

Représenter la Nativité : conventions iconographiques et règles de l'art

1. Dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* publiées en 1719, l'abbé Du Bos déclarait avec enthousiasme : pour « un homme né avec du génie », « le sujet le plus rebattu devient un sujet neuf [...] Combien a-t-on fait de crucifiements depuis qu'il est des peintres ? Cependant, les artisans doués de génie n'ont pas trouvé que ce sujet fut épuisé par mille tableaux déjà faits. Ils ont dû l'orner par des traits de poésie nouveaux, et qui paraissent néanmoins tellement propres au sujet, qu'on est surpris que le premier peintre qui a médité sur la composition d'un crucifiement ne se soit pas saisi de ces idées » [1]. Ce jugement semble battu en brèche par la perspective historique adoptée en 1932 par Émile Mâle dans son maître livre *L'Art religieux après le concile de Trente*. Analysant l'iconographie post-tridentine de la Nativité, sujet au moins aussi répandu que la Crucifixion, il concluait : « C'est une surprise de la rencontrer toujours pareille dans un temps où l'on pourrait croire les artistes moins dociles » [2].
2. Le contraste entre ces deux opinions tient au fait que le critique et théoricien envisage une création artistique autonome, ne dépendant que de l'artiste et exprimant son génie personnel, tandis que l'historien vise à démontrer les valeurs théologiques dont est chargé l'art de la Contre-Réforme catholique. Appliqué au cas particulier du thème de la Nativité, il engage à s'interroger d'abord sur l'existence éventuelle de normes de représentation et sur la marge de liberté des peintres. Cette première question conduit à la seconde, examinée à travers l'exemple de quelques tableaux français du XVII^e siècle : quel sens faut-il donner aux singularités des œuvres et aux recherches individuelles des peintres ?
3. Le recensement des œuvres post-tridentines illustrant la Nativité conduisit Mâle à ce bilan bien connu : « L'art ne représente plus le triste abandon de la Sainte Famille, mais le moment où le Fils de Dieu est reconnu pour la première fois par les hommes. Aussi la Mère soulève-t-elle les langes pour le montrer, et il arrive souvent que l'Enfant devenu lumineux éclaire les ténèbres et fait rayonner les visages. Il n'y avait jadis que trois personnages ; il y a maintenant, autour de la Sainte Famille, des bergers, des bergères, des enfants émerveillés, le chien du troupeau, et, porté sur les épaules d'un jeune homme, un agneau, les pattes liées, présent des pauvres à un plus pauvre qu'eux. Parfois, les anges planent dans un ciel qui semble envahir la pauvre chaumière ; parfois ils descendent sur la terre, et s'agenouillent, eux aussi, auprès de l'Enfant » [3]. On aurait pourtant tort de conclure que cette stabilité fut le résultat de normes imposées par l'Église. Un rapide tour d'horizon des textes de référence démontre clairement que les choix tant iconographiques que plastiques durent incomber largement aux artistes eux-mêmes.
4. Rappelons d'abord pour mémoire le projet de l'archevêque de Bologne Gabriele Paleotti de consacrer le livre IV de son *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* à l'iconographie des principaux mystères catholiques, en particulier la Nativité, qui figure explicitement dans le titre envisagé pour le troisième chapitre [4]. Seuls les deux premiers livres de son ouvrage furent publiés en 1594. Les questions soulevées par les textes postérieurs font regretter de ne pouvoir connaître la position d'une autorité ecclésiastique qui militait en faveur d'images sacrées « faisant connaître l'Écriture et l'histoire sainte interprétées à la lumière de rigoureux critères philologiques » [5], en insistant sur la double notion de véracité et de vraisemblance.
5. Le premier repère important en matière d'iconographie est le *Traité des saintes images* de Johannes Molanus, dont la seconde édition parut la même année 1594. L'érudit de Louvain rappelle que la Vierge ne doit pas être montrée dans les douleurs de l'accouchement (Livre II, chapitre 27), que saint Joseph ne doit pas être représenté comme un vieillard mais comme un

homme mûr, et que la nudité de Jésus est à proscrire. Attaché à la richesse des traditions figuratives, il juge légitime la représentation traditionnelle de l'âne et du bœuf et accorde un *satisfecit* à l'iconographie médiévale de la Nativité, inspirée de la vision de sainte Brigitte de Suède (XIV^e siècle) et particulièrement en vogue dans l'art flamand : « on peut approuver sans réserve celles des peintures de la Nativité du Christ où la bienheureuse Vierge Marie elle-même est peinte à genoux mains jointes devant son fils bébé, celui-ci rayonnant déjà de lumière » [6]. Ce n'est donc pas sous sa plume que figure l'identification entre Nativité et Adoration des bergers exposée par É. Mâle.

