Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 8 | 2020

Images fondatrices

Dons d'églises

Churches Gifts

Pierre Antoine Fabre

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/9231>

DOI: [10.4000/imagesrevues.9231](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.9231)

ISSN: 1778-3801

Publisher:

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Electronic reference

Pierre Antoine Fabre, "Dons d'églises", *Images Re-vues* [Online], Hors-série 8 | 2020, Online since 27 November 2020, connection on 03 February 2021. URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/9231> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.9231>

This text was automatically generated on 3 February 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Dons d'églises

Churches Gifts

Pierre Antoine Fabre

- 1 Une figure me poursuit depuis longtemps, que l'on aperçoit très souvent au détour d'une procession de sculptures, au bas d'un vitrail, contre une pierre d'autel : celle d'un personnage portant dans sa main une petite église, à la manière d'un monument-maquette, ou modèle réduit. Cette figure m'est revenue dans le cadre de la préparation de ce volume et je tente dans les pages qui suivent d'en esquisser une première élaboration théorique, par rapport à une série de représentations qui ne prétendent nullement à l'exhaustivité et qui ont surtout été autant de provocations à comprendre pourquoi cette figure pouvait exercer une sorte de sortilège par sa puissance d'enveloppement : image d'un fondateur, celui de l'église qu'il établit, elle est aussi, en tant que telle, fondatrice, puisqu'elle construit une antériorité à cette église, son projet, alors que la même église peut l'avoir recueilli. Cette figure porte ainsi à une certaine incandescence une question qui traverse l'ensemble de nos travaux : comment une image peut-elle être *avant* et *après*, comment une image peut-elle rythmer un temps ?

Fig. 1

Anonyme, *Jésus-Christ entre deux archanges, saint Vital et l'évêque Ecclesius*, avant 547, mosaïque, abside de la Basilique San Vitale, Ravenne

- 2 Figure byzantine de haute tradition, le donateur d'une église est tout aussi familier de l'Occident médiéval. Retenons d'abord une mosaïque de la basilique San Vitale de Ravenne (fig. 1)¹. L'évêque Ecclesius (521-532) présente la maquette de la basilique dont il a décidé la construction.
- 3 L'inscription dédicatoire indique :
 Beati martyris Vitalis basilicam / mandante Ecclesio v(iro) b(eatissimo) episcopo, /
 a fundamentis Iulianus argentarius / aedificavit, ornavit atque dedicavit /
 consecrante v(iro) r(everendissimo) Maximiano episcopo / sub die XIII kal.- - -,
 sexies p(ost) c(onsulat) Basilii iunioris²
- 4 Comment comprendre la syntaxe de cette inscription ? Qui est le fondateur de la basilique ? Celui qui l'a édifiée et ornée et finalement dédiée *depuis* ses fondements ou celui qui, *sur* ses fondements, l'a ornée et édifiée ? De qui relèvent les fondements ? De l'argentier Julianus comme mécène ou de l'évêque Ecclesius comme « commandeur », qui n'est pas non plus celui qui ultimement la consacre en 547 ou 548, l'évêque Maximianus ? L'évêque Ecclesius est-il « l'opérateur de la transformation d'une construction faite de main d'homme en *Domus Dei* »³ et est-ce pour cela qu'il donne la maquette de l'église, alors même qu'il reçoit l'église qu'il a mandée ?
- 5 Par cet effet de bascule syntaxique, les fondements sont en partage, et reviennent à celui qui en a fait l'offrande pour que cette offrande, en dernière instance, revienne au bienheureux martyr Vitale⁴ par la voie d'un dernier intercesseur, l'évêque Maximianus. Remarquons d'ailleurs que sur la mosaïque de l'abside⁵, comme ce sera aussi le cas dans la petite église de Notre-Dame d'Avenas, le donateur — ECCLESIUS EPIS — tend l'église, on pourrait presque dire l'énonce, pour un destinataire qui ne la reçoit pas, le répondant ultime, SCS VITALIS, se trouvant placé à l'autre extrémité de l'abside. L'objet même du don reste suspendu dans l'intervalle de la chaîne des intercessions qui l'acheminent et redistribuent les places.

- 6 À partir de l'analyse de cette inscription, on peut essayer de formuler les propositions suivantes.

Proposition 1

- 7 Le donateur donne ce qui reste *par lui* dédié : il ne *nous* donne pas, il nous donne quelque chose *que nous lui rendons*. Il nous rend témoins d'une donation dont nous sommes, certes, les bénéficiaires, puisque nous sommes ici, dans l'église qui a été donnée, mais dont nous sommes en même temps le tiers exclu. Cette relation s'intensifie lorsque le donateur est lui-même le dedicataire de sa propre église, lorsque le saint consacre son temple. Mais ce cas spécifique révèle une homologie structurale entre le donateur et le donataire ou destinataire, qui définit deux compréhensions de l'Église elle-même : comme *ecclesia*, communauté de fidèles, et comme église, édifice, temple matériel consacré au culte.

