



LA MEMOIRE DE L'APOCALYPSE, A TRAVERS LA PARAPHRASE SUR LE TABLEAU DE MICHEL ANGE DU DERNIER JUGEMENT D'EDMOND BREUCHE (1644)

Audrey DURU (U. de Picardie-Jules Verne)

Cette *Paraphrase*¹ d'une fresque achevée un siècle plus tôt (1537-1541) offre un cas intrigant et méconnu² de réception de l'œuvre de Michel-Ange³ (1475-1564) dans les Lettres de langue française. Un tel éloge de la fresque du Jugement dernier peinte au chevet de la chapelle Sixtine à Rome est en effet isolé à cette date⁴. Les polémiques italiennes qui ont entouré la première réception de l'œuvre semblent obérer durablement sa fortune. Dans le domaine français, Blaise de Vigenère (vers 1523-1596) a exprimé son admiration pour la fresque de Michel-Ange⁵ mais, à partir du milieu du XVII^e siècle, le jugement qui prévaut est défavorable. Le choix de Breuché est donc teinté de paradoxe.

L'imitation de Michel-Ange par Breuché retient notre attention en tant qu'elle met en abyme l'écriture visionnaire dérivée du Livre de l'Apocalypse. Dans le titre et les textes liminaires, Breuché se donne en effet pour modèle une œuvre picturale monumentale. Cela lui permet de proposer la lecture de son texte comme une expérience analogue à la contemplation de l'œuvre d'art :

Je veux *faire voir* dans cette Paraphrase, que j'ay faite sur le tableau de Michel Ange du dernier Jugement, une chose veritable et certaine, et d'autant plus à craindre qu'elle est inevitable ; comme ceux qui prendront la peine de *jetter la veuë dessus* pourront le remarquer facilement. (« paraphrase », p. 2, les italiques sont de nous.)

La poétique de Breuché tire sa force de l'émulation entre art du lisible et art du visible que désigne la notion de « peinture parlante ». Courante au début du XVII^e siècle, cette

1 Edmond Breuché de la Croix, *Paraphrase sur le tableau de Michel Ange du dernier jugement*, [Liège], [B. Bronckart], 1644. Exemplaire consulté : BnF Arsenal 4-T-1635. Pagination discontinuée : épître dédicatoire et « avis sur les fautes » non paginés ; préface paginée de 1 à 25 ; reprise de pagination pour la « paraphrase » de 1 à 146. Dans notre texte, la graphie *Paraphrase* désigne désormais le livre paru sous ce titre d'ensemble et la graphie « paraphrase », la section titrée ainsi hors paratexte.

2 Les écrits d'Edmond Breuché sont connus par l'historiographie belge et liégeoise : études par H.-N. de Villenfagne (1803), E. Hénaux (1843), H. Helbig (1858) au XIX^e siècle. Voir surtout : Anne-Marie Gillis, *Edmond Breuché de la Croix : aumônier de la duchesse d'Orléans et curé de Flémalle. Contribution à l'histoire de la poésie et de l'éloquence au XVII^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1957 ; sur la *Paraphrase*, p. 117-151.

3 Reproduction numérique accessible sur le site officiel du Vatican, consultation le 23.08.2016, url : http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html.

4 Voir Melinda Schlitt, « Painting, criticism, and Michelangelo's *Last Judgment* in the age of the counter-reformation », *Michelangelo's Last Judgment*, Marcia B. Hall (dir), Cambridge, Cambridge university Press, 2005, p. 113-149 ; Bernadine Barnes, *Michelangelo's Last Judgment. The Renaissance Responce*, Berkeley, University of California press, 1998, chap. 3 *The Last Judgment and the Critics*, p. 71-101. Pour la transformation du jugement français dans la seconde moitié du XVII^e siècle, voir Jacques Thuillier, « Polémiques autour de Michel-Ange au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 36-37, 1957, p. 353-391 ; Gabriella Rèpaci-Courtois, « Michel-Ange et les écrivains français de la Renaissance : grâce et disgrâce d'un itinéraire critique », *Nouvelle revue du Seizième siècle*, 8, 1990, p. 63-81.

5 Philostrate, *Les Images ou Tableaux de platte-peinture, traduction et commentaire de Blaise de Vigenère* [1578], éd. Françoise Graziani, Paris, Champion, 1995, épître, p. 10.



dernière renvoie à une pratique à mi-chemin entre narration et description⁶, opposée à la « poésie muette » iconographique. La poétique de Breuché promeut l'effet produit par les images en matière morale et spirituelle. Cette puissance des images vaut soit que celles-ci soient saisies par les sens externes de l'âme, soit qu'elles présupposent par analogie des sens internes et relèvent de la production d'images mentales issues de l'imagination.

La comparaison de la « paraphrase » de Breuché avec la fresque grandiose de Michel-Ange est développée dans le livret à travers un paratexte à la fois abondant et insolite dans le discours spirituel. Ce paratexte est dominé par l'écriture d'une expérience – la contemplation personnelle de la fresque à Rome – et l'exercice d'un jugement – sur le patrimoine culturel italien et romain – qui s'apparentent à l'essai montaignien. Jusqu'à quel point la prédication sur l'apocalypse⁷, en l'occurrence sur le Jugement dernier, peut-elle prendre pour modèle l'œuvre d'art et ses effets sensibles, c'est-à-dire l'intérêt pour un simulacre, sans risquer de ruiner la performance parénétiq ue ? Il semble en fait que le risque d'idolâtrie, donc d'échec de la prédication édifiante, soit écarté si l'on considère que la rhétorique visionnaire des textes apocalyptiques, issue de modèles bibliques, induit le prédicateur à inclure dans l'apologétique une réflexion sur le statut de l'image et sur le rôle de l'imagination. L'argumentation théologique de Breuché, qui s'efforce de montrer que l'événement du Jugement dernier est une « chose véritable et certaine », interroge la production intime et sociale d'images et leur puissance morale et politique.

Un essai de contextualisation de l'écriture et de la publication de ce texte nous permettra d'interroger la relation du propos apocalyptique à la réalité historique contemporaine de la publication. Nous situerons ensuite l'entreprise de « paraphrase d'un tableau » dans le contexte de la « peinture parlante » pratiquée dans la spiritualité jésuite et oratorienne, afin de mesurer comment la représentation du Jugement dernier infléchit une rhétorique de l'illusion. Nous verrons enfin que cette puissance d'illusion appartient à la vertu morale et politique accordée à l'image dans la « paraphrase » sur le Jugement dernier et devient un élément d'apologétique déduit de la méditation sur les visions apocalyptiques.

PUBLIER LE JUGEMENT DERNIER EN 1644 A LIEGE : SPIRITUALITE ORATORIENNE ET CONSOLATION NOBILIAIRE

Le nom de Michel-Ange éclipse celui de Breuché sur la page de titre du volume. L'écart de notoriété entre les deux hommes impose de restituer un contexte historique à cet objet rhétorique inédit. Nous cherchons ainsi à préciser la part de circonstance de ce texte apocalyptique. Il apparaît que Breuché ne se livre pas à une herméneutique de l'actualité afin d'y déceler une mutation millénariste. C'est donc l'actualité de la représentation elle-même –

6 Voir notamment Anne Mantero, « La galerie d'Ampèle : description et narration dans les peintures poétiques du P. Le Moyne », *XVII^e siècle*, n° 155, avril-juin 1987, p. 133-154. On peut se reporter à la définition descriptive que donne Richeome (*Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, Paris, L. Sonnius, 1601, « Avant-propos », p. 4) : [manchette : « Peintures parlantes »] « Telles sont les descriptions ou fictions verbales qui se font par les Poètes, ou historiens, d'un arbre, d'une riviere, d'un animal, d'une tempeste, d'une vertu, d'un vice, ou d'autre chose vraye ou imaginaire. Ceste sorte [de figure] comprend les narrations qui se font pour expliquer quelque figure artificielle, soit elle presente ou feincte comme presente. Tels sont les tableaux de Philostrate : car en iceux il n'y a ny couleur ny peinture, mais la seule parole qui feinct les images et les figures, et déchiffre les fantasies de l'auteur comme ayant la peinture devant ses yeux. » Il est possible d'envisager la « peinture parlante » comme le produit d'un procédé identifié par la rhétorique sous le nom d'hypotypose.

7 Nous distinguons les emplois du mot *apocalypse* en notant « Livre de l'Apocalypse » avec une majuscule mais « apocalypse » avec une minuscule lorsqu'il s'agit de désigner les catastrophes ou « déréglément universel de la nature » (« paraphrase », p. 19) accompagnant la fin des temps et prophétisées de façon éparsée dans l'Ancien et le Nouveau Testament.



et non du moment apocalyptique – que nous tenterons de préciser à travers l'enquête sur un nom d'auteur et sur l'inscription institutionnelle d'un livre.

La pastorale d'un prêtre séculier

Le rédacteur donne des gages de son statut de professionnel de la foi et de ses affiliations catholiques⁸. Cette prudence éditoriale se justifie peut-être par la situation ecclésiale fragile de Breuché ou, du moins, stabilisée à date récente, en exil. L'itinérance de Breuché n'est toutefois pas celle d'un « chrétien sans Église » (Kolakowski) ou d'un spirituel « nomade » (de Certeau). Elle semble plutôt contrainte par des liens de clientèle.

