



HAL
open science

“ Le corps en prière des fidèles catholiques, d’après les catéchismes imprimés en France à l’époque moderne ”

Bruno Restif

► **To cite this version:**

Bruno Restif. “ Le corps en prière des fidèles catholiques, d’après les catéchismes imprimés en France à l’époque moderne ”. Cahiers d’Études du Religieux. Recherches interdisciplinaires, 2013, Le corps témoin du religieux : corps et âme, 12. hal-02960254

HAL Id: hal-02960254

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02960254v1>

Submitted on 7 Oct 2020

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.

Bruno Restif, « Les gestes et postures de la prière individuelle dans la production iconographique française, du milieu du XV^e au milieu du XVII^e siècle », *Europa moderna. Revue d'Histoire et d'Iconologie*, n° 5, 2015, publication en ligne (europamoderna.com).

Les gestes et postures de la prière individuelle dans la production iconographique française, du milieu du XV^e au milieu du XVII^e siècle

À la fin du dixième tome de son *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, consacré à *La Prière et les prières de l'Ancien Régime*, Henri Bremond regrettait en 1932 de n'avoir pu « consacrer un chapitre aux manifestations extérieures du sentiment religieux », autrement dit aux « gestes de la prière »¹. Quatre-vingt-trois ans plus tard, cette absence se fait sentir plus cruellement, du fait d'un récent regain d'intérêt pour l'histoire de la prière² et plus encore du fait d'un fort développement de l'histoire du corps³, qui l'une comme l'autre n'ont encore que peu investi un domaine de recherche que l'abbé Bremond avait dû se résoudre à abandonner. Cela est moins vrai, toutefois, pour la période médiévale, notamment parce que Jean-Claude Schmitt a mené à la fin des années 1980 une vaste enquête sur la *Raison des gestes*⁴. Cette investigation ayant porté essentiellement sur le Haut Moyen Âge et le Moyen Âge central, son auteur a logiquement privilégié les sources écrites, l'image se développant en Occident dans les derniers siècles du Moyen Âge⁵. À partir du milieu du XV^e siècle il y a même une véritable prolifération des images, en France comme ailleurs, qui contribue à l'éclatement de la Chrétienté, alimentant l'iconoclasme des protestants, les doutes et les crispations des catholiques au XVI^e siècle, l'approfondissement de leur spiritualité et l'essor de la Réforme catholique par la suite. En effet, le statut de l'image relève d'abord du religieux⁶, même si la Renaissance est sur ce sujet une période de profondes mutations, le basculement d'une partie de la production iconographique vers le domaine profane s'accompagnant d'un essor considérable de l'image religieuse, si bien qu'il y a moins un passage du culte à l'art que, plutôt, l'apparition d'une forte tension dialectique entre ces deux domaines. L'image religieuse entretient des liens étroits avec la prière et elle peut, en outre, représenter des personnages en

¹ Henri Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de Religion jusqu'à nos jours*, t. X : *La prière et les prières de l'Ancien Régime*, Paris, Bloud et Gay, 1932, p. 346 ; rééd. Jérôme Million, 2006, vol. 4, p. 520. Je remercie Hendrik Ziegler pour son amicale relecture.

² La réédition de l'œuvre de Bremond en 2006 en est un témoignage. Voir aussi Louis Châtellier et Philippe Martin (dir.), *La Prière dans le christianisme moderne*, dans *Revue de l'histoire des religions*, t. 217, n° 3, 2000, p. 325-659, ainsi que l'article « Prière », par Pierre-Antoine Fabre, dans Régine Azria et Danièle Hervieu-Léger (dir.), *Dictionnaire des faits religieux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 955-958 (« l'acte de prière comme geste ou comme discours, dans l'un et l'autre cas comme *pratique*, émerge en quelque sorte à nu dans le moment où d'une part, les cadres ecclésiastiques et dogmatiques, normatifs pour les gestes comme pour les discours, se trouvent exposés à de profonds ébranlements et où, parallèlement – mais naturellement non sans corrélations – les sciences humaines et sociales s'emparent du phénomène de la prière comme manifestation du corps, de l'être de langage, de l'individu dans sa relation singulière à la communauté »).

³ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtin et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, vol. 1 : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005. La première partie de l'ouvrage est consacrée aux questions religieuses et traite essentiellement du « Corps du Sauveur », de l'ascétisme et des implications corporelles de la mystique, ainsi que des « reliques et corps miraculés ». Dans les mêmes logiques s'inscrit l'ouvrage d'Antoine Roulet, *Corps et pénitence. Les carmélites déchaussées espagnoles (ca 1560 – ca 1640)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2015.

⁴ Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

⁵ Jérôme Baschet, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008 ; Jean Wirth, *L'Image à la fin du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2011.

⁶ Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998 (éd. originale : 1990).

prière, informant alors sur les gestes et postures. C'est pourquoi, en lien avec des recherches récentes ou en cours qui pourraient bien provoquer un *visual turn*⁷, il apparaît à la fois possible et souhaitable de reprendre le dossier évoqué par Henri Bremond, non pas exactement pour compléter son histoire littéraire mais plutôt pour écrire une histoire visuelle du sentiment religieux à l'époque moderne⁸, qui elle-même complète et peut être complétée par le recours à d'autres sources⁹.

Il va de soi que l'image ne peut être appréhendée par l'historien comme une source neutre, mais il en va de même pour les sources écrites, orales ou archéologiques. Aussi l'étude de celle-là comme de celles-ci doit également être une étude de leur production, de leur diffusion et de leurs usages, en lien avec les contextes sociaux, religieux et artistiques. Ces contextes variant, les principaux supports de la production iconographique varient eux aussi, en fonction de la chronologie d'une part, en fonction des modes d'utilisation d'autre part. C'est la raison pour laquelle il s'agit ici de prendre en compte à la fois la peinture sur livre et sur panneau, le vitrail, le dessin, la gravure, pour partie la sculpture, en lien avec l'évolution des pratiques dévotionnelles qui sont parfois aussi des pratiques sociales, en s'attachant, enfin, aux innovations porteuses de sens et en intégrant autant que possible ce qui est aujourd'hui nommé art paroissial. L'image étant une construction, il est certain que sa production répond à des codes et qu'elle véhicule donc des « gestes codifiés » comme l'écrit André Chastel, qui appelle à les étudier¹⁰. Il importe de fait d'éviter le piège du positivisme qui postulerait le caractère illustratif d'images transparentes à la « réalité », mais tout autant celui du scepticisme qui prend prétexte du caractère construit des sources pour affirmer que tout n'est que rhétorique... et ainsi capituler en rase campagne face au défi de l'intelligibilité. Entre Charybde et Scylla, la méthode historienne, qui a aussi vocation à élaborer, dans le domaine de l'interprétation, des hypothèses crédibles, peut sans doute plus facilement se déployer en prenant en compte le rapport anthropologique à l'image et en s'attachant à des pratiques qui sont elles-mêmes codées. Or, comme le souligne Robert Muchembled, l'étude des gestes en général est celle « des codes et des rituels sociaux propres à un groupe humain »¹¹, si bien que l'image, à condition d'être considérée comme objet de l'étude et non comme simple lieu d'illustrations, constitue une source d'un intérêt extrême pour l'étude des gestes et postures de la prière individuelle.

En partant d'un cas à la fois représentatif et exceptionnel par la qualité de la réalisation, celui des représentations d'Étienne Chevalier par Jean Fouquet dans les années 1450, la présente étude s'attachera à éclairer les liens entre posture corporelle et prière d'intercession dans la France de la seconde moitié du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle. Il conviendra ensuite de cerner les évolutions du modèle postural dominant au cours du XVI^e siècle et de poser la question de leur signification. Enfin, il y a dans la première moitié du XVII^e siècle un net développement de la représentation des postures de méditation et de contemplation, qui renvoie

⁷ Ralph Dekoninck, « Pour une histoire visuelle du sentiment religieux aux XVI^e–XVII^e siècles », *Perspective*, n° 3, 2009, p. 397-402 (bulletin critique).

⁸ *Idem*.

⁹ La présente étude s'inscrit dans le cadre plus large d'une recherche en cours sur le corps en prière à l'époque moderne, qui mobilise des sources de différentes natures, pas seulement iconographiques. Voir par exemple Bruno Restif, « Le corps en prière des fidèles catholiques, d'après les catéchismes imprimés en France à l'époque moderne », *Les Cahiers d'Études du Religieux – Recherches interdisciplinaires*, n° 12, 2013, publication en ligne (cerri.revues.org/1284).

