

Alessandra MASCIA

L'Apocalypse sur terre: quelques réflexions sur l'imaginaire macabre jésuite au XVII^e siècle

La vision eschatologique évoquée dans l'Apocalypse, le livre de la Révélation attribué à l'apôtre Jean, est marquée par l'image du martyr. Selon la vision prophétique relatée par saint Jean, quand l'Agneau mystique brise les sept sceaux d'un livre mystérieux, le livre que personne n'est digne d'ouvrir, le cinquième sceau fait surgir les martyrs qui attendent d'être accueillis au ciel.

Je vis sous l'autel — écrit saint Jean — les âmes de ceux qui avaient été immolés pour la parole de Dieu et pour le témoignage qu'ils avaient eu à rendre. Et ils crièrent d'une voix forte, en disant: Jusques à quand, ô Maître Saint et Véritable, ne ferez-vous pas justice et ne redemanderez-vous pas notre sang à ceux qui habitent sur la terre? Alors on leur donna à chacun une robe blanche, et on leur dit de se tenir en repos encore un peu de temps, jusqu'à ce que fût complet le nombre de leurs compagnons de service et de leurs frères qui devaient être mis à mort comme eux.¹

Abstract: The suffering bodies of the martyrs painted in the late 16th century in Rome, on the walls of churches and Jesuit colleges, are not only images of political propaganda, but symbolic devices for meditation. In the churches of St. Stephen in the Round and St. Thomas of Canterbury or in the novitiate of St. Andrew's at the Quirinal, the images of martyrdom, exhibited in an impressive repertoire of brutality, remembered the sacrifice to which the Jesuits were called. Looking at their image reflected in this symbolic mirror, the Jesuits recognized themselves, in the earthly suffering well as in the heavenly bliss.

Keywords: Jesuit, Martyrdom, Imagery, Rome, Frescoes, 16th century, Meditation, Device.

Alessandra Mascia

Université de Turin – Université de Fribourg
E-mail: alessandra.mascia@unifr.ch

EKPHRASIS, 2/2012

APOCALYPSE IN CINEMA AND VISUAL ARTS.
NEW IMAGES FOR OLD MYTHS
pp. 164-178

1 Ap. 6, 9-11.

Dans la vision suivante, le nombre de martyrs se multiplie, en devenant «une foule immense que personne ne pouvait compter, de toute nation, de toute tribu, de tout peuple et de toute langue. Ils étaient debout devant le trône et devant l'Agneau, vêtus de robes blanches et tenant des palmes à la main»².

La référence au martyr semble faire allusion à l'histoire vécue par saint Jean. Selon la tradition, l'apôtre aurait eu sa révélation pendant son exil sur l'île de Patmos, quand vers 95 l'empereur romain Domitien avait lancé des persécutions contre les chrétiens. Mais, au-delà des coordonnées pseudo-historiques du récit, l'Apocalypse consigne une vision eschatologique trempée du sang des martyrs. L'Apocalypse céleste décrite par l'apôtre Jean se fonde sur une Apocalypse sur terre, un théâtre macabre qui a depuis toujours connoté l'imaginaire chrétien. Et, si cet élément est déjà présent dans la culture du christianisme primitif, aux XVI^e et XVII^e siècles il devient une réalité contemporaine du moment que

les conflits entre catholiques et protestants donnent un contenu nouveau aux images de martyr. À cette époque, la vision terrifiante de l'Apocalypse de saint Jean se matérialise dans les corps réels des chrétiens lapidés, écorchés et décapités: ce sont les nouveaux martyrs célébrés par l'Église, les martyrs contemporains qui ont perdu la vie en Europe dans les guerres de religion et dans les missions d'évangélisation des Nouveaux Mondes.

Un des ordres religieux qui s'était distingué pendant cette époque sanglante était la Compagnie de Jésus, fondée en 1540 par saint Ignace de Loyola. La Compagnie, qui avait été l'avant-garde de l'Église dans les guerres de religion, au fil du temps joua un rôle déterminant dans la propagande catholique. En mettant sa vocation pédagogique au service de la foi, la propagande jésuite se faisait par des figures, à la fois verbales et visuelles, d'autant plus que la Compagnie avait attribué à l'image un rôle décisif dans la pratique méditative et dans la construction du langage spirituel³. Les efforts des commanditaires de la Compagnie se déployaient particulièrement à Rome, ville qui abritait les institutions les plus impor-

2 En les décrivant, saint Jean précise que: «Ce sont ceux qui viennent de la grande tribulation; ils ont lavé leurs robes et les ont blanchies dans le sang de l'Agneau. C'est pour cela qu'ils sont devant le trône de Dieu et le servent jour et nuit dans son sanctuaire. Et Celui qui est assis sur le trône les abritera sous sa tente; ils n'auront plus faim, ils n'auront plus soif; l'ardeur du soleil ne les accablera plus, ni aucune chaleur brûlante; car l'Agneau qui est au milieu du trône sera le pasteur et les conduira aux sources des eaux de la vie, et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux»; Ap. 7, 9-17.

