuation ne correspond pas) (on passe de la graphie originale à l'orthographe moderne dans la même citation) c'est lui qui portait *l'image de la Vierge* ; qu'il a tenue ferme jusqu'au dernier soupir, *comme la peinture vous dict* [...]. Ils vont aux chambres, et fouillent tout : il restoit encor des nostres environ trente qui estoient les plus jeunes et avoyent toujours este en priere sous le tillac. *Ils les treuvent agenouillez devant une image* [...].⁷²

L'image s'anime (un coutelas « lui a fendu la teste »), l'image se multiplie (« sous le tillac ils les trouvent agenouillez devant une image »), l'image se découvre *dans l'image même*. À cette « image de la Vierge » que le Provincial portait, nous allons revenir.

Si nous essayons maintenant, devant la gravure que le livre nous présente, de nous porter à la simplicité de la description, deux phénomènes majeurs retiennent notre attention. D'une part, cette gravure représente une destruction, et cette représentation s'accomplit dans l'effacement de l'image elle-même, submergée par le chaos qu'elle donne à voir, poussée à la limite de l'indiscernable⁷³. Comparons pour nous en convaincre la gravure de la *Peinture spirituelle* avec celle du *Théâtre des cruautés* de Richard Verstegan, antérieure d'une vingtaine d'années⁷⁴, pour le même épisode (**Fig. 3**) : le Père Ignacio de Azevedo, chef de file des missionnaires jésuites, est propulsé au premier plan de la représentation, désigné d'une lettre (A, seule lettre inscrite sur le plan de l'image), et glosé ainsi dans le commentaire porté en regard : « Entre toute cette heureuse troupe il y eut le Père Ignace qui en était chef, lequel, après avoir reçu beaucoup d'injures et traits de la cruauté de ces barbares inhumains, [A] fut jeté en la mer, tenant entre ses bras une image de la Vierge Marie, mère de notre Sauveur, lequel il tint si ferme qu'on ne lui put faire lâcher, et rendit ainsi avec ses compagnons son heureux esprit à Dieu [...]»⁷⁵. C'est ici le commentaire qui transfigure la représentation de l'image de Marie, en conduisant le passage de cette image (« la Vierge Marie, mère de notre sauveur ») à ce qu'elle représente (« de notre sauveur, *lequel* [...] – et non pas *laquelle* – il tint si ferme que [...] »).

Tout autre – et c'est le deuxième phénomène qu'il nous faut décrire – est le destin de l'image dans la *Peinture spirituelle*. Le commentaire de Louis Richeome glisse en effet, dans une première incise : « Mais qui est ce bon Père, ayant la tête fendue, qui tient l'image de la Vierge entre ses bras ?⁷⁶ » ; puis, dans une seconde, comme nous

⁷¹ *Ibid.*, p. 191-210.

⁷² *Ibid.*, p. 200-202.

⁷³ Voir sur cette gravure R. Dekoninck, « La passion des images. La traversée des images jésuites entre ancien et nouveau mondes », *De Zeventiende eeuw*, 21, 2005, p. 49-63.

⁷⁴ R. Verstegan, *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps*, Anvers, Adrien Hubert, 1588 (traduction de l'édition latine de 1587 : *Theatrum crudelitarum haereticorum nostri temporis*). Voir aussi aujourd'hui l'édition de Frank Lestringant, Paris, Chandeigne, 2008.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁶ L. Richeome, *La Peinture spirituelle*, éd. cit., p. 193.

l'avons vu : « A été cruellement atteint le P. Provincial d'un coutelas qui lui a fendu la teste. C'est lui qui portait l'image de la Vierge, comme la peinture vous dit ». Le supplice de l'image touche ici à son comble. Que nous « dit » la peinture (qui n'est pas une peinture, mais une gravure) ? Que le P. Provincial portait l'image de la Vierge ? Elle nous le dit plus qu'elle ne nous le montre. Que celui qui portait l'image de la Vierge était le P. Provincial ? Elle ne nous le montre pas. Mais l'ironie du commentaire nous expose, du coup, à revoir l'image, non pas en tant qu'elle représenterait le P. Provincial portant l'image de la Vierge, mais en tant qu'elle se présente à nouveau à nous, qui venons de la voir, en tant qu'elle se *re-présente*, selon la voie *intensive* que Louis Marin a su faire apparaître dans ses propositions sur le concept de « représentation⁷⁷ ».