¹⁰ André Chastel, « L'art du geste à la Renaissance », *Revue de l'art*, n° 75, 1987, p. 9-16. Voir aussi André Chastel, *Le Geste dans l'art*, Paris, Éditions Liana Levi, 2001.

¹¹ Robert Muchembled, « Pour une histoire des gestes (XV^e–XVIII^e siècles) », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, t. 34, 1987, p. 87-101.

à une profonde évolution de la prière dans la France de la Réforme catholique ainsi qu'à une mutation conjointe du rapport à la fois visuel et corporel à l'image.

1) La prière d'Étienne Chevalier représentée par Jean Fouquet

Dans les années 1450, Étienne Chevalier, trésorier du roi de France Charles VII, commande au peintre Jean Fouquet la réalisation d'un diptyque, en l'occurrence une huile sur bois, pour l'église collégiale Notre-Dame de Melun. Dans cette même église, il fonde une messe quotidienne, offre une statue de la Vierge et fait réaliser un tombeau, et par ailleurs il commande au même artiste l'enluminure d'un livre d'heures. Sur le panneau de gauche du « diptyque de Melun », Étienne Chevalier, qui apparaît à mi-corps dans une position intermédiaire entre profil et trois quarts, est représenté en prière. Il paraît être à genoux si l'on considère les positions respectives des personnages, a les mains jointes à hauteur de la poitrine et le buste droit. Il est présenté par son saint patron, saint Étienne, qui pose sa main droite sur l'épaule de Chevalier et soutient dans l'autre main la pierre instrument de son martyre, tandis que le sang coule de son crâne. Le patron, debout et figurant de trois quarts, joue donc très ouvertement un rôle médiateur, en se portant garant et en présentant le fidèle à la Vierge à l'Enfant, représentée sur le panneau de droite. Celle-ci, de face et couronnée, assise sur un trône sur un fond bleu marial, est descendue du ciel par des séraphins rouges et des chérubins bleus. L'on constate que les hiérarchies posturales mises en évidence par François Garnier à travers une étude de l'iconographie médiévale fonctionnent ici à la fois pour la station – agenouillée, debout, assise – et pour l'angle de vue des positions – de profil, de trois quarts, de face¹².

Le contraste entre les deux volets est saisissant et c'est ce qui permet leur complémentarité. Le panneau de gauche, dit berlinois aujourd'hui¹³, présente un décor italianisant et une mise en œuvre parfaitement évidente des principes de la perspective italienne. Le panneau de droite, aujourd'hui dit anversois¹⁴, été qualifié de « gothique » à cause de la forme et couleur des anges ainsi que de la faible profondeur de la représentation en comparaison de la mise en œuvre du panneau de gauche. On constate également une inversion chromatique : alors que les couleurs bleu foncé et rouge caractérisent les personnages de gauche, par le biais de leurs vêtements, sur un arrière-plan blanc et or, c'est l'arrière-plan du panneau de droite qui est rouge et bleu foncé, la gamme des blancs et ors étant utilisée là pour représenter la Vierge, à la peau laiteuse et dont le bleu de la robe est pâle, l'Enfant et le trône, dont le marbre ou l'onix est semblable à celui de la demeure figurant à gauche. Il fait peu de doute que ces procédés servent à marquer nettement le contraste entre le monde terrestre et le monde divin. Il en est vraisemblablement de même du recours au double pentagone, mis en évidence par Charles Bouleau, pour inscrire le personnage de la Vierge dans un « moule divin »¹⁵, et de l'emploi délibéré des critères de la beauté féminine pour représenter Marie... peut-être sous les traits d'Agnès Sorel, maîtresse du roi, considérée comme la plus belle femme du royaume, décédée en 1450 et dont Étienne Chevalier est l'exécuteur testamentaire. Cette séparation nette entre les deux panneaux, qui est une hiérarchisation, rend d'autant plus nécessaire le principe de médiation. Si celui-ci est assuré par le saint patron, il l'est aussi par la Vierge, en bonne orthodoxie, si bien qu'il y a un deuxième niveau de médiation. Charles Bouleau a en effet montré que les lignes du panneau de gauche, créées sur le modèle italien par l'architecture et le

¹² François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, p. 112-113 et 124-125.

¹³ Berlin, Gemäldegalerie ; 93 x 85 cm.

¹⁴ Anvers, Musée royal des Beaux-Arts ; 94,5 x 85,5 cm.

¹⁵ Charles Bouleau, *Charpentiers. La géométrie secrète des peintres*, Paris, Seuil, 1963, p. 72-73.

pavement, convergent sous le menton de la Vierge¹⁶. Celle-ci incline la tête et baisse les yeux vers son Fils, ce que souligne le point de convergence. Ainsi sollicité, l'Enfant Jésus pointe l'index gauche en direction d'Étienne Chevalier et le regarde, acceptant donc la requête transmise par sa mère. La nudité du sein gauche de la Vierge, dans l'axe qui relie son visage à celui de son Fils, souligne aussi son rôle de médiatrice. La visibilité des parties génitales de l'Enfant permet peut-être d'insister sur la réalité de l'Incarnation, qui rend possible la médiation mariale. Assis sur le genou gauche de la Vierge, en position certes plus frontale que le commanditaire, le Christ apparaît cependant presque en vis-à-vis de ce dernier. Les figures médiatrices, plus hautes, sont placées entre eux. Positions, postures, gestes et regards expriment ainsi l'ordre de circulation de la demande formulée par la prière et sa réception.

Une cohérence si parfaitement maîtrisée – et sa parfaite orthodoxie (à l'exception partielle de l'« érotisme glacé »¹⁷ que crée le traitement du sein nu de la beauté mariale ?) – n'est sans doute pas à la portée de tout peintre et pourrait s'expliquer par la formation italienne de Jean Fouquet auprès du dominicain Fra Angelico, si l'hypothèse formulée à ce sujet par Fiorella Sricchia Santoro et par quelques autres auteurs est exacte¹⁸. D'autres éléments méritent d'être notés. Le panneau anverso est à lui seul un tableau de dévotion, si bien que le panneau berlinois peut aussi être une invitation à l'égard du fidèle (dans un premier temps Étienne Chevalier lui-même) à adopter face au panneau de droite la position corporelle indiquée par le panneau de gauche. Plusieurs auteurs ont noté le caractère sculptural des anges, de la Vierge et de l'Enfant¹⁹. Or, si les retables peints destinés à être placés sur des autels se diffusent dans la Flandre et l'Italie du xv^e siècle, ils ne gagnent que plus tardivement et moins massivement la France, où les représentations de la Vierge à l'Enfant figurant sur les autels des églises demeurent essentiellement sculptées. Dans ce contexte, les formes sculpturales des personnages du panneau de droite, parfois jugées plus « irréelles », contribueraient, avec la faiblesse de la perspective, à faire de celui-ci une image de dévotion²⁰. Étienne Chevalier a d'ailleurs offert une statue de la Vierge pour la même chapelle, et a vraisemblablement prié devant elle. Il est évidemment très regrettable qu'elle n'ait pas été conservée, ce qui empêche sa comparaison avec la représentation peinte. Notons enfin le souci du commanditaire d'être facilement identifié. Son nom apparaît gravé sur le pilier qui figure derrière lui sur le panneau de gauche, et sur le cadre aujourd'hui disparu figurait son monogramme²¹. C'est que cette œuvre est un acte public de prière personnelle, et c'est bien pour cela qu'elle nous renseigne sur les logiques corporelles de la prière. De la même façon que le système de médiation est doublé, faisant intervenir le saint patron puis la Vierge, l'acte de prière lui-même est doublé, puisque Étienne Chevalier est représenté en prière sur une œuvre qui est en elle-même un acte de prière, ce qui au passage semble établir un lien entre corporalité et matérialité.

De fait, l'image religieuse constitue en elle-même une médiation entre le fidèle et le divin, incitant le premier à prier devant elle de la même façon qu'il a recours à un saint patron. La position agenouillée, buste droit, mains jointes et légèrement tendues vers l'avant, paraît

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ François Avril (dir.), *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du xv^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Hazan, 2003, p. 128.

¹⁸ Giulio Bollati et Paolo Fossati (éd.), *Storia dell'arte italiana, Partie 1 : Materiali e problemi*, vol. 3 : *L'Esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Turin, Giulio Einaudi editore, 1979, p. 102 ; François Avril (dir.), *op. cit.*, p. 10-12 et p. 50-63. Voir aussi, sur les liens avec l'Italie, Nicole Reynaud, *Jean Fouquet*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1981, *passim*.

