

par Pierre MAGNARD

On sait le refus des gens de Port-Royal, du moins des personnes de piété, de se laisser peindre. Pourtant nous avons tous en mémoire les effigies de Mère Angélique, de Mère Agnès, de Monsieur de Saint-Cyran et de Monsieur de Sacy, que nous valut le pinceau de Philippe de Champaigne, comme pour pérenniser, au-delà du trépas, la mystérieuse présence de ceux que, selon le mot de Nicolas Fontaine, « on portait encore vivants dans le cœur » (*Mémoires*, II, p. 531) (1). Au service d'une mémoire vive, le portrait entend être le mémorial d'une réalité intemporelle et non pas le souvenir d'une existence révolue : le vif n'apparaît en sa vérité que dans la mort. Pourquoi prendre alors la pose et fixer indûment le personnage que l'on joue dans le moment sur la scène du monde, s'il faut avoir jeté la cape et le manteau, pour se montrer tel que l'on est ? Ce visage apprêté, que les convenances sociales nous imposent, n'est au demeurant qu'un masque, où ne s'exprime que le faire-valoir d'un injuste amour-propre. Seule la mort peut dépouiller l'homme de sa vanité, au risque de ne découvrir, le dernier des masques tombé, qu'une chair abîmée. Port-Royal justement en accepte l'épreuve, comme en témoigne Fontaine, quand celui-ci, cinq jours après le décès de Monsieur de Sacy, amené à retirer le linceuil et à écarter le suaire, note avec dévotion : « On ne méconnut en rien cette face et la paix que la mort y faisait régner alors était semblable à celle que la grâce y avait toujours fait régner durant sa vie. Il semblait encore respirer cette modestie que sa seule vue imprimait dans tous les cœurs » (*op. cit.*, II, p. 534). Il fallait que la nature fût barrée par la mort, pour que la grâce, latente jusqu'ici, en pleine lumière apparût. Mort à lui-même de son vivant, Saint-Cyran, dans une certaine mesure, en avait anticipé l'éclat. Philippe de Champaigne, disparu dix ans plus tôt, n'était plus là pour dresser l'icône du saint. Comment ne

pas rapprocher cependant ce récit de celui que Claude Lancelot avait, quarante ans plus tôt, donné des instants qui suivirent la mort de Saint-Cyran ? On y retrouve le même sens de l'image vraie : « Quoique Monsieur de Saint-Cyran fût mort le dimanche, il ne fut néanmoins enterré que le mardi. Le jour de la fête fut cause que je ne pus trouver aucun des peintres les plus habiles que j'allais chercher chez eux pour le faire tirer. Les uns étaient allés à leurs dévotions et les autres à la promenade, de sorte que voyant le temps passer, je le fis jeter en plâtre ; et c'est sur ces plâtres et sur les avis de ses amis, qu'ont été faits les tableaux que nous avons de lui » (*Mémoires*, I, p. 254-255) (2). Les conditions de cette représentation, effectuée à partir du masque mortuaire, font apparaître toute la distance qui sépare l'image, qui prête à vanité, de l'icône que le cérémonial funèbre, pieusement décrit par l'historiographe, déjà sacralise. Sous le voile du masque ou de la mort, le véritable visage apparaît.

Comme on est loin de la vaine complaisance d'un portrait envers son effigie ! La méprise porte alors sur l'objet de la représentation. Les personnes de piété ne prétendent à rien d'autre qu'à l'imitation de Jésus-Christ ; le traitement iconique, que Philippe de Champaigne pourra donner des Mères et des Messieurs, relèvera d'une typologie des vertus chrétiennes, le « type » renvoyant à l'archétype, au modèle, au principe, dont il ne prétend être que le « caractère », c'est-à-dire « l'entaille » burinée dans la matière humaine. Fausse éternité en revanche que celle de l'image de vanité, qui entend pérenniser quelque fragile épisode de la comédie humaine, dont le « moi » ne saurait être que la spécieuse hypostase ! Au lieu de transcender l'anecdotique vers l'essentiel, le vaniteux cherche inutilement à s'identifier à lui-même, se leurrant d'une ressemblance qu'aucun modèle ne garantit. Le « moi » est-il autre chose que ce redoublement fantasmatique de notre apparence, par lequel nous la voudrions accréditer aux yeux des autres ? Il faudra que la mort, vécue au jour le jour, en dissipe l'illusion et dénonce l'imposture. Montaigne le note à la fin des *Essais* : « La mort se mêle et confond partout à notre vie ; le destin préoccupe son heure et s'ingère au cours de notre avancement même. J'ai des portraits de ma forme de vingt-cinq et de trente-cinq ans ; je les compare à celui d'astéure : combien de fois ce n'est plus moi ! » (III, 12, p. 1240) (3). Citant Montaigne, Pascal commente : « Je ne voudrais pas que cela fût. Je me porte envie à moi-même, ce moi de vingt ans n'est plus moi » (*Pensées inédites*, V) (4). Plus radicalement, les « papiers classés » dénonçaient, entre autres vanités, celle de « la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance

des choses dont on n'admire point les originaux » (Laf. 40). C'est dire ce que le « tableau » ajoute au « portrait » (Laf. 578), la composition d'une attitude, la recherche d'un effet, le souci d'une expressivité qui rende plus ressemblant que nature et en impose à l'environnement. Or qu'est-ce que le « moi » si ce n'est cet effet de surface, par lequel nous vivons dans l'imagination des autres (Laf. 688) ? Convenir du caractère fantasmagorique d'une telle formation ne revient pourtant pas à accréditer quelque profondeur, comme une « substance » qui se cacherait sous les « qualités ». La question porte plutôt sur la vérité de l'apparaître qu'un « moi » en représentation subvertit. Pascal en traduit l'ambiguïté : « Un portrait porte absence et présence, plaisir et déplaisir. La réalité exclut absence et déplaisir » (Laf. 260).