Fig. 2

Anonyme (sculpteur de Cluny III ?), *Jésus-Christ entre les apôtres*, v. 1120, calcaire, église Notre-Dame d'Avenas, autel, côté ouest (face principale). Photo DR

Fig. 3

Anonyme (sculpteur de Cluny III ?), *Donation de l'église*, v. 1120, calcaire, église Notre-Dame d'Avenas, autel, côté nord. Photo DR

Fig. 4

Anonyme (sculpteur de Cluny III ?), *Assomption*, v. 1120, calcaire, église Notre-Dame d'Avenas, autel, côté est (détail). Photo DR

Fig. 5

Anonyme (sculpteur de Cluny III ?), *Annonciation*, v. 1120, calcaire, église Notre-Dame d'Avenas, autel, côté est (détail). Photo DR

- 8 Arrêtons-nous à la pierre d'autel de l'église d'Avenas (fin XI^e-début XII^e siècle) (fig. 2-5).
- 9 On lit au bas de la pierre (fig. 3) : « Le roi Louis, pieux et ami de la vertu, offre cette église (OFFERT AEECCLESIAM) / Vincent la reçoit / dans une douzaine de jours juillet allait être révolu / La mort met en fuite et conduit à sa perte qui s'oppose au roi ». ⁶ Probable acte votif ou commémoratif après la défaite d'un adversaire de Charlemagne, père de Louis, sur un champ de bataille proche, la donation de l'église place en regard de l'édifice le donateur Louis, roi, laïc, et Vincent, le religieux, qui l'accueille. « Cette église », c'est tout à la fois le petit relief calcaire que représente la face latérale droite de l'autel dans le moment même de l'offrande, puisque le saint ne s'en est pas encore saisi⁷ ; l'édifice dans lequel nous sommes ; les fidèles réunis sous le gouvernement de leur pieux souverain. Les mains de Louis sont prises sous l'édifice qu'il supporte. Les mains de Vincent sont paumes ouvertes en prière. Mais ce geste circule autour de la pierre et vient toucher tout aussi bien d'autres figures actuellement saintes, comme celle qui se trouve à l'angle même de la pierre, à l'extrémité droite de sa face avant (fig. 2), ou comme celle de la Vierge en assomption (fig. 4), mais il affecte aussi la jeune Marie dans le moment de l'annonce de Gabriel, quand elle n'est encore qu'une simple femme laïque (fig. 5). Les mains ouvertes articulent donc par le tour de la pierre dans une continuité de geste les deux figures de Vincent et de Louis, alors même que celui-ci, dans le temps de l'offrande, porte l'église. Je reviendrai à cet autre geste dans ma proposition 2.
- 10 Mais il faut d'abord aller plus avant dans la compréhension de la donation. Louis est dissimulé au regard de Vincent par l'édifice qu'il donne à Vincent, qui ne regarde pas dans sa direction, qui est celle de l'Occident, alors que Louis *oriente* son offrande vers

l'Est. Cette offrande fait de l'église un objet d'intercession entre Louis et Vincent : Louis demande à l'Église-église dont il fait don d'intercéder pour lui auprès de Vincent et Vincent auprès de Dieu en lui signifiant sa gratitude. Louis ploie sous le fardeau de cette lourde offrande, qui le place en dessous de Vincent. Entre cette position ployée et la rectitude de Vincent : l'intercession, qui occupe tout le champ. Nous sommes seuls à voir Louis et Vincent. Ici se donne à voir une dimension essentielle de l'intercession⁸ : elle demande de *faire foi* dans la médiation de celui ou de celle (l'Église) qui intercède et qui, précisément, *intercepte* ma perception du destinataire ultime de cette intercession. L'intercession révèle ainsi en-dessous de sa dimension transitive une dimension réflexive : Louis ne voit sur le porche de l'église qu'il porte que la projection de son ombre. Or c'est de cette réflexivité que le spectateur de cette représentation de la donation de l'église d'Avenas — tel qu'idéalement on peut se le figurer, lorsque le voile de la pierre fut levée au tournant du XIII^e siècle, *mais tel que j'en tiens lieu aujourd'hui encore* — est lui-même l'objet : en effet, comme je l'indiquais au début de cette proposition 1, le donateur me réfléchit dans la mesure où il me reporte à lui, je lui rends ce qu'il me donne puisque c'est lui qui offre cette église dont je ne suis qu'une sorte de locataire, ou de passager⁹.

- 11 La pierre d'Avenas nous fait ainsi apparaître une double opacité réflexive dans la donation, dont le donateur est le lieu commun et l'articulation : d'une part celle qui affecte le rapport du donateur et du donataire, d'autre part celle qui affecte le rapport du tiers-bénéficiaire de la donation et du donateur. Elle nous fait donc comprendre pourquoi la figure du donateur peut être aussi *saisissante*.
- 12 C'est un *événement de vision*. Tout en m'excluant d'une relation dont je ne suis que le témoin écarté, le donateur m'absorbe — ou peut-être exclusion et absorption sont-elles les deux faces d'un même événement ou accident : car je suis dans l'église que le donateur tient dans sa main — et ceci quelle que soit la *situation*, celle de son premier spectateur ou celle de son visiteur, aujourd'hui, auquel je prête ce « je ».