3 La critique s'est interrogée sur l'existence d'une spécificité jésuite en matière d'images. Les études plus récentes sur la théorie de l'image jésuite ont contribué à éclaircir le problème. Parmi les autres, il faut mentionner: FABRE P. A., *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*, Paris, Vrin, 1992; DEKONINCK R., *Ad Imaginem: Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005.

tantes de l'ordre⁴. En plus de la construction des deux principales églises de la Compagnie — l'église de Jésus et l'église de Saint Ignace — au fil des ans, les jésuites avaient bâti dans la capitale papale de nombreux collèges et noviciats; en promouvant également la décoration des églises et des chapelles rattachées à ces fondations⁵. Bien que les constructions soient chronologiquement et stylistiquement différentes, certains éléments de la décoration sont récurrents: tel est le thème du martyr, devenu presque une marque de fabrique de la figuration jésuite. Un des témoignages précoces est représenté par le cycle de fresques com-

mandées par la Compagnie pour l'église romaine de Saint-Étienne-le-Rond au Mont-Caelius.

L'église avait été bâtie au V^e siècle pour conserver les reliques des martyrs Primus et Félicien. Elle était assimilable, par sa forme et sa fonction, aux *martyria* constantiniens, c'est-à-dire aux sanctuaires que l'empereur Constantin fit construire à l'extérieur des murs de la ville de Rome, sur les lieux de sépulture des martyrs chrétiens⁶. En 1579, l'église paléochrétienne fut remise à la Compagnie et, un an plus tard, rejointe aux propriétés du Collège Germanique-Hongrois qui commanda, en 1582, un nouveau cycle de fresques au peintre toscan Niccolò Circignani, dit le Pomarancio. En s'étendant le long du mur d'enceinte de l'église, la décoration représentait différentes scènes de martyr⁷ et,

4 Pour sa méthodologie, une contribution fondamentale reste celle de Francis Haskell, qui a étudié le cas jésuite dans le contexte du patronage religieux de la Rome baroque: HASKELL F., *Patrons and Painters: a Study in Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London, Chatto and Windus, 1963.

5 Pour interpréter le modèle architectural de la Compagnie dans le cadre du baroque romain, on rappelle, parmi les autres, les contributions de: BÖSEL R., *Jesuitenarchitektur in Italien. 1540-1773*, Wien, OAW, 1986; PATETTA L., «Le chiese della Compagnia del Gesù come tipo: complessità e sviluppo», in *Storia e tipologia. Cinque saggi sull'architettura del passato*, Milano, Clup, 1989, pp. 159-201; SALE G., *Pauperismo architettonico e architettura gesuitica*, Milano, Jaca Book, 2001. Le problème, d'ailleurs, a été examiné à partir de l'exemple allemand par: BAUMSTARK R. (ed.), *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, Bayerisches National Museum, catalogue de l'exposition, München, Hirmer, 1997.

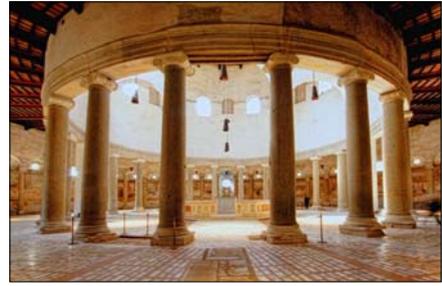
6 Concernant l'enterrement des martyrs dans l'Église primitive, on renvoie à l'étude de Peter Brown qui approfondit la relation existante, à cette époque, entre le lieu de sépulture du saint et l'adoration de ses restes: BROWN P., *The Cult of the Saints: its Rise and Functions in Latin Christianity*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

7 Sur l'histoire du cycle pictural de Saint-Étienne-le-Rond: VON BRANDENBURG H. et PÁL J., *Santo Stefano Rotondo in Roma: Archäologie Bauforschung Geschichte. Akten der Internationalen Tagung. Rom Oktober 1996*, Wiesbaden, Reichert, 2000. On renvoie également à la contribution de Gavin Bailey et à la bibliographie citée dans son essai: BAILEY G. A., *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565-1610*, Toronto, University Toronto Press, 2003, pp. 133-152.

comme rapporté par Giovanni Baglione, Pomarancio avait bénéficié de l'assistance d'un autre toscan, Matteo da Siena, pour peindre l'architecture et le paysage du fond⁸.

Le cycle de Pomarancio est sans aucun doute l'un des chapitres les plus célèbres de l'histoire de la peinture jésuite et il est aussi bien connu pour la manière dont l'invention picturale s'inscrit dans l'espace architectural, ainsi que pour la brutalité des images. L'église à plan centré se caractérise par la présence d'une galerie, fermée des deux côtés par des colonnes, et les scènes de martyre peintes par Pomarancio sont disposées sur le mur qui longe le déambulatoire. Considérant le fait que les fresques sont précédées par une double colonnade, chaque épisode est séparé des autres et encadré des deux

côtés par les colonnes. Cependant, bien que les épisodes soient autonomes, en se développant le long d'une surface continue et circulaire, les fresques offrent aux fidèles une vision panoptique du thème du martyre.