¹⁹ L'un des premiers est Henri Focillon, « Le style monumental de Jean Fouquet », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1936, p. 17-32.

²⁰ Albert Châtelet et Jacques Thuillier, *La Peinture française. De Fouquet à Poussin*, Genève, Skira, 1963, p. 43.

²¹ François Avril (dir.), *op. cit.*, p. 125.

particulièrement adaptée à une prière devant l'image, cette dernière devant en quelque sorte relayer la demande, matérialité et visibilité permettant la médiation vers l'immatériel et l'invisible. Dans un certain nombre de cas, l'image de dévotion qui se trouve dans les lieux de culte, ici la collégiale de Melun, peut être doublée par des images figurant dans un ouvrage utilisé pour la prière. L'on constate d'ailleurs que sur le diptyque réalisé par Fouquet saint Étienne porte un livre richement relié, et il se pourrait bien qu'il s'agisse du livre d'heures d'Étienne Chevalier. Placé entre le commanditaire et le panneau de droite, le manuscrit est associé à la médiation exercée par saint Étienne.

Jean Fouquet peint, à pleine page, la totalité des miniatures de ce livre d'heures, qui est démembré au XVIII^e siècle, quarante-sept peintures étant aujourd'hui conservées²². Au début des heures de la Vierge, si l'on en croit la reconstitution proposée par Nicole Reynaud²³ à la suite d'Eberhard König, une double miniature s'étend sur deux pages, composant une sorte de diptyque. Celui-ci redouble en partie le double panneau peint. Sur la page de gauche, en effet, Étienne Chevalier, dont le vêtement est extrêmement semblable à celui utilisé pour l'huile sur bois, est représenté en prière, à genoux, le buste droit, les mains jointes, dans un décor architectural de type italien. Derrière lui, saint Étienne, genou droit à terre et la pierre dans une main, pose sa main gauche sur l'épaule droite de Chevalier, semblant le pousser doucement vers la Vierge à l'Enfant qui figure sur la page de droite. Celle-ci, couronnée, est assise sur un coussin sous un portail doré et sculpté de type gothique, fermé par une niche à l'italienne dont les plaques de marbre renvoient à celles utilisées pour le décor architectural devant lequel se trouve le commanditaire. La différence avec le diptyque de bois tient dans la continuité affichée des deux pages, à travers l'architecture, le pavement, l'emploi de la perspective et la présence des anges. La différence entre les deux œuvres réside aussi dans les positions respectives des personnages, puisque cette fois les figures médiatrices encadrent le requérant et le Christ Enfant, qui seul peut exaucer la prière. Celui-ci, qui tète le sein nu, ne regarde pas Chevalier en apparence, mais le spectateur... qui en réalité n'est autre que Chevalier priant devant le livre d'heures. On peut noter là encore le souci d'identification du commanditaire, puisque son nom est gravé sur la frise de la construction architecturale, et de plus des putti, debout sur la corniche, tiennent des écus portant son monogramme. C'est que, là encore, cette œuvre est à la fois une prière et un support de la prière, ici en lien avec les matines de l'office de la Vierge, figure privilégiée de l'intercession. D'une certaine façon, la messe quotidienne fondée par Chevalier, à l'intention de son épouse défunte et de lui-même, exerce une fonction semblable en faisant appel à la communion des saints, leurs suffrages jouant un rôle intercesseur. Notons enfin que les réalisations de Fouquet laissent entendre, à travers les panneaux peints comme à travers le livre d'heures, que la prière sera vraisemblablement exaucée.

2) *L'âge d'or de la prière d'intercession*

Comme l'écrit Virginia Reinburg, « the book of hours became a best-seller in the second half of the fifteenth century, a time of expanded lay participation in the liturgy, church patronage, and voluntary religious groups. [...] it was a tool and an emblem of intercessory prayer », ce qui fait de lui « an archive of prayer », du moins pour les catégories sociales

²² Dont quarante au Musée Condé, Chantilly. Voir Claude Schaefer, *Les Heures d'Étienne Chevalier de Jean Fouquet*, Paris, Vilo, 1971 ; Germain Bazin, *Le Livre d'heures d'Étienne Chevalier*, Paris, Somogy, 1990 ; Patricia Stirnemann (dir.), *Les Heures d'Étienne Chevalier par Jean Fouquet. Les quarante enluminures du Musée Condé*, Paris / Chantilly, Somogy / Musée Condé, 2003 ; Nicole Reynaud, *Jean Fouquet. Les Heures d'Étienne Chevalier*, Dijon, Éditions Faton, 2006.

²³ Nicole Reynaud, *Jean Fouquet*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1981, p. 47.

supérieures et, pour partie, moyennes²⁴. La possession d'un tel livre contribue d'ailleurs à manifester leur statut, *a fortiori* lorsqu'il comporte des miniatures de qualité, d'autant qu'il permet, en s'inspirant des pratiques canoniales et régulières, d'articuler prière individuelle et prière liturgique, donc publique, assurant sa visibilité. Même si les livres d'heures présentent une certaine diversité, le « noyau du livre » comme l'écrit Nicole Reynaud²⁵ est constitué par l'office de la Vierge, à quoi s'ajoutent des prières aux saints, pour les âmes du purgatoire (office des morts), et bien entendu des considérations plus christocentriques, ce qui en fait à la fois l'expression et l'outil d'une prière d'intercession. Lorsque le commanditaire ou l'acheteur d'un livre d'heures a la possibilité de se faire représenter sur une miniature, ce qui à l'évidence est recherché, c'est à genoux, les mains jointes à la hauteur de la poitrine, les coudes généralement le long du corps, le buste droit et le regard dirigé vers l'objet de la dévotion, très généralement une Vierge à l'Enfant, et il est souvent présenté par son saint patron. L'intérêt des représentations d'Étienne Chevalier par Jean Fouquet est donc d'être à la fois parfaitement représentatives des logiques mises en œuvre, et exceptionnelles par la qualité de la réalisation. Cette prière d'intercession s'inscrit aussi dans une logique quasi-contractuelle de don et contre-don. L'acquisition d'un livre d'heures et le recours à un miniaturiste doit être pensé sur le même modèle que la commande de panneaux peints, le don d'une statue ou la fondation d'une messe : il n'y a là nul mécénat, mais un don de nature religieuse, qui en lui-même est une prière, et qui par son effectivité appelle un retour, d'où des procédés iconographiques qui, comme ceux employés par Fouquet, montrent que la prière a été entendue et sera vraisemblablement exaucée. L'agenouillement, les mains jointes et le regard mobilisé contribuent à exprimer l'engagement dans le contrat tout en respectant les logiques hiérarchiques²⁶.

Dans un certain nombre de cas, les miniatures représentent le commanditaire priant devant le livre d'heures ouvert, que ce soit dans les livres d'heures ou plus rarement dans d'autres ouvrages de spiritualité. Il en est ainsi dans le manuscrit aujourd'hui conservé à la Bibliothèque royale de Belgique et contenant *L'Orloge de Sapience* d'Henri Suso ainsi qu'une dizaine d'autres traités ou sermons²⁷. Il est presque étonnant qu'une méditation sur un traité de Suso s'appuie sur l'image, dans la mesure où cet auteur s'inscrit largement dans la lignée de la théologie négative. La *devotio moderna*, plus strictement entendue comme mouvement spirituel né autour de Gérard Groote et diffusant ensuite *L'Imitation de Jésus-Christ*, se prête sans doute mieux à cette combinaison de l'écrit et de l'image comme supports de la méditation, comme l'a fait remarquer Élisabeth Mornet dans une étude portant sur *La Vierge au chanoine van der Paele* de Jan van Eyck²⁸. Selon elle,

« lecture et méditation sont au cœur de l'enseignement développé par le courant de la *devotio moderna* [...]. Ce qui le caractérise, ce sont, schématiquement, la recherche d'un support de la foi dans le concret et l'introspection psychologique [...]. D'autre part, pour les adeptes de la *devotio*, la créature ne monte pas vers Dieu pour se perdre en lui. Elle demeure dans le monde et c'est l'être divin qui vient habiter dans sa créature au cœur de sa création : Dieu est

²⁴ Virginia Reinburg, *French Books of Hours. Making an Archive of Prayer, c. 1400-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, rééd. 2014, p. 2-3.

²⁵ Nicole Reynaud, *Jean Fouquet. Les Heures d'Étienne Chevalier*, *op. cit.*, p. 11.

²⁶ Virginia Reinburg, *op. cit.*, p. 163.