Proposition 2

- 13 Revenons maintenant au geste de Louis Le Pieux : sa main passe sous l'église pour la soutenir. La corolle de fleurs nuageuses qui enveloppe la base de l'édifice et qui pourrait sembler signifier quelque miraculeux transport (qui déjà évoque pour nous, par-delà le XVI^e siècle, l'image de la *Santa Casa* de Lorette, à laquelle je viendrai plus loin)¹⁰, détache plutôt l'effort de la main porteuse, que vient souligner encore le ploiement des jambes royales. Mais le plus important est ici que la main passe bien, effectivement, *sous* l'édifice et qu'elle tient donc lieu, *qu'elle se trouve au lieu* de ses fondations. Aux fondations, elle substitue la fondation. Et le donateur devient fondateur.

Fig. 6

Maître de Rieux, *L'évêque Jean Tissendier*, v. 1333, calcaire, 40 x 132,5 x 42 cm, Toulouse, Musée des Augustins. Photo de l'auteur

- 14 Convoquons ici une autre sculpture, celle de Jean Tissendier (1324-1348) dans la chapelle de Rieux, aujourd'hui disparue (détruite en 1804), sculpture conservée au musée des augustins de Toulouse (fig. 6), et qui est à la source de ces pages, si forte encore reste aujourd'hui l'émotion de la première fois, inattendue dans l'une des salles de ce musée ; comme si, dans ce moment, elle m'était offerte avec la petite église qui en aurait été le joyau serti. Jean Tissendier, évêque de Rieux et frère franciscain, tient ici le modèle de la chapelle qu'il a fait ériger à l'extrémité du couvent des cordeliers de Toulouse dans les années 1330. Il porte la mitre, symbole de sa dignité épiscopale, mais aussi la bure brune et la ceinture de corde des franciscains. J'y reviendrai pour finir, dans ma proposition 3.
- 15 Mais regardons de plus près ses mains. La gauche, posée à plat au fronton de l'église, en retient sans doute l'inclination vers l'Orient. L'annulaire déborde la façade pour venir se poser au point précis du départ de l'église haute, sous la naissance des fenêtres en ogive et des vitraux, dont la masse de pierre abrite encore l'éclat dans le secret de la conception. La main droite, elle, soutient par le dessous l'ensemble de l'édifice, *crypte comprise* : les ouvertures en trèfle dans la partie inférieure de la maquette percent faiblement une muraille opaque, dressée sur un socle dont le pouce et l'index de l'évêque épousent très précisément les contours. Le donateur ne porte donc pas seulement l'église, mais aussi ses fondations. Il déracine l'édifice, il le déterritorialise pour l'apporter. D'où vient-il ? C'est à cette question que nous viendrons plus loin.
- 16 Où va-t-il ? Vers l'Orient, nous signale le mouvement de l'église, qui tend à pencher vers la droite de Jean. Et, comme Louis le Pieux, Jean Tissendier ploie sous le poids de son offrande. Elle le déhanche comme Jésus déhanche sa mère sur le seuil de la Santa

Casa dans la *Madone des pèlerins* du Caravage (Chiesa Sant'Agostino, Rome)¹¹. Jésus ou l'Église enfants d'une même mère, Marie.

- 17 Ainsi, là comme sur la pierre d'Avenas, le donateur fonde.

Fig. 7

Adriaen Collaert, *Funérailles d'Ignace de Loyola*, dans Pedro de Ribadeneyra, *Vita beati patris Ignatii Loyolae*, Anvers, 1610, f. 14. Photo DR

- 18 À cette attention aux doigts de la main, je suis probablement appelé par une tout autre iconographie, par laquelle je voudrais faire un bref détour, celle de Pedro de Ribadeneyra (1526-1611), premier biographe d'Ignace de Loyola, qui est aussi le « promoteur » de son portrait en Espagne (c'est lui qui achemine le masque mortuaire d'Ignace jusqu'au peintre Alonso Sánchez Coello (1531/1532-1588)¹². Dans plusieurs textes, comme dans plusieurs portraits en image de Ribadeneyra lui-même, on vacille constamment entre deux visages : celui d'Ignace, celui de Ribadeneyra. Cristobal López, secrétaire de Ribadeneyra, fait de son maître cet étrange portrait :

Il avait deux verrues noires sur le front, l'une entre les sourcils et l'autre un peu au-dessus, qui lui étaient venues en deux circonstances où il avait fait une chaleur extraordinaire : la première quand on faisait le portrait de notre saint Père Ignace, et qu'il allait par cette canicule jusqu'au palais où était logé le peintre pour le voir faire et lui dire ce qu'il y avait à enlever ou à ajouter à ce qu'il avait fait ; la seconde lors d'une congrégation provinciale à Tolède. L'ensemble du visage était allongé, grave et serein, et représentait une personne de grande dignité, à tel point que, alors qu'on faisait son portrait à son insu dans le tableau de l'enterrement de notre saint Père (fig. 7), aux côtés du prêtre qui disait l'office, lorsque ce portrait fut achevé, il déclara : « Ce vieillard vénérable vient très bien ; ne touchez plus rien » ; et cela sans imaginer qu'il s'agissait de lui, ce qu'il ignora jusqu'à ce que d'autres le lui disent, et lui ne voulait pas le croire, bien qu'on le lui affirmât¹³.