La représentation est organisée selon une progression chronologique et illustre en vingt-quatre épisodes les persécutions subies par les chrétiens au cours des siècles: le cycle débute avec les massacres ordonnés par l'empereur romain Néron et il se conclut avec ceux perpétrés par Hunéric, roi des Vandales. Les images peintes par Pomarancio sont conformes à la fonction de *martyrium* attribuée à l'église paléochrétienne, mais elles sont aussi représentatives de l'imaginaire jésuite⁹. Parmi les jésuites,

8 Quelques années plus tard, la Compagnie commanda à un autre célèbre peintre maniériste, le florentin Antonio Tempesta, une série de fresques représentant d'autres martyrs. Les fresques étaient destinées à la chapelle dans laquelle se trouvaient les reliques des saints Primus et Félicien. Au XVI^e siècle les artistes engagés dans la décoration des églises et des collèges romains de la Société étaient presque tous des représentants du maniérisme toscan. Ils ont transposé le conceptisme toscan, profane et courtisan, dans un langage religieux. Pour une réflexion sur l'influence du conceptisme italien dans la théorie de l'image figurée voir l'essai de: R. KLEIN, «La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les *Imprese*», in *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne. Articles et essais réunis et présentés par André Chastel*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 125-149.

9 Il y a de nombreux exemples qui confirment l'existence chez les jésuites d'une poétique du corps martyrisé. Dans ses notations historiques et artistiques sur la ville d'Anvers, publiées en 1610, le jésuite belge Carolus Scribanus, décrivant les peintures qui l'avaient le plus marqué dans la ville flamande, insiste sur celles qui illustrent la brutalité des supplices soufferts par les martyrs: HELD J. S., «Carolus Scribanii's Observations on Art in Antwerp», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59 (1996), pp. 174-204.

nombreux étaient ceux qui étaient morts dans les missions en terres lointaines et nombreux étaient ceux qui avaient perdu la vie en Europe dans les guerres de religion; la Compagnie, en rapprochant le passé et le présent, se reconnaissait, donc, dans les images de sacrifice peintes par Pomarancio. Les disciples de saint Ignace se reflétaient dans la vision apocalyptique de Saint-Étienne-le-Rond comme dans un miroir: un miroir où l'espoir de la béatitude s'accompagnait à la bouleversante violence du supplice. Mais, à propos de cette vision affreuse, l'écrivain britannique Charles Dickens, qui en avait été secoué, la décrit magistralement dans ses souvenirs de voyage:

Personne ne pourrait rêver un tel panorama d'horreur et de boucherie, même s'il avait mangé un cochon entier et cru au dîner. Des hommes à la barbe grise bouillis, frits et grillés, concassés, rôtis, dévorés par des bêtes sauvages, effrayés par des chiens, enterrés encore vivants, démembrés par des chevaux, coupés en morceaux à la hache; des femmes, ayant les seins déchirés avec des tenailles de fer, les langues coupées, les oreilles arrachées, les mâchoires fracturées, les corps disloqués par la roue ou écorchés sur le poteau ou encore fracassés et fondus au feu. Et ceux-ci sont parmi les sujets les plus doux.¹⁰

¹⁰ La citation intégrale est la suivante: «To single out details from the great dream of Roman Churches, would be the wildest occupation in the world. But St. Stefano Rotondo, a damp mildewed vault of an old church in the outskirts of Rome, will always struggle uppermost in my

Pour un intellectuel baptiste du XIX^e siècle, comme Dickens, les fresques de l'église de Saint-Étienne-le-Rond sont grotesques, au point de ressembler à une scène de boucherie. La sensibilité de l'écrivain anglais est très différente de celle des commanditaires jésuites, pourtant sa description reste efficace et honnête. Dans les fresques de Pomarancio on reconnaît vraiment la fureur sanglante dont Dickens écrit, cependant, qu'à la fin du XVI^e siècle, le public ne devait pas la juger grotesque. Les corps humiliés et cruellement torturés qui occupaient les murs de cette église exprimaient bien l'imaginaire de l'ordre de saint Ignace; la Compagnie, d'ailleurs, avait fondé le mythe de son martyr en s'appuyant délibérément sur l'horreur explicite de ces images¹¹. À ce propos on peut invoquer

mind, by reason of the hideous paintings with which its walls are covered. These represent the martyrdoms of saints and early Christians; and such a panorama of horror and butchery no man could imagine in his sleep, though he were to eat a whole pig, raw, for supper. Grey-bearded men being, boiled, fried, grilled, crimped, singed, eaten by wild beasts, worried by dogs, buried alive, torn asunder by horses, chopped up small with hatchets: women having their breasts torn with iron pincers, their tongues cut out, their ears screwed off, their jaws broken, their bodies stretched upon the rack, or skinned upon the stake, or crackled up and melted in the fire: these are among the mildest subjects»; Charles Dickens, *Pictures from Italy*, London, Whitefriars, 1846, pp. 195-196.

¹¹ Outre le cas jésuite, il faut remarquer comment se cristallise, au XVI^e et au

comme preuve l'une des scènes les plus célèbres du cycle peint à Saint-Étienne-le-Rond: *Le Supplice des Saints Martyrs Jean, Paul, Viviane et Artème*.