Le problème est largement posé quand Pierre Nicole intervient dans le débat, intervention fréquente, réitérée, pressante ; il faudrait analyser la *Logique ou art de penser*, le *Traité de la comédie*, et les *Essais de morale*, dont nous nous contenterons de citer le long et remarquable traité *De la connaissance de soi-même* (vol. III, p. 1-102) et la lettre 93 « Sur les portraits et si l'on doit se laisser peindre » (vol. VIII, p. 260-284). Nicole part de ce constat : les hommes se fuient et se cherchent en tout ; ils se fuient pour ne point connaître leur misère, ils se cherchent pour couvrir leurs défauts de qualités empruntées : « L'homme veut se voir parce qu'il est vain ; il évite de se voir parce qu'étant vain, il ne peut souffrir la vue de ses défauts et de ses misères. Pour accorder ces désirs contraires, il a recours à un artifice digne de sa vanité, par lequel il trouve moyen de les contenter tous deux en même temps : c'est de couvrir d'un voile tous les défauts, de les effacer en quelque sorte de l'image qu'il se forme de lui-même et de n'y laisser que les qualités qui le peuvent relever à ses propres yeux (*Essais de morale*, III, p. 4-5). Cet artifice ne lui permet de voir au lieu de lui-même que le vain fantôme qu'il s'est formé » (*ibid.*), attachant à l'idée qu'il a de soi toujours « de nouveaux ornements et de nouveaux titres » (*ibid.*, p. 6). L'art du portrait s'inscrit dans cette logique de la dissimulation et du faire valoir. L'homme en représentation s'identifie à son image dans l'esprit des autres : « Nous sommes tous à l'égard les uns des autres comme cet homme qui sert de modèle aux élèves dans les académies des peintres. Chacun de ceux qui nous environnent se forme un portrait de nous et les différentes manières dont on regarde nos actions donnent lieu d'en former une diversité presque infinie » (*ibid.*, p. 11-12). Et Nicole d'opposer la « surface trompeuse » de ces « por-

traits flattés » à la profondeur des « portraits intérieurs » que l'on redoute de pénétrer. Le projet que l'homme a de se peindre — ou de se faire peindre — ne tient pas seulement à sa volonté de donner le change sur ce qu'il ne voudrait pour rien au monde paraître aux yeux des autres, il tient aussi à son impuissance à pénétrer les « abîmes impénétrables » de son être : « On ne connaît jamais avec certitude [...] ni le fond du cœur, ni cette première pente de l'âme qui fait qu'elle est ou à Dieu ou à la créature [...] On ne connaît pas non plus avec une assurance entière l'habitation de Dieu dans l'âme comme dans son temple » (*ibid.*, p. 98-99). Le « moi » n'est pas seulement l'alibi que se donne un homme qui craint de paraître tel qu'il est ; il est l'expédient de celui qui, leurré par ses « pensées échappées », tente de se donner une contenance. Quel merveilleux subterfuge alors que l'art deux fois trompeur du portrait ! Nicole imagine, une fois cependant, l'honnête parti qu'on en pourrait tirer « si on avait entrepris de travailler toute sa vie à faire son portrait », y donnant « tous les jours quelques coups de pinceau, sans effacer ce qui en est déjà tracé ». (*ibid.*, p. 65). Ce travail continu de lucidité et de bonne foi, jour après jour, dissiperait les illusions de la vanité au point d'opposer à l'amour-propre un anti-portrait qui en ferait justice. Mais si un Rembrandt finissant a pu, au soir d'une vie jalonnée d'auto-portraits, en tenir la gageure, quel exécuteur d'une commande aura les moyens d'une telle sincérité ?

On conçoit dès lors le tour négatif de la réponse à cette dame de qualité qui demandait à Nicole s'il était loisible de se laisser peindre. Nourrie des épîtres de Paul et d'une constante référence aux Pères et aux Conciles, la lettre XCIII offre une théologie de l'image. La vanité du portrait de complaisance tient à une fatale méprise sur l'objet de la représentation, qui ne saurait être le « moi », effet trompeur d'une duplication inutile, mais le modèle à l'image duquel l'homme a été formé, Jésus-Christ. Citant *Galates*, 4, 18, Nicole renvoie l'image de complaisance à la filiation adamique, pour lui opposer cette filiation divine que l'exercice des vertus évangéliques actualisera jusqu'à rendre sensible la ressemblance des justes « à leur original et à leur modèle » (*Essais de morale*, VIII, p. 266). S'inspirant de *I Corinthiens*, 15, 44, il distingue entre la « forme extérieure et charnelle, selon laquelle nous sommes enfants d'Adam » et « cette forme invisible et cachée, selon laquelle nous sommes enfants de Dieu et les images vivantes de Jésus-Christ » (*ibid.*, p. 277). Deux modélisations ainsi s'opposent, l'une se référant à une origine spécieuse, le moi, qui n'est que l'effet d'un retour sur soi, l'autre