²⁷ Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. IV. 111, f. 13 ; 37 x 25,5 cm. Ce manuscrit date de la seconde moitié des années 1450. Voir dans François Avril et Nicole Reynaud, *Les Manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, Flammarion / Bibliothèque Nationale, 1993, p. 42.

²⁸ Élisabeth Mornet, « Le chanoine, la Vierge et la réforme. Hypothèses de lecture du tableau de Jan Van Eyck, *La Vierge au chanoine van der Paele* », dans Sophie Cassagnes-Brouquet, Amaury Chauou, Daniel Pichot et Lionel Rousselot (dir.), *Religion et mentalités au Moyen Âge. Mélanges en l'honneur d'Hervé Martin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 409-418.

réintroduit dans le monde terrestre – l'accumulation des détails dans notre tableau célèbre délibérément la variété sans fin et la splendeur de l'univers sensible et, à travers lui, de la création divine »²⁹.

Il faut ajouter que dans le cas français la réception de la *devotio moderna* est pour partie déterminée par sa lecture gersonienne, traditionnaliste et pratique³⁰, et le christocentrisme de la *devotio* y est fortement contrebalancé par l'importance des logiques d'intercession. Dans le manuscrit aujourd'hui bruxellois de *L'Orloge de Sapience*, une miniature représente le duc de Bretagne Pierre II priant la Vierge devant son livre. Celui-ci est posé sur une petite table couverte d'une tenture et servant donc de prie-dieu. Les genoux du duc sont posés sur un coussin, ce qui doit permettre le maintien postural pour le temps nécessaire à une prière peut-être méditative. Il apparaît donc aussi, au-delà de ce cas particulier, que la posture agenouillée est adaptée à la lecture des livres d'heures, dans la mesure où celle-ci est à la fois méditative et attentive aux images et au rituel. Si l'on considère les autres miniatures figurant dans les livres d'heures de la seconde moitié du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle, on constate que la petite table est parfois remplacée par un pupitre, que dans des cas peu nombreux il semble y avoir un agenouilloir, et que les livres d'heures richement reliés (de façon semblable à l'ouvrage figurant sur le diptyque de Melun) sont posés sur un tissu, nommé « chemisette » d'après Virginia Reinburg qui en a trouvé trace dans les inventaires après-décès³¹, qui est lui-même posé sur la tenture du meuble servant de prie-dieu.

À la fin du XV^e siècle et dans la première moitié du XVI^e siècle, d'assez nombreuses églises paroissiales et collégiales, rurales et urbaines, sont agrandies ou reconstruites, du moins dans certaines régions et notamment dans l'Ouest de la France³². Ces travaux contribuent à produire ce qui est le véritable âge d'or du vitrail. Sur les nouveaux vitraux des chœurs et des chapelles, les commanditaires se font représenter à genoux, souvent devant un prie-dieu sur lequel figure un livre, présenté par leur saint patron, les mains jointes et le regard mobilisé vers la représentation sainte ou divine... souvent la Vierge. C'est ainsi que se fait représenter l'évêque de Rennes Yves Mayheuc sur la verrière qu'il fait réaliser en 1536 pour l'église à la fois collégiale et tréviale³³ de La Guerche, profitant de la construction du bas-côté sud pour faire réaliser une chapelle³⁴. L'évêque dominicain, alors âgé, choisit d'être présenté par son saint patron Yves de Tréguier à une Vierge de l'Annonciation, dans un décor Renaissance nettement italianisant³⁵. Lorsqu'une représentation de l'Annonciation ne fait pas apparaître un commanditaire, c'est alors la Vierge elle-même qui, surtout dans les livres d'heures, présente la posture et les gestes habituels de la prière devant un prie-Dieu et un livre. Mais il arrive alors que ses mains soient en position horizontale et non verticale, légèrement ouvertes et non

²⁹ *Id.*, p. 417-418.

³⁰ Pierre Pourrat, *La Spiritualité chrétienne*, t. 2 : *Le Moyen Âge*, Paris, Lecoffre, 1921 ; Yelena Masur-Matusevich, *Le Siècle d'or de la mystique française. De Jean Gerson à Jacques Lefèvre d'Étaples*, Milan, Archè – Edidit, 2004 ; Marc Vial, *Jean Gerson théoricien de la théologie mystique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2006.

³¹ Virginia Reinburg, *op. cit.*, p. 78.

³² Bruno Restif, *La Révolution des paroisses. Culture paroissiale et Réforme catholique en Haute-Bretagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 57 sq.

³³ Ou succursale, c'est-à-dire, dans les faits, paroissiale sans en avoir le titre.

³⁴ Bruno Restif, « Un évêque issu de la réforme régulière au temps de la première réforme séculière. Yves Mahyeuc et les paroissiens du diocèse de Rennes : convergences et ignorances », dans Augustin Pic et Georges Provost (dir.), *Yves Mahyeuc, 1462-1541. Rennes en Renaissance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 203-215. La Guerche-de-Bretagne, église Notre-Dame-de-l'Assomption, baie 8 ; 420 x 210 cm.

³⁵ Roger Blot, « Yves Mahyeuc et la chapelle de Tous les Saints à la collégiale de La Guerche », *ibid.*, p. 217-232.

entièrement jointes, présentant ainsi à l'ange un triangle ouvert qui paraît signifier l'acceptation de la conception, ainsi dans les heures d'Isabeau de Roubaix³⁶.

Bien des scènes de la Nativité, de l'Adoration des mages ou des bergers, voire de la Crucifixion, présentent la posture et les gestes dominants de la prière, mais ils permettent aussi d'introduire quelques variations, dans la peinture sur manuscrit comme sur les verrières et les panneaux de bois. Ainsi des mages et des bergers, mais aussi la Vierge et saint Joseph, inclinent buste, mains jointes et visage vers l'Enfant qui se trouve allongé dans les scènes de la Nativité. Les variations plus marquées sont difficiles à interpréter pour une histoire de la prière. Dans le cas du panneau central du triptyque de Moulins, réalisé vers 1498, par exemple, la diversité qui caractérise les gestes des anges devant la Vierge à l'Enfant peut fort bien relever de la volonté d'introduire mouvement et variété dans la composition³⁷. La représentation doit cependant rester crédible, et de fait la plupart des anges joignent les mains, mais en les tournant ou les baissant. Dans des cas assez nombreux, la Vierge de l'Annonciation croise les mains sur sa poitrine, en signe d'acceptation, et celle de la Déposition de croix croise les doigts de ses mains jointes, en signe de douleur. Il est difficile de savoir si cette gestuelle, porteuse de ces significations, pouvait être utilisée pour certains types de prière. Plus intéressants mais plus rares sont les cas de personnages représentés les mains ouvertes, avec les paumes et le visage tournés vers le ciel, un ou deux genoux à terre. Il s'agit alors d'une prière à Dieu lui-même et sans recours à un saint patron, ainsi pour la représentation de David en prière dans les Heures d'Étienne Chevalier³⁸. Il ne s'agit donc pas d'une prière d'intercession, d'où le recours à une gestuelle différente, et il faut considérer aussi que cela concerne en général des personnages de l'Ancien Testament comme David, et surtout pas des commanditaires. Il faut enfin signaler qu'au XV^e siècle et au début du XVI^e se multiplient les gisants, les commanditaires se faisant représenter, sur leurs tombeaux, allongés les mains jointes à hauteur de la poitrine, donc priants encore au-delà de la mort, c'est-à-dire au purgatoire, « lieu » qui nécessite la prière d'intercession.

3) Les évolutions du modèle postural dominant au cours du XVI^e siècle, et la question de leur signification

Le XVI^e siècle est marqué par un certain nombre d'évolutions progressives mais fondamentales. Il y a une crise de la prière d'intercession traditionnelle, une évolution des supports iconographiques et un déclin de la figure classique du commanditaire. La crise de la prière d'intercession traditionnelle se traduit d'abord par le développement des représentations christiques. Celui-ci peut être vu en partie comme le résultat de la diffusion de la *devotio moderna*, chronologiquement décalée dans le cas français par rapport aux pays rhénans, mais peut-être aussi comme le résultat d'une plus forte insistance liturgique sur le sacrifice eucharistique, pour des raisons qui restent à élucider. Dans bien des vitraux du début du XVI^e siècle, les commanditaires se font représenter face à une ou plusieurs scènes de la Passion. Il en est ainsi à Plogonnec, en Cornouaille, où René de Nevet et son épouse choisissent vers 1520 d'être présentés par leur saint patron, dans la posture de prière habituelle, sur une verrière consacrée à la Passion, devant une scène de la comparution du Christ devant Pilate³⁹. Il est vrai

³⁶ Roubaix, Bibliothèque municipale, m. 6, f. 40 v^o ; 23 x 16,5 cm. Voir François Avril et Nicole Reynaud, *op. cit.*, p. 57.