Il faut peut-être laisser se dessiner devant nous, dans cette venue en présence, la forme d'un rituel : une répétition, réglée par un texte – le texte qui nous reconduit à l'image –, et qui, par l'application de cette règle, produit le surgissement d'un effet de présence. Mais il faut tenir les deux fils : celui d'une image échouée dans la représentation qu'elle supporte, celui d'une image sauvée de cet échec, mais dans cet échec. L'exercice d'un rituel – auquel inviterait le rosaire déposé à la limite de la représentation et, du même coup, sur le bord de l'image, à son pied – pourrait être ici compris comme la convocation de la puissance de l'image et comme la conjuration de sa violence – la violence, ici, de la monstration d'un corps confus, que seul l'écrit nomme comme « Père Provincial ». Seul l'écrit nomme aussi, « jetté en la mer », « le petit Alexius Delgadus », baptême de l'image à laquelle l'écrit ainsi donne un nom, accomplissement d'un rite oublié par l'agresseur huguenot, qui « porte [qui porte seulement] le nom Chrétien » :

Ils les précipitent donc tous. Et Simon de la Coste avec eux, comme la peinture vous représente. Regardez le dos de cet element chargé et honoré de ces humaines dépouilles, et jetez vos yeux mouillés sur les corps de vos frères, et advisez entre tous *celui que vous avez remarqué tantot sans savoir son nom* : c'est le petit Alexius Delgadus, tendrelet de quinze ans et homme parfait en vertu [...].⁷⁸

L'effet dramatique est ici poussé à son comble : le regard « mouillé » plonge dans les « plaies ruisselantes » et la couleur ekphrastique vient rougir cette scène en noir et blanc, comme la « bande-son » vient révéler la « meslée confuse des cris horribles⁷⁹ ». La dimension exégétique des *Tableaux sacrés* fait donc place à la force de l'évidence. Ce qui compte à travers l'effet dramatique du martyr est cette vérité brute, sans concession, qui fonde la vérité de l'image⁸⁰. Comme l'écrit Gabriele Paleotti, citant saint Basile dans son *Sermon sur les quarante martyrs* – ce même sermon qui reviendra à plusieurs reprises dans les récits hagiographiques des « martyrs du Brésil », les anciens martyrs de Sébaste étant rappelés comme leur modèle⁸¹ : « Ce que le récit montre par le discours, la peinture l'expose silencieusement en reproduisant la réalité⁸² ». Mais cet assujettissement au témoignage écrit qu'il faut suivre en tous points débouche finalement sur une exaltation de l'image dont la force d'évidence ou l'effet de réel est ici central. L'évidence est ce qui s'impose à la vue et à l'esprit de manière tellement forte qu'il en devient irréfutable. Rappelons que le terme latin *evidentia* dérive de la combinaison des sens

⁷⁷ Voir pour une introduction à ce concept, Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard /Seuil, 1994.

⁷⁸ L. Richeome, *La Peinture spirituelle*, éd. cit., p. 204.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 200.

⁸⁰ Voir Ralph Dekoninck, « Dramatizing and Celebrating Death in the Early-Modern Visual Arts. The Fortunes of the Post-Tridentine Iconography of Martyrdom », dans *Brill Companion to Death, Burial and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe 1300-1700*, Ph. Booth et E. Tingle (dir.), Leiden, Brill, 2020, p. 339-367.

⁸¹ Voir sur ce point Pierre Antoine Fabre, « Les quarante "martyrs du Brésil" (1570) et leur procès en béatification (1854) : historiographie et hagiographie dans la longue Compagnie de Jésus », *Rivista di Storia del Cristianesimo*, 2018/2, p. 221-240.