pointant l'archétype véritable de notre formation et de notre régénération. Comment cependant, se représenter cette forme authentique, si tant est qu'elle demeure « invisible et cachée » ? Se déprendre avec saint Paul d'un « état animal et terrestre », notre forme adamique, pour revêtir un état « où notre corps même sera incorruptible et comme spirituel » (*ibid.*, p. 273) pose alors à l'homme un problème d'identification : l'imitation de Jésus-Christ, qui doit constituer l'original humain, modélise-t-elle l'homme sur l'humanité du Christ ou sur la divinité du Verbe ? Quand Pascal reprend le mot de *Romains*, V, 14, « *Adam forma futuri* » (Laf. 590), il inverse l'ordre du temps, pour ériger en principe la fin au lieu du commencement : Jésus est fils de Dieu avant d'être fils de David. L'homme de même doit oublier sa filiation adamique pour redécouvrir son origine divine. Port-Royal croise l'Oratoire, Nicole rencontre l'auteur de la *Vie de Jésus* ; pourtant ce n'est pas dans la mystique abstraite qu'il cherche son inspiration mais dans la tradition des Pères et des Conciles qui constitue la trame de ce texte. Retrouvons-en les références explicites et implicites.

Dans sa lettre à Constantia impératrice, Eusèbe de Césarée, vers 320, distinguait « deux formes conjointement propres au Christ, la forme d'esclave et la forme de gloire » ; tout en déniait à l'homme la capacité de représenter cette « forme de gloire » et d'en « reproduire les rayons réverbérants et resplendissants », il refusait à la « forme d'esclave », c'est-à-dire à la « chair mortelle » toute expressivité divine et citait Paul *I Corinthiens* 2, 9, disant que « si nous avions jadis connu le Christ selon la chair, maintenant nous ne le connaissons plus comme tel ». Nicole reprend l'argument : le Christ, en sa nature humaine, manifesta-t-il le Verbe de Dieu ? Ne le cachet-il pas plutôt ? Ne fallut-il pas que le Christ dérobat aux regards humains son corps de chair, fût éclatant de la lumière de la Résurrection, pour que s'accomplît la Révélation ?

Bien sûr, Nicole évoque l'histoire d'Agbar, ce roi d'Edesse qui avait demandé au Christ son portrait, afin que la contemplation l'en guérisse d'une maladie incurable ; mais il impute l'assentiment du Christ à son dessein affirmé d'imprimer son « image invisible et spirituelle » dans le cœur de cet homme. Cette pieuse tradition interfère avec celle de la Véronique et autres images de la Sainte-Face. L'effigie laissée au creux du voile par la sueur, les larmes et le sang de Celui qui monte au Golgotha n'est cependant pas un portrait : le visage en effet ne s'y réfléchit pas comme en un miroir, il s'imprime à l'envers du tissu pour y laisser sa trace. La Véronique (*vera*

icona) est l'empreinte de celui qui va mourir, comme si l'image véritable ne pouvait apparaître que sous le voile et dans la mort, c'est-à-dire dans la négation de l'être naturel. Ce n'est donc pas l'humanité vive du Christ qu'expriment ces images, c'est son humanité offerte en holocauste, une double négation étant requise de l'expression du divin : si le Christ en s'incarnant se vide de sa divinité, sa mort sur la Croix accomplit et dépasse cette « kénose », pour devenir, en son paradoxe, expressive du mystère lui-même. La nature humaine n'exprime donc la nature divine qu'en s'immolant. On retrouve ici la thèse dionysienne du symbolisme de la dissemblance.

Est-ce à dire que l'humanité de Jésus ne puisse légitimement donner lieu à représentation ? Vieille question qui rouvre la querelle de l'icône. Contentons-nous de citer le fameux canon 82 du Concile de Constantinople (692) (6) : « Sur quelques peintures, on trouve l'agneau montré par le doigt du Précurseur ; cet agneau a été placé là comme un « type » de la grâce, faisant voir d'avance pour nous, à travers la loi, l'Agneau véritable, Christ notre Dieu. Honorant assurément les figures (τύπους) et les ombres en tant que symboles de la vérité, en recevant cette vérité comme accomplissement de la loi. Nous décidons donc que désormais cet accomplissement soit marqué aux regards de tous dans les peintures, que soit donc érigé à la place de l'agneau antique, sur les icônes, selon son caractère humain (καθ'ἀνθρώπινον καράκτερα), celui qui a ôté le péché du monde, Christ notre Dieu. Par cela, nous comprenons l'élévation de l'humilité de Dieu le Verbe et nous sommes conduits à nous remémorer son habitation dans la chair, sa passion, sa mort salvatrice et, par là-même, la délivrance qui en est résultée pour le monde ». Texte majeur où l'on passe du symbole, rejeté comme une figure ou comme une ombre, à l'expression directe, réputée vraie. Parler de « caractère divin » revient à dire qu'en l'occurrence la divinité s'exprime à travers l'humanité. Celle-ci en est-elle cependant l'expression véridique ? N'est-elle pas plutôt le voile qui la cache ? Pensons au texte de la lettre de Pascal à Mademoiselle de Roannez (fin octobre 1656) : « Il (Dieu) est demeuré caché sous le voile de la nature qui nous le couvre jusqu'à l'Incarnation, et quand il a fallu qu'il ait paru, il s'est encore plus caché en se couvrant de l'humanité. Il était bien plus reconnaissable quand il était invisible que non pas quand il s'est rendu visible ». Ainsi l'Incarnation traduirait le « retrait » de Dieu dans un « ouvrage secret [...] impénétrable à la vue des hommes » et non pas, comme on l'aurait cru, sa manifestation. Bien plus, selon Pascal, la logique du retrait aurait voulu que le Christ ne demeurât

parmi les hommes que « dans le plus étrange et le plus obscur secret de tous, qui sont les espèces de l'Eucharistie ». Or si ces « espèces » sont le signe d'une présence réelle, elles n'ont aucune prétention à l'expressivité. Faut-il en induire alors que la forme humaine n'a plus aucune valeur théophanique et qu'il est vain de spéculer sur la ressemblance de la créature à son modèle ? Une théophanie de l'Incarnation autoriserait en revanche une représentation anthropomorphique de la divinité du — Fils, sinon du Père et de l'Esprit — et rendrait à la forme humaine, avec sa dignité, ses puissances d'expression.