6. En 1624 l'archevêque de Milan Frédéric Borromée consacre à la question une analyse approfondie dans son traité *Della Pittura Sacra Libri due*. Insistant, dans la stricte ligne tridentine, sur la fonction didactique de la peinture et la nécessité de respecter la vérité historique, il condamne d'abord l'introduction de saints comme saint François d'Assise dans la représentation, même si elle se justifie par la dévotion du saint pour le mystère de la Nativité [7]. Un autre passage concerne non plus l'iconographie mais une caractéristique plastique de certains tableaux : Borromée stigmatise la mise en valeur excessive des corps athlétiques des bergers au détriment de la hiérarchie des figures. La critique vise ici sans doute des œuvres dont il était familier, celles des grands représentants de l'esthétique maniériste comme Pellegrino Tibaldi qui, avant de devenir à Milan l'architecte favori de Charles Borromée, cousin de Frédéric, avait pratiqué la peinture à Rome et à Bologne en affichant sa filiation avec l'art de Michel-Ange. Les critiques de Borromée s'éclairent si on les confronte à *L'Adoration des bergers* peinte en 1548 par Tibaldi (Rome, Galleria Borghese) [8]. « Tout leur effort, écrit Borromée, se porte sur la représentation des bergers, qui se donnent des corps athlétiques et des gestes si étranges qu'ils offensent la vue, et il semble qu'ils nous forcent à ne rien voir d'autre qu'eux ; et ainsi la figure de la Vierge et celle qui importe le plus, celle du Sauveur, sont négligées et sont indiquées avec bien peu de soin ». Plus condamnables encore sont les peintres qui peignent les bergers « dans des attitudes indécentes et sans la moindre étincelle de dévotion [...] dans la seule intention de démontrer leur art », se révélant ainsi comme des artistes incompetents (*inettissimi*) [9].
7. Borromée reste donc très évasif sur les données iconographiques, mais conteste vigoureusement certains choix formels qui mettent en péril l'efficacité pédagogique et dévotionnelle de l'image sacrée. C'est l'Espagnol Francisco Pacheco qui, dans son *Art de la peinture*, publié en 1649 mais rédigé bien plus tôt, propose une véritable codification iconographique. L'intérêt de ce texte est capital, puisque Pacheco n'était ni un ecclésiastique ni un érudit, mais un peintre, il est vrai très lié au milieu jésuite sévillan. Pacheco admet l'existence de deux types iconographiques, la Nativité ancienne déjà favorablement commentée par Molanus, et l'Adoration des bergers. Condamnant lui aussi la nudité de l'Enfant, il insiste sur la nécessité de représenter Jésus enveloppé de langes. « La Vierge doit être représentée à l'intérieur de la grotte, agenouillée, revêtue de sa tunique et de son manteau ainsi que saint Joseph ; l'Enfant dans ses langes, son divin visage découvert, reposant dans l'étable ; les deux animaux le réchauffent de leur haleine, les anges chantent et ils doivent paraître annoncer la nouvelle aux bergers » [10]. Remarquons que le récit évangélique, sollicité pour proscrire le nu, n'est pas invoqué à propos de la représentation du bœuf et de l'âne qui, comme chacun sait, ne repose que sur un passage du livre d'Isaïe (I, 3). Imprégné par les débats du XVI^e siècle sur les fonctions de l'image sacrée, Pacheco limite son approche aux données iconographiques brutes, c'est-à-dire qu'il envisage le tableau comme l'équivalent visuel de l'Écriture, sans prendre en compte dans son discours la dimension plastique qui le transfigure en une œuvre d'art singulière.
8. En 1668, c'est au contraire sur la valeur esthétique que, dans un contexte tout différent, l'Académie royale de peinture et de sculpture mit l'accent en réfléchissant sur la représentation de la Nativité au terme de la controverse déclenchée par la conférence de Philippe de Champaigne sur *l'Éliézer et Rébecca* de Poussin. L'accusation d'infidélité au récit biblique lancée par Champaigne, qui regrettait que Poussin n'eût pas représenté les chameaux