⁸² G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologne, A. Benacci, 1582, p. 288.

philosophique et rhétorique du terme grec *enargeia* renvoyant à ce qui se donne à voir dans tout son éclat et s'impose avec force au sujet qui le perçoit. Selon Quintilien, à travers cet effet de présence, « nos émotions ne suivront pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes »⁸³. Les images deviennent ainsi, chez Richeome comme chez d'autres auteurs de martyrologes, le lieu même de l'évidence. Et c'est d'autant plus vrai pour le martyr, dont l'un des traits fondamentaux est d'être sous-tendu par une pulsion d'être vu et de voir. Or l'invitation à voir est plus que jamais une invitation à croire, la croyance s'enracinant dans la vision, mais dans une vision troublée par les larmes (« encore que vos yeux ne puissent tenir les larmes jettans leur regard sur les figures de ce tableau, representresses du piteux spectacle⁸⁴ »), effet auquel la gravure fourmillant de détails à peine visibles contribue, comme les corps en train de disparaître dans les flots⁸⁵. S'il faut le voir pour le croire, tant la cruauté dépasse l'entendement, il faut la parole accompagnatrice de Richeome pour le montrer et surtout le démontrer. Ce spectacle innommable qui s'exhibe sur le « théâtre de l'océan » – sans autre spectateur donc que les bourreaux et quelques témoins épargnés (des « matelots et marchands qui ont esté laissez vifs⁸⁶ ») – est pourtant celui que Richeome s'évertue à nommer, courant après une image qui noie littéralement le regard, alors que le texte appelle à essuyer ces larmes pour faire place à la joie : « Ne regardez plus la larme à l'œil, leurs corps ensanglantez flottans sur le bransle des ondes. [...] Et partant, mes bien-aimez, encore que vos yeux ne puissent tenir les larmes jettans leur regard sur les figures de ce tableau, representresses du piteux spectacle de vos treschers freres occis, vous devez neantmoins estre joyeux⁸⁷ ».

Le baptême de l'image (que les flots et les larmes noient) dans la souffrance et dans la mort illustre parfaitement une certaine coïncidence entre l'image du martyr et le martyr de l'image propre à cette période post-tridentine. On pourrait dire qu'on cherche alors à refonder la légitimité de l'image dans le spectacle du sacrifice, et d'ériger la sainteté sur le témoignage de l'image vivante qu'est le martyr, image révélée par la souffrance et la mort et qui engendre à son tour des images matérielles et des reliques, lesquelles s'imposent comme des anti-idoles. Ainsi Richeome, citant Théodoret de Cyr (*Thérapeutique des maladies helléniques*, livre VIII), affirme, dans son *Discours pour les images*, que « les matériaux des temples démolis, ayans servy pour edifier les temples et autels des martyrs, ont esté purifiez. Car nostre Seigneur a mis ceux qui sont morts pour son nom, en la place de vos faux dieux, qu'il a privés d'honneur, et honoré ses serviteurs⁸⁸. » Richeome noue par ailleurs étroitement l'honneur rendu aux sépultures des martyrs et la vénération des images. Il rappelle ainsi qu'une des caractéristiques des martyrs chrétiens des premiers siècles est d'être morts, notamment, pour s'être détournés des images des « faux dieux ». Ils étaient pour ainsi dire sacrifiés en raison de leur refus de sacrifier aux idoles. Ayant ainsi versé leur sang pour avoir refusé d'adorer ces idoles et témoigné de leur foi inébranlable, ces images vivantes et souffrantes dignes d'imitation font figure de contre-modèles des images mortes et mortifères des cultes idolâtres, opposition qui fonde, rappelons-le, le *Discours pour les images*. Or soulignons que la tragédie des trente-neuf se rendant au Brésil se déroule à la frontière de l'Ancien et du Nouveau Monde, d'un ancien monde dans lequel les catholiques

⁸³ *Institutio Oratoria*, VI, 2, 32.

⁸⁴ L. Richeome, *La Peinture spirituelle*, éd. cit., p. 209.

⁸⁵ Il faudrait s'interroger ici sur la fonction de cet aveuglement ; ne permet-elle pas, justement, de croire encore à une image dont, par ailleurs, le désenchantement a été déclaré par le Concile de Trente, et qui doit trouver par des voies multiples et nouvelles les voies de son ré-enchantement ?

⁸⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 209-210.

