

Le tableau d'autel du Roi: *L'Institution de l'eucharistie* de Nicolas Poussin

MOCHIZUKI Noriko

L'Université Keio, Tokyo

1. Les recherches précédentes et l'objet de mon mémoire

Le peintre français, Nicolas Poussin (1594-1665), qui passait la majeure partie de sa vie de peintre à Rome, vint à Paris, invité par Louis XIII, à la fin de l'année 1640 pour y rester jusqu'en 1642, pendant environ deux ans. Dès son arrivée, il fut reçu en grande audience par le roi, au château de Saint-Germain-en-Laye. C'est là où il reçut la commande directe du roi de peindre le tableau pour le maître-autel de la chapelle royale du Château-Vieux de Saint-Germain-en-Laye. C'est pour répondre à cette commande que Poussin exécuta *L'Institution de l'eucharistie* (fig.1, 1641, actuellement conservée au Musée du Louvre, Paris).

Poussin, arrivé à Rome en 1624, se consacrait à l'exécution des tableaux de taille moyenne destinés à ses mécènes dans les années 1630. Or, lors de son séjour à Paris de 1640 à 1642, il fut nommé *premier peintre ordinaire* du roi [1], et obligé de travailler pour des œuvres diverses et variées, telles que la décoration de la Grande Galerie du Louvre, l'exécution des retables, les dessins préparatoires des tapisseries, ceux pour des frontispices des ouvrages de l'Imprimerie royale, etc. L'œuvre en question fut la première de cette série des commandes de la cour de France.

L'Institution de l'eucharistie (fig.1), étant peinte pour orner le maître-autel de la chapelle royale du château de Saint-Germain-en-Laye, n'est pas aussi connue que son œuvre suivante, *Saint François Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Kagoshima au Japon* (1641, Musée du Louvre, Paris), exécutée pour le maître-autel de l'église du noviciat des Jésuites à Paris (détruite à la Révolution). Par conséquent, moins de recherches sur ce sujet avaient été menées [2]. Mais depuis l'exposition « POUSSIN ET DIEU » organisée au printemps de l'année 2015 au Louvre, à l'occasion du 350^{ème} anniversaire de sa mort, où ce tableau a été exposé, les recherches ont très rapidement avancées. Dans le catalogue de cette exposition, Mickaël Szanto propose un examen très détaillé de ce tableau. Il dit que Poussin médite ici sur le « saint des saints » de la religion catholique, promesse

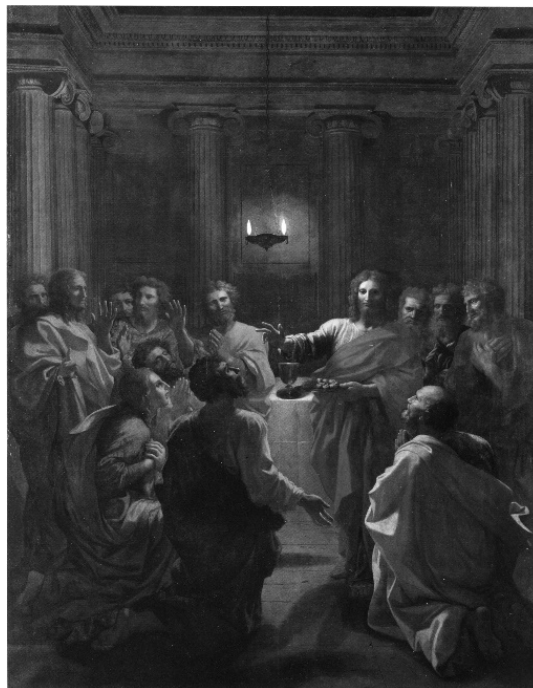


Fig. 1 Nicolas Poussin, *L'Institution de l'eucharistie*, 1641, huile sur toile, 325 x 250cm, Paris, Musée du Louvre.

d'une gloire éternelle. Quant à Arnould Brejon de Lavergnée, il démontre d'une manière persuasive qu'avant de passer la commande à Poussin, le roi avait engagé Simon Vouet pour réaliser un autre tableau d'autel. Pierre Rosenberg décrit avec précision ce retable dans le catalogue raisonné des œuvres de Poussin conservées au Musée du Louvre, publié en 2015 [3].

Poussin n'a exécuté que 6 ou 7 tableaux pour autel dans sa vie, malgré la bonne réputation reçue grâce à son *Martyre de Saint Erasme* (1628, Musée du Vatican) [4], destiné à l'autel du transept nord de la Basilique Saint Pierre du Vatican. De plus, tous ces retables sont soit de la période où il n'était pas encore tout à fait reconnu, soit des années de son séjour à Paris où il servit le roi. Nous devons dire que ses tableaux pour autel ont un statut et une position à part parmi toutes ses œuvres. Cependant, comme le remarque Marianne Cojannot-Le Blanc, l'œil de Poussin en tant que peintre s'est développé d'abord par son apprentissage chez Quentin Varin, ensuite en étudiant les œuvres de nombreux grands maîtres italiens, et par les images du temps de la Réforme catholique pour les compléter. Il n'y a nul doute que Poussin prit l'art antique et Raphaël comme modèles, mais en même temps, nous ne pouvons pas nier l'influence des décorations des églises après le Concile de Trente [5]. Le défi de Poussin d'exécuter les retables, si différents par leurs dimensions et par leurs fonctions, des tableaux de taille moyenne qui lui étaient coutumiers, a dû influencer ses activités artistiques à venir. En fait, après ses expériences parisiennes des retables, lors de son retour à Rome, il traita beaucoup plus souvent des sujets chrétiens qu'auparavant.