- 19 Ribadeneyra entre en portrait par le portrait d'Ignace et par la représentation de l'enterrement du fondateur. Portrait méconnaissable, portrait altéré de Ribadeneyra : celui-ci ne s'y reconnaît pas ; mais c'est précisément parce qu'il ne s'y reconnaît pas que ce portrait peut se substituer à celui d'Ignace, ou se glisser comme derrière un masque sous les traits d'Ignace, et réfléchir la stupeur de Ribadeneyra, son recul devant la reconnaissance : car ce recul — cette incrédulité — provoquent en effet une disparition, celle du visage d'Ignace, dont le corps seul demeure, porté en terre. Aussi la stupeur de Ribadeneyra devant la substitution de son portrait à celui d'Ignace marque aussi bien l'accomplissement de cette substitution ; la méconnaissance du portrait du fils fonde ce portrait comme représentation substitutive du portrait du père ; elle fonde la représentation enfin ressemblante d'Ignace dans son fils.

Fig. 8

Théodore Galle, *Portrait de Pedro de Ribadeneyra*, 1610, gravure sur papier, 122 x 176 mm, Amsterdam, Rijksmuseum. Photo DR

- 20 Aussi faut-il considérer très sérieusement les portraits que Ribadeneyra a laissés de lui-même où, dans la confusion mélancolique de deux figures étroitement solidaires, nous ne savons plus qui est Persée et qui est Méduse. Il s'agit de trois figures gravées, presque identiques, dont une version tardive (1893) de deux planches antérieures à 1612. La première est signée de Théodore Galle (fig. 8). Ribadeneyra y tient la tête d'Ignace comme Persée sa Méduse. Mais qui, en vérité, est dans le petit cadre ? Le personnage n'est pas reconnaissable, le dispositif de présentation de la représentation d'« Ignace » — un nom — brouille son portrait. C'est parce qu'il n'est pas reconnaissable qu'il n'est plus « médusant » ; mais c'est aussi parce qu'il n'est pas reconnaissable qu'il n'est plus désignable, en toute rigueur, comme ce qu'il fut. Ribadeneyra — son secrétaire en donnait le récit — s'inscrivait dans le portrait d'Ignace, trouvait sa place

au lieu de ce portrait. Mais si le visage d'Ignace n'est pas reconnaissable, que dire du portrait qui l'arbore ? Le portrait de Ribadeneyra ne demeure-t-il pas, Persée médusé, captif de celui d'Ignace — et le portrait d'Ignace altéré par celui de son commanditaire ? Il faut observer, dans les trois gravures, une zone instable, *la zone de contact des doigts de Ribadeneyra avec le portrait d'Ignace*. Cette zone marque un passage décisif : l'index par lequel le nom est montré, et que l'on retrouvera dans toute l'iconographie du fondateur pointant le nom — les lettres — dont son portrait aura été marqué : du nom du père au « nom du Père », « à la plus grande gloire de Dieu ». Mais l'index, ici, déborde sur le nom ; l'index et « sa » main, sa main tout entière. La main, couvrant le nom, défaisant la lettre, retarde ce passage et la désignation d'Ignace, du nom d'Ignace, qui seul l'identifie ; d'Ignace retenu par Ribadeneyra au seuil de son portrait : le fils, une fois encore, fait corps avec le Père, fait corps avec le fondateur, fait de son portrait une image fondatrice, remonte comme un saumon le fleuve vers la première image alors même qu'il est, par définition, en tant qu'auteur de la première *Vie* du Père, une image seconde dans l'ordre généalogique.

- 21 Revenons au geste du donateur-fondateur, dont les portraits de Ribadeneyra nous ont proposé une étrange — et confirmante — variation : celle du donateur de l'image du fondateur, qui tend à confondre sa propre image avec l'autre pour être lui aussi, non pas seulement un donateur, mais un fondateur ; pour être lui aussi *premier dans la série*. Or nous constatons aussi, dans les cas de ces portraits jésuites comme dans le cas de la pierre d'autel d'Avenas ou de la figure de Jean Tissendier que la fondation est une monstration, et non pas une dé-monstration à partir de quelque sol qui en assurerait les fondements. Non, les fondements, le sol, l'édifice sont *en même temps* là, devant nous, exposés. Mais cette exposition, si elle est le fruit d'un transport, si elle est apportée et pas seulement portée, apportée pour être donnée en offrande, renvoie évidemment dans l'horizon du ciel chrétien à une autre donation, celle du Fils, par excellence venu depuis l'ailleurs de son Père avec lequel il est aussi éternellement engendré (et ce n'est alors pas pour rien que Pedro de Ribadeneyra, le fils, dissocie si difficilement son image de celle d'Ignace, le père) ; celle du Fils incarné, offert aux hommes, mort sur la croix, et sur le tombeau vide (la crypte) duquel s'édifia l'Église comme son corps mystique.