⁸⁸ L. Richeome, *Trois discours pour la religion catholique : des miracles, des saints et des images*, Bordeaux, S. Millange, 1597, p. 745.

sont condamnés par leurs adversaires comme des idolâtres et d'un nouveau monde dans lequel ces mêmes catholiques pourchassent l'idolâtrie indigène. Ainsi l'autre frontière entre les chrétiens de Rome et ceux de Genève est-elle ici essentielle : c'est elle qui, pour Richeome catholique romain, fonde la légitimité des cultes catholiques, et non pas seulement celui des « saintes reliques », mais aussi celui des « saintes images », ces images que l'on redécouvre dans les cimetières de Rome et qui attachent l'image chrétienne à l'Église primitive.

Il se trouve que l'image découverte dans la gravure de Richeome et qu'elle a constituée comme son support, l'image par laquelle est venue la répétition du regard, rituel de transfiguration de l'image mécaniquement reproduite, l'image devant laquelle l'auteur de la *Peinture spirituelle* et son lecteur se sont trouvés confondus dans le lieu de la contemplation ; cette image, c'est l'icône (la « voyez-vous ? ») de Santa Maria Maggiore, reproduite sur la demande du général Borja pour Ignacio de Azevedo à la veille de son départ pour le Brésil et « le port de la Palme », image qui deviendra l'attribut du saint⁸⁹. Cette très ancienne icône jette un pont entre l'héritage de l'Orient Byzantin, la peinture telle qu'elle se développe dans l'Église romaine et, dans le temps même de Richeome, la production des images gravées, décisive dans la dynamique de l'expansion mondiale du catholicisme tridentin⁹⁰. Cette icône, plus précisément cette image d'icône, vient dire aux lecteurs de la *Peinture spirituelle* : voyez-vous encore quelque chose de la sacralité de l'image dans cette petite gravure – une petite gravure que vous pouvez cependant effleurer du doigt, en tournant la page, comme vous toucheriez une relique ?

Conclusion

L'image n'est que d'être revue, elle n'est vue que d'être revisitée – c'est ce qui nous expliquait l'étrange placement de l'« Avertissement au lecteur » dans les *Tableaux sacrés*. Elle inscrit sur son plan – toute représentation destituée – le passage par lequel, du texte au texte, nous franchissons sa limite. Elle garde le temple. Mais comment pourrait-on bien désormais faire la part de cette image en tant qu'on la représente, en tant qu'on en construit la représentation – nous, le dessinateur, le graveur, l'exécutant de cette image – et de cette même image en tant qu'on la re-présente, en tant qu'on la remet en présence dans le défaut de sa représentation – nous, les lecteurs, mais aussi nous l'auteur du texte qu'elle illustre, nous qui l'instituons dans sa survivance ? Nous, qui l'autorisons comme limite du texte, et qui la revoyons, et qui la « révisons », non plus seulement comme une représentation dont nous ne serions que les spectateurs, mais comme un plan sur lequel viennent se déposer, indéfiniment, les vues qu'elle ne représente pas, et qui deviennent elle-même passagères clandestines de ce navire-image⁹¹.

Ralph Dekoninck

Université catholique de Louvain

Pierre Antoine Fabre

Ecole des hautes études en sciences sociales

⁸⁹ De la même manière qu'une icône annonçait la venue de la Santa Casa de Loreto, l'image portée par Azevedo annoncera le martyr du jésuite en abordant les côtes du Brésil après son sauvetage miraculeux, qui recharge en elle la puissance de son modèle romain (voir Pierre Antoine Fabre, « Les quarante "martyrs du Brésil" », art. cit.).

⁹⁰ Voir Mia Mochizuki, « Sacred Art in an Age of Mechanical Reproduction : The *Salus Populi Romani Madonna* in the World », dans *Sacred and Profane in Early Modern Art*, K. Hirakawa (dir.), Kyoto, Department of Aesthetics and Art History, 2016, p. 129-144.

⁹¹ Ce navire-image pourrait aussi être inscrit – selon une autre orientation de lecture – dans la longue série des « Nefs de l'Église », dont on sait le prodigieux destin dans l'art peint, gravé et sculpté de l'Amérique coloniale.