

Entre ressemblance et dissemblance. La pensée de l'image chez Nicolas Fontaine au regard de l'iconologie jésuite

Ralph DEKONINCK
Université catholique de Louvain

L'idée de cette contribution est venue de l'intérêt suscité par la lecture du *Dictionnaire chrétien* de Nicolas Fontaine¹ et en particulier de la découverte du traitement qu'il y propose de l'image à travers diverses entrées toutes liées de près ou de loin à la question du visible. Ce traitement m'intéressait d'autant plus qu'il entraînait en résonance avec celui proposé par un jésuite contemporain dont la théorie de l'image m'était plus familière, à savoir le Père Claude-François Ménestrier. Bien des points de convergence semblaient exister entre ce qui pourtant relève de deux sensibilités spirituelles différentes mais qui manifestement partagent un même horizon théologique et iconologique, à quelques discrètes différences près, sinon divergences près. Or, plus que les similitudes, il convient d'interroger ces différences / divergences en se demandant si elles témoignent de deux visions de l'image et plus encore de la ressemblance, dont il faudra ensuite rendre compte en termes d'appartenance à des familles spirituelles distinctes, tout en veillant à nuancer les habituels clivages par trop tranchés entre vision janséniste et vision jésuite², pour autant que de telles expressions aient du sens. Finalement, il s'agira d'interroger une certaine spécificité janséniste en la contrastant, ou plutôt en la révélant presque au sens chimique du terme, c'est-à-dire en la faisant réagir au contact d'une autre « solution iconologique ».

Commençons par présenter le *Dictionnaire chrétien* signé par Nicolas Fontaine, le mémorialiste de Port-Royal, auteur de la Bible dite de Royaumont, grand traducteur de saint Jean Chrysostome et de l'*Imitation de Jesus-Christ*. Bernard Teyssandier a rappelé l'horizon figuraliste de ce dictionnaire rapportant toutes les réalités de ce monde à leur unique origine ou fin chrétienne³. On y découvre ainsi une somme d'analogies transformant la nature, les sciences et les arts en figures édifiantes, très utiles, comme l'indique le titre même de l'ouvrage, « aux Religieux & religieuses, aux personnes de piété, aux Predicateurs & à tous ceux qui étudient ou qui ont à parler en public ». Bernard Teyssandier avance dès lors très justement que « c'est sans doute dans la fonction, voire dans la mission qu'il assigne à l'image que le grand traducteur de Jean

¹ N. Fontaine, *Le Dictionnaire chrétien où sur differens tableaux de la nature l'on apprend par l'Ecriture et les saints Peres à voir Dieu peint dans tous ses ouvrages et à passer des choses visibles aux invisibles*, Paris, Élie Josset, 1691.

² Sur cette idée de vision jésuite, voir entre autres : *Baroque vision jésuite. Du Tintoret à Rubens*, éd. A. Tapié, catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Caen (12 juillet au 13 octobre 2003), Paris-Caen, Somogy / Musée des Beaux-Arts de Caen, 2003.

³ B. Teyssandier, « Fonction et mission de l'image dans *Le Dictionnaire chrétien* de Nicolas Fontaine (1691) », dans R. Dekoninck et A. Guiderdoni-Bruslé (éd.), *Emblemata Sacra. Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images. The rhetoric and hermeneutics of illustrated sacred discourse*, Turnhout, Brepols (Imago Figurata. Studies, vol. 7), 2007, p. 199-210.

Chrysostome impose sa marque⁴ ». En effet, sous la plume de Fontaine, tout devient peinture, son dictionnaire se transformant en une galerie où l'on est invité à méditer sur les tableaux de la nature, à travers lesquels « on apprend à voir Dieu peint dans tous ses ouvrages », comme le précise toujours le titre programmatique. Mais cette vue passe essentiellement par l'écriture, celle de la Bible et des saints Pères⁵, passée au filtre de celle de Fontaine et de ses « définitions visionnaires », dont l'objectif est de nous transporter « des choses visibles aux invisibles » par le seul pouvoir des mots qui font image. Or force est bien de constater que la métaphore scripturaire et la métaphore picturale se croisent jusqu'à se confondre, le *Deus scriptor* et le *Deus pictor* ne faisant plus qu'un. Toutes les créatures, peut-on lire dans l'avertissement, « sont comme une voix qui publie de toutes parts la puissance de celui qui les a faites⁶ ». La Création est ainsi conçue comme une « parole muette », définition qui, rappelons-le, est bien celle de la peinture dans le cadre théorique de l'*ut pictura poesis*. Mais le fait que la Création soit ici à déchiffrer plus qu'à contempler témoigne avant tout de la marque du péché originel ayant mis fin à la transparence de la représentation, Dieu ne se laissant plus contempler « comme le ciel dans l'eau d'un bassin⁷ ». Résonne ici la *regio dissimilitudinis* d'Augustin (*Confessions*, VII, 10, 16), dissimilitude dont il s'agit non seulement de faire le diagnostic mais aussi de guérir.