Nous ajouterons que ce retable de Saint-Germain-en-Laye et celui de l'église du noviciat des Jésuites, exécutés à Paris, se situent sur le point de virage d'un grand courant artistique parisien: du baroque français de Simon Vouet à l'« atticisme » classique.

Ce retable est peint, à la demande du roi de France, pour la chapelle royale du château de Saint-Germain-en-Laye, un lieu spécifique, à l'occasion de la naissance du Dauphin, donc à un moment spécifique, par Poussin que le roi a fait venir de Rome au moment opportun. Ce mémoire mettra l'accent sur la question du lieu de l'installation et du moment de l'exécution, que les précédentes recherches n'avaient pas encore longuement traitées. Pour ce faire, en étudiant le contenu des lettres patentes du roi datées de juin 1639 concernant la chapelle royale, nous chercherons à savoir quelle était la volonté du roi, comment Poussin représenta cette volonté dans ce tableau, et enfin quel rôle ce retable était censé jouer, une fois mis en place.

2. La description de l'œuvre

Tout d'abord, observons l'œuvre (fig.1). Elle est de grande taille, d'un format vertical. Les personnages grandeur nature sont symétriquement placés à droite et à gauche dans une composition rigoureuse. Elle représente la Cène au moment où les douze apôtres se sont rassemblés autour de Jésus Christ. La table est derrière eux. Le Christ se tenant en face du spectateur tient à sa main gauche une patène sur laquelle des pains azymes [6] posés. Et de sa main droite tendue vers l'avant, il esquisse le geste de bénédiction. La scène se déroule la nuit dans une salle au fond de laquelle se distinguent une série de colonnes à chapiteaux ioniques. Le point de fuite de la perspective créée par la structure architecturale du fond et par les lignes du sol semble se trouver au-dessus de la main droite du Christ. Jésus, au visage solennel, se tient

debout, vêtu en rouge, légèrement à notre droite de la ligne médiane du tableau. Parmi les douze apôtres, les quatre (saint Pierre à notre droite au premier plan, saint Jean avec ses mains jointes sur sa poitrine à notre gauche (fig.2) [7]) agenouillés devant le Christ semblent attendre l'Eucharistie. Les huit autres se tiennent debout soit derrière, soit à côté du Christ. L'expression du visage et les gestuelles de chacun des apôtres nous montrent soit le respect, soit l'euphorie envers Jésus, et les directions des regards et les mouvements des mains très variés de chaque figure créent un rythme dans cette scène. Les sources lumineuses sont les deux flammes d'une lampe à l'ancienne suspendue au milieu du plafond. Le halo lumineux mystérieux entoure la lampe. Cette lumière, tout en renforçant la puissance de l'ombre portée du calice posé sur la table légèrement derrière Jésus, crée de subtiles nuances dont celles projetées au sol : les ombres de la soucoupe de la lampe, de la main du Christ et de la patène. Ce puissant contraste clair-obscur dans l'ensemble d'un ton brun distingue et souligne fortement l'habit rouge du Christ avant tout, puis ceux en jaune et en bleu de ses disciples.



Fig. 2 Nicolas Poussin, *L'Institution de l'eucharistie*, détail.



Fig. 3 Raphaël, *La Dispute du Saint-Sacrement*, détail, 1509, fresque, Rome, Palais du Vatican, salle de la Signature.



Fig. 4 Raphaël, *Le Christ donnant les clefs à saint Pierre*, 1515, aquarelle sur papier, 345 x 535cm, Londres, Victoria & Albert Museum.

Sa composition extrêmement rigoureuse et ses personnages imposants viennent du vocabulaire plastique de l'art antique et des travaux de Raphaël que Poussin a assimilés. Saint Jean et un autre apôtre qui se trouve derrière lui (fig. 2) rappellent les personnages de *La Dispute du Saint-Sacrement* (fig.3) de Raphaël, tandis que saint Pierre et les apôtres debout (fig.1) font penser au *Christ donnant les clefs à saint Pierre* du même artiste (fig.4). On évoque des similitudes entre sa composition d'ensemble et celle d'un panneau en relief de l'arc de triomphe de Constantin (fig.5) [8]. Par ailleurs, l'architecture en ordre ionique du fond a la même proportion que le temple de Portunus (temple de Fortuna Virilis) de Rome (fig.6) [9]. En empruntant l'entrecolonnement eustyle et l'ordre architectural,



Fig. 5 François Perrier, « Le Sacrifice de l'empereur Marc-Aurèle, panneau de L'arc de Constantin, » *ICONES ET SEGMENTA ILLUSTRIVM E MARMORE TABVLARVM...*, Romae, 1645, pl. 46.