d'Éliézer, poussa les académiciens à se demander « si, sur l'exemple de M. Poussin, un peintre pouvait retrancher du sujet principal de son tableau les circonstances bizarres et embarrassantes que l'histoire ou la fable lui fournissent ». Après une intervention de Colbert, selon lequel « ces discussions étaient absolument du fait des académiciens », « un particulier (M. Coypel) opposa un exemple à celui de M. Poussin, et dit que le Carrache, dans un tableau qui représentait la Nativité du Sauveur, n'avait pas fait de difficulté de mettre sur la première ligne de ce tableau un bœuf et un âne qui en occupaient presque toute la largeur, et qui laissaient dans le fond et sur les côtés les principales figures du sujet. Une personne de la compagnie (M. Le Brun) répliqua que le Carrache n'était pas plus digne d'estime ni d'imitation. Au contraire, il avait péché contre les règles de la composition, qui ne permettent pas que les plus vils objets d'un tableau étouffent, ou du moins dominent sur les plus nobles, *quand même les uns et les autres seraient également nécessaires à l'explication du sujet* [11] » [12].

9. Cette dernière précision est d'une importance décisive. Le critère ultime de la réussite picturale est, au-delà du respect de l'Écriture et de sa transposition convaincante, le respect des règles de l'art. De façon révélatrice, ce n'est que dans une seconde étape du raisonnement que Le Brun utilise l'argument de la fidélité aux sources : « Mais, sans aucun contredit, le bœuf et l'âne sont si peu nécessaires dans un tableau de la Nativité, qu'ils y passent pour une pure chimère, sans avoir aucun fondement dans l'Évangile, et tout au plus ils n'y doivent être considérés que comme une allégorie tirée de quelques passages du Vieux Testament ». La conclusion de Colbert va dans le même sens : « Cette contestation ayant obligé Mgr Colbert à prendre la parole, il dit que, sans prétendre donner aucune décision sur cette matière, sa pensée était que le peintre doit consulter le bon sens et demeurer en liberté de supprimer dans un tableau les moindres circonstances du sujet qu'il traite, *pourvu que les principales y soient expliquées suffisamment* » [13].
10. En recommandant de hiérarchiser les éléments visuels pour exprimer la nature du sujet, Le Brun n'est pas éloigné de Frédéric Borromée, mais il fait valoir désormais des arguments esthétiques, les « règles de l'art » sur lesquelles doivent théoriquement déboucher les conférences sur les tableaux du roi. Ce débat entre académiciens est d'une grande portée : en défendant la possibilité d'une sélection des motifs iconographiques opérée en fonction de critères purement picturaux, Le Brun rend justice à la liberté de l'artiste. Au-delà d'une définition synthétique de l'esthétique classique, il suggère surtout que les conventions iconographiques consacrées par l'usage ont moins de valeur que leur choix et leur agencement dans une œuvre singulière. Ce n'est pas forcément trahir sa pensée que de soutenir que c'est cette dimension formelle qui confère à chaque représentation de la Nativité sa signification spécifique par rapport à un sens générique.
11. C'est ce que Louis Marin a magistralement démontré à propos des trois grandes *Adorations des bergers* peintes par Philippe de Champaigne. Leur originalité ne tient pas aux outils iconographiques mais à la capacité d'« articuler les éléments typiques d'une iconographie spécifique par une disposition des figures, une composition de la surface peinte, une distribution des parties, c'est-à-dire par des moyens proprement plastiques qui infusent dans le puzzle des motifs et des thèmes prédéterminés des significations particulières » [14].
12. *L'Adoration des bergers* de 1629 (Lyon, Musée des Beaux-Arts, fig. 1) [15] est la seule version qui représente les épisodes successifs relatés dans l'Évangile de saint Luc (2, 1-52). L'arrière-plan montre l'épisode antérieur de l'Annonce aux bergers en un dispositif archaïque comparable à celui du retable peint en 1585 par Jérôme Francken pour le maître-autel des Cordeliers de Paris (Paris, cathédrale Notre-Dame). Le berger accourant au premier plan à droite semble surgir de cet arrière-plan ; il tient dans ses bras un agneau aux pattes ligotées qui rappelle le troupeau figuré dans le lointain. L'âne et le bœuf de la tradition sont discrets, mais bien visibles sur la marge gauche du tableau. Cette diversité spatiale et temporelle peut, selon nous, être utilement rapportée à la fonction du tableau, qui faisait partie d'un cycle narratif sur la vie de la Vierge ornant la nef de l'église du Carmel de la rue Saint-Jacques à Paris [16].