La biographie de Breuché fournit quelques jalons sur son statut jusqu'en 1644⁹. Sa famille donne des religieux aux couvents de Troyes en France. Un dénommé Edme Bruchié est prieur claustral de l'abbaye Saint-Loup de Troyes, c'est-à-dire second de l'abbé, à sa mort en 1639¹⁰. Les débuts de la vie religieuse de Breuché se confondent cependant avec l'expansion d'un ordre français de la Réforme catholique, l'Oratoire de Jésus. Il avait été fondé à Paris par Pierre de Bérulle en 1611, sur le modèle de l'Oratoire fondé à Rome par Philippe Néri en 1575, afin de former des prêtres séculiers vivant en communauté. La tradition des oratoriens rapporte que ce Troyen est entré dans l'ordre en 1623 et a pris « la robe le 21 octobre en la maison de Paris »¹¹. Ordonné prêtre, il reçoit vraisemblablement une solide formation à la prédication.

Louis Batterel atteste ensuite sa présence dans le duché de Lorraine en 1634, dans la maison de l'Oratoire de Nancy. Installée à la demande du duc Henri II de Lorraine, cette maison datait de 1618. Un inventaire de la bibliothèque de l'Oratoire de Nancy établi en 1636 révèle un fonds riche de mille soixante-deux ouvrages¹². L'importance du fonds et son actualité sont d'autant plus remarquables que la petite communauté des Oratoriens de Nancy – sept prêtres lors de l'installation – n'a pas d'établissement d'enseignement. Ce fonds se signale également par le nombre des livres d'oraison et de spiritualité voire de mystique (plus d'un quart du total) : Tauler, Catherine de Sienne, Thérèse d'Avila, Louis de Grenade, Louis Dupont, François Arias, sans oublier François de Sales et Pierre de Bérulle, entre autres. Bien que nous ignorions jusqu'à quel point Breuché en a été lecteur, concluons qu'il a du moins été exposé par les livres à « l'invasion mystique » (Bremond) et à la « rencontre du Carmel thérésien avec les mystiques du Nord » (Orcibal). Dans ce contexte géographique, politique et religieux, certains oratoriens de Nancy peuvent s'être inscrits dans la clientèle de la maison ducal.

La première publication de Breuché, à Liège en 1641, indique qu'alors expatrié dans cette principauté, il s'efforce de conserver des liens avec la maison de Lorraine. Dans *La Vierge souffrante au pié de la Croix*, il se présente en effet en prédicateur et messenger¹³, durant une

8 *Paraphrase*, préface, p. 25 : « Et si mon jugement n'est pas conforme à celui de l'Église, je l'expose à sa censure et à sa condamnation. »

9 Anne-Marie Gillis, *op. cit.*, chap. 1, p. 9-44. La principale source d'Anne-Marie Gillis pour la période qui nous occupe est l'ouvrage de Louis Batterel, *Mémoires domestiques pour servir à l'histoire de l'Oratoire*, publiés par A.-M.-P. Ingold, vol. I, Paris, A. Picard et Fils, 1902, p. 153-155. Il conviendrait de reprendre l'enquête à nouveaux frais dans les archives de l'Oratoire, à Troyes (archives de l'Aube, cote 19 H 1-99) et à Nancy (archives de Meurthe-et-Moselle, cote H 2305-2351), notamment.

10 Registres d'état-civil de la ville de Troyes, version numérisée mise en ligne sur le site des archives de l'Aube (consultation le 16.04.2016, url : <http://www.archives-aube.fr>). Table des décès 1587-1670, cote 387_GG_TA_38. Un autre Bruchié (Roch ?) appartient à l'ordre des Trinitaires à Troyes : décès le 5 septembre 1638, inhumation dans l'église (Registre de la paroisse de Saint-Étienne, cote 387_GG_04_01).

11 Louis Batterel, *op. cit.*, p. 153.

12 Louis Châtellier, « Genèse de bibliothèques : les jésuites et les oratoriens en Alsace et en Lorraine vers 1630 », *Les Religieux et leurs livres à l'époque moderne*, Bernard Dompnier, Marie-Hélène Froeschlé-Chopard (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000, p. 39-49.

13 Liège, L. Streel, 1641, non consulté. Information issue d'Anne-Marie Gillis, *op. cit.*, p. 17, d'après le paratexte.



période non précisée, pour Henriette de Lorraine, nièce du duc Henri II, alors elle-même réfugiée à la cour de Bruxelles depuis mai 1634. Toutefois, ses publications ne font aucune mention de l'ordre de l'Oratoire. En effet, d'après les documents de Batterel¹⁴, Breuché en avait été exclu en 1637. Cette décision des supérieurs suit peut-être une défection de Breuché lui-même, puisqu'ils lui reprochent de voyager sans autorisation. À partir de 1641, ses publications nous indiquent qu'il a trouvé une protection en entrant dans l'ordre de Malte¹⁵. Il ajoute alors à son patronyme le surnom religieux « de la Croix »¹⁶. En 1642, Breuché est titulaire de la cure de Flémalle, près de Liège, qui dépend de cet ordre. En 1644, il se dit « conservateur des privilèges » de l'ordre, ce que confirme l'approbation et qui présuppose des pratiques d'archiviste voire d'historiographe. Enfin, la dignité de « protonotaire apostolique », mentionnée dès 1641, renforce l'affichage de son lien avec la cour romaine et l'Église pontificale, au détriment de toute attache française. Nous ne sommes pas parvenue à déterminer si cette dignité était pour Breuché une charge effective, celle d'un « officier de la Cour de Rome, qui fait les fonctions de Notaire dans toute l'estenduë de la Jurisdiction du Pape »¹⁷, ou, plus probablement, un titre honorifique. Breuché conserve sa cure jusqu'en 1661, date à laquelle, malade, il résigne cette charge.

La conjoncture des années 1641-1645 est l'un des deux moments où Breuché associe à sa pastorale une activité de publication. L'examen du geste de publication conduit à distinguer des ouvrages parus sous un pseudonyme, de ceux parus sous le nom de Breuché, puis Breuché de la Croix. Son nom est réservé à des ouvrages de dévotion et de pédagogie, publiés à Liège : *La Vierge souffrante au pié de la croix* (1641), *Prieres pour les associés en la confrairie de Notre Dame des sept douleurs* (1641), la *Paraphrase* (1644), puis *L'Académie de Flemal au pays de Liège, établie par le Sr Edmond Breuché de la Croix* (1653). En parallèle, un traité politique paraît sous le pseudonyme d'Ergaste, *De la Tranquilité du sage ministre d'Etat dans les affaires et dans la disgrâce, Dialogue* (Liège, 1641), ainsi qu'un recueil de vers d'inspiration pastorale, *Le Divertissement* (Liège, 1642). Le traité connaît un destin éditorial séparé avec des reprises (1645, 1652¹⁸) hors de Liège, chez un éditeur important. De quel conseiller du Prince Breuché se fait-il ainsi l'aumônier sous le nom d'Ergaste ? De plus, pourquoi ce bouquet de publications en 1641-1644, sachant que celui de 1652-1653 paraît accompagner le projet d'académie et viser à rehausser l'autorité du pédagogue Breuché¹⁹ ? Nous l'ignorons.

En exhibant le Jugement dernier de Michel-Ange pour modèle, le « protonotaire apostolique » Breuché se fait le zéléateur du mécénat pontifical auprès des savants et artistes ayant œuvré au Vatican au cours du XVI^e siècle. Dans une zone de contacts confessionnels, au sud des Flandres, sa prédication par l'iconographie ainsi que ses liens avec la papauté sont des choix militants qui distinguent ses écrits de la pastorale réformée à la même période.

14 Louis Batterel, *op. cit.*, p. 153.

15 Les *Prieres pour les associés en la confrairie de Notre Dame des sept douleurs* (Liège, L. Streel, 1641) sont signées de Villers-le-Temple, lieu de la commanderie de l'ordre de Malte. Non consulté : voir Anne-Marie Gillis, *op. cit.* p. 157.

16 Signature des *Prieres*, *ibid.* Un mois plus tôt, le livre de *La Vierge souffrante*, *op. cit.*, est signé simplement « Breuché ».

17 Définition du *Dictionnaire de l'Académie*, 1694.

18 *Entretien du sage ministre d'Etat, sur l'égalité de sa conduite en faveur et en disgrâce*, Leyde, les Elzeviers, 1645 ; rééd. ou réimpression : 1652.

19 En 1653, *L'Académie de Flemal*, signée Breuché de la Croix, reprend les textes du *Divertissement* en gardant les différentes signatures d'Ergaste, conformément au texte de 1642. L'attribution des textes signés Ergaste à Breuché ne fait donc nul doute.



Des étrennes pour le mariage d'une princesse de Lorraine

Par les dédicaces des livres de 1641 et 1644, Breuché s'inscrit dans la clientèle d'une grande aristocrate catholique, Henriette de Lorraine (1605-1660). L'impression du recueil de 1644 paraît suscitée par le mariage controversé de cette dame.