Fig. 9

Mater Ecclesia, Exultet du Bénévent, 985-987, Rome, Cité du Vatican, Bibliothèque Apostolique Vaticane, ms Vat. lat. 9820 (detail). Photo DR

Fig. 10

Mater Ecclesia, Exultet de Salerne, milieu du XIII^e s., manuscrit, Salerno, Museo diocesano. Photo DR

- 22 La crypte hante encore les premières représentations médiévales de la *Mater Ecclesia* (fig. 9, 10¹⁴) : rideau ouvert sur un espace sombre, nu, et vide, l'église est cependant déjà surmontée par le pape, ou par Marie. Mais resurgit alors, en voyant ces figures chevauchant la toiture de leur édifice comme une monture, une image centrale pour notre parcours, que nous avons brièvement aperçue un peu plus haut : la *Santa Casa* de Lorette. Car nous sommes ici dans le plein du *transport*, c'est-à-dire de la donation comme monstration et de la donation comme *venue* ; nous sommes donc dans le plein de l'ambivalence structurelle de l'image fondatrice, que je ne cesse pas d'interroger : l'évidence mystérieuse d'un présent, dans le double sens d'une offrande et d'une venue en présence. Image première parce qu'elle s'impose, image seconde parce qu'elle s'expose sur le fond d'une provenance — je reviendrai encore à ce mot.
- 23 Par rapport au « grand mouvement de l'Orient vers l'Occident »¹⁵, une autre histoire s'est dessinée dans la longue durée de l'époque moderne, une histoire de l'insistance de l'Orient *en Occident*¹⁶. On y situerait les relais de la Terre Sainte dans l'invention des *Sacri Monti*¹⁷ : on y situerait aussi le miraculeux transfert de la *Santa Casa* depuis Nazareth jusqu'à sur les côtes de l'Adriatique dans les dernières années du XIV^e siècle¹⁸. La chambre de Marie, qui ne devient métonymiquement la maison de Marie que dans son transport, est une maison sans fondations, comme le remarquera avec profondeur Louis Richeôme lorsqu'il s'interrogera dans son *Pèlerin de Lorette*, en 1607, sur les secrets du miracle du transfert angélique de la *Casa*, dont on retrouve difficilement les traces lors de ses escales successives (sur les rivages orientaux de l'Adriatique puis dans les Marches avant son ultime station près d'Ancône) parce qu'« elle était sans fondements »¹⁹. Mais ce qui doit nous retenir ici, c'est que cette « maison » n'est sans fondations que parce que ses fondations sont ailleurs, à Nazareth²⁰. On peut donc dire tout à la fois qu'elle est à elle-même sa propre fondation, comme les petites maquettes portées et apportées par Louis le Pieux, Jean Tissendier ou l'évêque Ecclesius, *et que* sa fondation est là d'où elle provient. Elle est tout à la fois — et nous revenons ici encore à la duplicité de l'image « fondatrice » — fondée par elle-même et au-delà d'elle-même. D'un côté l'inscription de l'Orient, de l'autre l'aventure d'une nouvelle situation, pour laquelle elle porte sa fondation comme un train d'atterrissage ramassé sous son poids. Elle la porte d'autant plus, que Louis, Jean, ou tant d'autres qui portent ces petites maisons les orientent vers l'Est et que, par conséquent, leur provenance d'Orient — non pas seulement de la *Santa Casa* mais de tout temple — est tout aussi bien une espérance d'Orient, nouvelle figure ici de l'insistance de l'Orient²¹. À nouveau, ici, ce qu'on croyait s'inscrire dans un passé se retourne dans un avenir par l'opération de ces édifices fondés en eux-mêmes.
- 24 Il faut peut-être ici faire un autre détour, par le récit de Jean, l'évangéliste, et par deux passages plus précisément : « Qui me voit voit celui qui m'a envoyé » (12, 45), « Qui m'a vu a vu le Père » (14, 9). Entre ces deux énoncés, deux éléments se transforment : d'une part, le temps (« qui me voit voit (*videt*) » / « qui m'a vu a vu (*vidit*) »²²) ; d'autre part le Père (« celui qui m'a envoyé (*eum qui misit me*) » / « le Père (*Patrem*) »).
- 25 Quand l'image est-elle première ?
- 26 « Qui me voit voit celui qui m'a envoyé » : l'image du Père, c'est le Père non pas immédiatement en tant qu'il est visible mais en ce qu'il m'a envoyé. « Qui m'a vu a vu le Père » : c'est le souvenir qui est premier, l'image survient en tant qu'elle est *déjà* l'objet d'un souvenir (comme le centurion romain au pied de la Croix : « *c'était* vraiment le Fils de Dieu » [Marc 15, 39])²³ ; et dans ce second cas, c'est bien le Père qui est saisi dans le

Fils, et non pas seulement en tant qu'il a envoyé le Fils. D'un côté l'incarnation, de l'autre, la rédemption. Et du même coup, on oscille aussi entre l'image comme œuvre de la création et l'image comme voie du salut. Deux orientations qui dessinent aussi deux déterminations de l'image, dans sa beauté ou dans sa fonctionnalité — c'est-à-dire comme icône ou comme image, comme Orient ou comme Occident²⁴.