Au coeur de ce débat, l'icône. Dans son *Discours apologétique* (7), Jean Damascène n'entend pas donner « une image de l'invisible divinité, mais bien de la chair de Dieu qui a été vue » et il justifie les artistes qui suivent « l'indicible condescendance du Christ, sa naissance de la Vierge, son baptême dans le Jourdain, sa transfiguration sur le Thabor, la Passion [...], la mort [...], la croix salutaire, l'ensevelissement [...] » Le témoignage sensible laissé par le Christ historique est donc mis en valeur, mais la chair de Dieu ici considérée est celle du Crucifié, ce qui confère un caractère paradoxal et négatif à cette manifestation. Dieu s'y révèle-t-il ? Ne s'y cache-t-il pas plutôt ? Jean Damascène précise :

Quand l'Incorporel sans contour, ni quantité, ni qualité, ni taille, à cause de la transcendance de sa nature, quand celui qui est en forme de Dieu aura pris une forme d'esclave et se sera contracté jusqu'à une quantité et une qualité, lorsqu'il aura revêtu des traits corporels, alors fais un tracé sur un tableau et expose à la contemplation celui qui a accepté d'être vu.

N'est représentable que ce qui peut être circonscrit ; la nature divine ne le peut ; la nature humaine, en revanche, le sera. L'union hypostatique des deux natures suffit-elle à rendre l'humaine expressive de la divine ? A Jean de Synode qui lui pose la question, Germain de Constantinople répond que le divin en tant que tel ne saurait être circonscrit : « Nous dessinons l'image de son aspect humain selon la chair et non pas de sa divinité incompréhensible et invisible », mais « nous nous sentons pressés de représenter ce qui est notre foi, à savoir que le Christ ne s'est pas uni notre nature en apparence, comme une ombre... mais qu'il est devenu homme en réalité et en vérité ». L'iconoclasme semble remettre en cause l'effectivité de l'Incarnation définie à Nicée et à Constantinople.

Quand Nicole cite Nicéphore le patriarche, il ne peut oublier

l'argument des *Antirrhétiques* (8), « l'économie du Christ ». Le corps du Christ étant susceptible d'être circonscrit, puisqu'il relève de l'espace et du temps, est parfaitement représentable. L'iconoclasme pèche par docétisme, quand il ne veut voir dans les représentations de ce corps que vaines apparences, à moins qu'il n'oscille, en son refus de convenir de sa représentativité, d'une hérésie à une autre, tantôt nestorien, tantôt arien, tantôt monophysite. C'est en effet nier l'unité hypostatique des deux natures en Jésus-Christ que de refuser toute puissance théophanique à l'humanité du Christ. Toute « l'économie » du mystère est remise en question et il n'est jusqu'à celui de la Trinité qui ne soit menacé. L'honneur que l'on rend à l'icône retourne à l'archétype. Or si le Fils est l'image vivante du Père, l'homme est l'image de l'image, en raison de quoi si l'humanité en Christ est manifestation de Dieu, l'humanité quelconque est manifestation du Christ. Et voici l'art du portrait justifié.

On pourra objecter à Nicéphore que c'est chercher une chose dans une autre, que l'icône est moins image vivante que présence d'absence, qu'elle cache plus qu'elle ne révèle et qu'elle doit être néantisée et comme détruite spéculativement pour pouvoir encore montrer. Le supplicié du Calvaire — la « forme d'esclave » — ne montre Dieu que *a contrario* au point que les puristes préféreront la croix sans Christ au crucifix. La saine doctrine n'a-t-elle pas toujours mis l'accent sur l'abaissement, voire la kénose de Dieu, quand il se revêt de notre humanité. Le portrait, qui prétend à la ressemblance, n'en est-il pas disqualifié ? « Figure, écrit Pascal, porte absence et présence, plaisir et déplaisir » (Laf. 265). Nous avons montré comment la logique du « retrait » de ce « Dieu qui se cache » conduisait le correspondant des Roannez à mettre en rapport le voile de la nature, celui de l'humanité du Christ et celui de l'Eucharistie. L'iconoclaste Constantin, que combattait Nicéphore, disait-il autre chose, quand il mettait en parallèle la dissimulation de Dieu sous le manteau de notre humanité et sous les espèces du pain et du vin ? On semble glisser alors de l'image au signe, absorbant toute figurabilité dans le symbolique. Pascal cependant ne saurait prendre l'analogie au pied de la lettre ni dans toutes ses conséquences ; il savait qu'il n'est d'unité hypostatique qu'entre les deux natures divine et humaine, le pain et le vin se rapportant à Dieu non pas directement mais comme « espèces » du corps et du sang. La discussion sur l'Eucharistie entre Descartes et Mesland, dont il avait eu l'écho par le bénédictin Dom Des Gabets, avait été pour Pascal l'occasion de cette judicieuse remarque : « [L'Eucharistie] est toute le corps de