L'épisode aurait eu lieu lors des persécutions de l'empereur romain Julien l'Apostat, au IV^e siècle; cependant, le peintre néglige les détails historiques et les anecdotes hagiographiques. Il omet les supplices et les châtements individuels et il dispose au premier plan les quatre saints: quatre cadavres mutilés, gisants à même le sol, parfaitement alignés. On re-

XVII^e siècle, toute une esthétique du martyr, faite d'images où la rhétorique de la souffrance rejoint la question anatomique: PACIFICI P., «Chairs mortifiées. Connaissance anatomique et esthétique de la souffrance dans la représentation des martyrs au XVI^e et au XVII^e siècle», in AUKRUST K. et BOUTEILLE-MEISTER C., *Corps sanglants, souffrants et macabres. XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 19-30.

connaît, tout d'abord, saint Jean et saint Paul, tous les deux décapités. Le troisième corps, montrant sur le cou et sur le visage les signes des coups des cordes plombées, est celui de sainte Viviane, tandis que le dernier, coincé entre deux blocs lourds de pierre, est saint Artème. On reconnaît sur ce dernier corps les signes les plus féroces du martyr, ils sont écrits sur son visage: en le regardant de près, on s'aperçoit que les globes oculaires du cadavre pendent des orbites vides. Afin de susciter dans le spectateur l'angoisse et l'horreur, la scène



est immergée dans un paysage macabre. Le regard découvre partout dans la campagne d'autres corps démembrés et empilés et la mort est également présente sur le fond du tableau, où l'on entrevoit le profil d'une ville portuaire et un navire chargé d'hommes qui vient d'être incendié.



La vision est accompagnée par les petites lettres placées dans l'image qui trouvent une correspondance dans les inscriptions explicatives apposées sous le cadre inférieur du tableau. Les lettres, pointant

des éléments de la narration, constituent le ressort d'une mnémotechnique et poussent le regard du public à s'arrêter sur des éléments précis de la composition¹². Cette structure — caractérisée par des références alphabétiques incluses dans l'image et des légendes explicatives à marge — on la retrouve très souvent dans les recueils d'emblèmes jésuites. Elle est déjà présente dans les premières méditations illustrées de la Compagnie: les *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*, publiées entre 1594 et 1595 à Anvers par le jésuite espagnol Jerónimo Nadal. L'œuvre, conçue sous l'incitation de saint Ignace, donnait pour la première fois un corps figuratif à la méditation jésuite, en jetant les fondements de l'iconophilie de la Compagnie¹³. Mais si chez Nadal l'image était encore subordonnée au texte, le cycle de l'église de Saint-Étienne-le-Rond accomplissait une autre fonction: le texte devenait secondaire, l'accent étant mis sur les fi-

gures. L'épisode du *Supplice des Saints Martyrs Jean, Paul, Viviane et Artème* le montre bien. La scène du massacre, malgré sa cruauté, est bien ordonnée: le récit ne manifeste aucune agitation et les épisodes secondaires occupent progressivement l'espace du tableau. Les renvois textuels qui ralentissent la lecture de l'image, tout en facilitant la méditation, composent graduellement la vision du massacre puisque, à la suite de la progression des petites lettres, le regard du spectateur découvre peu à peu les groupes de cadavres qui peuplent le paysage. Le sacrifice s'exprime dans l'immobilité de la mort et les cadavres des martyrs, disposés soigneusement, occupent toute la scène: en premier plan, les corps décapités, battus, écrasés et, à l'arrière-plan, les corps précisés dans le vide, démembrés et brûlés.

À Rome, Pomarancio avait collaboré à la décoration de plusieurs églises jésuites. En 1580, il réalisa une série de peintures pour l'église de Saint-Apollinaire, l'autre église du Collège Germanique-Hongrois, et entre 1582 et 1584 — dans les années mêmes où il travaillait à Saint-Étienne-le-Rond — il exécuta un cycle en fresque pour l'église Saint-Thomas de Cantorbéry, afférente au Collège Anglais. Ce dernier cycle, illustrant les tortures infligées aux martyrs de l'Église d'Angleterre, est désormais perdu, mais une série des gravures nous permet de connaître les différents tableaux qui le composaient. Les illustrations, exécutées par le graveur romain Giovanni Battista de' Cavalleri, ont été publiées à Rome, en

12 Le cycle était destiné à un public plus large et moins instruit que le public jésuite et les légendes explicatives, pour être facilement intelligibles, étaient écrites en latin et en italien.

13 Il existe désormais une riche bibliographie à ce sujet, on cite ici que: MELION W. S., «The Art of Vision in Jerome Nadal's *Adnotationes et meditationes in Evangelia*», in NADAL Jerome, *Annotations and Meditations on the Gospels*, F. A. HOMANN et MELION W. S. (éd.), I, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2003, pp. 1-96. Et la contribution de: CATELLANI A., *Lo sguardo e la parola. Saggi di analisi della letteratura spirituale illustrata*, Firenze, Cesati Editore, 2009.

1584, sous le titre de: *Ecclesiae Anglicanae Trophea sive Sanctorum Martyrum*. Le recueil était destiné à un public beaucoup plus large que le public romain; d'autre part, l'œuvre imprimée avait pour tâche de diffuser les images macabres et exemplaires sur lesquelles se fondait la rhétorique du martyr jésuite et, comme le suggère le titre, les corps des martyrs de l'Église d'Angleterre sont exhibés comme des trophées de foi. La Compagnie utilise des images paradigmatiques, comme de véritables emblèmes visuels. Et en parcourant le recueil de Cavalleri, on constate que les fresques de Saint-Thomas de Cantorbéry ressemblaient à celles de Saint-Étienne-le-Rond: les tortures brutales sont presque les mêmes et Pomarancio adopte le même langage explicite et violent.