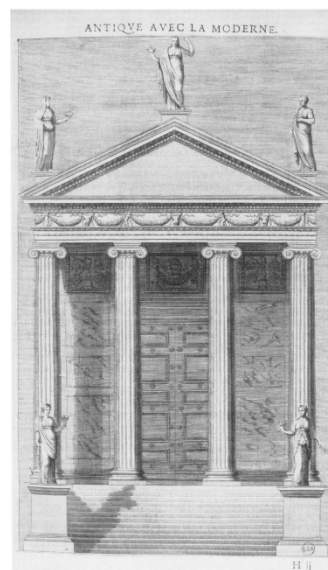


Fig. 6 Roland Fréart de Chambray, « Le portique du Temple Fortuna Virilis », *PARALLELE DE L'ARCHITECTVRE ANTIQVE ET DE LA MODERNE*, Paris, 1650, p.59.

considérés comme les plus beaux à l'époque, le peintre a souligné qu'il représentait une cérémonie solennelle dans un lieu sacré.

3. La circonstance de la commande passée à Poussin et son exécution

En septembre 1638, un événement d'une extrême importance eut lieu dans la famille royale française. C'est la naissance du Dauphin (futur Louis XIV) désiré depuis fort longtemps et tant attendu par Louis XIII. A cette occasion, le principal ministre, le cardinal de Richelieu entreprit et déploya une très ambitieuse politique artistique en nommant François Sublet de Noyers, déjà secrétaire d'état de la Guerre, au poste de surintendant des Bâtiments du Roi, et il confia à ce dernier la rénovation des palais royaux. Il œuvra également beaucoup pour inviter d'excellents peintres et sculpteurs à Paris. C'est à cette période que Georges de la Tour, peintre lorrain, séjourna à Paris [10]. Sublet de Noyers, ayant bien saisi l'intention de Richelieu, tenta d'inviter des artistes italiens renommés, tel que Pierre de Cortone, mais en vain. Cependant, il avait la ferme intention de faire venir Poussin, peintre français très apprécié à Rome à tout prix. Richelieu, lui ayant déjà commandé quelques tableaux, connaissait suffisamment son grand talent. En janvier 1639, à la réception de la lettre personnelle du roi et de l'invitation officielle de Sublet de Noyers, Poussin leur avait donné son accord une fois. Mais il n'était vraiment pas pressé de partir et les préparatifs de son voyage avançaient à reculons, à cause d'une part de ses problèmes de santé, et d'autre part de ses habitudes prises pendant quinze ans de vie romaine et de sa femme qu'il avait épousée à Rome [11]. Alors, Sublet de Noyers, le bras droit de Richelieu, envoya à Rome ses propres cousins, les frères Fréart (Roland Fréart de Chambray et Paul Fréart de Chantelou) comme émissaires. En 1640, les frères Fréart accomplirent parfaitement leur très



Fig. 7 Aubin Vouet, *L'Allégorie du Verbe divin*, vers 1638, huile sur toile, 162 x 162cm, Saint-Denis, Basilique Saint-Denis.

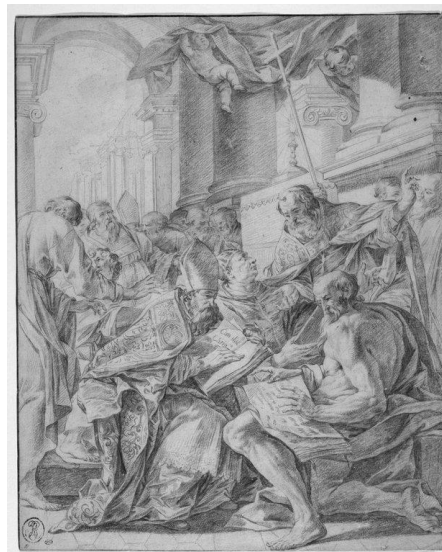


Fig. 8 Anonyme français, *Les Quatre Docteurs de l'Eglise latine* d'après Simon Vouet, XVIIème siècle, pierre noire, 390 x 313mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 34191, Recto.

importante mission et réussirent à convaincre Poussin de venir à Paris et de participer pleinement aux projets de Richelieu et de Sublet de Noyers. Poussin arriva à Paris en décembre de la même année en recevant un traitement exceptionnellement favorable.

Dès son arrivée à Paris, Sublet de Noyers présenta le peintre au cardinal de Richelieu. Et à peine quelques jours passés, il se rendit à Saint-Germain-en-Laye, et il fut présenté à Louis XIII en personne par l'intermédiaire du marquis de Cinq-Mars, le favori du roi. D'après la lettre de Poussin datée du 6 janvier 1641 (adressée à un de ses mécènes romains, Carlo Antonio dal Pozzo) décrivant cette audience, Poussin fut très bien accueilli par le roi avec qui il conversa environ une demi-heure. A la fin de cette conversation, le roi, en se retournant vers ses courtisans, aurait lancé « Voilà Vouet bien attrapé [12] ». Quelle que soit l'intention réelle du roi en disant ces mots, ils désignaient avant tout une chose concrète. La lettre précitée de Poussin dit également qu'après ces mots adressés aux courtisans, le roi lui commanda les deux très grands retables, l'un pour la chapelle du château de Fontainebleau [13] et l'autre pour celle du château de Saint-Germain-en-Laye. Cependant, à ce moment-là, l'exécution du retable pour le maître-autel de la chapelle du château de Saint-Germain-en-Laye avait déjà été confiée à Simon Vouet. Si nous résumons, cette parole royale démontrait son intention de confier l'exécution de ce tableau à Poussin et de ne plus honorer sa commande passée à Vouet.