Alors en exil hors de la Lorraine occupée par les Français, réfugiée aux Pays-Bas espagnols, Henriette de Lorraine est contrainte de tenir un rôle politique et diplomatique complexe. La dédicace de la *Paraphrase* s'achève sur la protestation de l'« inviolable fidélité » de Breuché envers celle qu'il nomme « la Personne du monde que je revere le plus ». Anne-Marie Gillis signale pourtant que le nom de Breuché n'apparaît pas dans les archives de la maison ou dans les mémoires écrits dans l'entourage de la princesse. Quoiqu'il en soit, la *Paraphrase* est publiée en guise d'étrennes pour le second mariage de la princesse (octobre 1643) et offerte à son mari, Carlos Guasco, à qui elle a transmis le titre de « Prince de Lixheim ». Les consentements ayant été échangés en privé en raison de l'opposition du roi d'Espagne à ce mariage²⁰, la validité du sacrement est contestée. Le prince est emprisonné et nous ignorons s'il avait été relâché au moment où Breuché signe la dédicace.

Le thème du Jugement dernier est peu approprié pour célébrer un mariage mais Breuché remplit par cette publication une pastorale de visiteur de prison, appelant son dédicataire à méditer sur le sens de l'histoire. La représentation du Jugement dernier vient donner une profondeur historique et surnaturelle à un contexte judiciaire trouble, mêlant cas de droit civil et de droit canon. La princesse, de la famille de Lorraine, devait-elle obtenir du roi d'Espagne l'autorisation de se marier, alors qu'elle est veuve mais réside en terre espagnole ? Un mariage sans publication de bans ni consignation de l'acte dans un registre est-il valide ?, etc. L'épître dédicatoire de la *Paraphrase* pourrait être versée aux mémoires conservés sur cette affaire²¹. Pour le parti de la défense, elle s'efforce d'établir l'« antiquité » de la maison de Carlos Guasco. Breuché se fait historiographe en signalant des sources attestant la noblesse de certains ancêtres de Guasco. À travers ce geste polémique de dédicace, Breuché se désolidarise donc du parti espagnol et de ses relais épiscopaux qui désavouent l'union. Le motif du Jugement dernier met en perspective ce qui serait une injustice à l'encontre des époux, par abus de pouvoir.

La publication paraît relever d'une activité d'aumônier auprès de Grands de la maison de Lorraine, pourvoyant ces derniers en textes de dévotion. Toutefois, alors que le livre de *La Vierge au pied de la croix* est présenté comme l'impression d'une prédication orale antérieure, Breuché fait de sa *Paraphrase* une lecture « d'une heure en finissant dans une chaire »²². Le tour laisse plutôt entendre qu'il ne l'aurait pas prononcée antérieurement. Les informations que nous sommes parvenues à rassembler cernent donc un contexte de diffusion : la composition de la paraphrase peut être plus ancienne, dans des circonstances distinctes. À l'examen, il apparaît que la peinture parlante de la destruction du cosmos, de la parousie, de la résurrection des corps et du Jugement universel des âmes, comprise dans la « paraphrase », obéit en fait à un projet de prédication qui se suffit à lui-même. Il est donc tentant de faire l'hypothèse que non seulement la dédicace mais surtout la préface et l'avis sur les fautes, introduits au moment de la mise en livre, viennent infléchir la lecture d'un texte d'abord autonome, peut-être remanié ponctuellement à l'occasion du mariage de la Princesse.

²⁰ Voir Anne-Marie Gillis, *op. cit.*, p. 34-35.

²¹ Voir les « Mémoires sur le mariage de D. Carlos Guasco avec Henriette de Lorraine, princesse de Phalsbourg », conservés à la bibliothèque municipale de Besançon, cote : Ms Chifflet 30, fol. 190 et suivants, consultation le 13.04.2016, url : <http://www.culture-besancon.fr>.

²² *Paraphrase*, préface, p. 19 : « Elle n'a été faite qu'avec dessein de durer une heure en finissant dans une chaire. »



REPRESENTER LE JUGEMENT DERNIER : DE LA POESIE MUETTE A LA PEINTURE PARLANTE

En exhibant pour sa « paraphrase » le modèle d'une fresque existante, Breuché envisage le moment apocalyptique sans imminence historique. Le texte apparemment modelé sur une peinture impose en fait une vision manipulée par un orateur illusionniste. L'écrit travaille à discerner à travers le langage une temporalité surnaturelle qui anticiperait dans les sens internes de l'âme la perception d'un jugement moral et d'une présence à la fois désirable et terrifiante.

La paraphrase d'une vision biblique apocryphe

Les prédications imprimées sur le motif du Jugement dernier abondent à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle²³. Elles sont notamment un lieu obligé dans l'année liturgique, à partir de l'évangile de Matthieu (XXIV, 29-31). Le texte de Breuché s'en distingue en affichant dès le titre un projet d'écriture visionnaire, dans le style biblique du Livre de l'Apocalypse.

Une enquête à travers les titres de livres latins et français au XVII^e siècle fait apparaître les conditions d'emploi du terme de *paraphrase* (*paraphrasis* en latin). Le mot est réservé à l'amplification de livres ou poèmes bibliques, de l'Ancien comme du Nouveau Testament, en prose comme en vers. Mentionnons par exemple les *Paraphrases* d'un évêque dont Breuché imite d'autres poèmes par ailleurs²⁴, celles d'Antoine Godeau sur les épîtres pauliniennes, parues de 1635 à 1640. En titre de livre, l'application du terme de *paraphrase* à une œuvre figurative est singulière et nos recherches n'ont pas permis de relever de précédent. Son emploi repose sur une analogie : le texte de Breuché est à l'égard de la fresque de Michel-Ange ce que serait une réécriture amplifiante à l'égard des sources bibliques. Une telle paraphrase, lointainement dérivée de l'exemple donné par les *Paraphrases* d'Érasme sur le Nouveau Testament, conjoint l'expérience personnelle d'un objet premier à travers l'écriture, le commentaire méditatif à l'aide des lois de la rhétorique, le refus de l'exégèse scolastique, l'indécision générique, la liberté de style et de composition, entre autres traits²⁵. Cependant, Breuché désigne également à trois reprises au moins son écrit sous le nom de « copie » de la fresque²⁶. Si ce mot désigne depuis l'ancien français une transcription d'un texte, il semble

23 Quelques traités et textes homilétiques catholiques en français et en prose : Louis de Grenade, *Trois sermons du grand et dernier jugement de Dieu*, Lyon, B. Rigaud, 1579 (rééd.) ; *Discours des terribles et merveilleux signes evidens de l'advenement de l'ante-Christ et de la fin et consommation du monde*, Paris, Choffin, 1587 ; Marko Marulic, *Le Thresor des faictz et dictz memorables des hommes saints et illustres du vieil et nouveau testament [...] avec un traicté très excellent du jugement dernier*, Douai, J. Bogart, 1596 ; Jean de Carteny, *Livre des quatre fins dernieres de l'homme : a scavoir de la mort, du jugement dernier, des peines d'Enfer, des joyes de Paradis*, Paris, Th. Brumen, 1585 (rééd.) ; Pierre-Victor Cayet, *De l'advenue de l'Ante-Christ, comment et en quel temps il viendra, de la consommation du monde et du second avenement de N.S.J.C.*, Paris, J. Richer, 1602 ; *Predictions sur la consommation du monde, l'advenue de l'Ante-Christ et le dernier jugement [...] tirées des escrits de deux anciens Peres de l'Eglise : S. Hyppolite et S. Methodius, evesques et martyrs*, Paris, E. Foucault, 1608 ; Louis Richeome, *Le Jugement general et dernier estat du monde*, Paris, N. Buon, 1620 ; Girolamo Maggi, *De l'embrasement du monde et du jour du jugement*, Lyon, A. Pillehotte, 1628. S'agissant de répertoire des lectures possibles de Breuché sur le sujet, il faudrait adjoindre les traités latins, les publications protestantes et les vers français.

24 En 1642, « Le Mal-Heureux Content » (*Le Divertissement d'Ergaste, op. cit.*) présente des emprunts aux *Eglogues sacrées* de Godeau (1633), selon Anne-Marie Gillis (*op. cit.*, p. 68-73). Ultérieurement (1653), Breuché fait paraître des *Maximes en forme de quatrains*, imitées de l'*Institution du Prince Chretien* de Godeau (1644) (Anne-Marie Gillis, *op. cit.*, p. 53-54).

25 Voir *Les Paraphrases bibliques aux XVI^e et XVII^e siècles*, Véronique Ferrer et Anne Mantero (dir.), Genève, Droz, 2006.

26 *Paraphrase*, « avis sur les fautes », page liminaire ; préface, p. 15 et p. 18 (extraits cités dans cet article, *infra*, p. 7, p. 8, p. 13). Voir aussi l'opposition entre les mots *copier* et *original* dans la préface, p. 9 : « Mais comme tous ceux qui copient ne prétendent pas d'arriver à la perfection de l'original, je me contente de prendre de ce divin tableau ce que je puis. »



s'être enrichi à date récente, au moment où Breuché écrit, d'un sens métaphorique, autorisant son usage pour la reproduction d'une œuvre d'art, au sens moderne qu'a gardé le mot. Si le mot de « paraphrase » renvoie exclusivement à la rhétorique et au commentaire biblique, le mot de « copie » articule rhétorique et peinture dans l'entreprise de Breuché.