³⁷ Moulins, cathédrale Notre-Dame ; 156,7, x 131,4 cm.

³⁸ Londres, British Library, Add. 37421 ; 19,7 x 15,2 cm. Voir François Avril et Nicole Reynaud, *op. cit.*, p. 133.

³⁹ Françoise Gatouillat et Michel Hérold, *Les vitraux de Bretagne. Corpus Vitrearum*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 157-159. Plogonnec, église Saint-Thurien, baie 0 ; 560 x 250 cm. L'identification de René de Nevet n'est pas absolument certaine. Plusieurs verrières sont alors réalisées et

qu'il s'agit de la maîtresse-vitre, et dans la Bretagne du XVI^e siècle il est inconcevable que la maîtresse-vitre d'une église paroissiale ne soit pas consacrée à une représentation de la Passion⁴⁰. Mais justement, le fort investissement dans le renouvellement des maîtresses-vitres favorise les dévotions christocentriques plutôt que mariales. Cette progressive inversion de la hiérarchie dévotionnelle, qui affecte la logique d'intercession et donc le statut du commanditaire des œuvres, est déjà sensible, dès les années 1470, dans cette œuvre exceptionnelle qu'est *La Pietà* de Nouans, sans doute l'une des dernières réalisations de Jean Fouquet⁴¹. Cette huile sur bois de grandes dimensions peut en partie être rapprochée des grandes *Mises au tombeau* sculptées de Champagne et de Bourgogne, mais le traitement pictural permet d'introduire des différences par rapport aux groupes sculptés, et notamment de faire figurer le commanditaire dans le groupe même de ceux qui, à droite de la composition, pleurent le Christ. Le commanditaire est agenouillé et a les mains jointes comme les saintes femmes, ce qui l'associe à elles, presque à égalité. Derrière lui, un homme, également agenouillé et tenant un bourdon de pèlerin, pose sa main gauche sur l'épaule du commanditaire et semble le pousser doucement, si bien qu'il s'agit vraisemblablement de son saint patron, sans doute saint Jacques. La couleur blanche du long surplis du commanditaire, qui est donc un ecclésiastique, permet de l'associer à la Vierge pleurante, qui porte un long voile blanc, et au Christ mort, *via* le blanc du pézizonium qu'il porte et du suaire sur lequel il est déposé. La tête légèrement inclinée, le commanditaire regarde le Christ mort comme le fait la Vierge, dont le caractère médiateur est de ce fait peu souligné. Cette invitation à la méditation douloureuse⁴², qui en est en même temps une représentation, fragilise le modèle de l'intercession en plaçant le priant au sein même d'une scène de la Déposition de croix, le faisant co-participant de la déploration avec les saintes femmes et la Vierge elle-même, la hiérarchie n'étant plus marquée que par la distance plus ou moins marquée des personnages par rapport au corps du Christ.

La prière d'intercession traditionnelle est également fragilisée par l'évolution des supports iconographiques, car si le livre d'heures et le vitrail triomphent, ils connaissent ensuite un déclin extrêmement marqué. À partir de la fin du XV^e siècle le recours à l'imprimerie assure une large diffusion du livre d'heures. Cela implique assez vite un recours à la gravure plus qu'à la peinture. Si la gravure n'entraîne pas de rupture complète dans les logiques iconographiques, elle empêche cependant la représentation individualisée du commanditaire, et l'on peut se demander si cela n'affaiblit pas à terme la logique des médiations. Les volumes d'impression des livres d'heures sont considérables au début du XVI^e siècle, attestant de l'importance de la demande dans des milieux sociaux de plus en plus larges, puis ils déclinent à partir des années 1520, pour devenir extrêmement faibles après 1560⁴³. La saturation du marché constitue certainement un facteur d'explication⁴⁴, mais pas le seul. Le vitrail connaît lui aussi un déclin très marqué après 1560. Là aussi, il est possible d'invoquer la saturation du marché, mais pas seulement. La France connaît à partir de 1525 une crise religieuse profonde, qui s'aggrave vers 1550 et dégénère en guerre civile à partir de 1560. Cette grave crise résulte en bonne partie d'une forte contestation du principe de médiation, qui, logiquement, vise à la fois la liturgie et le clergé, le culte des saints et la dévotion mariale, le purgatoire et l'office des heures, l'image

représentent la Passion, la Résurrection, la Transfiguration, la Trinité, Dieu le Père, sans oublier certains saints et les commanditaires. L'exécution de cet ensemble a sans doute été réalisée par l'atelier Le Sodéc de Quimper.

⁴⁰ Bruno Restif, *La Révolution des paroisses*, *op. cit.*, p. 60-63.

⁴¹ Nouans-les-Fontaines, église paroissiale Saint-Martin ; 168 x 259 cm. La datation ne fait pas l'objet d'un consensus.

⁴² Albert Châtelet et Jacques Thuillier, *op. cit.*, p. 50-51.

⁴³ Virginia Reinburg, *op. cit.*, p. 39-40.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 41.

religieuse et l'agenouillement⁴⁵. Ces évolutions s'accompagnent d'une progressive disparition, à partir du milieu du siècle, du commanditaire en prière, qui constituait aussi une expression des hiérarchies sociales voulues stables et consensuelles, et donc relevait peut-être également du principe de médiation dans une logique dionysienne⁴⁶, désormais mise à mal.

La redéfinition du statut du commanditaire, les évolutions religieuses, le développement des commandes profanes et l'essor de la peinture sur panneaux et du dessin facilitent l'adoption des formes maniéristes, qui ne manquent pas d'être employées pour représenter des personnages en prière. L'œuvre riche et diversifiée de Jean Cousin Père, actif de 1530 à 1560 environ, est de ce point de vue révélatrice. Ses dessins de *La Pietà*, de *La Déploration* ou de *La Mise au tombeau* ne font apparaître aucun commanditaire, et si les personnages expriment fortement douleur et abattement il est peu évident d'y voir certains s'engager dans une prière⁴⁷. En revanche, on peut considérer comme personnages en prière les représentations de saint Mammès sauvé de la noyade sur un dessin préparatoire à une tapisserie, de la Vierge et de saint Jean sur un dessin préparatoire à un vitrail, de sainte Marie-Madeleine au pied de la croix sur un dessin qui pourrait être également préparatoire à un vitrail, à quoi il est possible d'ajouter trois ou quatre personnages sur le retable des Signes de la Fin du monde dont Cousin pourrait être l'auteur, ainsi qu'une gravure de l'Annonciation et une représentation pour un tombeau⁴⁸, et peut-être d'autres personnages dont le caractère priant est *a priori* moins évident mais dont les postures sont assez semblables⁴⁹. Sur le retable des Signes de la Fin du monde les personnages qui prient n'ont qu'un genou à terre. Sur d'autres représentations les deux genoux sont à terre mais ils ne sont pas proches l'un de l'autre, ce qui suggère non plus une position immobile comme c'était le cas dans les livres d'heures mais un mouvement vers l'avant. L'un des genoux de Marie-Madeleine est si avancé par rapport à l'autre qu'elle semble se déplacer ainsi vers la croix, la pointe de ses pieds effleurant le sol. Même la Vierge et saint Jean debout au pied de la croix plient une jambe, leurs pieds ne sont pas alignés et pour tous deux le pied le plus éloigné de la croix ne touche le sol que par la pointe, si bien qu'ils semblent marcher eux aussi vers le Christ dont ils sont pourtant déjà très proches. Dans tous les cas les coudes ne sont pas joints au buste mais s'en détachent pour être nettement avancés, et dans plusieurs cas les mains jointes montent jusqu'au cou voire jusqu'au visage. Les mains de saint Mammès et de la Vierge ne sont jointes qu'en leur extrémité, et si saint Jean croise les siennes sur sa poitrine c'est sans que ses longs doigts à la forme torturée ne la touche. Les bustes de saint Mammès et des personnages du retable ne sont pas droits mais inclinés plus ou moins vers l'avant, ce qui permet l'usage de la ligne serpentine. Les têtes sont généralement inclinées vers le haut, les visages sont expressifs avec la bouche ouverte, le regard est porté vers le Christ, le Ciel ou un

⁴⁵ Sur les logiques affrontées des catholiques et des calvinistes à propos de la prière, un travail collectif est actuellement en cours sous la direction d'Yves Krumenacker, professeur à l'Université Jean Moulin – Lyon 3, Bernard Hours et moi-même nous chargeant plus particulièrement des aspects corporels.