Jésus-Christ en son patois, mais il ne peut dire qu'elle est tout le corps de Jésus-Christ. L'union de deux choses sans changement ne fait point qu'on puisse dire que l'une devient l'autre. Ainsi l'âme étant unie au corps, le feu au bois sans changement. Mais il faut changement qui fasse que la forme de l'une devienne la forme de l'autre. Ainsi l'union du Verbe à l'humanité » (Laf. 957). L'opposition de « toute » à « tout » mérite d'être soulignée : « toute » exprime la présence réelle, « tout » désigne l'union hypostatique. Dire que la forme d'une chose doit devenir la forme de l'autre, signifie ici que la forme humaine devient dans l'Incarnation la forme de Dieu. Bien qu'elle assure la présence réelle, la transsubstantiation eucharistique reste en deçà de la transformation opérée dans l'Incarnation, où la déité, en elle-même sans forme, assume la forme de l'humanité. Dès lors, quelque réelle que soit la présence du Christ dans le sacrement, elle est médiatisée par un signe ; en revanche, le corps de Jésus, manifesté aux yeux des hommes de Galilée et de Judée pendant trente-trois ans, n'était pas un signe, mais une présence directe. Assimiler l'Incarnation à l'Eucharistie comme le faisait Constantin V, conduisait celui-ci à n'y voir qu'un signe et à réduire en conséquence l'icône à n'être qu'un signe de signe, bref à lui refuser tout pouvoir d'expression. On comprend la réponse de Nicéphore, quand il plaide pour l'icône, en faisant valoir que, si elle prolonge et perpétue la présence sur terre du Fils de Dieu, elle témoigne paradoxalement de sa divinité, du fait que, dans l'union hypostatique, Dieu assume réellement la forme humaine. Que cette forme puisse cacher ce qu'elle révèle, comme le prouve la cécité des contemporains du Christ qui ne l'ont point reconnu, est une objection que Nicéphore surmonte en proposant une conversion du regard : celui-ci se porte sur l'image, sans en faire l'objet de sa vision, puisqu'il vise à travers elle la condescendance du Très-Haut. En bref, il convient d'assumer toutes les conséquences de « l'Économie du Christ » qui, fait homme, fonde sur sa filiation au Père l'adoption par Dieu du genre humain tout entier : « tout comme les icônes tendent vers l'archétype, nous aussi, les fils d'adoption, nous tendons vers celui qui fut par nature, par sa puissance et vérité, témoin de sa filiation au Père » (9).

Contre tout docétisme, l'Incarnation est affirmée ; l'assomption de la forme humaine n'en est pas moins la « kénose » de la divinité. Tenir ces deux vérités contraires conduit à conjuguer, avec Denys l'Aréopagite, symbolisme de la ressemblance et symbolisme de la dissemblance. Le serviteur souffrant d'Isaïe est la plus sûre mani-

festation de ce Dieu qui se cache. Doit-on pour autant refuser toute expressivité à la ressemblance ? L'enjeu de la question est double, selon qu'il s'agit de représenter l'historicité de Jésus ou de surprendre l'homme lui-même en son mystère, puisqu'il est image de Dieu. La véracité des images de la vie du Christ est liée à l'authenticité des images que l'homme produit de lui-même : si celles-ci sont mensongères il en est de même de celles-là et réciproquement. Cette interdépendance est au coeur de la réflexion de Nicole : l'art des peintres s'évertue depuis des siècles à composer le visage du Christ à partir d'expressions humaines, mais ce parti est perdu d'avance, car il est celui de Zeuxis essayant de produire l'idole d'Hélène aux yeux des Crotoniates. Les scènes évangéliques de Rembrandt ou du Titien nous émeuvent, mais c'est au détriment d'un mystère dont elles trahissent la vérité. Mieux vaudrait suivre l'enseignement du Christ qui « veut qu'on le regarde en la personne des pauvres » (*Essais de morale*, VIII, p. 280). Nicole l'entend au sens de ces pauvres en esprit, qui, par leur abnégation, diminuent pour qu'en eux Dieu grandisse, s'effacent pour qu'en eux Il se manifeste. Qu'est-ce alors qu'un portrait véritable ?

Il est significatif que Nicole prélude au traitement de cette question par un long prélude sur le voile. Citant Paul, *I Corinthiens*, II, 10, Jérôme et Tertullien, il donne au voile, porté en Orient par les femmes tant païennes que chrétiennes, sa vraie fonction : faire en sorte qu'elles ne soient plus que sous le regard de Dieu, car cet être-pour-Dieu est leur seul être véritable. Le voile prend alors toute sa valeur ascétique et sacrificielle : couper court à la vanité, à la recherche de soi en autrui, à l'amour-propre ; il prélude à la mort prochaine par l'atténuation de qualités empruntées ou éphémères ; il anticipe le linceul et le suaire qui, comme la Véronique, ne retiendra du corps que son exténuation. Pensons au Christ voilé dû au ciseau de Giuseppe Sammartino dans la chapelle Sansevero de Naples. En soulignant l'affaissement des chairs et la saillie des veines, le voile, comme le faisait la Véronique, semble effacer le corps pour ne retenir que la souffrance de l'agonie. Le voile est un anti-portrait.