Paradoxalement, les représentations du Jugement dernier ne peuvent en effet transposer aucune péricope isolable. Elles sont issues d'un faisceau de mentions dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Autrement dit, elles sont fixées par l'iconographie à partir de références bibliques composites²⁷. La résurrection des morts et le Jugement sont mentionnés dans l'Ancien Testament (Daniel, VII, 9-14 et XII, 1-4 ; Job XIX, 19-29). Les Évangiles, en particulier de Matthieu (XXIV, 29-31 et XXV, 31-46) et de Jean (V, 28-29), font du Christ le juge. Le lien entre le Livre de l'Apocalypse et la prophétie du Jugement dernier est le résultat de constructions exégétiques controversées et fluctuantes selon les périodes²⁸. Dans l'imaginaire spirituel, la médiation picturale fournit donc l'invention rhétorique d'une scène biblique non écrite. Breuché prend ainsi appui sur une tradition iconographique d'origine médiévale, particulièrement illustrée au portail des églises françaises par la sculpture gothique²⁹. Parmi la succession des formes plastiques du Jugement, la réinterprétation picturale par Michel-Ange au milieu du XVI^e siècle pour la chapelle Sixtine en a renouvelé la composition³⁰, comme nous le verrons plus loin. L'iconographie a donc fixé une mémoire du Jugement dernier qui fonctionne pour Breuché par analogie comme une vision biblique apocryphe, disponible pour la paraphrase.

Le morceau oratoire consacré à rendre sensible au lecteur l'événement du Jugement dernier est désigné par son auteur dans la préface comme un « abrégé de cette grande pièce » (p. 8) qu'est la fresque de la chapelle Sixtine, ou encore un « crayon³¹ de cet admirable tableau du Jugement » (*ibid.*). Ces métaphores picturales de la miniature et de l'esquisse annoncent un projet qui ressortit à la description d'œuvre d'art (*ecphrasis*). Cependant, la préface de Breuché elle-même invite à considérer la façon dont le morceau oratoire est rattaché à la peinture avec circonspection. « J'ai voulu représenter sur du papier, comme Michel Ange a fait sur la muraille, ce que nous devons tous craindre. » (préface, p. 22) : en quoi y a-t-il un rapport d'analogie entre représentation du Jugement par la rhétorique et représentation par la peinture ? La suite de la préface prépare le lecteur à ce que le rapport ne s'établisse pas au plan de la matière, ou encore du contenu représenté, mais au plan de la manière de peindre ou d'écrire. En fait, grâce au modèle pictural, les lieux communs de l'humilité, reposant sur la reconnaissance de défauts, sont retournés en une revendication stylistique ambitieuse. D'après l'« Avis sur les fautes de cette paraphrase », deux blâmes rhétoriques sont possibles à l'encontre de Breuché, inégalités et difformité. Ils se trouvent cependant justifiés par la référence picturale :

Ceux qui remarqueront les fautes de cette Paraphrase auront sujet de dire, qu'elle n'est pas une véritable copie du Jugement de Michel-Ange, puis qu'elle est beaucoup éloignée de la perfection de son original, et que les manquemens qui s'y trouvent, n'y peuvent pas être des ombres

27 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II *Iconographie de la Bible 2 Nouveau Testament*, Paris, P.U.F., 1958 (Millwood, Kraus reprint, 1988), p. 727-731 ; Pierre Adnès, « Jugement », *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, t. VIII, Paris, Beauchesne, 1974, col. 1571-1591, ici col. 1571-1576.

28 Guy Lobrichon, « Jugement dernier et Apocalypse », *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Yves Christe (dir.), Poitiers, Université de Poitiers, CNRS, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1996, p. 9-18. Voir aussi Yves Christe, *Jugements derniers*, s. l., Zodiaque, 1999, chap. 3 Apocalypse et Jugement dernier, p. 53-96.

29 Louis Réau, *op. cit.*, p. 737-738.

30 *Ibid.*, p. 753-754.

31 Crayon signifie couramment « esquisse » depuis le XVI^e siècle.



comme celles qui relient les rares traits de cet admirable Tableau. D'autres sans doute observeront des inégalités en cette pièce qu'ils accuseront de difformité, quoiqu'il peut être ce qu'ils y blâmeront, ne soit pas digne de mépris, et qu'on y aye (*sic*) affecté ce qui les choque. Et certes comme la différence des personnages qui sont dans la peinture de Michel-Ange, et la diversité des postures qu'il leur donne, en font les plus grandes beautés ; de même il est à croire que ces défauts de liaisons, ces brusques transitions, ce style tantôt plus simple, et tantôt moins, et autres choses semblables, y sont observées (*sic*) à dessein. Les yeux se plaisent à la variété des objets, les oreilles à celle des sons, et les esprits aux nouveautés ; et comme le mélange des couleurs dans le Tableau de Michel-Ange contente la vue, il en pourroit être ainsi des diversités de cet ouvrage. (« Avis sur les fautes de cette paraphrase », non paginé)

La fresque sert à justifier une rhétorique de l'abondance : à la variété de l'écrit correspond le « mélange des couleurs » de la Sixtine. Le modèle de Michel-Ange permet aussi de défendre plusieurs choix stylistiques : formes de l'asyndète et de la juxtaposition (« ces défauts de liaisons, ces brusques transitions »), variation de style – du « style [...] simple » que Breuché nomme, au style médiocre ou sublime –, négligence rhétorique. La leçon du tableau est celle du plaisir sensible et elle explique dès lors une composition peu contrôlée par la logique. Breuché justifie donc un maniérisme rhétorique en discernant un maniérisme pictural chez le maître de la chapelle Sixtine.

Par conséquent, la description de la fresque s'accomplit sous la plume de Breuché par prétérition, si l'on convient qu'elle est faite davantage dans le paratexte explicatif que dans le corps du livre :

Tout ce qu'on y remarque [dans mon ouvrage], c'est une confusion extrême, qui ne se trouve point dans l'ouvrage de ce grand Peintre ; au moins celle qui luy peut ôter quelque chose de sa perfection. Aussi celui-cy a été fait pour ne périr qu'avec le monde, et pour n'être consumé que par les flammes de l'embrasement qu'il représente. Tout est ravissant dans cette peinture : toutes les postures des personnes y sont merveilleuses : il n'y a rien qui n'y soit dans sa juste proportion. Au lieu que dans la copie que j'en ay voulu faire, il y a des manquemens par tout ; et par tout on y rencontre des marques de celui qui l'a tirée, ou pour mieux dire, des foiblesses de l'esprit qui l'a conçue. (préface, p. 18-19)

La formulation du jugement esthétique permet d'introduire des fragments de description du tableau : cet extrait de la préface et le précédent que nous donnons sont les seuls du livre qui relèvent de l'*ecphrasis*, la « paraphrase » proprement dite qui suit ne comportant aucune description littérale de la fresque de Michel-Ange. L'orateur admire les « postures » des nombreux corps et le travail apporté à la « juste proportion » : il est probable qu'il désigne leurs statures sculpturales et l'expressivité des visages. Les deux extraits cités relèvent d'un discours naissant, alors en voie d'élaboration, la critique d'art. Breuché borne toutefois son propos à une fresque précise, sans tenir un discours d'ensemble sur l'« art de la Renaissance », par exemple, et sans proposer de notion de portée plus générale, telle que maniérisme ou baroque, ou de périodisation, excepté par l'opposition entre « Rome Chrétienne » et Rome « Payenne »³². Ce jugement esthétique est par ailleurs très incident : il apparaît dans un dispositif d'humilité rhétorique qui distingue la « variété » chez Michel-Ange

³² Paraphrase, préface, p. 12.



et ce qui serait un équivalent rhétorique imparfait, par analogie, la « confusion » chez Breuché. Ainsi, le jugement stylistique défavorable envers le texte de Breuché est implicitement contesté et démenti par la grâce esthétique issue du modèle de Michel-Ange.

Par la suite, dans le corps de la « paraphrase », Breuché efface toute mention rattachant la prédication à une peinture extérieure au texte au-delà de la seconde page. De plus, le livret ne comporte pas de reproduction de la fresque de Michel-Ange, ce qui permet au texte de s'émanciper de toute contrainte de fidélité descriptive. Le livret s'écarte ainsi d'un modèle éditorial qui aurait été possible : le livre illustré juxtaposant « image, description, glose »³³ dont le modèle avait été fixé par l'édition de 1614 de Philostrate avec l'annotation de Blaise de Vigenère.

Une description d'œuvre d'art en trompe-l'œil

Si la *Paraphrase* n'offre ni description de la fresque, ni, encore moins, de critique d'art, comment décrire l'entreprise de paraphrase ? Le texte que Breuché qualifie de « paraphrase » et qui est en réalité une pseudo-*ecphrasis* semble se situer au confluent de deux rapports à l'image : celui de l'humanisme érudit qui découvre les *Images ou tableaux de platte-peinture* de Philostrate et celui de « l'humanisme dévot », autrement dit confiant dans la suffisance de l'homme, qui lui propose des méditations appuyées sur la faculté de l'imagination et nourries d'une expérience sensible.