Étant donné un tel programme fondé sur la dialectique entre ressemblance et dissemblance, il est normal d'en trouver pour ainsi dire la théorie dans les entrées du *Dictionnaire* qui sont précisément consacrées à l'image, au tableau, au peintre, au portrait et aux statues. On y découvre une synthèse, guère originale au premier regard, des enjeux anthropologiques de l'imitation chrétienne. Ainsi à l'article « image » peut-on lire : « Les images, les tableaux, les ressemblances doivent faire souvenir tout homme de bon sens et de piété, de la ressemblance qu'il a avec Dieu, et de l'honneur qu'il a d'avoir été fait à son image⁸. » La contemplation de toute image doit donc irrésistiblement rappeler à l'homme sa condition foncièrement imaginaire. Car tout être humain n'est qu'une ressemblance ou un tableau en devenir, selon une analogie empruntée au psaume 39 : « on sait en parlant d'image, que c'est à quoi l'Écriture compare toute notre vie, qui est comme une image qui passe ; et qui ne laisse rien après soi aussitôt qu'elle est passée⁹ ».

Mais de quelle nature est cette image vivante qu'est l'homme ? Pour répondre à cette question, Fontaine convoque la classique distinction augustinienne entre ressemblance par imitation et ressemblance par participation : « Cette image et cette ressemblance de Dieu est de deux façons, comme on voit l'image et la ressemblance d'un homme en deux manières, ou dans son fils qui lui ressemble, ou dans son tableau qui le représente, et dans un miroir dans lequel il se regarde. Elle est dans son fils au regard de la substance même, mais le tableau et le miroir ont une ressemblance bien plus imparfaite : et cependant c'est une ressemblance et une image¹⁰. » Entre ressemblance génétique et ressemblance mimétique, il y a donc un écart fondamental, pour ne pas dire une coupure ontologique, instituant deux modes de ressemblance bien distincts. Bien entendu, l'homme, dans son rapport à Dieu, sera plus proche du tableau que du Christ : « C'est ainsi que nous sommes, quoique faiblement, l'image de Dieu, mais d'une manière bien différente que ne l'est son Fils Éternel, qui est son image : le

⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁵ C'est dans le riche bagage métaphorique de la tradition biblique et patristique que puise N. Fontaine.

⁶ N. Fontaine, *op. cit.*, « Avertissement », n. p.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, « Image », p. 329.

⁹ *Ibid.*, p. 330.

¹⁰ *Ibid.*, p. 329.

Fils l'étant par essence, et nous par une faible imitation de Dieu, comme un peintre dans un tableau imite le naturel¹¹. » Soulignons dans ce passage le fait que Fontaine estompe la nature ontique de l'image humaine pour faire de l'homme un *imitator Dei* plus qu'une *imago Dei*, un peintre de Dieu plus qu'un tableau de Dieu. Et cela tient à nouveau au péché, qui fait de l'homme une image déchue en quête de sa ressemblance perdue. Car son instinct le pousse naturellement à imiter, mais aussi, comme on l'a vu, à s'attacher aux images¹² dans lesquelles il tend à se reconnaître comme dans un miroir : « Vous êtes l'image de Dieu, mais une image animée et qui comprend qu'elle est l'image d'un Dieu¹³. » On a donc affaire à une image qui a la conscience d'être à la ressemblance d'autre chose ; et le bonheur comme l'honneur de l'homme tiennent à cette seule conscience « qu'il n'est pas fait pour lui-même » mais pour son « original¹⁴ ». Tout chrétien qui en vient à oublier cet original et son origine est condamné au péché d'amour-propre. Il ne fait alors que défigurer les traits de cette image originelle / originale « par l'écoulement continu de ses passions et sa concupiscence¹⁵ ». Or c'est bien là le lot de la condition humaine déchue : « Un tableau presque tout effacé où l'on a peine à démêler quelque trait est notre véritable tableau. Dieu, comme un peintre inimitable nous avait faits à son image et à sa ressemblance ; mais depuis le péché, cette loi naturelle, qui nous faisait discerner si facilement le bien d'avec le mal, a été effacée¹⁶. » Une double logique est donc ici à l'œuvre : non seulement le chrétien doit enlever tous les surpeints de ses péchés afin de dévoiler l'*Urbild*, pour reprendre la terminologie de Maître Eckhart, mais il aura également à prendre lui-même le pinceau pour achever cette image, ou du moins pour tendre vers une plus fidèle ressemblance : « Il faut donc toujours travailler, si nous sommes sages, à retracer cette image défigurée, et à lui rendre son premier éclat¹⁷. » Car « un Chrétien est comme un peintre qui a toujours à ajouter quelque trait à son tableau, et comme un statuaire et un sculpteur, qui a toujours à diminuer¹⁸ ». On retrouve ici les deux voies additive ou affirmative (cataphatique) et soustractive ou négative (apophatique) de la mystique que Fontaine tente de combiner en usant d'une analogie assez originale selon laquelle Dieu est l'auteur de la couche préparatoire sur laquelle l'image est tracée et parachevée : « Les peintres choisissent le fond pour leurs plus belles peintures, et le préparent auparavant : c'est à Dieu, et non aux hommes, de former le fond des âmes et de faire cette première préparation¹⁹ ». Il n'est donc pas question de « peindre sur le vide²⁰ », de même qu'il ne peut être question de considérer à un moment l'œuvre comme achevée. La peinture spirituelle est un travail interminable d'effacement et de reprise. Les peintres, poursuit Fontaine en citant Chrysostome, « effacent bien des fois ce qu'ils ont fait, et ils rapploient souvent leurs couleurs pour former un beau visage.