Est-ce à dire que l'icône soit promise à la *via negationis* ? L'usage fréquent du voile dans la peinture et la sculpture de l'âge baroque semble vouloir pondérer les outrances d'un expressionnisme trop enclin à sacrifier aux prestiges du sensible. Déjà la mystique abstraite de l'École française avait inspiré à Bérulle un retour de l'image abusivement présentifiante au signe d'une réalité absente. Qu'on relise *l'Élévation sur sainte Madeleine* ou la *Vie de Jésus*, on verrait l'ef-

fort constant de l'auteur pour détourner le concret de son expressivité, comme s'il voulait se représenter ce qui ne se voit pas : ainsi le Christ historique s'efface devant le Verbe ; la naissance à Bethléem n'est traitée qu'en négatif de la gloire de Dieu ; le pathétique de la Passion disparaît dans le geste sacrificiel de la Rédemption. Il s'agit de toujours voir le divin dans l'humain, un Dieu humilié et non pas un enfant dans une crèche, non plus qu'un héros agonistique au Calvaire. Il n'est jusqu'au sang répandu par Jésus sur la Croix qui ne soit dans les *Œuvres de piété*, LXVI, p. 219 (10), considéré d'une manière plus liturgique et sacrificielle que physique. Ne court-on pas alors le risque de céder à la tentation iconoclaste de réduire l'événement au symbole, de faire de l'image vivante un simple signe ?

Que Bérulle par Saint-Cyran ait influencé Nicole, cela va sans dire. Pour en juger relevons la topique sur laquelle le texte de la lettre XCIII est bâti. De bout en bout, une composition disjonctive oppose « image sensible et charnelle » à « image invisible et spirituelle », « forme extérieure et corruptible » à « forme glorieuse et immuable », « état animal et terrestre » à « état incorruptible », « homme extérieur et charnel » à « homme intérieur et nouveau », « image d'Adam » à « ressemblance de Jésus-Christ ». Ce partage qui semble platoniser le débat, en évoquant l'opposition entre les deux « mimétiques », implique la transcendance du sens par rapport au sensible, donc la disqualification de la présence que taraude manifestement une absence. On n'est pas loin des textes de Pascal sur la « figure » et les « figuratifs », le « chiffre à double sens » (Laf. 265) ou encore le « tableau » qui « ajoute » au « portrait » (Laf. 578). Le « tableau » désigne la scène arrangée en vue de l'effet extérieur, l'oeuvre d'imagination par opposition au « portrait » qui voudrait seulement rendre le modèle. Une telle critique semble prendre le contre-pied de ce que dit Ignace de Loyola dans ses *Exercices spirituels* (11) quand, à l'inverse des mystiques, il propose de remplir l'esprit d'images, comme pour en saturer la méditation, et impose avec la « composition du lieu » une direction à une imagination génératrice justement de tableaux, d'allégories, de représentations, de mystères [...] Ainsi ce mystère de Noël :

Le premier préambule est l'histoire [écrit Ignace]. Ce sera ici Notre-Dame sortant de Nazareth, enceinte de presque neuf mois, assise sur une ânesse. Joseph et une servante menant un bœuf, comme on peut le méditer pieusement [...] Le second sera la composition du lieu. Ici ce sera de voir par le regard de l'imagina-

tion le chemin de Nazareth à Bethléem en en considérant la longueur, la largeur, s'il est en plaine ou traverse vallées et collines. Regarder aussi l'emplacement ou la grotte de la Nativité, si elle était grande ou petite, basse ou élevée, comment elle était préparée.

Pieuse assurément, la mise en scène adapte l'événement à notre mentalité. On conçoit la critique d'un Pascal, plus tard d'un Barcos et d'un Nicole à l'endroit de cette transformation de l'histoire en récit et de cette « composition du lieu », selon un scénario propre à émouvoir celui qui l'élabore pour son usage propre. En un domaine où l'Église eut la sagesse de s'interdire de définir des modèles — tout juste accepta-t-elle après le Concile de Trente de dresser un index des représentations religieuses illicites — l'art ne connaît de conventions qu'académiques, comme celles que dénoncera Barcos dans sa critique de la *Cène* du Titien, et auxquelles Champagne lui-même, en dépit de son souci de vérité, ne pouvait échapper. On dira que ces conventions trahissent un souci interprétatif à l'endroit d'une historicité, dont le sens apparent dissimule le sens spirituel ; il est certain en effet que la tradition iconographique occidentale traduit une lecture de l'Écriture qui, pour avoir connu des infléchissements n'en offre pas moins des constantes. Raison de plus pour exiger du peintre chrétien ce regard vraiment spirituel qui refuserait tant l'imédiateté du sens au sensible que la logique propre au récit et à sa précieuse historicité. Mais il y a plus : à la mise en scène d'une histoire, dont le peintre jésuite tente de reconstituer le lieu et la durée propre, il convient d'opposer le parti délibérément théophanique d'une peinture sacrée qui n'imité, ne raconte ni ne reproduit mais, véritablement originaire, crée l'événement, naissance, transfiguration, passion, ou résurrection qu'elle produit. Ainsi Philippe de Champaigne renonce à mettre en image un récit, quand, sans autre appui qu'un masque mortuaire et le témoignage des proches, loin de prétendre pérenniser le souvenir d'un disparu, il crée pour l'éternité l'icône d'un saint, dans ce climat qui pour être celui du jugement particulier n'en anticipe pas moins sur le Jugement dernier. Or si l'Enfer nous fait voyeur, devant le ciel chacun se tait, pour laisser sourdre du silence de la nuit « ce que l'œil n'a pas vu, ce que l'oreille n'a pas entendu [...] et que Dieu a préparé pour ceux qui l'aiment » (*I Corinthiens*, 2, 9). Qui contesterait que Nicole ait retrouvé la grande tradition du purisme cistercien ?