L'entreprise de Breuché peut être située dans la postérité du recueil de Philostrate traduit par Vigenère (1578), *Images ou tableaux de platte-peinture* (republié avec des gravures de 1614 à 1637). Breuché lui-même pratique la description d'œuvres d'art profanes présentées en galerie en 1641 et 1642³⁴. Dans sa « Maison d'Aristée » (1642), les motifs de la disgrâce, de l'exil mais aussi des femmes viriles apparaissent à partir d'emprunts à la fable ou à l'histoire de portée allégorique. Dans la « Maison d'Aristée », le rédacteur livre un critère d'appréciation esthétique : « le pinceau a si parfaitement imité la nature ». Il est vraisemblable que Breuché connaît différents livres de « peinture d'instruction » (Richard Crescenzo³⁵) imités du recueil de Vigenère, notamment en contexte dévot et spirituel. Il est possible que sa *Paraphrase* soit autorisée par le modèle des recueils du jésuite Louis Richeome : *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie* (1601) et *La Peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres et de tirer de toutes profit salutere* (1611). Le premier comporte des gravures qui sont accompagnées de leur description verbale puis de leur glose. Le dispositif du second s'apparente d'autant plus à celui de la *Paraphrase* de Breuché qu'il décrit et glose tout à la fois des tableaux authentiquement exposés aux regards, ceux de la maison de probation jésuite à Rome, sans en donner de reproduction gravée. Néanmoins, dans le corps de la *Paraphrase*, le dispositif de la galerie de peinture est aboli : le lecteur est exposé à une unique vision sainte. En outre, la glose érudite est entrelacée à la « peinture parlante » et situe l'apparition dans un commentaire théologique de vulgarisation.

Ces pastorales qui accordent une place à l'image relèvent de ce que Bremond a nommé « humanisme dévot ». Elles reposent sur une confiance en la participation de l'homme à son propre salut. Une part d'activité est possible et nécessaire, en soumission à la grâce de Dieu, afin de mériter le salut. Dès lors, l'exercice spirituel n'est pas pure épreuve passive mais inclut une forme d'entraînement, d'endurance, de volonté. Contre la pensée de la double prédestination en vigueur chez les Réformés, foi et œuvre se conjoignent dans l'exercice pour

33 Françoise Graziani, « "La Peinture parlante". *Ecphrasis* et herméneutique dans les *Images* de Philostrate et leur postérité en France au XVII^e siècle », *Saggi e Ricerche di letteratura francese*, vol. XXIX nuova serie, Roma, Bulzoni editore, 1990, p. 11-44, ici p. 27.

34 *De la tranquillité du sage ministre d'Estat*, op. cit., non paginé ; *Le Divertissement d'Ergaste*, op. cit., non paginé.

35 Richard Crescenzo, *Peintures d'instruction : la postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999.



ces écoles spirituelles de la Réforme catholique. Ainsi, *Le Chemin de la vie éternelle* du jésuite flamand Antoine Sucquet (1574-1626³⁶) articule iconographie et divers actes de langage pieux. Au sein d'un programme méthodique, il comporte une méditation guidée qui retient notre attention, puisqu'elle prend appui sur une gravure du Jugement dernier. Le texte a paru en latin, illustré par Boetius Adams Bolswert (vers 1580-1633)³⁷, puis en français³⁸. La gravure sert à la « composition de lieu » ignatienne, appelant le méditant à se représenter la scène, puis différentes considérations l'invitent à former en imagination les différents aspects et moments de la résurrection des corps et du Jugement. L'injonction à voir en imagination est commune au jésuite Sucquet et à l'oratorien de formation Breuché. La méditation proposée dans le contexte de l'Oratoire s'enclenche davantage à partir de l'affect que de l'imagination, mais développe ensuite une forme de colloque entrelacé de « vives représentations », si l'on suit l'exemple fourni par François Bourgoing (1585-1662). Il est probable que Breuché connait un ouvrage plusieurs fois augmenté et réédité de celui qui fut le troisième supérieur de l'Oratoire, les *Veritez et excellences de Jesus-Christ*³⁹. La première méditation pour le premier dimanche de l'Avent sur le Jugement dernier⁴⁰ manie les affects du méditant à l'aide d'une expression pathétique, multipliant les exclamations, et lui propose des tableaux sensibles du Jugement dernier, reposant sur la vue et l'ouïe. Si Breuché pratique lui aussi la composition de lieu et l'appel à l'imagination, il étoffe son discours de raisonnements apologétiques sur l'immortalité de l'âme humaine et de développements satiriques sur le théâtre contemporain des vanités.

L'ensemble du livre de Breuché repose sur une appropriation rhétorique à la fois de techniques de prière, relevant de l'oraison dirigée, et des pratiques de la « peinture parlante ». Les prescriptions didactiques faisant appel à la volonté du méditant sont effacées de façon à faire primer la recherche d'effets produits sur la sensibilité et les affects : le destinataire est sans cesse exhorté à « voir ».

La *terribilità*, de la glose visionnaire à la diatribe et à l'apologétique

Dans le développement de la « paraphrase », le modèle pictural de Michel-Ange introduit dans l'avis sur les fautes et la préface fonctionne comme une illusion d'optique pour l'imaginaire du lecteur spectateur. S'il n'est pas exclu que la mémoire de cette représentation se mêle à la lecture du texte, la prétendue glose s'en détache pour proposer une vision différente de la parousie et de la résurrection des corps préalables à l'Apocalypse. Breuché semble en fait transposer une caractéristique esthétique de l'art de Michel-Ange : la *terribilità*. Il mentionne ainsi qu'« en regardant le tableau du Jugement de Michel Ange l'on est véritablement touché de crainte par l'objet d'une chose si effroyable »⁴¹ : le mot de *terribilità*, difficile à traduire, désigne un effet de « crainte » suscité par une représentation redoutable mêlant violence, démesure, sublime. L'enjeu de la *terribilità* rhétorique est à la fois satirique et apologétique.

Conformément à la spiritualité de l'Oratoire de Bérulle, le propos de la *Paraphrase* est christocentré : c'est le second avènement du Christ qui est au centre du Jugement final. Cela semble autoriser une comparaison avec la matière de la fresque vaticane. Suivant une composition convenue depuis l'iconographie médiévale, Michel-Ange a figuré le Christ au

36 Antoine Sucquet, *Le Chemin de la vie éternelle*, Anvers, H. Aertssens, 1623, XVI^e gravure, livre II, chap. XXIII, p. 560-569. Voir Ralph Dekoninck, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, p. 304-314 et *passim*, ainsi que les travaux d'Andrea Catellani.

37 Anvers, M. Nutius, 1620.

38 Anvers, H. Aertssens, 1623.

39 Paris, S. Huré, première éd. : 1630. Rééd. augmentées, puis éd. complète à partir de 1636.

40 *Ibid.*, t. III, Paris, S. Huré, 1636, p. 1-7.

41 *Paraphrase*, « préface », p. 8.



centre du registre céleste de sa fresque, en lui prêtant une stature colossale. De manière non conventionnelle, toutefois, il a peint un corps modelé sur la statuaire classique, athlétique, de façon à signaler ainsi sa beauté : les historiens de l'art identifient le modèle profane de l'Apollon du Belvédère. De plus, au lieu de représenter le Christ assis comme ses prédécesseurs, Michel-Ange l'a figuré debout. Enfin, il lui a surimprimé la posture païenne de Jupiter tonnant. S'il ne copie pas la matière de la fresque, il n'est pas exclu que Breuché en transpose certains effets produits. Breuché annonce la parousie ou retour glorieux du Christ à la façon de l'entrée solennisée d'un prince, transformée en spectacle : « Nous devons vivre dans le desir du jour d'un second advenement de Jesus-Christ, où il paroïtra avec toute sa majesté, et dans le trône de sa justice. » (« paraphrase », p. 15). Le Christ est représenté foudroyant, ce qui peut rappeler le geste de menace caractéristique de la fresque de Michel-Ange : « Il sera veu dans un riche trône, environné de gloire et de lumiere, porté sur les nuës, la foudre en la main, les tonnerres en la bouche, et les éclairs aux yeux tous remplis de cholere. » (p. 46⁴²). La mention de la foudre chez Breuché semble christianiser une représentation païenne. Elle se distingue par exemple de la description de la colère divine chez le prédicateur théologien Bourgoing, lequel mentionne seulement « la face flamboyante du Juge courroucé »⁴³. Cependant, au centre de sa composition, l'orateur figure un Christ en majesté. Breuché se détache incontestablement de Michel-Ange et garde le souvenir des figurations médiévales du Christ assis sur une cathèdre, « dans le trône de sa justice », par fidélité au Livre de l'Apocalypse (Ap IV, 2, et *passim*). Breuché inclut des détails topiques de l'iconographie du Jugement dernier et s'écarte encore davantage de son modèle prétendu. Ainsi, les plaies du Christ sont visibles (p. 39), alors que les cicatrices sont discrètes au chevet de la chapelle Sixtine. Le décor est fourni par un arc-en-ciel (p. 44), fidèle au Livre de l'Apocalypse (Ap IV, 3) et à l'iconographie, rappelant le motif de l'Alliance biblique. On le relève entre autres sur la gravure de Bolswert pour Sucquet alors qu'il est absent chez Michel-Ange. En somme, l'insistance de Breuché sur le spectacle du pouvoir divin au moment de la parousie dérive peut-être de l'effet de saisissement et d'effroi provoqué par le Christ colossal de la chapelle Sixtine : le prédicateur semble connaître la notion de *terribilità* employée par Vasari et d'autres contemporains pour décrire l'art de Michel-Ange. Il s'écarte en revanche de son modèle dans le détail de la représentation.