Comme Brejon de Lavergnée l'a démontré, vers 1637, Simon Vouet reçut la commande du tableau du maître-autel. Il partagea les tâches avec son frère Aubin qui exécuta la décoration de sa partie supérieure: *L'Allégorie du Verbe divin* (fig.7). Simon s'occupa, lui, de l'exécution du tableau central: *Les Quatre Docteurs de l'Eglise latine* (fig.8, l'original perdu). Mais une fois la commande livrée, le tableau de Simon Vouet fut refusé et l'œuvre de son frère seule fut reçue [14], probablement à cause du retard considérable de sa livraison (ou plutôt pour d'autres raisons, telles que « il est trop décoratif. On commandera un autre à Poussin. »). Comme nous le développerons plus loin, le roi semble avoir préféré un tableau de taille plus grande avec une

iconographie différente suite à la naissance du prince héritier arrivée en septembre 1638. Le réaménagement de la chapelle royale était une urgence absolue.

Nous pouvons suivre la genèse et la circonstance de l'exécution du retable en lisant les correspondances de Poussin. A la fin du mois de mai 1641, le peintre « travaille continuellement au tableau de St Germain(-en-Laye) [15]. » La lettre adressée à Chantelou au mois de juin dit que « Je suis extrêmement joieux de ce que Monseigneur [Sublet de Noyers] a choisi pour le tableau de St-Germain(-en-Laye) le subiect de la Ste Eucaristie en la manière que vous me l'escruiés, d'autã qu'il y aura champ pour faire quelque chose de bien. Je ne penseray désormais à autre qu'à trouuer quelque belle distribution conuenable audit subiect [16]. » Nous pouvons y sentir que « l'eucharistie », le sujet choisi par Sublet de Noyers, plaisait également au peintre et que ce dernier essayait d'ajouter sa touche de créativité.

Au mois d'août de la même année, le peintre ajouta quelques touches au tableau et demanda une récompense de 800 écus (2400 livres). Le 16 septembre, il apposa sa signature sur un acte notarié certifiant le paiement de 2000 livres. Cette somme était considérable par rapport aux prix du marché de l'époque [17]. Le tableau fut installé au mois de septembre. Poussin était plutôt content du résultat. Il écrit « j'ai mis en place le tableau de la Cène du Christ, dans la chapelle de Saint-Germain(-en-Laye), et il est assez bien réussi [18]. » Dans sa lettre de novembre de la même année, adressée à un de ses mécènes romains Cassiano dal Pozzo, Poussin lui écrit que le couple royal très content de son œuvre lui fit beaucoup d'éloge [19].

4. La chapelle du Château-Vieux de Saint-Germain-en-Laye

La chapelle dans laquelle l'œuvre de Poussin est installée est un édifice de style gothique dédié à Saint Jean Baptiste. Elle se trouve dans le Château-Vieux de Saint-Germain-en-Laye. A l'époque de Louis XIII, il y avait deux châteaux: le Château-Vieux, dont une partie est reconstruite par François Ier, et puis le Château-Neuf commencé par Henri II (désormais détruit) [20].

La chapelle royale du Château-Vieux (fig.9) restait en état d'abandon sans aucun objet liturgique depuis le départ du chapelain officiant en 1625. Louis XIII qui aimait tant ce château décida de restaurer cette chapelle et de la remettre au goût du jour. Ainsi, en 1634, il demanda à Aubin Vouet, frère de Simon Vouet, de peindre les vingt scènes de l'Ancien Testament sur le plafond du cœur et de la nef (fig.10). Nous pouvons voir encore aujourd'hui deux des vingt scènes, malgré son très mauvais état [21].

Ensuite, probablement en 1637, le retable du maître-autel fut commandé à Simon Vouet. Il partagea les tâches avec son frère Aubin qui exécuta la décoration de sa partie supérieure. Et Simon s'occupa



Fig. 9 Vue actuelle de l'intérieur de la chapelle du Château-Vieux de Saint-Germain-en-Laye, (photo prise par l'auteur).

de la partie centrale. Mais comme nous l'avons évoqué plus haut, l'œuvre d'Aubin seule fut reçue, et celle de Simon fut refusée. Nous ne savons pas si le tableau de Simon était déjà terminé à ce moment ou pas, mais si l'hypothèse de Brejon de Lavergnée s'avère fondée, l'œuvre refusée de Simon Vouet représentait « les quatre docteurs de l'église latine et les trois anges portant le corps du Christ » (l'original perdu, fig.8). Si nous mettons les deux œuvres ensemble: celle d'Aubin et celle de Simon, nous pouvons voir le Christ, représenté en tant que seconde hypostase (le deuxième élément de la Trinité) du tableau d'Aubin, donner des bénédictions aux quatre docteurs du tableau de Simon. Chacun des docteurs étant l'allégorie de son enseignement théologique, ces quatre pères sont en train de proclamer que le fils de Dieu est une hypostase de la Trinité, et que le Verbe (logos) est incarné en chair et en os [22]. Mais finalement l'œuvre de Simon Vouet ne fut pas installée dans la chapelle. A sa place, une nouvelle commande du grand retable fut passée à Poussin. Et ce sera *L'Institution de l'eucharistie* (fig.1) de ce dernier qui ornera le maître-autel, surmonté du tableau d'Aubin Vouet. Ce retable est orné de quatre colonnes de marbre noir, tandis que leurs socles et chapiteaux sont en marbre blanc. Sur le sommet du retable furent mises les deux statues en stuc représentant les anges grandeur nature portant le blason de la France, exécutés par Jacques Sarazin [23].