Le souci de faire prévaloir le spirituel sur le charnel, l'intelligible sur le sensible, voire de les déconnecter, comme si le sens

véritable n'apparaissait qu'à cette condition, conduit Nicole à donner à la question du bien-fondé de se faire peindre une réponse strictement négative. L'ascèse inspire l'abstraction ; l'image se dépouille jusqu'à ne plus être qu'un signe. A ceux qui demandent aux personnes de piété de leur laisser portrait d'elles-mêmes, il est répondu qu'elles « doivent se contenter qu'on leur laisse vivement empreinte dans le coeur l'image des bons exemples qu'on leur a donnés » (*ibid.*, p. 281). Saisissant déplacement ! L'image perd toute expressivité pour se réduire à sa signification éthique. Nicole poursuit : « C'est par cette image du mérite et de la vertu que l'on doit principalement vivre dans la mémoire et dans le coeur des personnes dont on est aimé. Les vertus chrétiennes qu'on a pratiquées et par lesquelles on a été distingué des personnes qui vivent selon le monde, doivent être regardées comme les linéaments et les traits de l'âme et comme un caractère particulier dont les personnes qui nous connaissent doivent conserver l'idée dans leur esprit » (*ibid.*). La violence de l'ascèse doit être soulignée : le lieu de l'image n'est plus la surface du miroir, non plus que le panneau de bois ou la toile tendue sur son cadre, mais « le coeur des personnes dont on est aimé ». Cette matière, que l'amour ou l'amitié a rendu parfaitement réceptive, accueille les linéaments et les traits que burinent en elle, « comme un caractère particulier » les vertus pratiquées par ceux ou celles que l'on admire :

C'est cette impression intérieure et spirituelle qui est leur vrai portrait, puisqu'elle représente ce qu'elles sont véritablement devant Dieu et que ce n'est rien que ce que l'on est selon les sens (*ibid.*, p. 282).

Le vrai portrait est celui qui produit notre effigie véritable, non pas ce que nous paraissions aux yeux des autres, mais ce que nous sommes aux yeux de Dieu. A se souvenir de l'*Apocalypse* de Jean, on eût cru ce visage inconnaissable tant à nous-même qu'à autrui, si tant est que le caillou blanc, porteur de notre véritable identité, ne nous sera révélé qu'au dernier jour. Pourtant, selon la logique même du voile, le Christ qui voulut imprimer ses traits au fond du coeur du roi d'Edesse, poursuit quotidiennement ce dessein en usant de cet autre voile que constitue, en chaque rencontre, la personne morale et spirituelle de ses saints. Le portrait véritable de ceux-ci n'est pas la figuration plastique de leur visage de chair, mais le voile de leur coeur en lequel Jésus laisse l'empreinte de ses traits, comme il le fit au voile de Véronique. Plus qu'une effigie du Christ, ce

voile, taché de la sueur, des larmes et du sang, ne voulait être qu'un signe récapitulant la Passion et annonçant la Rédemption. De même le chrétien, selon Nicole, n'est pour les autres, qu'un signe de l'amour de Dieu. Tel est le sens de cette péroraison:

Il faut que nous [...] devenions capables de ne nous plus considérer que selon l'esprit de vie et d'immortalité qui nous doit rendre les images et les portraits vivants de Jésus-Christ même, et qui par une conformité réciproque doit encore nous rendre les images les uns des autres (*ibid.*, p. 282-283).

L'homme est ainsi promu au rang d'*imago Dei*.

Pour être d'une parfaite conséquence théologique, la position de Nicole peut cependant surprendre par son radicalisme. Deux siècles de tradition picturale n'ont-ils pas conduit l'art du portrait à son plus haut degré de personnalisation, au point que la représentation du Christ, de la Vierge et des saints passe par le truchement d'effigies singulières de plus en plus individuées ? Précisément à l'heure où l'être humain donne son visage au Christ, à la Vierge ou aux saints, il en est comme dépossédé au profit de ceux dont il porte le témoignage, et ce n'est qu'au prix de cette dépossession que la transfiguration de « l'image sensible et charnelle » en « image invisible et spirituelle » s'accomplit. C'est cette opération que traduit le changement de « lieu » que nous avons étudié plus haut et que requiert ce que nous avons appelé la logique du voile, l'un et l'autre visant à « détruire dans la pensée des autres comme dans la nôtre, tout ce qui n'est point Dieu » (*ibid.*, p. 283). Faut-il alors admettre que les personnes de piété dont nous avons gardé le portrait aient manqué à cette haute exigence ? Nicole note dans le final de sa lettre :

On sait qu'on a des portraits de quelques autres personnes éminentes par leur sainteté. Mais on sait aussi qu'on leur a comme dérobé leurs portraits par adresse, en les faisant peindre sans qu'ils le sussent et que leurs plus intimes amis n'ont jamais pu sur cela obtenir leur consentement (*ibid.*, p. 284).

On imagine sans peine Philippe de Champagne crayonnant, au sortir du parloir, quelques esquisses ou silhouettes, qui lui permettront d'établir plus tard un portrait achevé et l'on ne saurait se scandaliser de ce détournement et de ce recel d'image que dans la mesure où l'on y voit une sacralisation abusive la « forme extérieure et corruptible » en « forme glorieuse et immuable ». Pourquoi cependant « l'image sensible et charnelle » ne pourrait-elle être précisément

le signe de « l'image invisible et spirituelle », faute de pouvoir en être l'impossible visibilité ? C'est au demeurant en faveur de ce rapport que plaide Nicole pour qui le caractère iconique du portrait tient à ce qu'il s'efface devant ce qu'il signifie. Ainsi retrouverons-nous cette conversion du regard, déjà prônée par Nicéphore, qui nous incite à viser à travers l'image charnelle l'image spirituelle qu'elle nous dérobe, mais que nous ne saurions voir autrement qu'à travers elle.