Concernant la transposition de la composition d'ensemble, il est possible que Breuché évoque l'ascension des âmes sauvées au moment du Jugement d'une façon qui garde la mémoire de l'opposition entre le registre inférieur et le registre supérieur du tableau dans la tradition iconographique du Jugement dernier :

Ainsi donc par un agreable échange ceux qui étoient dans le mépris seront dans la gloire, ces pauvres miserables qui n'osoient regarder le ciel, verront les astres sous leurs piés, et jouïssans d'un veritable bonheur n'auront plus de craintes qui les inquietent, ny d'esperances qui les deçoivent. (« paraphrase », p. 82)

L'espace céleste, correspondant au registre supérieur réservé au pouvoir, est désormais accessible aux élus, tandis que la chute des damnés se prolonge dans l'espace infernal. La notion d'« échange » dans la hiérarchie sociale transpose-t-elle le mouvement d'aspiration et de refoulement des corps par lequel Michel-Ange décroïssonne les registres ? L'indice est trop mince pour permettre de l'affirmer et les preuves textuelles font défaut. Signalons enfin que Breuché dépeint au préalable un vaste tableau de la « ruine universelle du monde » (p. 17), des pages 19 à 22. Par cet ajout, il s'écarte du modèle de Michel-Ange tout en restant fidèle à sa *terribilità* et reprend des lieux communs bibliques compilés par les prédicateurs : le soleil

42 Autres mentions du Christ foudroyant : p. 17, p. 35, p. 53, p. 67.

43 François Bourgoing, *op. cit.*, p. 4.



devient noir et la lune « couleur de sang » (Ap VI, 12), la terre est consumée (2 P III, 10). Dans l'ensemble, concluons que les détails de ce spectacle de la destruction du monde, du Christ en gloire et du tri des âmes entretiennent un rapport lointain avec la représentation vaticane. Ils empruntent à d'autres modèles, d'origine biblique, dont la synthèse a été faite par l'iconographie médiévale et les prédicateurs.

Ce discours apocalyptique s'accompagne d'une pensée de la contraction du temps et du déroulement historique. L'écriture vise la production d'une synthèse mentale qui abolisse la durée et l'attente. Breuché établit un catalogue de vanités : ministres et autres conseillers du pouvoir (p. 47-53), coquettes (p. 54-57), « libertins » ou « esprits forts » (p. 57-58), figures de tyrans spoliateurs (p. 67-70), duellistes (p. 71-77). Ces caractères sont mis en procès et désignés comme réprouvés. Le ton est celui de la diatribe. Dans ses portraits picturaux, le prédicateur impose un franc-parler démystifiant. Le lecteur discerne dans les périphrases générales des allusions satiriques de circonstance. Le catholique Breuché multiplie les attaques envers des dignitaires ecclésiastiques non nommés dont il dénonce l'hypocrisie. L'invective envers les « raffinés politiques » qui « foul[ent] aux piés le Sacrement de mariage » (p. 50) vise sans doute les opposants au mariage d'Henriette de Lorraine ; celle envers les « infidèles Conseillers » qui justifient « l'invasion d'une Province » (p. 51) pourrait dénoncer l'invasion de la Lorraine par les Français. Breuché fustige des corruptions internes à l'Église catholique : il vitupère ainsi une « théologie de l'accommodement » (p. 49) qui désigne globalement, semble-t-il, celle de « Ministres impies » « qui preferent les interêts des Princes à ceux de Dieu » (p. 51) en « abusans de leur credit » (p. 52). Ces traits de satire anticléricale visent peut-être l'épiscopat espagnol hostile au mariage d'Henriette de Lorraine et appui du roi d'Espagne dans l'affaire. Breuché joue l'image rhétorique contre l'image sociale : le ridicule signale le vice. Au jour du Jugement,

les plus raffinés en matière de tromperies y passeront pour ridicules, et s'y trouveront misérablement trompés eux-mêmes : les artifices, les dissimulations, et les mensonges ne serviront qu'à les rendre plus odieux à tout le monde, et plus insupportables à eux mêmes. (« paraphrase », p. 67).

Par la peinture de caractères, les images produites par le prédicateur dénoncent impostures et parade de l'amour propre à travers le spectacle social. Le catalogue des damnés et l'énoncé de l'acte d'accusation reprennent ensuite : contre les « ministres » coupables de simonie (p. 105-107), les directeurs spirituels « idolâtres [d'eux] mêmes » (p. 112), les officiers de justice et la vénalité des offices juridiques (p. 117-121). L'indignation et la tonalité véhémement préfigurent la colère de Dieu lors du Jugement. L'apparition de Dieu en juge métamorphose le spectacle social en comparution devant un tribunal chargé de révéler les impostures et autres mystifications. Le texte distingue donc une mauvaise représentation, née de l'amour propre, et une bonne représentation, celle mise en œuvre par la « peinture parlante », dont l'effet est susceptible de mortifier l'amour propre.

Ces dénonciations d'injustices participent de la pratique libre de la paraphrase qui devient chez Breuché une variante de la glose picturale. Médiateur de la vision apocalyptique auprès de ses dirigés, le prédicateur adopte un point de vue surplombant et englobant sur l'espace et le temps : dans son tableau, il semble se situer non dans le défilé des caractères vicieux mais dans le registre céleste réservé aux élus auprès du corps du Christ. Tout en signalant les limites de la perception humaine dans son corps actuel, le prédicateur prophétise la transformation corporelle au moment de la résurrection des corps et l'expérience nouvelle d'un Dieu agissant par son image lors du Jugement : « L'ame, qui difficilement avec ses forces naturelles, peut maintenant avoir en un instant la connoissance d'un seul objet, en connoitra lors un nombre infiny en même temps : puis qu'il est vray que tous les cœurs seront en ce jour



penetrés des yeux de tous les hommes. » (p. 37-38). L'imagination déliée des limites de la perception sensible devient pour le prédicateur un lieu d'apologétique.

L'EXPERIENCE DE LA « PEINTURE PARLANTE », PREFIGURATION DU CORPS RESSUSCITE ?

Dans la préface, l'illusion de la vision verbale ou de la « peinture parlante » est brisée par le prédicateur : « Ce tableau [...] n'est peint qu'avec une plume et de l'encre » (préface, p. 19). Suivant une culture du commentaire, Breuché donne une représentation de la contemplation de la représentation : l'image ne cesse de se dévoiler en une nouvelle image. Si la représentation est ainsi soulignée comme artifice rhétorique, c'est afin d'articuler ce qui se rend visible à travers toute image et la nécessité de reconduire l'image dans toute sa puissance, même à travers l'art du langage. Le texte postule ainsi un lecteur idéal, ému par un spectacle sensible qui résulte de l'occultation des signes verbaux : la puissance d'émotion qui est prêtée à la « paraphrase », entre effroi et désir, semble présumer un affinement de la perception qui figurerait celui des corps ressuscités. Cependant, Breuché ne livre que des éléments lacunaires sur le substrat psychologique et théologique de ses choix rhétoriques.

Voir la fresque de Michel-Ange, une expérience du sacré chrétien

Nous avons signalé le lien en faux-semblant que la préface entretient avec le développement. Cependant, l'écriture de l'essai dans la préface enracine le propos théologique dans l'expérience, au point que le développement homilétique puisse procéder parfois par « induction » logique (« paraphrase », p. 5). Breuché s'inscrit ainsi dans une pensée empiriste : « J'advoué neantmoins que l'exemple fait plus d'impression sur les cœurs que les simples paroles, puis que la Philosophie et l'expérience nous apprennent, que les objets émeuvent les puissances, et que la pratique est plus forte que l'enseignement. » (préface, p. 6-7). Dans le paratexte, le prédicateur se présente lui-même en exemple d'âme sensible au tableau du Jugement dernier, qui s'efforce d'en communiquer les effets affectifs et moraux.

En route vers Rome, Breuché arrête d'abord sa relation dans la ville de Florence. Il y décrit un pèlerinage personnel auprès du tombeau de Michel-Ange et de ses reliques. Il mentionne une opinion générale à la troisième personne, puis fait état de son expérience singulière :

Elle [Florence] a en une tres-haute estime tous ses ouvrages [de Michel-Ange], dont le moindre est un glorieux monument qui conserve sa memoire, et qui le fait admirer de la posterité. Ses cendres mêmes luy sont encore en veneration, et elle les conserve fort cherement dans un magnifique tombeau qu'elle luy a fait dresser dans Sainte Croix, qui est une de ses plus belles Eglises. C'est aupres de cette sepulture que j'ay souvent ressenti beaucoup de mouvemens d'estime et d'affection pour la memoire de ce grand personnage ; et c'est à la veuë de son incomparable tableau du Jugement universel qui est dans le Vatican, que j'ay été persuadé de donner au public par ce travail quelques marques de ce qui arrivera à la fin du monde. (préface, p. 11)

La tombe de Michel-Ange dans la basilique Santa Croce de Florence a été édifiée sur un dessin de Vasari et est elle-même de nos jours un monument de l'art du *Cinquecento*. La révérence qui entoure les reliques de l'artiste semble un cadre propice à toucher la sensibilité de Breuché. Les « mouvements » intérieurs, parfois dits « motions » par d'autres spirituels,



sont l'action de la grâce⁴⁴. C'est donc par soumission à la grâce que Breuché forme le projet de la *Paraphrase*. Ces « mouvemens » auprès du corps défunt de Michel-Ange paraissent avoir un lien avec l'attention que porte Breuché aux corps ressuscités du Jugement : dans son corps émotif, le prédicateur garde la mémoire du corps de l'artiste et en ressuscite la puissance poétique à travers son propre tableau.