- 27 Quand l'image est-elle première ? Comment répondre, puisque l'incarnation s'articule sur la rédemption (*qui me voit voit celui qui m'a envoyé*) et que l'image-souvenir s'articule sur l'incarnation (*qui m'a vu a vu le Père*) ? L'irrésolution temporelle de la figure du donateur, entre le projet de l'église et sa représentation en son sein même, et la rétractibilité des fondations de cette église, qui me semble profondément liée à cette irrésolution, sont l'une et l'autre d'admirables figures, dans la tradition chrétienne, de l'instabilité ontologique de l'image dans la chaîne des causes et des effets.

Proposition 3

- 28 Aussi nous faut-il revenir pour finir à la temporalité de la donation. Nous avons vu à l'œuvre le temps présent de l'offrande, indéfiniment recommencé dans l'imminence du don de l'église d'Avenas à saint Vincent : lui, mains encore jointes dans la prière, alors que le donateur lui tendait la maquette de son église. Là se jouait un acte essentiel de la fondation, qui ne peut jamais se donner que dans l'après-coup de son acte, lorsque le présent absolu de son commencement se donne à relire, à revoir dans le temps que ce présent a ouvert²⁵. Ainsi de l'église, qui se donne encore à fonder, dans le geste de son offrande, alors même que nous y sommes, que nous contemplons ce geste depuis l'intérieur du temple édifié. La maquette de l'église est tout à la fois son être-en-projet et la rétrospection de ce projet, depuis le lieu de son accomplissement.
- 29 Revenons alors aussi, une fois encore, à la statue des augustins de Toulouse. Le maître de Rieux représente Jean Tissendier pourvu de sa mitre mais aussi, dans le même temps, revêtu de sa robe de bure et de la ceinture de corde qui la ceint (fig. 6). Il est tout à la fois dans l'*après* de sa promotion épiscopale et dans l'*avant* de son habit franciscain. La donation le place dans ces deux temps qui sont aussi ceux de la donation comme telle, dans sa *pro-venance*, doublement porteuse du temps dont elle procède et du temps qu'elle annonce²⁶. Ultime figure, pour nous ici, de l'image fondatrice, image de ce qui la précède et de ce par quoi elle procède — à ce qui viendra.

NOTES

1. Je dois dire toute ma gratitude à Françoise Monfrin, fine spécialiste de ce motif, qui m'a instruit et éclairé sur de nombreux aspects, bien au-delà de ce que je pourrais développer ici. Voir également Jean-Pierre CAILLET, « L'image du dédicant dans l'édifice cultuel (IV^e-VII^e s.) : aux origines de la visualisation d'un pouvoir de concession divine », *Christianisation et images, Antiquité Tardive*, 19, 2011, p. 149-169 ; Lucy Anne HUNT, « The Byzantine mosaics of Jordan in context: remarks on imagery, donors and mosaicists »,

Palestine Exploration Quarterly, 126, 1994, p. 106-126 ; Carola JÄGGI, « Donator oder Fundator? Zur Genese des monumentalen Stifterbildes », *Georg-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 9/10, 2002/2003, p. 27-45 ; Clementina RIZZARDI, « Le immagini vescovile nei mosaici parietali di Ravenna tra V e XII secolo: tipologia, significati, significazioni », *Atti del IX Colloquio Internazionale AIEMA*, Roma, 2005, p. 1189-1202 ; Jean-Marie SPIESER, Élisabeth YOTA (éd.), *Donations et donateurs dans le monde byzantin. Actes du colloque international de l'université de Fribourg, 13-15 mars 2008* [Réalités Byzantines, 14], Paris, Desclée de Brouwer, 2012. Voir aussi, bien sûr, Dominique IOGNA-PRAT, *La maison Dieu*, Paris, Seuil, 2006, en particulier p. 319-323.

2. AGNELLUS DE RAVENNE, 77, p. 227-231 (*Corpus Inscriptionum Latinarum*, XI, 288) (je souligne).

3. Françoise MONFRIN (note de travail inédite, voir ci-dessus note 1).

4. Père supposé de Gervais et Protas. Ses reliques sont découvertes par Ambroise à Bologne en 393, transférées à Milan puis à Ravenne.