« Le visible du Père c'est le Fils, l'invisible du Fils c'est le Père », disait saint Irénée (*Adversus haereses*, IV, 6, 6). De même l'homme est le visible du Verbe divin et le portrait de chair le visible de cet « homme intérieur et nouveau », qu'aucun regard charnel ne saurait apercevoir. Cette dialectique, tout en nous assurant contre l'idolâtrie, nous garde des excès d'un iconoclasme qui irait jusqu'à refuser toute valeur médiatrice à l'image. La position de Nicole en la matière trouverait quelque éclaircissement à être rapprochée de celle d'Antoine Arnauld qui, entre le tridentinisme des théologiens de Sorbonne et l'iconoclasme des Réformés, avait tenté de chercher une voie moyenne. Pourtant dans les *Difficultés proposées à M. Steyaert* (diff. 96 de la partie IX), on assiste à une sévère remise en cause de la crédulité de la vue, plus encline encore que l'ouïe à la passivité. Ainsi, refusant de céder à un anthropomorphisme facile, Arnauld écrit :

Quelle nécessité y a-t-il d'exposer dans les églises aux yeux d'une infinité de personnes simples ces images de Dieu en forme humaine si capable de leur faire avoir une fausse idée de Dieu ?... Vous rejetez dédaigneusement cet argument pris du péril d'induire le peuple en erreur, parce que, dites-vous, si on y avait égard, il faudrait ôter ces paroles du Symbole : *sedet ad dexteram patris*. Mais avez-vous pu ignorer que le peuple est beaucoup moins touché d'un mot sur lequel il fait peu de réflexion et qu'on lui peut facilement faire entendre se devoir prendre figurément, comme beaucoup d'autres, que de la figure humaine d'un vieillard vénérable, qu'il est accoutumé à regarder comme étant la figure de Dieu le Père ? Tout le monde sent bien comme est véritable ce que dit le poète :

Segnius irritant animos demissa per aures
Quam quae sunt oculis subjecta fidelium.

Il est plus facile de « prendre figurément » ce qui s'offre à l'ouïe que ce qui se donne à la vue naturellement idolâtre. La figure du vieillard vénérable pour représenter la première personne de la

Trinité convient trop facilement avec l'idée de paternité pour ne pas s'imposer à notre imagination, au point de faire prévaloir le schème sur l'idée et l'image sur le schème. Arnauld en a conscience, qui critique ailleurs le coloris qui agit directement sur nos sens, pour lui préférer le dessin qui signifie. Cette attitude, bien dans la ligne du grand débat entre figuristes et coloristes, permet de caractériser l'attitude des gens de Port-Royal et de Nicole en particulier, essentiellement soucieux de résorber l'expression dans la signification. Imaginons les grandes toiles de Philippe de Champaigne, la *Grande Cène* de 1652 ou encore l'*Ex voto* de 1662, peints pour l'abbaye (12). Leur valeur proprement iconique est indéniable. Un tableau de ce type est un ensemble de signes représentatifs qui indiquent un sens lent à venir, mais que la contemplation du graphisme devrait permettre d'approcher. Tout se passe comme si les significations, confusément éparses dans la nature et dans l'histoire, trouvaient en lui l'occasion de se nouer entre elles et de venir à l'expression. Ainsi le tableau polarise, capte, recueille et rassemble les ébauches de sens pour les rendre vraiment signifiantes. Cette conception sémantique de l'œuvre peint, qui en fait un récepteur de significations, prévaut justement dans le portrait, dont on n'attend pas qu'il perpétue quelque apparence flatteuse d'un « moi » au demeurant haïssable, mais qu'il signifie la seule vérité digne de considération, à savoir qu'un Dieu se cache en l'homme même. Le signe précisément n'est pas l'imédiateté du sens, il en diffère l'avènement, il est détour, délai, cheminement. Ne regardons donc ni les Mères, ni les Messieurs, laissons-nous conduire par eux, afin qu'ils nous acheminent vers ce dont, images d'image, ils n'ont jamais cessé de témoigner.

NOTES

(1) *Mémoires pour servir à l'histoire de Port-Royal* par M. Fontaine, Utrecht, 1736, Slatkine, Reprints, Genève, 1970.

(2) *Mémoires touchant la vie de Monsieur de Saint-Cyran* par M. Lancelot, Cologne, 1738, Slatkine Reprints, Genève, 1968.

(3) Montaigne, *Essais*, éd. A. Thibaudet, La Pléiade, N.R.F., 1950.

(4) Pascal, *Œuvres complètes*, éd. L. Lafuma, Le Seuil, 1963.

(5) Nicole, *Essais de Morale*, « De la connaissance de soi-même », vol. III, p. 102 ; « Sur les portraits et si l'on doit se laisser peindre » ; vol. VIII, p.260-284, Guillaume Desprez et Jean Desessartz, Paris, 1715.

(6) 82^e *Canon du concile Quinisexte*, tenu à Constantinople en 692, voir Hefele-Leclercq, *Histoire des conciles*, III, p. 560-581.

(7) Jean Damascène, *Défense des icônes*, publié à la suite de *La Foi orthodoxe*, trad. Emmanuel Ponsoye, les éditions de l'Ancre, 1992, p. 275-300.

(8) Nicéphore le patriarche, *Discours contre les iconoclastes*, trad. Marie-José Mondzain-Baudinet, Klincksieck, Paris, 1989.

(9) Éd. cit., p. 217.

(10) Pierre de Bérulle, *Œuvres de Piété*, Claude de la Roche, Lyon, 1666.

(11) Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, trad. J. Ristat, préface de Roland Barthes, 10-18, 1972.

(12) Louis Marin, *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Hazan, Paris, 1995.