13. Le tableau conservé à la Wallace Collection de Londres relève d'une approche très différente. L'unité de temps et d'action est appuyée par l'unité de lieu, soulignée par le fond de ténèbres. Le bœuf se fond dans l'obscurité, le chien n'est plus aux pieds de l'Enfant, mais est repoussé entre les jambes du berger de droite. L'agneau ligoté connaît en revanche une promotion spectaculaire. De motif accessoire à fonction essentiellement narrative, il devient le symbole qui porte la charge théologique du tableau, celle de l'*Agnus Dei* qui lie Incarnation et Passion [17] tout en introduisant le thème eucharistique. Le tableau, dont l'historique et la date restent controversés [18], était vraisemblablement un retable. La dimension narrative du tableau précédent cède ici logiquement la place à une présentation iconique, qui met « en suspens le temps même de l'histoire dans la succession de ses différents épisodes pour le concentrer dans un unique moment de durée, celui de l'Adoration de l'Enfant Dieu » [19].
14. L'approfondissement spirituel est encore plus marqué dans le retable de la cathédrale de Rouen (1644, *in situ*) [20]. La Vierge occupe le centre géométrique du tableau, commandé par la confrérie de la Vierge pour l'autel de sa chapelle. L'agneau occupe une place également centrale sous les pieds de l'Enfant et cristallise l'entrelacement du sens littéral et du sens figuré. À travers ce symbole, le nouveau-né, offert aux regards et à la méditation dévote des bergers et des fidèles, s'offre déjà pour la Rédemption de l'humanité avant de s'offrir en sacrifice lors de sa Passion, et s'offre enfin éternellement à travers l'eucharistie célébrée sur l'autel. Le thème eucharistique renvoie particulièrement aux écrits de Pierre de Bérulle, référence capitale pour la spiritualité française : « comme sa croix est proprement un mystère de souffrance et d'expiation, aussi sa naissance est proprement un mystère d'offrande et d'adoration. Mystère auquel nous voyons que le Père éternel acquiert, tout ensemble, un adorateur nouveau et une hostie nouvelle » [21]. Le nocturne pousse enfin le spectateur à approfondir sa méditation sur l'unité du mystère de l'Incarnation, conduisant de la nuit de la Nativité à celle du Golgotha, que dépeint le même Champaigne dans ses *Crucifix* (Louvre et Grenoble).
15. De la version de 1629 à celle de 1644, l'ambition du peintre fut de rechercher l'expression toujours plus adéquate des valeurs théologiques et des enjeux dévotionnels par le langage pictural. La comparaison de ses tableaux avec d'autres représentations contemporaines du thème en apporte une large confirmation.
16. Laurent de La Hyre peignit lui aussi plusieurs *Adorations des bergers*, qui présentent des traits communs qui sont autant de différences avec l'art de Champaigne : l'éclairage diurne, le grand nombre de personnages, le monumental arrière-plan architectural, mais aussi l'absence de tout symbole. Le prototype est le tableau peint pour le maître-autel de l'église parisienne des Capucins du Marais en 1635 (Rouen, Musée des Beaux-Arts, fig. 2) [22]. Il se distingue par la présence au second plan à gauche de saint François d'Assise, qui montre que les commanditaires capucins ne furent pas aussi soucieux de vérité historique que Frédéric Borromée. L'œuvre respire une atmosphère détendue aux antipodes de la concentration dévote recherchée par Champaigne dans ses retables. La composition s'éparpille en groupes pittoresques, mêlant bergers, femmes, enfants, vieillards. Le berger de gauche dépose au pied de la crèche non pas un agneau, mais des pipeaux. La Vierge semble langer l'Enfant plutôt que le dévoiler, un nonchalant saint Joseph est distrait par l'âne et le bœuf. Autant qu'aux personnages, La Hyre a accordé tous ses soins à l'architecture et à la poétique végétation qui l'envahit, comme le confirmera la place importante du paysage et de l'architecture dans l'ensemble de son œuvre. La version de l'église Saint-Médard de Creil et le retable qui fut peint pour les Capucins de Valognes, tous deux datés vers 1640-1641 [23], offrent une tonalité comparable, même si La Hyre a davantage unifié la composition et concentré l'intérêt sur l'Enfant.
17. Entre 1653 et 1655, Eustache Le Sueur exécuta une *Adoration des bergers* pour le maître-autel de l'église de l'Oratoire de La Rochelle (La Rochelle, Musée des Beaux-Arts) [24]. Comme La Hyre, Le Sueur a opté pour un chromatisme clair, un éclairage diurne et un cadre architectural imposant et rigoureusement structuré. Avec plus de cohérence narrative, il a supprimé le