5. Voir pour une étude complète de l'iconographie de San Vitale, Friedrich Wilhelm DEICHMANN, *Ravenna. 1, Ravenna, Geschichte und monumente*, Wiesbaden, F. Steiner, 1969, p. 226-256.

6. (RE) X LUDOVICVS PIVS ET VIRTUTIS AMCVS OFFERT AEECLIAM RECIPIT INTIVS ISTAM LAPADE BISSENA FLVITVRVS IVLIVS IBAT MORS FVGAT OBPOSITV REGIS AD INTITUM.

7. Nous ne sommes pas encore ici, me semble-t-il, dans le moment de la consécration de l'église (voir par exemple Dominique IOGNA-PRAT, *op. cit.*, p. 362).

8. Je l'ai naguère explorée dans le *Journal des motions intérieures* d'Ignace de Loyola, quand la médiation de « Notre Dame » dissimule à Ignace le « Père » auquel elle s'adresse cependant pour lui. J'avais identifié cette dissimulation comme une éclipse divine, revers de la médiation elle-même (voir *Ignace de Loyola. Journal des motions intérieures ; suivi du Papier des élections ; et du Feuilleton de Madrid*, édition critique et nouvelle traduction des manuscrits autographes par Pierre Antoine FABRE, Bruxelles, Lessius, 2007, p. 90, p. 161-162).

9. Pourrait-on aller jusqu'à faire l'hypothèse que le geste destructeur qui semble avoir privé la figure de Vincent de l'une de ses mains soit le geste d'une révolte contre cette exclusion du tiers, de celui qui assiste, spectateur impuissant, à cette relation entre deux pouvoirs ? Les judicieuses perspectives d'Olivier Christin sur la précision chirurgicale des marteaux iconoclastes ne peut que nous rendre attentifs à de telles plaies (Olivier CHRISTIN, *Une révolution symbolique : l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, les Éditions de Minuit, 1991).

10. Je pense évidemment ici au grand livre d'Hubert DAMISCH, *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, qui faisait des nuages le signifiant, très flottant, de la séparation des sphères, entre le monde d'ici et le monde d'ailleurs, entre le bas et le haut, le nuage, dans sa porosité, marquant l'écart et assurant le passage, dans une condensation des flux.

11. <http://www.arte.it/opera/madonna-dei-pellegrini-4534>.

12. Voir pour une enquête plus approfondie sur les premiers portraits jésuites Pierre Antoine FABRE, « Le profil d'un fondateur. Genèse du portrait d'Ignace de Loyola (1556-1622) », *Trois*, Montréal, 1995, p. 5-24.

13. *Monumenta Historica Societatis Iesu*, *Monumenta Ribadeneira*, II, Madrid, La editorial iberica, 1923, p. 486-487.

14. Voir ici les belles pages de D. IOGNA-PRAT, *op. cit.*, p. 317-323 et l'iconographie que nous lui empruntons ici.

15. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1963, p. 105.

16. L'ouvrage posthume d'André CHASTEL, *Byzance et l'Italie*, Paris, Fallois, 1999, reste aujourd'hui encore pionnier dans ce domaine peu exploré. Voir cependant aussi Tania VELMANS, *L'image byzantine et la transfiguration du réel*, Paris, Hazan, 2009 (et sur la place de la référence byzantine

dans le débat tridentin, Pierre Antoine FABRE, « Le problème de l'image dans le dernier acte du Concile de Trente : documents inédits du mois de novembre 1563 », dans Charles MÉRIAUX *et al.* (éd.), *La dramatique conciliaire*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2018.

17. Voir Maurice HALBWACHS, *La topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte : étude de mémoire collective*, édition préparée par Marie Jaisson, avec des contributions de Danièle Hervieu-Léger, Jean-Pierre Cléro, Sarah Gensburger *et al.* Paris, Presses Universitaires de France, 2008 ; et le grand travail encore inédit d'Anne LEPOITTEVIN, *La statuaire très chrétienne des Sacri Monti d'Italie (1490-1680). Genèse, histoire et destin d'une invention*, à paraître aux Presses universitaires de Rennes.

18. Je renvoie sur l'ensemble de ce dossier à la remarquable somme d'Yves-Marie BERCÉ, *Lorette aux XVI^e et XVII^e siècles : histoire du plus grand pèlerinage des temps modernes*, Paris, PUPS, 2011, riche elle-même d'une vaste bibliographie.

19. Voir sur ce point Pierre Antoine FABRE, « Qu'est-ce qu'être l'auteur d'un "écrit illustré" ? Sur quelques ouvrages jésuites des XVI^e et XVII^e siècles », *Cahiers Forell*, n°9, Université de Poitiers, printemps 1998, p. 39-66 ; et tout récemment Pierre Antoine FABRE, « Si la Santa Casa de Loreto avait été transportée par des Anges... », dans Béatrice DELAURENTI *et al.* (éd.), *L'Historien et les fantômes. Lecture (autour) de l'œuvre d'Alain Boureau*, Paris, 2017, p. 135-45.