L'une des premières gravures de la *Ecclesiae Anglicanae Trophea sive Sanctorum Martyrum* illustre *Le martyr de saint Alban*¹⁴. L'épisode est exemplaire puisque le saint, mort au début du IV^e siècle, fut le premier martyr de l'Église d'Angleterre. La gravure de Cavalleri, d'après la fresque de Pomarancio, montre, au premier plan, le saint agenouillé, tenant dans ses mains un crucifix: même décapité, il semble vivant. Le sang gicle de son cou et la tête coupée appartient maintenant à un des persécuteurs, qui la serre



contre la poitrine comme une relique; on trouve l'explication dans l'inscription au bas de l'image, où on lit que le bourreau a été converti et baptisé par le sang sacrificiel du martyr. À Saint-Thomas de Cantorbéry, comme à Saint-Étienne-le-Rond, Pomarancio adopte une mise en scène théâtrale¹⁵: il n'y a pas d'agitation et les supplices, encore qu'effrayants, occupent d'une manière ordonnée l'es-

14 CAVALLERIJS Joannes Baptista de, *Ecclesiae Anglicanae Trophea sive Sanctorum Martyrum qui pro Christo Catholicaeque fidei Veritate asserenda antiquo recentiorique Persecutionum tempore mortem in Anglia subierunt*, Roma, Grassi, 1584, f.5r.

15 À la fin du XVII^e siècle, les guerres entre catholiques et protestants avaient réactualisé les images de martyr et la Compagnie, à son tour, avait contribué à rétablir l'imagerie macabre du supplice. Au sujet de la mise en scène théâtrale adoptée par Pomarancio, il convient de noter que le savant anglo-flamand Richard Verstegan s'était inspiré aux fresques de l'église de Saint-Étienne-le-Rond et de saint Thomas de Cantorbéry pour les gravures de son *Theatrum Crudelitatum: VERSTEGAN R., Theatrum Crudelitatum Haereticorum nostri temporis*, Antverpiae, Hubertus, 1587. Et pour mieux comprendre la relation existant entre le recueil de Cavalleri et celui bien plus célèbre de Verstegan, on revoie à la préface de la récente édition française: LESTRINGANT F. (éd.), *Le Théâtre des Cruautés de Richard Verstegan (1587)*, Paris, Chandeigne, 1995, pp. 7-42.

cune distinction de temps ou de lieu, les épisodes sont réunis en une seule action. Comme s'il s'agissait d'un seul massacre, les noms de toutes les victimes sont mentionnés dans la légende l'un après l'autre, sans distinction. En manque d'un cadre géographique des événements, le caractère contemporain de l'histoire s'efface. Le supplice est représenté en utilisant un répertoire visuel désormais traditionnel: toujours les mêmes tourments et toujours la même férocité. D'autre part, l'image ne tient pas à illustrer l'histoire d'un martyr ou un massacre bien précis, mais symbolise la notion même du martyre. Les prêtres et les novices tués en 1582 et 1583 sont, en fait, représentatifs de tous les martyrs jésuites, passés et futurs. L'inscription qui accompagne la gravure rappelle qu'en Angleterre d'autres jésuites vont subir le même sort. «En fait», on lit dans la légende, «dans toutes les provinces du Royaume, nombreux sont ceux qui ont été condamnés et à ce moment attendent précisément cette mort»¹⁷. Les corps torturés sont, par conséquent, un seul corps, le corps de la Compagnie, le seul avec lequel les disciples de saint Ignace peuvent s'identifier. Mais la représentation à la fois concrète et métaphorique du corps jésuite mar-

tyrisé évoque une interaction sémantique complexe, dont on trouve un exemple dans un autre lieu emblématique de l'imaginaire jésuite: le noviciat romain de Saint-André du Quirinal¹⁸.

Le premier cycle décoratif commandé par la Compagnie à Rome avait été celui du noviciat de Saint-André, un cycle qui restera, pour sa richesse et sa complexité, un épisode exceptionnel dans l'histoire artistique de la Compagnie¹⁹. Le noviciat avait été fondé par l'espagnol François de Borgia, ami et disciple de saint Ignace, qui avait chargé du projet l'architecte Giovanni Tristano, un frère convers de la Compagnie. Mais le bâtiment initial, conçu entre 1567 et 1570, s'était avéré trop

17 «Complures etiam in singulis Regni provinciis iam condemnati, talem mortem in horas expectant»; *ibid.*, f. 35r. Les fresques de Saint-Thomas de Cantorbéry étaient, elles aussi, notées par de petites lettres et accompagnées par des inscriptions que Cavalleri a transcrites au bas de l'image.

18 Dans la représentation du martyre, le regard joue un rôle important, en thématissant la relation entre le tortionnaire, la victime et les témoins du supplice: VASSELIN M., «Entre horreur du supplice et vision béatifique: regards sur le martyre dans la peinture italienne et française à l'époque moderne», in BERTRAND R., CAROL A., *L'exécution capitale: une mort donnée en spectacle. XVI^e-XX^e siècle*, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2003, pp. 203-236.