A l'intérieur du cœur, se trouvent deux chapelles latérales en bois doré, une de chaque côté. Et dans chacune des chapelles, fut installé un retable latéral peint par Jacques Stella, peintre du roi. L'un des deux retables représente *Sainte Anne conduisant la Vierge au temple* (fig.11), et l'autre *Saint Louis faisant l'aumône* (fig.12). La commande de ces tableaux eut lieu après la

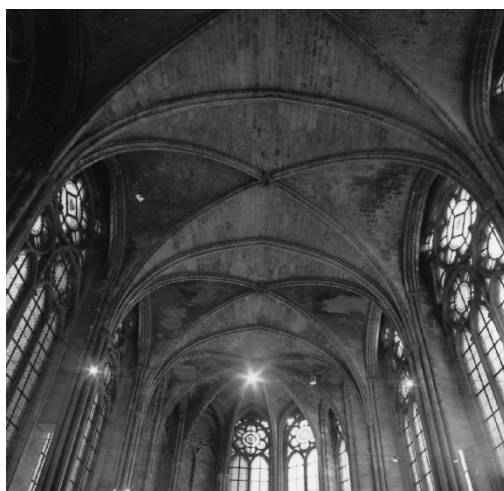


Fig. 10 Vue actuelle de l'intérieur de la chapelle du Château-Vieux de Saint-Germain-en-Laye, (photo prise par l'auteur).



Fig. 11 Jacques Stella, *Sainte Anne conduisant la Vierge au temple*, vers 1640, huile sur toile, 136 x 102cm, Rouen, Musée de Rouen.



Fig. 12 Jacques Stella, *Saint Louis faisant l'aumône*, vers 1640, huile sur toile, 135,5 x 105cm, Bazas, Apothicairerie de l'hôpital Saint-Antoine de Bazas.

naissance du Dauphin, probablement vers 1640. En représentant les saints patrons du couple souverain, Louis XIII et Anne d'Autriche faisant de bonnes actions, ces tableaux font la louange des bonnes actions et de la charité du roi et de la reine [24].

En outre, d'après les lettres patentes du roi de 1639 (fig.13), un tabernacle fut fabriqué et installé sur l'autel, et une lampe éclairant nuit et jour fut suspendue devant l'autel. Un chapelain et deux clercs furent affectés à cette chapelle [25].

5. Les lettres patentes du roi (juin 1639) et la vénération du saint et sacré Corps

Certaines recherches précédentes font déjà état de quelques fragments des lettres patentes du roi de juin 1639 (fig.13) [26], mais leurs contenus me paraissent très étroitement liés à l'œuvre de Poussin. Tout d'abord, prenons le passage suivant: « Etant obligé par le signalé bénéfice que nous avons reçu du Ciel en la Naissance de nôtre très-cher & très-aimé Fils le DAUFIN, d'en louer incessamment la Toute-puissance & bonté divine, & de laisser à la Postérité quelque marque de la reconnaissance que nous avons d'un bien & d'une grâce si extraordinaire, après avoir passé vingt-deux ans depuis nôtre Mariage sans avoir de lignée, & cette heureuse Naissance étant arrivée dans le lieu de S. Germain en Laye [27]. » Et il poursuit « ...Notre vieil château dudit lieu, auquel nous faisons notre séjour plus ordinaire, qu'une simple Chapelle, en laquelle le Saint & Sacré Corps de notre Sauveur Jésus-Christ ne repose point...», car il n'y a pas de chapelain ni de clergés qui y officient. La messe et prières ordinaires doivent être dites dans cette chapelle, qui allait donc devenir le lieu où le corps du Christ repose, et ainsi disposer d'un tabernacle au-dessus de l'autel: «...VOULONS & ORDONNONS qu'il soit fait & dressé un Tabernacle sur le principal Autel de ladite Chapelle de nôtre vieil Château de S. Germain en Laye, pour reposer à avenir & à perpétuité le Très-saint Sacrement de l'Autel; qu'ensuite de ce, pour marque perpétuelle de la révérence qui luy est due, il soit suspendu devant ledit Autel une grande Lampe d'argent de vermeil doré de la valeur de trois mille livres, laquelle luira nuit & jour...». Le roi continue encore et ordonne l'affectation d'un chapelain et de deux clergés à cette chapelle [28]. Ces lettres patentes ne disent qu'une « simple Chapelle ». Nous n'avons aucune information sur les détails de la chapelle ni sur l'avancée du tableau de maître-autel, mais, nous comprenons tout de même que la naissance du Dauphin donna certainement un coup d'accélérateur aux travaux de rénovation afin qu'elle retrouve ses fonctions de chapelle royale.