⁴⁶ Sur le lien entre représentations sociales et « idéologie » dionysienne, voir, pour le début du XVII^e siècle plus particulièrement, Fanny Cosandey (coord.), *Dire et vivre l'ordre social en France sous l'Ancien Régime*, Paris, EHESS, 2005.

⁴⁷ Cécile Scailliérez (dir.), *Jean Cousin père et fils. Une famille de peintres au XVI^e siècle*, Paris, Somogy / Musée du Louvre, 2013, p. 36-38. Peut-être est-ce néanmoins le cas de la Vierge et d'une sainte femme sur *La Mise au tombeau* aujourd'hui conservée à Londres au Victoria and Albert Museum (*ibid.*, p. 36) ?

⁴⁸ *Ibid.*, p. 27 (Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, Réserve, B6a ; 27 x 34,5 cm), 71-73 (localisation inconnue ; 97 x 33 cm et 95,5 x 33 cm), 103 (Musée des Beaux-Arts d'Angers, Inv. MTC 4802, 36 x 18,1 cm ; et Musée du Louvre, DAG, RF 385, 36,1 x 17,1 cm), 105 (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. HZ 1698 ; 28,1 x 20 cm), 141 (New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 1937, Inv. 37.42.26 ; 13,2 x 19,7 cm), 161 (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Les. 1598, p. 62 ; 41,6 x 28 cm).

⁴⁹ Ainsi Jonas sortant du ventre de la baleine (*ibid.*, p. 28). Il y a par ailleurs des dessins présentant les mêmes caractéristiques mais dont l'attribution à Jean Cousin est incertaine (*ibid.*, p. 98 par exemple).

ange. Ainsi Jean Cousin Père introduit-il dynamisme, mouvement, expressivité et tension dans la représentation des postures et gestes de la prière. Pour cela, l'usage du dessin est particulièrement adapté, car ces caractéristiques sont de fait un peu moins marquées sur les tentures, vitraux et statues réalisés par le même artiste.

La question qui se pose alors est de savoir si cette évolution stylistique exprime une autonomie de la représentation ou bien si elle renvoie à une évolution des pratiques. Sans réponse évidente, la question doit être déplacée. Sur le tableau du *Massacre des Triumvirs* réalisé par Antoine Caron vers 1562 les personnages qui implorant les bourreaux de les épargner adoptent des postures et des gestes tout à fait semblables à ceux des personnages priant sur les dessins de Cousin⁵⁰. Aussi me semble-t-il raisonnable de considérer, à titre d'hypothèse, que la prière représentée par Cousin renvoie par le biais des gestes et postures à l'imploration, signifiant une incertitude de voir la prière exaucée. Le lien avec le contexte français d'affrontement religieux et d'angoisse eschatologique paraît alors évident, et c'est aussi ce à quoi renverrait l'adoption du style narratif et le choix de thèmes dramatiques. Il n'est alors pas impossible que des personnes aient effectivement adopté ces gestes et postures de prière dans des contextes particulièrement tendus. On constate que le principe de l'intercession, qui assurait l'efficacité de la prière, est ici très fortement fragilisé, et que les postures adoptées provoquent une absence de stabilité qui paraît exclure la méditation, qui est d'ailleurs peu compatible avec l'imploration.

4) Les postures de la méditation et de la contemplation dans la première moitié du XVII^e siècle

À partir de la fin du XVI^e siècle, l'abandon d'un maniérisme exacerbé n'entraîne pas de retour à une forme de hiératisme. Le style est assez souvent narratif, les postures sont sans raideur, des lignes courbes sont conservées mais les personnages en prière ne sont plus en déséquilibre et leurs bouches sont généralement fermées. Les images invitent à la prière silencieuse voire à la méditation. Ces caractéristiques incitent à établir un lien avec la spiritualité ignatienne, puisque les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, dont le texte définitif date de 1548, consistent en méditations imaginatives, fondées sur une composition de lieu qui est en fait la composition d'une image mentale dans laquelle il faut s'imaginer présent. En 1593 paraissent les *Evangelicae Historiae Imagines* du jésuite Nadal, suite de 153 gravures qui doivent aider à la composition du lieu ignatien⁵¹. Ces représentations ne sont certes pas proprement françaises, mais elles sont utilisées en France comme ailleurs. Considérons la troisième gravure de ce recueil, qui est en lien avec les prescriptions des *Exercices spirituels* pour une méditation sur le thème de la Nativité⁵². On constate sur la gravure que les anges et Joseph sont à genoux et les mains jointes devant l'Enfant. Leur posture n'est pas instable et ils ne se déplacent pas vers le Christ. En revanche, ils sont nettement penchés vers lui, le buste étant très incliné, les coudes disjoints du buste mais sans que les avant-bras soient avancés, les mains jointes presque à hauteur du visage, le regard orienté vers l'Enfant. Cette posture facilite une concentration extrême sur l'objet de l'adoration. Les *Exercices spirituels* invitent à s'imaginer « présent parmi eux »⁵³, on peut penser que la personne en prière méditative devant cette image va se placer mentalement au premier plan à gauche, là où il reste une place libre, et

⁵⁰ Beauvais, Musée départemental de l'Oise ; 142 x 177 cm.

⁵¹ Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola, le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Paris, J. Vrin, 1992.

⁵² Deuxième contemplation de la deuxième semaine.

⁵³ « Je m'imaginerai que je suis présent parmi eux, comme un petit pauvre [...]. Et, de là, j'examinerai ce que, d'un tel spectacle, je puis retirer comme profit personnel » (Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, Paris, Seuil, 1982, p. 86-87).

dans la même attitude corporelle de prière que les autres membres du groupe dont elle va alors fermer le cercle. Ce faisant, l'exercitant se trouve en face de la Vierge, seul personnage non priant et qui retire le linge qui couvrait l'Enfant, permettant son adoration. Marie joue donc un rôle d'intercession mais sans être une véritable médiatrice comme elle l'était à l'époque de Fouquet, puisqu'une fois le nouveau-né découvert celui-ci fait l'objet de toute l'attention, ce que détermine la posture de prière.

Cette évolution significative des représentations de la Vierge à l'Enfant, qui modifie profondément la question de la médiation, touche tout autant les œuvres réalisées en lien avec l'École française de spiritualité. La dévotion au Verbe incarné et la volonté d'adhérence aux états du Christ manifestées et diffusées par Bérulle puis la dévotion à l'Enfance de Jésus Roi propagée depuis le Carmel de Beaune⁵⁴ se traduisent en effet dans un certain nombre de peintures, gravures ou dessins. Sur un dessin à la sanguine qui n'a pu être daté, Philippe de Champaigne représente la Vierge, vraisemblablement assise, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus⁵⁵. La Vierge est donc placée derrière l'Enfant, qu'elle tient debout, le présentant au spectateur qu'elle regarde. Son rôle est donc bien, comme sur la gravure de l'ouvrage de Nadal, de permettre la dévotion à l'Enfant et non pas d'imposer en quelque sorte sa médiation entre lui et le fidèle. Mais à la différence des *Evangelicae Historiae Imagines* où l'Enfant est peu actif sauf pour l'Adoration des Mages⁵⁶, c'est lui qui ici est le personnage en action, emmailloté jusqu'au torse conformément à la représentation de Beaune, ouvrant les bras et regardant le spectateur d'un air souriant. L'image religieuse sollicite ainsi très ouvertement le fidèle pour le rendre partie prenante de la scène, et ainsi participant directement de la circulation de la grâce qui transite par l'image. La Vierge facilite cette circulation, et il en est de même de l'absence de représentation du commanditaire... qui peut être présent d'une autre façon, pas sur l'image certes mais grâce à l'image. En ouverture de son ouvrage sur *Images et méditation au XVII^e siècle*, Frédéric Cousinié rapporte l'extase mystique de Jean-Jacques Olier devant *La Descente du Saint-Esprit*, qu'il avait commandée à Charles Le Brun pour la chapelle du séminaire de Saint-Sulpice, lorsqu'il la découvrit, mourant, en 1657⁵⁷. Comme l'écrit Frédéric Cousinié,

« c'est toute la construction de l'œuvre qui tend désormais à intégrer, bien qu'à distance, le spectateur en son sein, dans une même expérience spirituelle et un même 'corps mystique'. Il suffit à cet égard d'observer comment le pavement sur lequel prennent place les apôtres paraît s'ouvrir sur l'espace réel de la chapelle où se tiennent les spectateurs du tableau, comment, également, le cadrage serré de la scène coupe systématiquement les personnages qui semblent déborder du cadre »⁵⁸.