19 Pour un aperçu général sur l'art des jésuites en Europe on renvoie à: TAPIÉ A., *Vision jésuite. Du Tintoret à Rubens*, catalogue de l'exposition, Musée de Beaux Arts, Caen, Somogy, 2003, pp. 125-233. Une étude sur les cycles décoratifs réalisés à Rome par la Compagnie est: SALE G. (ed.), *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, Milano, Jaca Book, 2003; qu'on cite ici de l'édition: O'MALLEY J. W., BAILEY G. A. (éd.), *The Jesuits and the Arts. 1540-1773*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2005.

petit et, quelques années après, Claudio Acquaviva, le Supérieur Général de la Compagnie, avait financé son agrandissement. Le nouveau noviciat, construit entre 1581 et 1599 par le jésuite Giuseppe Valeriano, était un complexe architectural bien plus ambitieux que le précédent. Il comprenait les bâtiments destinés à la vie quotidienne des novices, un grand jardin et les deux églises de Saint-André et de Saint-Vital. Tous les espaces étaient décorés: les fresques étaient présentes dans les églises, dans les logements des novices et dans les espaces communs²⁰ du noviciat. Actuellement, à l'exception de l'église de Saint-Vital, le complexe jésuite n'existe plus, remplacé en 1658 par la nouvelle église de Saint-André de Gian Lorenzo Bernini. Mais s'il est désormais perdu, heureusement, il y a pourtant une source contemporaine qui le décrit minutieusement: *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres* du jésuite français Louis Richeome²¹. Les

descriptions contenues dans ce volume sont une source précieuse, d'autant plus que dans la première édition — la version publiée en 1611 à Lyon, chez l'éditeur Pierre Rigaud — le récit écrit est accompagné de douze gravures qui illustrent la structure du noviciat et sa décoration²². *La peinture spirituelle*, intégrant texte et image, nous permet, donc, de reconstituer la trame visuelle complexe qui accompagnait la vie quotidienne et qui influençait la méditation des novices. Les gravures, réalisées probablement par l'artiste alsacien Mathias Greuter, nous prouvent une fois de plus la place prépondé-

Rigaud, 1611. Le commanditaire de *La peinture spirituelle* était vraisemblablement le religieux qui avait financé la plupart des fresques du noviciat romain: le même Claudio Acquaviva qui en 1608 avait convoqué Richeome à Rome et auquel Richeome avait dédié son volume. L'engagement de Richeome dans ce projet décoratif est un sujet encore controversé, on renvoie à l'étude historique la plus complète sur le cycle décoratif du noviciat de Saint-André: BAILEY G. A., *op. cit.*, pp. 38-73.

²⁰ Le cycle décoratif du noviciat de Saint-André du Quirinal a été examiné par: GIJSBERS P. M., «Claudio Acquaviva, Louis Richeome and Durante Alberti's altarpiece for Sant'Andrea al Quirinale», in DE BLAAUW S., GIJSBERS P. M., SCHÜTZE S., TREFFERS B. (éd.), *Docere Delectare Movere. Affetti devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Actes du colloque organisé par l'Institut Hollandais de Rome et la Bibliothèque Hertziana (Max-Planck-Institut), Roma, Edizioni De Luca, 1998, pp. 27-40.

²¹ RICHOME Louis, *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres et tirer de toutes profit salutere*, Lyon,

²² *La peinture spirituelle* a été rééditée sans illustrations en 1613, à Arras, et le texte sans gravure figure aussi dans l'édition des œuvres complètes de Richeome publiées à Paris, en 1628. Le nom du graveur Greuter n'est pas mentionné par Richeome, mais l'attribution, avancée en 1960 par Emmanuel Bénézit est bien argumentée et la thèse est maintenant largement acceptée: BÉNÉZIT E., «Matthäus Greuter» (ad vocem), in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs des tous les temps et des tous les pays*, 5, Paris, 1976, p. 198.

rante des images présentes: dans le dortoir, le réfectoire, la salle de jeux, l'infirmierie, et même dans la buanderie. En décrivant pièce par pièce la structure de la maison jésuite, Richeome s'adresse directement aux jeunes novices: c'est à eux qu'il révèle le symbolisme des images qui les entourent à chaque instant de la journée. D'autre part, il fallait un théologien sensible au pouvoir des images comme Richeome pour déchiffrer les aspects les plus subtils de la communication visuelle jésuite²³. À ce propos, il faut noter que la décoration du noviciat de Saint-André du Quirinal comprenait plusieurs scènes de martyre, toutes présentes dans l'enceinte du complexe. Sur les murs de la salle de récréation, deux grands tableaux en fresque illustraient les épisodes de l'histoire récente de l'ordre; respectivement le massacre d'un groupe de missionnaires à Goa, en 1583, et la mort de trente-neuf jésuites au Brésil, en 1570. Mais, en considérant l'espace qui les accueillait, c'était surtout dans l'infirmierie que les images de martyre jouaient un rôle

décisif²⁴. Dans les chambres qui abritaient les malades, la peinture, en poursuivant un but moralisateur, montrait la faiblesse de l'homme et la fragilité de son corps. Pourtant, plus que les images brutales des supplices, les visiteurs avaient dans les yeux la souffrance des novices dont les corps réels, affaiblis par la maladie, étaient des emblèmes douloureux. À la suite de cette vision prenait forme une méditation sous forme d'une image, la dernière que les visiteurs de l'infirmierie voyaient.