¹¹ *Ibid.*

¹² Il s'agit là, on le devine aisément, d'une relecture chrétienne de la vérité anthropologique aristotélicienne selon laquelle le trait distinctif de l'homme est sa propension à représenter : « dès leur enfance, les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter, et une tendance à trouver du plaisir aux représentations » (Aristote, *Poétique*, 1448 b). Nous verrons que la dimension du plaisir n'est pas retenue par Fontaine.

¹³ N. Fontaine, *op. cit.*, p. 329.

¹⁴ « Mais ce seul mot d'image doit lui faire voir qu'il n'est pas fait pour lui-même. Une image est toute faite pour son original », *ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 330.

¹⁶ *Ibid.*, « Tableau », p. 592.

¹⁷ *Ibid.*, « Image », p. 330.

¹⁸ *Ibid.*, « Peintre », p. 483.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ « Peindre sur le vide, si cela se pouvait, ce serait vouloir établir la science sur un esprit vain », *ibid.*, p. 484.

S'ils prennent tant de peine à représenter une figure morte, sur du bois ou sur de la toile, que ne devons-nous point faire pour retracer ou dans notre âme, ou dans celle des autres dont nous avons soin, l'image de Dieu²¹ ? »

Comme on le devine à travers toutes ces citations, le paradigme artistique de la ressemblance qui sous-tend la pensée de Fontaine est à chercher du côté de l'art du portrait. Ainsi n'est-il pas étonnant de le voir recourir à la fiction du portrait animé, vieux *topos* de la littérature artistique qu'il utilise ici pour étayer sa démonstration théologique : « Si un portrait pouvait tout d'un coup devenir animé, comme il ne verrait en soi-même aucun trait qui ne se rapportât à la personne qu'il représente, il ne vivrait que pour elle seule, et ne respirerait que sa gloire²² ». Mais le portrait n'est pas seulement à la ressemblance de son modèle, il est également à la ressemblance de son peintre : « Ces portraits néanmoins se trouveraient obligés à partager leur amour entre les originaux qu'ils représentent, et le peintre qui les a faits²³. » À la différence de ces images mortes, le chrétien, en tant qu'image vivante, n'a pas, quant à lui, à partager son amour entre ces deux origines, puisque le peintre et le modèle ne font, chez lui, qu'un ; il n'est à vrai dire qu'un autoportrait du divin : « Pour nous, nous ne sommes point dans cette peine. Celui qui nous a faits est celui qui nous a faits à sa ressemblance. Nous sommes tout ensemble et les œuvres de ses mains, et ses images²⁴. » Cependant, l'homme ne peut bien entendu prétendre à aucune identité avec le peintre modèle, présomption que Fontaine dénonce en ces termes : « Ce qui est à plaindre, est que cette ame faite à l'image de Dieu, n'a pas voulu dans Adam être son image, ni se contenter de lui ressembler, mais être absolument comme lui, et faire elle-même sa félicité²⁵. » En réduisant ainsi tout écart, l'*imitator Dei* s'érige en quelque sorte en *pictor divinus*, péché présomptueux qui est clairement dénoncé.