Ces lettres patentes montrent que les terres de Saint-Germain-en-Laye qui vit la naissance du Dauphin avaient une signification toute particulière pour le roi, qui manifestait une grande vénération pour le corps du Christ. Aussi bien à Saint-Germain-en-Laye qui lui est très cher que

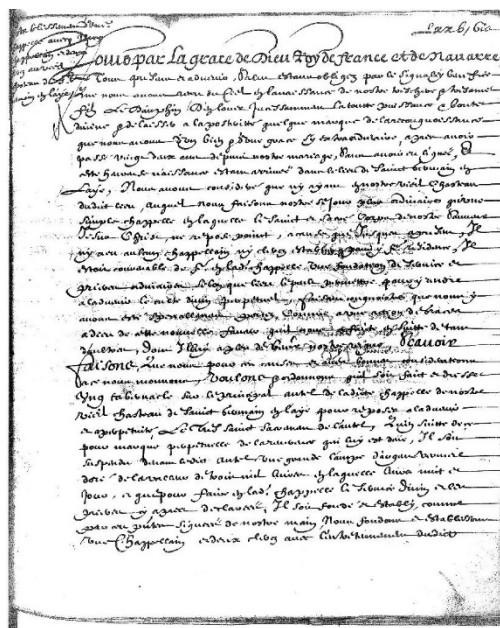


Fig. 13 Une page des lettres patentes du roi de juin 1639, inscrites au registre du Parlement, Archives nationales, Parlement civile (registres)X/1a/8654, LXXVbis.

dans d'autres régions, Louis XIII poussa et encouragea la Réforme catholique, en autorisant l'installation de plusieurs ordres religieux (les Récollets des ordres franciscains, entre autres). De plus, le soutien du roi aux activités de Saint Vincent de Paul est largement connu. Saint Vincent de Paul vint à Saint-Germain-en-Laye à plusieurs reprises. En 1638, Louis XIII fit venir quelques-uns de ses « prêtres de la Mission (Lazaristes) » (congrégation créée par Saint Vincent de Paul) prêcher au château de Saint-Germain-en-Laye [29].

Saint Vincent de Paul est une des figures centrales de l'Ecole française de spiritualité développée dans la foulée de la Réforme catholique en France. Influencé par les idées de Pierre de Bérulle, fondateur de l'Oratoire de France, il consacra toute sa vie à servir et à aider les pauvres, en organisant la « Compagnie des Filles de la Charité ». En outre, il œuvra énormément à évangéliser les paysans et les personnes démunies, en créant la « Congrégation des missions (Lazaristes) » une société de vie apostolique qui menait la Réforme catholique. Vers 1635, il devint membre de la « Compagnie du Saint-Sacrement », une société civile secrète fondée sur la croyance fervente de l'eucharistie et qui avait pour activité principale le sauvetage des démunis. Avant d'être dissoute en 1660 par Louis XIV, elle commença à œuvrer à partir de 1630 avec un consentement tacite de Richelieu et de Louis XIII [30]. L'influence de Saint Vincent de Paul me paraît loin d'être négligeable sur la dévotion particulière au corps du Christ que manifeste le roi [31]. Les sujets choisis pour les retables latéraux peints par Stella: les bonnes actions et la charité de Saint Louis et de Sainte Anne (figs.11, 12), images-doublons du couple royal, également nous suggèrent le lien entre Saint Vincent de Paul et le roi [32].

6. L'iconographie de l'Institution de l'eucharistie

La transition des « *Quatre Docteurs de l'Église latine* » de Simon Vouet vers « *L'Institution de l'eucharistie* » de Poussin signifie un changement d'image: d'une indirecte et suggestive vers une autre directe et concrète: d'une suggestion de la théorie des pères de l'église vers une interprétation visuelle de la théologie et de la liturgie catholiques du corps du Christ. Comme le montrent clairement les lettres patentes précitées, Sublet de Noyers imposa le thème de « l'eucharistie » à Poussin, en tenant compte du souhait du roi qui manifeste une grande vénération du corps du Christ.

Malgré le fait que Poussin appelle le retable « la Cène » dans sa lettre et que celui-ci soit le nom écrit sur l'acte notarial du paiement du tableau, le peintre utilisa l'iconographie de « la communion des apôtres » (fig.1) qui a un caractère beaucoup plus liturgique, et non celle de « la Cène » traditionnelle, une des scènes décrites dans la Passion du Christ. L'image de « la communion des apôtres », apparue pour la première fois dans une église byzantine au VIème siècle, se généralisa au XIème siècle. Dans le monde occidental, elle commença à apparaître durant la seconde moitié du Moyen-Age. Entre autres, voici quelques exemples du XVème siècle: Fra Angelico (Couvent San Marco, Florence), Juste de Gand (Joos van Wassenhove) (Galleria Nazionale delle Marche, Urbino), et ceux du XVIème: Luca Signorelli (Museo Diocesano, Cortona), le Tintoret de la période de la Réforme catholique (Scuola grande de San Rocco et San Giorgio Maggiore, Venise), etc [33].

L'Institution de l'eucharistie de Baroque (fig.14), peintre de la Réforme catholique, est

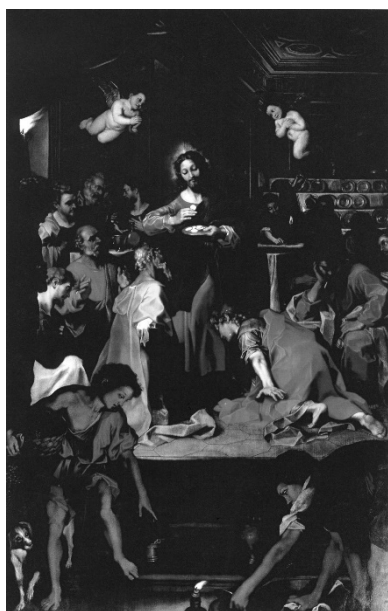


Fig. 14 Baroque (Federico Barocci), *Istituzione dell'Eucarestia*, 1608, huile sur toile, 290 x 177cm, Rome, Basilique de Santa Maria Sopra Minerva.