Le mur de la treizième chambre, la dernière de l'infirmierie, était décoré par une grande fresque allégorique: *Le sommeil et la mort*. L'image, qui figure parmi les illustrations de la *Peinture Spirituelle*, montre au premier plan deux auvents et, sous les auvents, deux enfants couchés. La représentation est double, mais pas pareille. Si un enfant dort, comme

23 La vocation iconophile de Richeome est également attestée par ses œuvres antérieures où il défend les images, en les considérant des outils nécessaires à la vie spirituelle. L'attention accordée à l'image est témoignée par les: *Trois discours pour la religion catholique*, Bordeaux, Millanges, 1597. Elle est encore plus évidente dans ses: *Tableaux sacrés de figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, Paris, Sonnius, 1601. Pour la théorie de l'image chez Richeome on rappelle ici: DEKONINCK R., *op. cit.*, pp. 67-82.

24 Gavin Bailey a consacré un chapitre entier de son étude à la structure iconographique de l'infirmierie du noviciat de Saint-André du Quirinal: BAILEY G. A., *op.cit.*, pp. 74-106.

dorment tous les personnages autour de lui; l'autre, accompagné d'un squelette, est tombé dans un sommeil de mort. La mort domine d'ailleurs le paysage entier: les épisodes de guerre qui occupent l'arrière-plan et les allusions apocalyptiques qui animent le fond l'évoquent au même titre. Ici les justes attendent d'être éveillés, alors que dans le ciel les anges soufflent dans les trompettes du jugement et le juge divin se manifeste, assis sur son trône, au sommet des nuages. La référence visuelle est une citation presque littéraire de la révélation de Patmos, mais à cet égard il convient, toutefois, de noter que sur les murs de l'infirmérie figuraient aussi des inscriptions dont la majorité était des citations bibliques²⁵. Le tableau se compose, donc, peu à peu, en rassemblant l'image peinte et les notations écrites. Mais pour les jésuites le corps de l'image est tangible et concret: ce sont les malades affaiblis par la douleur, ce sont eux qui donnent un corps physique à l'image.

Si le rapprochement entre corps et image est la prémisse, le noyau de la mé-

ditation est une analogie dont les termes sont explicités par le titre de la gravure: *Le sommeil et la mort*. Et, autour de cette ressemblance, Richeome argumente:

Tous les humains par titre general de leur commune misere sont subiects au Sommeil, et à la Mort, et les malades encor par titre special de leur maladie. C'est pourquoy au bout des infirmeries, ie vous mets ce tableau de la mort, et du sommeil. Voyez vous parmy les pavots et mandragores, ces deux ieunes enfans, estendus sur des licts, ou comme morts, ou comme dormans, si pareils entre eux qu'ils semblent bessons? Celuy qui est en ce premier lict dardé de la mort, c'est un mort figurant la mort, que les Poëtes nomment *sommeil de fer*, son corps est une carcasse sans ame; celui qui est couché dormant sur l'autre lict d'airain: figure le sommeil, c'est à dire la mort petite, n'ayant gueres plus de sentiment que la mesme mort, surnommé par les mesmes Poëtes *sommeil d'airain*; parce celui qui dort est privé du sens, à guise de celui qui est mort.²⁶

L'expression *carcasse sans âme*, dont Richeome se sert pour définir un corps inanimé, sera transposée en image une décennie plus tard, dans l'une des collections les plus populaires de l'histoire de la littérature emblématique: les *Pia desideria* du jésuite belge Herman Hugo, publiés à Anvers en 1624. L'emblème, conçu par Hugo et illustré par Boèce à Bolswert, nous montre comme dans un portrait macabre un squelette représenté dans une pose mélancolique: la *carcasse* est devenue

25 L'infirmérie était le seul endroit du noviciat où il y avait, ainsi que des images, même des inscriptions. Dans chaque chambre en figuraient quatre qui accomplissaient une fonction différente selon leur emplacement. La plupart des inscriptions étaient des jugements des Pères de l'Église ou plus souvent des citations bibliques; elles devaient pousser les jésuites à prier pour les malades ou les encourager à supporter le tourment de la maladie. Cependant, l'inscription qui figurait sur la porte de sortie était toujours un jugement médical, souvent un aphorisme d'Hippocrate.

26 RICHEOME Louis, *op. cit.*, pp. 463-464.

la cage dans laquelle l'âme d'un jeune homme a été emprisonnée²⁷.



La *subscriptio* de l'emblème cite un passage de l'Épître de saint Paul aux Romains: «Malheureux que je suis! Qui me délivrera de ce corps qui m'entraîne à la mort?»²⁸ Et, dans la méditation qui accompagne l'emblème, c'est l'âme emprisonnée qui prend la parole, en priant Dieu de la libérer du corps²⁹. L'invocation de saint Paul est contenue dans le distique qui ouvre et ferme la prière:

27 L'image correspond à l'emblème XXXVIII:

HUGO Herman, *Pia Desideria Emblematis Elegiis & affectibus S. S. Patrum illustrata*, Antverpiae, Aertssen, 1624, pp. 333-342.

28 «Infelix ego homo! Quis me liberabit de corpore mortis huius?»; Rm. 7, 24. Dans le recueil de Hugo, chaque emblème est accompagné d'une réflexion sur le sens de l'image et il est argumenté de plusieurs citations bibliques.