« Entrant » dans la scène, Olier s'identifie progressivement aux personnages, du moins important au plus important, le dernier d'entre eux dans cette logique étant la Vierge, située à peu près au centre de la composition. Agenouillée, les mains croisées sur sa poitrine, la tête légèrement inclinée sur le côté et les yeux levés vers le ciel, elle reçoit le Saint-Esprit, dans une attitude qui paraît désigner une contemplation passive. C'est la beauté de la Vierge qui, semble-t-il, frappe le plus Olier, gagné à son tour à la contemplation passive « et infuse »⁵⁹.

⁵⁴ Henri Bremond, *op. cit.*, t. 3 : *La Conquête mystique. 1 : L'École française*, Paris, Bloud et Gay, 1921, p. 43-154 et 512-582.

⁵⁵ Musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 42229 ; 23,6 x 17,6 cm. Voir à ce sujet Louis Frank et Philippe Malgouyres (dir.), *La Fabrique des saintes images. Rome-Paris, 1580-1660*, Paris, Musée du Louvre / Somogy, 2015, p. 198-199.

⁵⁶ Il s'agit de la gravure n° 7.

⁵⁷ Frédéric Cousinié, *Images et méditation au XVII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007. Paris, Musée du Louvre, département des peintures ; 317 x 265.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

Ces caractéristiques spirituelles et iconographiques, ou « artistiques », de la première moitié du XVII^e siècle, qui apparaissent en lien étroit avec l'évolution de la prière, ne peuvent être dissociées des représentations posturales et gestuelles de celle-ci. Si les livres d'heures ont pratiquement disparu, ils sont remplacés par d'autres ouvrages de prière qui associent texte et gravures et qui, comme les livres d'heures auparavant, permettent d'associer prière individuelle et rite liturgique. Ainsi en est-il des *Devots elancemens du poete chrestien* d'Alphonse de Rambervillers, d'abord manuscrit offert à Henri IV en 1599 (et comprenant alors des enluminures) puis ouvrage imprimé en 1601 à Paris et en 1603 à Toul⁶⁰. L'une des gravures, intitulée « La deplaisance du pecheur contrit », montre un homme en prière, à genoux et mains jointes, devant un autel sur lequel figure un crucifix⁶¹. Dans le regret sincère de ses péchés, le pénitent incline légèrement le buste ainsi que la tête et il ferme les yeux, s'inclinant ainsi devant le Christ crucifié qu'il n'ose regarder. À l'arrière-plan figure une seconde image, insérée dans la première, dans laquelle se trouve également le Christ en croix. Il s'agit d'une image méditative, composée par le pénitent en prière. Une autre gravure figurant dans le même ouvrage et intitulée « La consolation du chrestien affligé à soy-mesme » montre le même homme dans une position relativement semblable, mais avec le buste nettement plus incliné, les mains jointes et les doigts croisés, devant une représentation du Christ portant sa croix⁶². L'affliction semble plus grande, et l'abaissement corporel l'est d'autant. Là encore, une seconde image figure à l'arrière-plan, correspondant à l'image méditative composée par le pénitent en prière. Ces gravures incitent le lecteur-spectateur à agir de la même façon que le modèle, et donc à adopter, en fonction des circonstances, telle ou telle posture de prière pour développer une méditation imaginative. Sans doute cette entreprise de Rambervillers peut-elle être rapprochée des pratiques et de la spiritualité ignatienne, l'influence jésuite étant nette alors en Lorraine et assez forte en France, même si dans ce dernier cas elle n'est pas dominante.

La peinture française de la première moitié du XVII^e siècle fournit elle aussi des représentations d'un homme seul en prière, presque toujours un saint, sans renvoyer cette fois à la composition ignatienne du lieu mais en développant une certaine austérité du style. Dans la seconde moitié des années 1640, Eustache Le Sueur réalise un cycle de vingt-deux tableaux sur la vie de saint Bruno pour le cloître de la chartreuse de Paris⁶³. Sa représentation de *Saint Bruno en oraison*, après la révélation de la damnation de Raymond Diocrès (dont on voit l'enterrement à l'arrière-plan), montre le moment où le futur fondateur de la Chartreuse, agenouillé devant un autel, choisit de quitter le monde⁶⁴. Les genoux posés sur le degré ou plateforme de l'autel, saint Bruno a le buste droit à hauteur de la table d'autel mais la tête nettement inclinée à hauteur des pieds du Christ du crucifix. Il n'a pas les mains jointes mais les bras croisés sur la poitrine, et il maintient ses yeux fermés, ne regardant ni le crucifix ni le crâne ou les livres qui se trouvent sur l'autel. En se plaçant près du crucifix mais sans tendre physiquement vers lui, en croisant les bras, en baissant la tête et en fermant les yeux, saint Bruno se met en présence de Dieu, dans une méditation qui n'est pas imaginative, se passant

⁶⁰ Paulette Choné, « Le fidèle en son 'cabinet d'oraison' au début du XVII^e siècle », *Revue de l'histoire des religions*, n° 217, 2000, p. 577-592 ; Alain Cullière, « Les éditeurs des *Devots élancements du poète chrétien* d'Alphonse de Rambervillers (1602-1617) », dans Denis Bjaï et François Rouget (dir.), *Les Poètes français de la Renaissance et leurs « libraires »*, Genève, Droz, 2015, p. 433-452.

⁶¹ P. 28 dans l'édition toulousaine de 1603. Voir Frédéric Cousinié, *op. cit.*, p. 91.

⁶² P. 132 dans l'édition toulousaine de 1603. *Id.*

⁶³ Alain Mérot, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, Arthena, 1987, p. 185 sq. plus particulièrement ; Áron Kibédi Varga, « Le Sueur et saint Bruno : réflexions sur l'hagiographie picturale », dans Jean Serroy (dir.), *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*, Grenoble, Musée de Grenoble, 2003, p. 59-69.

⁶⁴ Paris, musée du Louvre, département des peintures, inv. 8027 ; 193 x 130 cm. Voir Louis Frank et Philippe Malgouyres (dir.), *op. cit.*, p. 214-218.

des images mentales et matérielles, mais contemplative et certainement abstraite. Il y a là une conformation iconographique et posturale à la spiritualité cartusienne, alors fortement liée à la mystique rhéno-flamande et à la mystique abstraite française. La canonisation de Bruno en 1623 et le prestige d'un ordre qui, dit-on alors, n'a pas besoin d'être réformé parce qu'il est le seul à n'avoir jamais été déformé, contribuent à expliquer, avec le rôle de dom Beau cousin dans le cercle Acarie et donc la formation de l'école française de spiritualité, le prestige des chartreux dans la France de la Réforme catholique. C'est ainsi que Philippe de Champaigne exécute lui aussi un certain nombre de commandes pour les chartreux dont il se sent proche⁶⁵, et vers 1655 il représente saint Bruno en prière dans une grotte, symbole du désert et donc du renoncement⁶⁶. Le saint est très vraisemblablement agenouillé⁶⁷ mais il est dépeint à mi-corps. Le buste et la tête inclinés vers un livre ouvert posé contre un crâne, il croise les mains sur sa poitrine et ferme les yeux. Champaigne a donc recours à la même attitude posturale que Le Sueur, ou peu s'en faut, pour exprimer la méditation contemplative du saint, et par ailleurs l'extrême sobriété de la composition, l'utilisation d'une lumière chaude et douce qui éclaire le saint sur le fond noir de la grotte, le choix d'un cadrage à mi-corps qui rapproche le spectateur invitent fortement celui-ci à participer, dans la même attitude, à la prière silencieuse des chartreux.

L'« invasion mystique »⁶⁸ qui caractérise la France de la première moitié du XVII^e siècle se traduit dans la peinture française, et lorraine, par le recours à une variété de gestes et de postures qui expriment à la fois les différentes formes de prière, presque toujours silencieuses, et la rupture avec le monde. Au milieu des années 1630 Champaigne représente saint Arsène devenu ermite après qu'il ait quitté la cour de Constantinople⁶⁹. Sur la peinture de Champaigne, saint Arsène a construit sa cabane autour d'un rocher dont la forme s'apparente à celle d'un autel avec degré et sur lequel il a posé crucifix, crâne, sablier et livre, très vraisemblablement une Bible. À droite de la composition figurent arbres et montagnes qui constituent un paysage de désert. Il est de celui dont Louis Marin a pu écrire qu'il

« travaille les limites, les bords, les fonds pour les faire tendre à la présence, à la présentation mystique – cachée – de la Présence [divine] dans les choses représentées »⁷⁰.