De façon plus générale, on pourrait dire que Fontaine rejoint ici la critique janséniste de l'art du portrait, ce dernier étant conçu comme l'image d'une image d'où ne peut découler qu'un plaisir vaniteux : « l'homme est un peintre qui se fait toujours un portrait agréable de lui-même²⁶ », écrit-il, et citant saint Paulin : « Je rougis de me faire peindre tel que je suis, et je n'ose pas me faire peindre tel que je ne suis pas. Je sais ce que je suis, et je ne suis pas tel que je voudrais être²⁷. » Le rapport de ressemblance peut d'ailleurs aller jusqu'à s'inverser, le portrait apparaissant alors plus naturel ou vivant que son modèle, selon une idée empruntée au psaume 115 : « On estime toujours les Tableaux qui représentent le mieux au naturel. Mais quelque ressemblance qu'ils aient avec les personnes que l'on a tirées, on peut dire souvent que ces personnes ressemblent encore mieux à leurs statues & à leurs tableaux, que leurs tableaux & leurs statues ne leur ressemblent ; puis que comme leurs tableaux, elles ont des oreilles & n'entendent point, des yeux & ne voyent point, n'ayant que les yeux du corps & non pas ceux de la foy, sans lesquels on est aveugle à tout ce qui regarde Dieu²⁸. »

En guise de contraste, on peut envisager à présent la vision jésuite sur cette question iconologique. Le premier constat qui s'impose est toutefois celui d'un même fondement anthropologique. Ainsi par exemple chez Nicolas Caussin, le principe de la

²¹ *Ibid.*, p. 482.

²² *Ibid.*, « Image », p. 330.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, « Peintre », p. 483.

²⁷ *Ibid.*, « Portrait », p. 511. Fontaine avance un contre-modèle de ce portrait impossible : c'est bien entendu la *vera effigies* du voile de Véronique ou du Mandylyon d'Édesse, paradigme du portrait chrétien, car le modèle et son image y sont consubstantiels.

²⁸ *Ibid.*, « Statues », p. 590.

ressemblance en acte apparaît également fondateur, bien qu'il soit, à la différence de chez Fontaine, assorti du principe du plaisir dont la présence laisse déjà entrevoir une spécificité jésuite : « Le monde est une scène pleine d'images et l'homme lui-même est image et il passe sous forme d'image, quoi d'étonnant donc qu'il prenne plaisir aux ressemblances et à l'imitation des choses²⁹ ? ». Claude-François Ménestrier ne dit pas autre chose, une vingtaine d'années plus tard, lorsqu'il affirme : « l'homme a tant d'inclination pour son origine, qu'il aime toutes les copies, jusqu'à oublier l'original sur lequel elles ont été tirées. Il semble que son amour soit juste, puisqu'il est fondé sur la ressemblance, et qu'estant l'Image de Dieu il a du rapport aux tableaux et de la sympathie avec les portraits et la peinture³⁰. » C'est donc parce que l'homme est lui-même copie réalisée d'après un original qu'il est non seulement attiré par cette « boutique de peinture » qu'est devenu un univers mimant l'art, mais également enclin à adorer toutes les images artificielles, dans lesquelles il reconnaît une parcelle de sa propre condition iconique³¹. Son désir de ressemblance est d'ailleurs si fort qu'il lui fera courir le risque de l'idolâtrie, c'est-à-dire de la confusion de l'original et de la copie³², penchant idolâtre qui de crime est donc devenu passion, pleinement justifiée, pour la peinture comme artifice. C'est sur ce point que l'écart entre Fontaine et Ménestrier apparaît le plus grand : un véritable amour de l'art sous-tend en effet la pensée de notre jésuite.

Tous nos jésuites opèrent une distinction entre image et ressemblance, deux dimensions qui tendent à être confondues chez Nicolas Fontaine. Tous insistent sur le caractère foncièrement ontologique de l'image humaine, l'image étant de l'ordre de la nature et la ressemblance de l'ordre de la vie, de la grâce et de l'amour. Ainsi pour Pierre Le Moyne, « l'Image est commune à tous les Hommes ; elle est sur le visage du Turc & sur celui de l'Athée, non moins que sur celui du Chrestien ; elle se peut salir, mais elle ne se peut rompre ny nous estre ostée [...] Quant à la Ressemblance de Dieu, elle est à l'Image ce que la lumiere est à la face des Astres, ou ce que les couleurs & les dorures sont à une Figure de terre³³. » La ressemblance apparaît ainsi comme un supplément qui accomplit l'imitation en lui donnant vie, comme « si de cent Peintures & d'autant de Statuës que nous aurions d'une Personne excellente, & qui nous seroit extrêmement chere, nous regarderions avec plus de complaisance celles qui auroient le plus de son air & de son visage³⁴. » De tels propos ne manquent pas d'entrer en résonance avec les idéaux défendus dans la littérature artistique de la même époque,