Selon Breuché, la rédaction et la diffusion de la *Paraphrase* résultent en effet de l'expérience personnelle de la contemplation de la fresque originale, à Rome même. La préface passe à nouveau du *nous* de la « commune opinion » relative à Michel-Ange au *je* du voyageur et de l'autopsie, afin d'exprimer la forte impression produite par la fresque :

Rome n'en [des images sacrées] manque pas, et nous y en voyons un nombre presque infiny de tres-beaux et tres rares ; et entre les plus remarquables, celui du Jugement de Michel-Ange a toûjours été tenu d'une commune opinion pour le plus parfait des ouvrages, que jamais l'art de la peinture ait mis au jour. Pour moy j'avouë que je n'ay jamais rien veu de plus beau d'une chose si horrible, et je proteste que cet admirable chef-d'œuvre, m'ayant touché plus sensiblement que tous les autres, m'a donné aussi plus d'envie de le choisir pour l'objet de mon travail, et quoy qu'il soit inimitable, j'ay bien osé tenter d'en tirer une copie. (préface, p. 15-16)

L'oxymore met en évidence un jugement esthétique : « Je n'ay jamais rien veu de plus beau d'une chose si horrible ». La fresque suscite un plaisir de l'effroi. Le recours à l'hyperbole mime la force de l'effet produit sur le spectateur, « touché [...] sensiblement ». Cette expérience esthétique fondatrice pulvérise toute réserve doctrinale à l'égard des choix figuratifs faits par Michel-Ange. Elle permet de faire l'économie d'un rappel des controverses passées depuis un siècle : censure des nus par des repeints, dénonciation de l'infidélité à la lettre biblique⁴⁵. Le projet s'ancre ainsi dans une expérience sensorielle, celle de la *terribilité* : la relation de la contemplation indique la valorisation du corps. Ce préambule au tableau introduit la célébration du corps conjointe au Jugement dernier, selon l'interprétation de Breuché, à partir des motifs de la résurrection des corps et de l'incarnation renouvelée pour l'éternité.

Par conséquent, l'expérience personnelle de la fresque prime sur la tradition polémique dans la réception de Michel-Ange et justifie une pratique de la « peinture parlante ». Le prédicateur tend à gommer les marques de son autorité doctrinale et sacerdotale, et à s'offrir en exemple de sensibilité esthétique et spirituelle pour tout laïc plus ou moins dévot. Il est un corps susceptible de figurer dans la fresque de la résurrection des morts.

Pouvoir de l'image et image du pouvoir

Le texte de Breuché comporte un abondant lexique de l'image et de la représentation mais sans précision sur le contenu notionnel de ces termes. L'image physique peinte par Michel-Ange est incluse dans un ensemble beaucoup plus large d'images relevant d'une activité humaine ordinaire de représentation. En fait, le franc-parler du prédicateur excelle à signaler des images – intimes, sociales, politiques – et à en discerner la valeur de « figure ». Breuché semble employer incidemment le mot de *figure* en ce sens⁴⁶ mais nous l'empruntons

44 *Paraphrase*, « paraphrase », p. 140 : il faut se laisser conduire par « les mouvemens de la grace et les principes de l'Evangile ».

45 Voir bibliographie citée note 4.

46 *Paraphrase*, préface, p. 14 : « Il est bien raisonnable que nous preferions les marques de la Chrétienté à celles du Paganisme, et les Images de nôtre Religion aux figures de l'Idolatrie. » Dans cet emploi par opposition à *image*, il est possible que le mot de *figure* signifie « représentation allégorique », les déités de la fable étant tenues par Breuché et ses contemporains pour une révélation voilée des vérités bibliques.



avant tout à la théorie de la figure exposée par le jésuite Richeome dans la préface de ses *Tableaux sacrez* (1601)⁴⁷. Nous proposons d'élucider le rôle de l'image dans l'apologétique de Breuché au prisme de la théorie de la figure de Richeome : il est vraisemblable que Breuché la connaît.

Breuché fonde sa prédication sur l'appel à l'expérience sensible. Il vulgarise ainsi pour un propos dévot le principe de la théologie naturelle : l'observation de ce qui existe révèle ce que la théologie scolastique nomme une *cause efficiente*. « La façon et le traict extérieur de quelque corps »⁴⁸ fournis par l'expérience de la nature sont des « figures naturelles », selon Richeome. D'après Breuché, elles amènent à déduire un pouvoir à l'œuvre :

Ainsi quand on vient à observer l'être particulier de chaque animal, et la fonction de chaque partie de son corps, on conclut nécessairement qu'il y a une cause première et générale dans l'Univers, qui donne l'existence et la subsistance à toutes les choses du monde miraculeuses en leur diversité. (« paraphrase », p. 5)

Ce pouvoir de création et d'animation se traduit donc en figures à travers les formes de la nature. Par analogie, la faculté de l'imagination peut également produire des « images artificielles », selon Richeome, c'est-à-dire une « chose faite ou dressée pour en représenter ou signifier une autre »⁴⁹ : « À ceste sorte [les images tant de bosse que de tableau] se rapportent les visions qui se font en l'imagination : car encor qu'elles soient aucunement spirituelles, elles se font neantmoins à guise de corps objectez à la veüe des sens intérieurs. » Chez Breuché, même les images chimériques renvoient à un pouvoir créateur et justicier. Breuché mentionne en effet le cas important de la conscience morale que travaillent les visions imaginaires. Le sentiment de culpabilité est le produit de l'imagination qui investit la conscience présente du souvenir de l'acte commis :

Si nous commettons quelque faute en particulier, qui n'ait eu pour témoin que la solitude et les tenebres, nôtre conscience nous accuse à tous momens, nous presse de mille gênes et d'autant d'apprehensions. Si c'est un meurtre, l'ombre de nôtre ennemy nous suit par tout, et chaque image rappelle la memoire de nôtre cruauté. Si c'est un vol, il nous semble que les ministres de la Justice sont à nos trousses pour nous prendre ; nous croyons arrêter continuellement sur nous les yeux de tout le monde, et que nôtre crime luy fournit matiere perpetuelle de discourir ; tout nous effraye jusques aux feuilles des arbres. (« paraphrase », p. 8)

Un pouvoir s'exerce à travers la production de ces images inquiétantes qui suscitent des affects répulsifs. Cette persécution par l'imagination associée au sentiment de culpabilité est pour Breuché une « figure » de la justice divine. Cette dernière s'exerce moralement en laissant le coupable dans l'inquiétude. Appréhendé comme « cause efficiente », Dieu s'extériorise à travers les expériences de l'homme aussi bien sensibles qu'intimes.

Cette logique d'extériorisation du pouvoir surnaturel par des figures ou images sensibles paraît sous-tendre également l'assurance du Jugement et de la parousie. Pour l'heure, le Christ est un dieu caché, « qui est renfermé dans nos tabernacles, qui est caché, et humilié sous les voiles de l'Eucharistie » (p. 47). Cet ensevelissement du Christ, doublement escamoté

⁴⁷ Richeome, *op. cit.*, avant-propos « Que c'est que figure, et de combien de sorte il y en a », p. 1-9. Il distingue les figures naturelles des figures artificielles, et, parmi les figures artificielles, la peinture muette, la peinture parlante et la peinture mystique (voir *infra*).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁹ *Id.*, p. 3.



par l'hostie et le tabernacle, est caractéristique du temps de l'histoire. Il est objet d'adoration sous la « figure mystique » du rite eucharistique. Cette figure est selon Richeome une « chose ou action instituee pour representen un mystere, et si c'est un mystere civil ou profane, c'est une figure civile ou profane [...]. Si c'est mystere de religion, c'est une figure sacree » et se nomme aussi allégorie. Toutefois, cette puissance condensée sous la figure doit se révéler :

Ouy je dis que les pecheurs le craignent, et que les justes le desirent : ceux-là le devant apprehender parce qu'ils en recevront leur condamnation, et ceux-cy le desirer parce qu'après avoir demandé à Jesus-Christ la sanctification de son nom, ils sont obligés de souhaiter avec passion l'avancement de son regne, qui ne sera accomply qu'après le jour de son Jugement final, ce jour qui donnera l'accomplissement à ses misteres, qui établira parfaitement son triomphe, et qui le fera reconnoître absolument pour Monarque des hommes et des Anges. (« paraphrase », p. 11)

L'affirmation de la toute-puissance divine est mêlée à l'extériorisation par la nature, l'exhibition sous la forme d'images mentales de sa justice ainsi que le spectacle de la royauté du Christ qui caractérise le moment apocalyptique. Breuché lui-même établit une analogie entre ce spectacle de désolation pour les pécheurs et le geste politique consistant pour un roi à raser maisons et villes rebelles : « ces spectacles » profanes « ne regarde[nt] pas tant la vengeance comme l'exemple » (p. 23). Dans la pensée par figures de Breuché, la politique de la terre brûlée est donc une « figure mystique » profane de la puissance militaire et civile. Il l'utilise à son tour comme une « figure mystique » sacrée de la puissance divine révélée à travers le Jugement dernier. Cet usage est possible, car les princes et rois sont en effet dits « images de Dieu » (p. 114). Les figures du temps présent renvoient donc à un pouvoir qui se manifesterait sans voile allégorique au moment de la parousie.