29 De l'influence de la pensée néoplatonique sur cette image a écrit: E. T. Riembold, «Geitliche Seelenlust, ein Beitrag zur barocken Bildmeditation: Hermann Hugo, *Pia Desideria*, Antwerpen, 1624», in *Symbolon*, II, 4, 1978, pp. 93-161.

Ô Dieu, ô créatures célestes, ma patience est à bout! Quel est celui qui me délivrera de mon corps mortel- Empêche, mon Dieu, que ma parole impie te dise cruel, lorsqu'elle court se jeter dans le délire. Voici qu'on pourra presque appeler clémence la décision sauvage qui viendra surprendre mon châtiment. Il a mêlé les corps morts aux corps vivants, celui qui peut à peine être réputé homme. Quant à moi, chose plus funeste, c'est mon cadavre vivant qui me crucifie; et elle ne vient pas, l'heure qui doit mettre un terme à ce déchirement. Ô Dieu, ô créatures célestes, ma patience est à bout! Quel est celui qui me délivrera de mon corps mortel?³⁰

Si le corps mortel est un outil indispensable au sacrifice du martyr, il est aussi l'obstacle qui se dresse entre l'homme et son bonheur. Hugo revient sur cette relation controversée quelques lignes plus loin, lorsqu'il fait dire à l'âme prisonnière du corps:

De quelle manière je suis conjoint à un corps, je suis bien loin de le savoir, et

30 «O Deus, o superi, patientia vincitur! O quis/ Qui me mortali corpore solvat, erit?/ Parce Deus, ne crudelem vox impia iactet,/ In furias quando praecipitata ruit./ Hic prope barbaries poterit clementia dici,/ Ad poenas veniat si stupefacta meas./ Corpora corporibus coniunxit mortua vivis/ Ille, hominem quem vix dicere fama potest./ Me, vivum cruciat (magis hoc férale) cadaver;/ Nec, quae dissidium finiat hora, venit./ O Deus, o superi, patientia vincitur! o quis/ Qui me mortali corpore solvat, erit»; Hugo Herman, *op. cit.*, pp. 335-336. La traduction française citée est celle de Jean Marc Chatelain.

de quelle façon je suis ensemble image de Dieu et créature de fange. Lorsque ce corps est en belle santé, c'est par la guerre qu'il me harcèle: et lorsque la guerre l'a réduit, c'est de tristesse qu'il m'accable. Je l'aime comme un compagnon de servitude, et comme un ennemi je le déteste et m'en détourne. Je le fuis comme les fers et comme un objet d'attachement je le respecte. Si je travaille à l'affaiblir et à en venir à bout, je n'ai plus alors d'allié ni de secours pour accomplir les plus belles actions; si au contraire je le traite avec plus de douceur, comme un allié et un appui, me voici dépourvu de toute conduite à tenir pour fuir l'assaut du rebelle et ne me séparer de Dieu, sous le poids de chaînes qui me rabaisent à terre ou m'y retiennent. C'est un ennemi caressant et paisible, un ami perfide. Quelle étonnante alliance et division! Je choisis ce que je crains, je redoute ce que j'aime.³¹

Les images du martyr suscitent une réflexion eschatologique, cependant celle du corps souffrant est en soi un emblème de foi. La contradiction relevée par Hugo est au cœur même du christianisme, où le devoir de témoigner poussé au martyre coexiste avec le désir de se libérer du corps et de ses tentations³². Le théâtre macabre représenté sur les murs des églises et des collèges de la Compagnie est, donc, la prémisse d'une réflexion subtile sur la nature humaine. Dans une perpétuelle oscillation entre ciel et terre, entre corps et âme, le martyr devient un lieu de la méditation jésuite: un dispositif figuré où l'imagination, la théologie, les passions et la mémoire de l'ordre arrivent à se fondre. L'apocalypse jésuite s'avère être une vision intérieure: l'imagination ouvre un lieu corporel, en mettant en œuvre la visibilité de l'invisible, et pourtant elle fonctionne comme un miroir qui renvoie l'image de celui qui le regarde.

31 Hugo reprend un passage de l'un des discours théologiques de Grégoire de Nazianze: «Corpori quonam modo coniunctus sim, haud equidem scio; quoque pacto simul et imago Dei et cum coeno voluter; quod et cum pulchra valetudine est, bello me lacessit; et cum bello premitur, moerore me afficit: quod et ut conservum amo, et ut inimicum odi atque aversor; quod et ut vinculum fugio et cohaeres vereor: si debilitare illud et conficere studeo, iam non habeo quo socio et opitulatore ad res praeclarissimas utar; sin contra, ut cum socio et adiutore mitius agam, nulla iam ratio occurrit qua

rebellantis impetum fugiam, atque a Deo non excidam, compedibus degradatus, vel in terram detrahentibus vel in ea desinentibus. Hostis est blandus et placidus, insidiosus amicus. O miram coiunctionem et alienationem! Quod metuo, amplector; quod amo pertimesco»; *ibid.*, p. 337.

32 C'est la même dilemme dont parle saint Paul dans un passage très célèbre d'une de ses lettres: «coartor autem e duobus desiderium habens dissolvi et cum Christo esse multo magis melius permanere autem in carne magis necessarium est propter vos»; Fil. 1, 23-24.