²⁹ « *Scena est mundus, plenam imaginibus, homo ipse imago est & in imagine pertransit: quid mirum igitur si rerum similitudinibus et imitatione delectatur ?* », N. Caussin, *Eloquentiae sacrae et humanae Parallela libri XVI*, Paris, J. Libert, 1643, p. 248. Je me permets de renvoyer à R. Dekoninck, « *Ad imaginem. Plaisir et connaissance dans la pensée iconologique de Nicolas Caussin* », dans *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII*, éd. S. Conte, Berlin, Lit Verlag (« *Ars Rhetorica* », 19), 2007, p. 317-325.

³⁰ Cl.-Fr. Ménestrier, *L'Art des Emblèmes*, Lyon, B. Coral, 1662, p. 1.

³¹ Voir R. Dekoninck, « La Philosophie des images. D'une ontologie à une pragmatique de l'image », dans *Claude-François Ménestrier, les jésuites et le monde des images*, éd. G. Sabatier, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2009, p. 103-113 ; idem, « Entre logica et caligo. La philosophie des images de Claude-François Ménestrier », dans *L'Artiste et le philosophe. L'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVII^e siècle*, éd. Fr. Cousinié et Cl. Nau, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 199-211.

³² « [...] quoy que son teint & sa bonne mine ne soient qu'un peu de plastre & de ceruse elle [la peinture] ne manque pas d'adorateurs [...]. Ses charmes sont si puissans, qu'il a fallu que la divinité la defendit aux premiers siecles, pour empescher qu'on ne luy elevast des temples, qu'on ne luy offrist des sacrifices », Cl.-Fr. Ménestrier, *op. cit.*, p. 1.

³³ P. Le Moyne, *Les Peintures morales où les passions sont représentées par tableaux, par caractères et par questions nouvelles et curieuses*, Paris, S. Cramoisy, 1643, t. II, p. 869-870.

³⁴ *Ibid.*, p. 871-872.

notamment à propos de l'art du portrait dont l'enjeu principal est précisément celui de la ressemblance.

Je laisse toutefois de côté cette question pour conclure avec le constat suivant : c'est bien au titre d'image divine que l'homme est particulièrement sensible aux ressemblances en tout genre. « Nous devons estre nostre estre, à l'imitation de la Divinité³⁵ », écrit Caussin qui exprime ainsi parfaitement l'idée selon laquelle pour devenir image, il faut d'abord se reconnaître image, c'est-à-dire « annoblir ou accomplir nostre nature raisonnable³⁶ ». Or cette confiance en la nature humaine est bien ce qui fait défaut à la conception iconologique de Fontaine rendant compte d'une image essentiellement déçue qui ne peut être rédimée que par le Verbe. Si son but est bien de dégager les créatures et la création de la gangue d'impureté dont le péché les a recouvertes, de manière à les restituer dans leur pureté originelle, on a bien l'impression au final que la tâche s'annonce impossible et que la dissemblance l'emporte sur la ressemblance, l'opacité sur la transparence, avec ce constat d'échec que nous ne pouvons être notre être, pour réécrire la citation de Caussin à la lumière de la pensée de Fontaine.

³⁵ *Ibid.*, p. 369. Cette idée réapparaît dans son *Traité de la conduite spirituelle, selon l'esprit du B. François de Sales* : « Soyons ce que nous sommes ; & soyons le bien pour faire honneur au maistre ouvrier, duquel nous sommes la besongne. Quand un peintre auroit fait la plus excellente piece du monde, s'il n'avoit faict ce qu'on luy demande il n'a rien fait. Que sert de peindre un cheval, lors qu'on a marchandé la figure d'un taureau ? & que sert de faire un Phenix, s'il est question de représenter un moineau ? » (dans *Les Œuvres du bienheureux François de Sales*, Paris, Arnould Cottinet, Jean Roger et Thomas Lozet, 1641, t. II, p. 62).

³⁶ N. Caussin, *Le Buisson ardent, figure de l'Incarnation contenant vingt-quatre discours sur les mystères de l'Avent*, Paris, J. Du Bray, 1648, p. 97.