On peut penser aux chartreux, au Carmel, au Port-Royal de la vallée de Chevreuse et à ses solitaires, autant d'ordres et de courants spirituels dont Champaigne se montre proche à divers moments de sa vie. Sur la poutre de la grange dans laquelle se trouve Arsène figure l'inscription « ARSENE, ARSENE, POURQUOY AS-TU QUITTÉ LE MONDE ». Alors qu'il se trouvait vraisemblablement à genoux devant l'autel de pierre, saint Arsène se tourne et se trouve ainsi représenté de face. Placé sous l'inscription, éclairé par une lumière froide et vraisemblablement matinale, Arsène a les bras et les mains largement ouverts, les paumes, le visage et le regard orientés vers le ciel. La prière se fait ici ouverture mystique et est le moment d'une réception de la grâce, ce que la posture contribue largement à désigner. Signalons enfin que l'insistance sur la méditation se traduit par le développement des représentations de prière en position assise. En témoigne la série des *Madeleine* de Georges de La Tour. Sur *La Madeleine à la flamme filante* aujourd'hui conservée à Los Angeles et vraisemblablement peinte vers 1636-1638⁷¹, Marie-Madeleine, pécheresse repentie ayant rompu avec le monde, est assise, de nuit,

⁶⁵ Alain Tapié et Nicolas Sainte Fare Garnot (dir.), *Philippe de Champaigne (1602-1674). Entre politique et dévotion*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007, p. 44-46 en particulier.

⁶⁶ Stockholm, Nationalmuseum, inv. NM 6688 ; 90 x 78 cm.

⁶⁷ Alain Tapié et Nicolas Sainte Fare Garnot (dir.), *op. cit.*, p. 252.

⁶⁸ Selon l'expression d'Henri Bremond, *op. cit.*, t. 2 : *L'Invasion mystique (1590-1620)*, Paris, Bloud et Gay, 1925.

⁶⁹ Houston, Museum of Fine Arts, Sarah Campbell Blaffer Foundation, inv. BF 1990.4 ; 60 x 76,8 cm.

⁷⁰ Louis Marin, *Philippe de Champaigne ou la Présence cachée*, Paris, Hazan, 1995, p. 50.

⁷¹ Los Angeles County Museum of Art, Gift of The Ahmanson Foundation, M.77.73 ; 117 x 91,7 cm.

dans ce qui pourrait bien être la cellule d'un couvent⁷². Elle pose sa main droite sur le crâne qu'elle a placé sur ses genoux, cependant que sa main gauche soutient son menton, ce qui paraît désigner à la fois une certaine mélancolie et une méditation sur la vanité. Sont placés sur une petite table deux livres, une croix de bois, un vase contenant une bougie et une discipline rouge. La façon dont pendent les rosettes de cette discipline et le fait que Marie-Madeleine ait les épaules dénudées indiquent qu'elle vient très vraisemblablement de s'en servir pour mortifier la chair par laquelle elle a péché. Parvenue à l'étape suivante, elle contemple la flamme qui, comme l'écrit Paulette Choné, « monte et charbonne au point de se terminer en deux filets de fumée [ce qui] est généralement associé à l'espérance et à l'élan pathétique de l'âme vers le divin »⁷³. Cette association de la nuit traversée et de la lumière d'une bougie éclairant la récente convertie peut renvoyer à la spiritualité franciscaine comme cela a été souvent dit⁷⁴, ou aux écrits mystiques de Jean de La Croix, ou peut-être même à l'école française d'inspiration béruillienne qui exalte la figure de Madeleine⁷⁵. Nous constatons en tout cas que la posture assise paraît ici parfaitement adaptée à cette méditation.

Conclusion

Ainsi, la position agenouillée ou assise, voire allongée ou debout, le buste droit ou incliné plus ou moins fortement, les bras écartés ou fermés, les mains jointes ou croisées, à la hauteur de la poitrine ou du visage, les coudes placés le long du corps ou nettement avancés, les paumes tournées vers le ciel ou posées sur un crâne, la tête droite ou baissée, le regard mobilisé ou les yeux fermés, la bouche ouverte ou fermée, l'attitude hiératique ou marquant le mouvement sont autant de variations qui sont porteuses de significations et qui, pour cette raison, donnent sens à la prière et à l'image. Ces représentations posturales et gestuelles sont étroitement liées au statut de l'image, qui entretient lui-même une relation étroite avec les modes de prière, et tout ceci est marqué par un certain nombre d'évolutions. C'est pourquoi les postures et gestes représentés nous informent sur celles et ceux qui étaient en usage, non pas parce que les images seraient des illustrations transparentes d'une « réalité » distincte et copiée, mais au contraire parce qu'il existe une forte interaction entre la pratique de la prière et l'image qui bien souvent est elle-même une prière et/ou qui a pour fonction d'orienter le fidèle vers tel type de prière⁷⁶. Le mode de représentation du saint patron, de la Vierge et de la lumière divine, les positions respectives des personnages et le jeu des regards entretiennent donc des rapports avec les gestes et postures représentés, et il en est de même de la nature des productions (peinture sur bois ou sur panneau, dessin, gravure, vitrail...). Même les déséquilibres posturaux du maniérisme renseignent sur la réalité profonde d'un contexte religieux et social, lorsque les incertitudes de la prière ont remplacé les certitudes de la médiation et de l'engagement quasi-contractuel. Puis s'impose le temps de la méditation et de la contemplation, lorsque les personnages saints sont des modèles qui permettent en quelque sorte d'entrer dans la représentation et de convertir la vue extérieure en vue intérieure. Ainsi, il y a une articulation étroite entre corporalité de la prière, image religieuse et expérience spirituelle.

⁷² Philip Conisbee, *Georges de La Tour and his world*, Washington, National Gallery of Art, 1996.

⁷³ Paulette Choné, *Georges de La Tour. Un peintre lorrain au XVII^e siècle*, Paris, Casterman, 1996, p. 145.

⁷⁴ *Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1972, p. 184 par exemple ; Pierre Moracchini, « Les cousins franciscains de Georges de La Tour », dans Anne Reinbold (dir.), *Georges de La Tour ou la nuit traversée*, Metz, Éditions Serpenoise, 1994, p. 41-58.

⁷⁵ Jean-Pierre Cuzin et Pierre Rosenberg (dir.), *Georges de La Tour*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1997, p. 186.

⁷⁶ Rappelons que la présente étude constitue un jalon d'une recherche plus large, mobilisant aussi les sources écrites, manuscrites et imprimées, et que tout ceci pourra donc ultérieurement faire l'objet de nouvelles précisions ou hypothèses.

Les innovations et réorientations artistiques qui marquent la première moitié du XVII^e siècle français gagnent, sous des formes variées mais qui relèvent pour partie de la copie, les paroisses des différentes provinces tout au long du siècle, essentiellement à travers les toiles peintes des retables, en Bretagne comme en Provence⁷⁷, mais en partie aussi à travers la sculpture, notamment dans le Maine⁷⁸. Quant à Philippe de Champaigne, il parvient dans *L'Ex-Voto* de 1662 à « détruire de l'intérieur »⁷⁹ les représentations des postures les plus traditionnelles, exprimant une physique de la prière sans mouvement, l'abstraction de la contemplation, la gratuité de la grâce, l'irreprésentabilité de l'intervention divine et, plus encore, la réalité de sa Présence⁸⁰.

Bruno Restif
Maître de conférences en Histoire moderne
Université de Reims Champagne-Ardenne
CERHIC – EA 2616

⁷⁷ Marie-Hélène Froeschlé-Chopard, *Espace et Sacré en Provence (XVI^e–XIX^e siècle). Cultes, images, confréries*, Paris, Cerf, 1994 ; Maud Hamoury, *La Peinture religieuse en Bretagne aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010. Sur la dimension paroissiale de la Réforme catholique au XVII^e siècle et le rôle des paroissiens dans la commande, voir Bruno Restif, *La Révolution des paroisses*, *op. cit.*

⁷⁸ *Terre et ciel. La sculpture en terre cuite du Maine (XVI^e et XVII^e siècles)*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2003.

⁷⁹ Alain Tapié et Nicolas Sainte Fare Garnot (dir.), *op. cit.*, p. 212. ; Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne (1602-1674), la vie, l'œuvre et le catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, Laget, 1976.

⁸⁰ Louis Marin, *op. cit.*, p. 299-318.