groupe des angelots proclamant le *Gloria*, qui s'accorde mal avec l'abandon du nocturne. S'il a éliminé l'âne, Le Sueur a retenu l'agneau, mais sa place entre les bras du berger de gauche lui confère une valeur plus pittoresque que véritablement symbolique, qui en fait un présent à peine plus lourd de signification que les tourterelles de l'arrière-plan, dans lesquelles on hésite à reconnaître un signe annonçant la Présentation au Temple. Cette incertitude de l'interprétation est la conséquence logique du choix fait par le peintre de s'en tenir à une mise en forme neutre de certaines conventions iconographiques.

18. Les Nativités de La Hyre et Le Sueur ne peuvent ainsi rivaliser en profondeur avec celles de Champaigne. Peut-on aller plus loin et tenter d'expliquer cette disparité ? Il est d'abord tentant de la mettre en rapport avec les demandes spécifiques des clients de chaque peintre, mais les documents font gravement défaut pour étayer cette hypothèse. Le contraste entre des tableaux au canevas iconographique comparable (comme ceux de Le Sueur et Champaigne) et, en sens inverse la cohérence des solutions mises en œuvre par un même artiste, donnent à penser que, même dans le cas de commandes aussi contrôlées que les commandes religieuses, la sensibilité des peintres joua le rôle décisif. C'est l'image de chaque artiste qui doit donc être réévaluée au terme de cet examen comparatif. Champaigne apparaît bien comme le grand peintre religieux du XVII^e siècle français, capable d'intérioriser le discours exégétique et dévot de l'Église tout en variant l'expression du sujet selon la fonction des œuvres. La Hyre et Le Sueur s'en tiennent à la surface du sujet sans pour autant sacrifier l'efficacité pédagogique du tableau d'église, donnant ainsi satisfaction à leurs clients. Chez eux les recherches formelles sur la lumière, l'espace et même l'iconographie, apparaissent détachées de la quête spirituelle qui conduit Champaigne à incarner le contenu dans la forme picturale.
19. Ces quelques exemples montrent que le matériau iconographique n'engage qu'une partie de la signification religieuse des œuvres. En admettant que dans certains cas les commanditaires aient pu conseiller, voire exiger une iconographie particulière, la richesse et la complexité de la représentation dépendent en ultime analyse de l'artiste lui-même, c'est-à-dire du parti toujours singulier que son travail créatif tire des conventions fournies par les sources écrites et figurées. C'est à juste titre que Le Brun et Du Bos avaient souligné la part d'autonomie de l'artiste et de l'art.



Fig. 1. Philippe de Champaigne, *L'adoration des bergers*, © Lyon, Musée des Beaux-Arts



Fig. 2. Laurent de La Hyre, *L'Adoration des bergers*, © Rouen, musée des Beaux-Arts. Photographie D. Tragin et C. Lancien

Notes

[1] Abbé DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719, éd. D. DÉSIKAT, Paris, 1993, p. 75.

[2] É. MÂLE, *L'Art religieux après le concile de Trente*, Paris, 1932, p. 244.

[3] É. MÂLE, *L'Art religieux*, *op. cit.*, p. 243-244.

[4] G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, 1594, in P. BAROCCHI (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, vol. II, Bari, 1961, p. 506.

[5] D. MENOZZI, *Les Images. L'Église et les arts visuels*, Paris, 1991, p. 44.

[6] MOLANUS, *Traité des saintes images*, introduction, traduction, notes et index par Fr. Bœspflug, O. Christin, B. Tassel, Paris, 1996, vol. 1, p. 197-198.

[7] F. BORROMEO, *Della Pittura Sacra Libri due*, in B. AGOSTI (éd.), *Quaderni del Seminario di Storia della critica d'arte 4*, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1994, p. 22-23 : « E alcuno dipinse la natività del Salvatore, e vicino al presepio pose san Francesco in atto di adorare insieme con la Beata Vergine. Si potrebbe escusare questo fatto con dire che cio viene ad esprimere la divota mente di quel glorioso padre verso si fatto misterio, e che egli a noi puo insegnare cio che fare dobbiamo, contemplando del continuo intorno ad esso bambino novellamente nato. Ma tuttavia dall'altra parte è cosi amica la nostra fede del vero, e cosi saviamente fuggire si deono le occasioni che porgono materia di biasmare e di riprendere alle lingue mormoratrici, ch'io lodarei che schiettamente e senza alcuna mistura di nuove invenzioni si rapresentassero le cose come già furono ».