Mobilisant les figures artificielles que sont les peintures physiques et visions imaginaires, ainsi que les allégories mystiques profanes et sacrées, Breuché prêche à travers une vaste représentation, ou figure artificielle de la seconde sorte, selon Richeome, la « peinture parlante ». La place accordée à la perception sensorielle et à l'affect dans son entreprise est caractéristique d'une dévotion confiante dans la suffisance relative de l'homme. Elle est peut-être accrue en l'occurrence par l'annonce de la résurrection : « Chacun reprendra son corps, et en sa propre chair verra son Dieu. » (« paraphrase », p. 25). L'attention aux représentations et autres images interprétées comme des figures relève d'une exacerbation de la sensibilité à fonction apologétique : elle figure elle-même l'exercice d'un gouvernement universel, donc la nécessité d'un Jugement final. Du modèle de la vision dans le Livre de l'Apocalypse, Breuché déduit la nécessité d'une pastorale discernant et explicitant les « figures » à travers lesquels un pouvoir encore voilé se devine.

Peinture parlante et statut du faux-semblant dans la prédication de Breuché

Par conséquent, il serait possible de situer la rhétorique visuelle de Breuché dans la filiation de la figure didactique selon Richeome : les figures sont d'« utiles methodes » pastorales. L'association de la « poésie muette » de Michel-Ange à la fresque verbale de Breuché n'est-elle toutefois qu'une mise en abyme de la seconde destinée à promouvoir sa puissance visionnaire ? Ce faux-semblant rhétorique attire l'attention sur un dédoublement de la réalité entre représentation et référence incertaine de la représentation.

Dans l'économie du livret, Breuché propose deux représentations en faux-semblant : une vision du Jugement dernier dans le style apocalyptique présentée comme une paraphrase d'un texte biblique supposé et apparentée en fait à une tradition plastique ; une pseudo-*ecphrasis* rattachée artificiellement à la fresque vaticane de Michel-Ange et s'appuyant en fait



picturale monumentale, en passant par les formes vicieuses du spectacle social de soi, sont des « figures » qui signifient le pouvoir, soit de Dieu soit de l'amour propre. Breuché peut donc représenter les mystifications vicieuses afin de dénoncer les impostures et imposer une contre-représentation de la réalité, à ses yeux. Prêtre en rupture d'ordre, expatrié franc-tireur, il livre une diatribe contre le milieu du pouvoir d'une extrême violence, qui se justifie par la violence annoncée du Jugement dernier. Son écriture visionnaire utilise le modèle rhétorique de la « peinture parlante » dont l'usage spirituel à cette date est bien identifié. Dans ce cas, cette rhétorique a pour origine l'expérience esthétique personnelle d'une peinture physique et soumet la vision à tout lecteur : elle est ainsi vidée de toute inspiration prophétique. Dans ce contexte, les images sont dépourvues de valeur descriptive littérale : rapportées aux facultés humaines, elles sont des figures dont le signifiant peut être approximatif, si le signifié renvoyant à la puissance divine est plus assuré. La « peinture parlante » de Breuché détourne la critique d'art naissante : elle comprend une réception de Michel-Ange, des éléments d'un jugement formel et une appréciation esthétique sur cette œuvre, mais la perception sensible de la fresque sert l'éloge du corps promis à la résurrection. Les Lettres participent de la culture tridentine de l'image, de façon à proposer une écriture de la révélation, disant l'illusion inéluctable et cependant le discernement de la puissance qui se signifie sous la forme de figures.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- BOURGOING François, *Les Veritez et excellences de Jesus-Christ nostre Seigneur recueillies de ses mysteres, cachées en ses étas et grandeurs, prechées par lui sur la terre [...] disposées par meditations pour tous les jours de l'année et divisées en quatre parties*, t. III, Paris, S. Huré, 1636.
- BREUCHE DE LA CROIX Edmond, *L'Académie de Flenal au pays de Liège, établie par le Sr Edmond Breuché de la Croix*, Liège, B. Bronckart, 1653.
- BREUCHE DE LA CROIX Edmond, *Paraphrase sur le tableau de Michel Ange du dernier jugement*, [Liège], [B. Bronckart], 1644.
- BREUCHE DE LA CROIX Edmond, *Prieres pour les associés en la confrairie de Notre Dame des sept douleurs*, Liège, L. Streel, 1641.
- BREUCHE Edmond, *La Vierge souffrante au pié de la Croix*, Liège, L. Streel, 1641.
- ERGASTE [BREUCHE Edmond], *De la Tranquilité du sage ministre d'Estat dans les affaires et dans la disgrace, Dialogue*, Liège, J. de Tournay, 1641.
- ERGASTE [BREUCHE Edmond], *Entretien du sage ministre d'Estat, sur l'égalité de sa conduite en faveur et en disgrâce*, Leyde, les Elzeviers, 1645 ; rééd. : 1652.
- ERGASTE [BREUCHE Edmond], *Le Divertissement d'Ergaste*, Liège, B. Bronckart, 1642.
- GODEAU Antoine, *Paraphrase sur les Epistres de saint Paul aux Galates, Ephésiens, Philipiens, Colossiens ; Paraphrase sur l'Epistre de saint Paul aux Hébreux ; Paraphrase sur les deux Epistres de saint Paul aux Corinthiens*, Paris, Vve J. Camusat, 1641.
- PHILOSTRATE, *Les Images ou Tableaux de platte-peinture, traduction et commentaire de Blaise de Vigenère [1578]*, éd. Françoise Graziani, Paris, Champion, 1995.
- RICHEOME Louis, *La Peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres et de tirer de toutes profit salutere*, Lyon, P. Rigaud, 1611.
- RICHEOME Louis, *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, Paris, L. Sonnius, 1601.
- SUCQUET Antoine, *Le Chemin de la vie eternelle*, Anvers, H. Aertssens, 1623.

Textes critiques

- « Mémoires sur le mariage de D. Carlos Guasco avec Henriette de Lorraine, princesse de Phalsbourg », Bibliothèque municipale de Besançon, cote : Ms Chifflet 30, fol. 190 et suivants, consultation le 13.04.2016, url : <http://www.culture-besancon.fr>.
- ADNES Pierre, « Jugement », *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, t. VIII, Paris, Beauchesne, 1974, col. 1571-1591.
- BARNES Bernadine, *Michelangelo's Last Judgment. The Renaissance Responce*, Berkeley, University of California press, 1998, chap. III The Last Judgment and the Critics, p. 71-101.



- BATTEREL Louis, *Mémoires domestiques pour servir à l'histoire de l'Oratoire*, publiés par A.-M.-P. Ingold, vol. I, Paris, A. Picard et Fils, 1902.
- CATELLANI Andrea, « L'initiation à la prière dans le *Chemin de la vie éternelle* du jésuite Antoine Sucquet (1623) : un parcours entre image et texte », *Lexia. Rivista internazionale di semiotica*, vol. 11-13, 2012, p. 153-167.
- CATELLANI Andrea, « Pour une sémiotique de l'"image dirigée" dans la littérature jésuite : syncrétisme, narrativité, énonciation dans le *Chemin de la vie éternelle* d'Antoine Sucquet sj », *Emblemata Sacra. Rhétorique et Herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*, Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé (dir.), Turnhout, Brepols, 2007, p. 109-125.
- CHATELLIER Louis, « Genèse de bibliothèques : les jésuites et les oratoriens en Alsace et en Lorraine vers 1630 », *Les Religieux et leurs livres à l'époque moderne*, Bernard Dompnier, Marie-Hélène Froeschlé-Chopard (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000, p. 39-49.
- CHRISTE Yves, *Jugements derniers*, s. l., Zodiaque, 1999, chap. 3 Apocalypse et Jugement dernier, p. 53-96.
- CRESCENZO Richard, *Peintures d'instruction : la postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999.
- DEKONINCK Ralph, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005.
- FERRER Véronique, MANTERO Anne (dir.), *Les Paraphrases bibliques aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2006.
- GILLIS Anne-Marie, *Edmond Breuché de la Croix : aumônier de la duchesse d'Orléans et curé de Flémalle. Contribution à l'histoire de la poésie et de l'éloquence au XVII^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1957.
- GRAZIANI Françoise, « "La Peinture parlante". *Ecphrasis* et herméneutique dans les *Images* de Philostrate et leur postérité en France au XVII^e siècle », *Saggi e Ricerche di letteratura francese*, vol. XXIX nuova serie, Roma, Bulzoni editore, 1990, p. 11-44.
- LOBRICHON Guy, « Jugement dernier et Apocalypse », *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Yves Christe (dir.), Poitiers, Université de Poitiers, CNRS, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1996, p. 9-18.
- MANTERO Anne, « La galerie d'Ampèle : description et narration dans les peintures poétiques du P. Le Moyne », *XVII^e siècle*, n° 155, avril-juin 1987, p. 133-154.
- REAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II *Iconographie de la Bible 2 Nouveau Testament*, Paris, P.U.F., 1958 (Millwood, Kraus reprint, 1988).
- REPACI-COURTOIS Gabriella, « Michel-Ange et les écrivains français de la Renaissance : grâce et disgrâce d'un itinéraire critique », *Nouvelle revue du Seizième siècle*, 8, 1990, p. 63-81.
- SCHLITT Melinda, « Painting, criticism, and Michelangelo's *Last Judgment* in the age of the counter-reformation », *Michelangelo's Last Judgment*, Marcia B. Hall (dir.), Cambridge, Cambridge university Press, 2005, p. 113-149.
- THUILLIER Jacques, « Polémiques autour de Michel-Ange au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 36-37, 1957, p. 351-391.