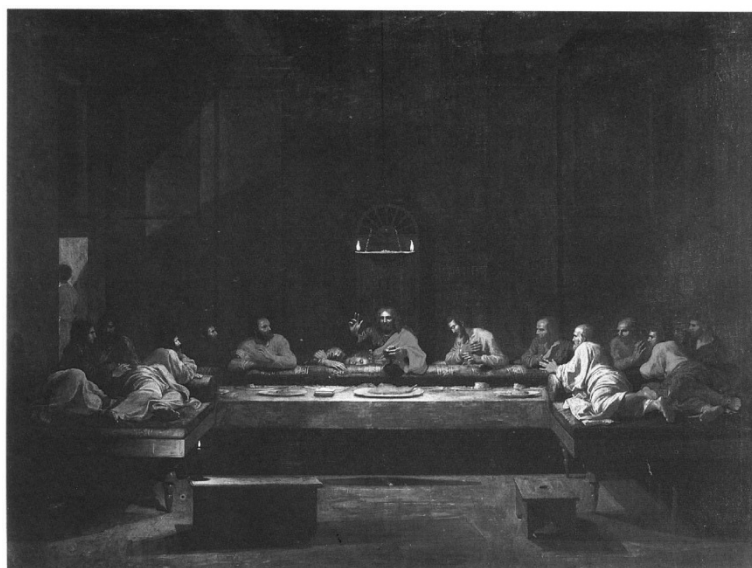


Fig. 15 Nicolas Poussin, *L'Eucharistie*, la 1ère série des *Sept Sacrements*, 1636-40, huile sur toile, 97,5 x 121cm, Cambridge, Duke of Rudland Art Collection, déposée au Fitzwilliam Museum.

souvent citée pour son influence directe sur l'œuvre de Poussin. Afin de revendiquer la légitimité de la communion catholique vis-à-vis du protestantisme, l'iconographie de « l'institution de l'eucharistie » a acquis une grande importance à cette période. Ce retable, peint pour la chapelle de la famille du Pape Clément VIII, au format vertical, représente le Christ debout au centre, entouré des apôtres agenouillés devant lui. Nous voyons Jésus qui vient juste de saisir une hostie dans sa main droite [34]. Comme Poussin, Barocce utilisa un fort contraste clair-obscur créé par des bougies dans la nuit, mais diverses sources lumineuses (les bougies dans la niche à notre extrême-gauche, sur le sol du premier plan, et devant le buffet du dernier plan) et la lumière émanant du Christ n'ont pas une direction précise, et ses couleurs sont rigides. En outre, le buffet du dernier plan et les serviteurs du premier plan sont des motifs empruntés des peintures de genre. Poussin, tout en se référant sans doute à la composition de Barocce, plaça la scène à la période antique, supprima tous les superflus, et peigna le Christ et les douze apôtres, imprégnés d'une douce lumière d'une lampe dans un édifice du style antique. *L'Eucharistie* (fig.15) qui fait partie de la première série *Les Sept sacrements*, peinte par Poussin dans les années 1630 à Rome à la commande de Cassiano dal Pozzo, représente « la Cène » narrative et traditionnelle, mais elle se déroule pendant la nuit et la source de lumière est une lampe, comme le retable (fig.1). S'il a choisi la scène dans la nuit, c'est probablement parce qu'il était sensible aux discours des prédicateurs du XVIIème siècle, comme Szanto l'a souligné [35]. Mais, en même temps, s'il fit ressortir le rouge en donnant plus de graduations du brun et qu'il plaça les personnages au gros plan, nous soupçonnons l'influence de Georges de la Tour que Louis XIII appréciait énormément à ce moment-là [36]. Mais ceci ne reste que dans le domaine de l'hypothèse pour l'instant. Le halo mystérieux autour de la lampe suggère la présence de Dieu.

L'image de la lampe à huile à l'antique (lucerne) suspendue au centre du tableau vient d'une

illustration qui se trouve dans l'ouvrage de Guillaume du Choul sur les religions antiques [37]. Cette lampe évoque celle des rituels romains, qui reste toujours allumée, près du tabernacle [38], et, en même temps, elle correspond à celle décrite dans les lettres patentes précitées dans lesquelles Louis XIII ordonna de la suspendre devant l'autel de la chapelle royale et de la laisser allumer nuit et jour. Dans le retable de Poussin, la table derrière le Christ et les apôtres rappelle l'autel. La lampe éclaire le calice posé sur cette table. Dans la chapelle réelle, le tabernacle remplace le calice [39].

Selon le Catéchisme du Concile de Trente autorisé en 1566, le Christ « voulant enfin mettre la vérité à la place des figures, et la réalité à la place de l'ombre, ...prit du pain, puis rendant grâces à Dieu, il le bénit, le rompit, le donna à ses disciples, et leur dit: 'prenez et mangez, ceci est mon Corps qui sera livré pour vous'... [40] » La figure du Christ avec son ombre portée du fait de la lumière de la lampe (fig.1) est bien appropriée pour représenter son existence réelle (transsubstantiation). Le Corps réel du Christ est le second élément de la Trinité, représenté en chair et en os sur le tableau d'Aubin Vouet (fig.7) qui se trouve dans la partie supérieure de l'autel [41]. En mettant ensemble les deux tableaux ici, peint par les deux modes d'expression très contrastés, nous pouvons voir le monde divin de la Trinité, imprégné de la lumière céleste, d'Aubin Vouet d'une part, et la figure du Christ provoquant la transsubstantiation des deux espèces (le pain et le vin) de Poussin d'autre part.