20. On retrouverait ici un trait essentiel de la fondation telle que la définit Marcel DETIENNE dans le recueil de ses *Tracés de fondation*, Louvain-Paris, Peeters, 1990 : mais voir aussi « Rome hors de Rome » dans Alexandre GRANDAZZI, *La fondation de Rome : réflexion sur l'histoire*, Paris, Hachette, 1997.

21. L'enjeu est essentiel pour nous aujourd'hui : c'est parce qu'Hegel privilégie le mouvement de l'Orient vers l'Occident et non pas l'insistance de l'Orient sous les deux formes que je viens de relever qu'il s'interdit une compréhension de l'islam, comme en témoigne son histoire des religions. Et nous sommes encore, de ce point de vue, largement hégéliens.

22. On se tient ici aux textes latins et grecs, mais l'enquête philologique sera évidemment à poursuivre par l'hébreu.

23. Je renvoie sur ce point à un remarquable commentaire de Patrick Goujon, encore inédit, proposé dans le cadre d'une réflexion encore en cours avec mes collègues du Groupe de recherches interdisciplinaires sur l'histoire du littéraire (GRIHL-CRH/EHESS) sur le sujet : « Que savaient-ils ? ».

24. Ironie tragique : c'est dans le moment même où l'image se trouve séparée de sa beauté de nature que l'artiste s'en empare, au nom de sa seule fonction. C'est la grande bascule du dernier XVI^e siècle, et au pivot de cette bascule le décret tridentin.

25. Je me laisse guider ici par l'intuition centrale de mon travail sur la fondation de la Compagnie de Jésus, ce que j'ai tenté de définir comme un théorème de l'*après-coup* comme réactivation nécessaire de la puissance de l'acte même de la fondation : si celle-ci ne peut se dire qu'au passé, comme *ce qui a été* fondé, alors ce passé ressurgit dans le présent qui, comme passé revisité, devient la condition indépassable de son énonciation. Mon guide ici est le *Récit* d'Ignace de Loyola qui, lorsque ce récit s'interrompt sur le seuil de la fondation de l'Ordre alors que celui-ci a été fondé depuis quinze ans déjà, réactive effectivement l'acte de fonder, comme si en 1555 la fondation de 1540 était encore à venir. Que ce coup historique et politique revienne à Ignace lui-même ou à ses premiers héritiers, peu importe, car c'est précisément dans cette incertitude définitive que repose la puissance de ce *Récit*, tout à la fois geste ultime du fondateur et premier acte de la transmission institutionnelle de ce geste, qui en réeffectue l'inauguration. Voir sur l'ensemble de ces recherches Pierre Antoine FABRE, *De la fondation. Recherches sur la première Compagnie de Jésus*, Genève, Droz, 2017.

26. Je renvoie ici à la méditation de Martin HEIDEGGER sur les temps de la provenance dans ses *Apports de la philosophie*, Paris, Gallimard, 2013 (et ce mot même d'« apport », je l'entends différemment au terme de ce parcours). Pour le dire ici beaucoup trop rapidement, la provenance

dans sa temporalité propre d'un « venir de » et d'un « venir devant » pourrait être pensée comme l'héritage le plus profond du legs théologique de l'idéalisme allemand dans l'œuvre de Heidegger, et en particulier de l'élaboration de Schelling, très longuement travaillée par Heidegger, de la divinité comme « fond-sans-fond » (*Urgrund*). L'essence même de la *fondation* est là.

ABSTRACTS

This contribution makes the history, in the long term of the Christian world, of a gesture: the presentation of the small model of the church by the one who is the donor (the patron, the benefactor, the protector). What is the significance of this gesture, in its formal analogies, in the precision of its act, down to the greatest detail of the hand, the fingers, the posture? A long journey, but one that lingers a little longer on the extraordinary altar stone of the church of Avenas (late 11th-early 12th).

Cette contribution fait l'histoire, dans la longue durée du monde chrétien, d'un geste : la présentation de la petite maquette de l'église par celui qui en est le donateur (le mécène, le bienfaiteur, le protecteur). Quelle est la portée de ce geste, dans ses analogies formelles, dans la précision de son acte, jusqu'au plus grand détail de la main, des doigts, de la posture ? Voyage au long cours, mais qui s'attarde un peu plus sur l'extraordinaire pierre d'autel de l'église d'Avenas (fin XI^e-début XII^e).

INDEX

Keywords: gesture, gift, architecture, Caravaggio, Loreto

Mots-clés: geste, don, architecture, Caravage, Lorette

AUTHOR

PIERRE ANTOINE FABRE

Pierre Antoine Fabre est directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales et directeur-adjoint du Centre d'études des sciences sociales du religieux (CéSor). Il préside également avec Jose Eduardo Franco la Société internationale d'études jésuites (SIEJ). Ses travaux portent sur le premier siècle de la Compagnie de Jésus, sur l'histoire de la Suppression et de la Restauration de cette Compagnie, sur le problème de l'image chrétienne dans la postérité du Concile de Trente et sur l'histoire de l'écriture spirituelle au XVII^e siècle.