[8] Sur ce tableau, voir en particulier *The Age of Corregio and the Carracci. Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, catalogue d'exposition Washington, New York et Bologne, 1986-1987, p. 203-204.

[9] F. BORROMEO, *Della Pittura Sacra*, *op. cit.*, p. 47 : « nella natività (...) io veggo che il maggior studio si pone in effigiare i pastori, i quali si fingono corpi atletici, e in certi atti cosi strani che feriscono gli occhi, e pare che ci sforzino a non vedere altro che essi ; e poi la figura della Vergine e, quella che piu importa, del Salvatore, si trascura, e appena si accenna con poca cura, ma si studiarà sommamente di esprimere l'anatomia d'un braccio e d'una spalla, e gli faranno sedere, e stare con atti incomposti, e senza pure scintilla di divozione, e tenendo pur coperto il capo per voler dimostrare l'arte, e fra tanto essi si dimostrano a tutte le persone savie inettissimi dipintori e scultori ».

[10] Fr. PACHECO, *L'Art de la Peinture*, 1649, présentation et traduction par L. FALLAY D'ESTE, Paris, 1986, p. 253.

[11] C'est moi qui souligne.

[12] A. MÉROT (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, 1996, p. 139.

[13] C'est moi qui souligne.

[14] L. MARIN, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, 1995, p. 248-261.

[15] B. DORIVAL, *Philippe de Champagne 1602-1674*, Paris, 1976, vol. II, n° 38, p. 26-27 ; L. MARIN, *Philippe de Champagne, op. cit.*, p. 250.

[16] Sur cet ensemble, voir A. le PAS de SÉCHEVAL, « Peinture et spiritualité au XVII^e siècle : l'église parisienne des Carmélites de l'Incarnation, entre bérullisme et tradition carmélitaine », *XVII^e siècle*, n° 208, n° 3-2000, p. 387-406.

[17] L. MARIN, *Philippe de Champagne, op. cit.*, p. 255 rappelle les références bibliques, en particulier Actes des Apôtres, VIII, 32-33 : « Yahvé a fait retomber sur lui nos fautes à tous. Maltraité, il s'humiliait, il n'ouvrait pas la bouche, comme un agneau se laisse mener à l'abattoir, comme un agneau muet devant celui qui le tond ».

[18] Selon B. DORIVAL, *Philippe de Champagne, op. cit.*, n° 35, p. 24-26, il aurait été exécuté vers 1628 pour l'abbaye bénédictine de Quincey, près de Poitiers. M. ALLDEN et R. BERESFORD (« Two altarpieces by Philippe de Champagne : their history and technique », *The Burlington Magazine*, juin 1989, p. 395-406) contestent cet historique et repoussent l'exécution dans la décennie 1640.

[19] L. MARIN, *Philippe de Champagne, op. cit.*, p. 249.

[20] B. DORIVAL, *Philippe de Champagne, op. cit.*, vol. II, n° 39, p. 27.

[21] P. DE BÉRULLE, *Œuvres complètes, III. Discours de l'état et des grandeurs de Jésus (1644)*, Oratoire de Jésus, 1996, p. 415.

[22] P. ROSENBERG et J. THUILLIER, *Laurent de La Hyre 1606-1656, L'homme et l'œuvre*, catalogue de l'exposition, Musée de Grenoble, Musée de Rennes, Musée de Bordeaux, 1989-1990, n° 128, p. 192-193. Sur les circonstances de la commande, voir aussi A. le PAS de SÉCHEVAL, « Le mécénat laïc dans les églises de Paris au XVII^e siècle : quelques réflexions », *Rives nord-méditerranéennes*, n° 6, 2000 (*L'édifice religieux : lieu de pouvoir, pouvoir du lieu*), p. 57-68.

[23] P. ROSENBERG et J. THUILLIER, *Laurent de La Hyre, op. cit.*, n° 183, p. 227, n° 185, p. 228-229.

[24] A. MÉROT, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, 1987, n° 184, p. 317-319.

Auteur

Anne le Pas de Sécheval

Maître de conférences à l'Université de Paris X – Nanterre