7. La conclusion : les fonctions du retable de la chapelle royale

Poussin utilisa l'iconographie de « la communion des apôtres », et prit comme référence le tableau de Baroque, pour le placement du Christ et des apôtres loin de la table de la Cène. Avant tout, il dû respecter la structure verticale allongée qui convient mieux à la chapelle de style gothique. Et également, pour répondre à la volonté de Louis XIII vénérant Saint-Sacrement, il lui fallut créer une composition mettant en avant la main du Christ consacrant le pain, les pains sur la patène, et le calice sur la table [42]. Devant le tableau du maître-autel de la chapelle royale, il fut prévu de célébrer la communion maintes et maintes fois, contemplant son origine, imitant la manière représentée dans le tableau en face, selon la volonté du roi exprimée dans ses lettres patentes.

Cependant, si nous réfléchissons au rôle de l'iconographie de la communion que Poussin osa utiliser, on peut trouver une autre signification qui se croise avec le « lieu » qu'est la chapelle royale, et avec le « temps » où la survie de la dynastie fut assurée par la naissance du Dauphin.

Selon le Catéchisme, l'eucharistie est un « Sacrement qui nous unit à Jésus-Christ, et nous fait participer à sa chair et à sa divinité; puis il nous rapproche, il nous unit en Lui, pour ne plus faire de nous tous qu'un seul corps [43]. » D'après l'analyse de Kantorowicz [44], depuis la controverse théologique sur l'eucharistie du XIème siècle, la notion du « Corps mystique » qui signifiait le « saint Corps (le corps du Christ réellement existant dans le pain consacré) jusqu'alors a changé de sens. A partir du XIIIème siècle, le « Corps mystique » signifie le corps mystique collectif de l'Eglise. C'est là où est née la nouvelle interprétation du corps mystique. Il s'agit des deux corps du Christ. La distinction de ces deux corps ne correspond pas à celle entre le caractère « divin » et l'« humain » que donne l'interprétation classique. C'est une distinction

sociologique. Voici la théorie: « Il y a, d'une part, le corps qui est le sacrement et, de l'autre, le corps dont il est le sacrement... Un corps du Christ qui est lui-même, et un autre corps dont il est la tête [autrement dit, le corps mystique collectif de l'Eglise]. » (Grégoire de Bergame) [45]. Ce concept se propagea et jusqu'à l'Etat séculier. L'Etat voulant obtenir la même gloire que procure une religion arriva à inventer un autre concept: celui des deux corps du roi: le corps réel du roi en personne, et celui de l'incarnation symbolique de l'Etat. Entre autres, Lucas de Penna, juriste napolitain du XIV^{ème} siècle, réussit à transposer très clairement la notion de la relation entre « le Christ et l'Eglise » sur celle entre « le prince et l'Etat ». « Le prince est la tête du royaume, et le royaume le corps du prince ». Son idée eut de grandes influences sur la France du XVI^{ème} siècle, et fut incluse dans les Lois fondamentales du royaume de France avec « la métaphore du mariage du roi avec son royaume [46] ». Le juriste français du XVI^{ème} siècle, Charles de Grassaille, répéta les phrases de Lucas de Penna telles quelles et écrit comme suit: « Le roi est surnommé la femme de l'Etat et un mariage spirituel et divin est contracté entre l'Eglise et son prélat, c'est aussi un mariage moral et politique... Le roi est à la tête de l'Etat et l'Etat est son corps [47]. » Et en effet depuis le sacre d'Henri II en 1547, le protocole de la cérémonie de « la présentation de l'alliance » commença à changer. Lors du sacre d'Henri IV, le protocole fut défini encore plus clairement [48]. Egalement il a été constaté qu'à l'occasion du sacre de Louis XIII à la Cathédrale Notre-Dame de Reims en 1610, le roi se mariait avec le royaume, et ne faisait plus qu'un avec les gens des trois états qui le composent. Le roi était la tête, et le peuple, les quatre membres, créant ainsi un corps mystique [49].

Puis, enfin, le roi de la génération suivante vit le jour. Louis XIII plaça donc, dans la chapelle royale de Saint-Germain-en-Laye qui avait vu naître le Dauphin, un tabernacle « qui restera dans le futur pour poser le corps du Christ à jamais ». Comme il dit, la continuation du roi fut assurée en tant que corps réel (transsubstantiation). Avec ce roi réel, le royaume qui l'avait mis à sa tête devait perpétuer l'existence du corps mystique du royaume, à jamais. Si *L'Institution de l'eucharistie* de Poussin (fig.1) est peinte en tant qu'image de « la communion », elle évoque le souhait de Louis XIII qui vénérât le corps du Christ, de pérenniser son royaume. Et sans le moindre doute, la pensée du roi fut parfaitement transmise au Dauphin. En effet, elle apparaît dans l'expression suivante qui résume et symbolise brièvement les propos de Louis XIV, que nous rapporte le récit historique de Voltaire: « L'État, c'est moi [50]. »

Notes

- [1] Poussin est nommé au poste de *premier peintre ordinaire* du roi en mars 1641. G. P. Bellori, *LE VITE DE'PITTORI, SCULTORI ET ARCHITETTI MODERNI*, Roma, 1672, pp. 426-427.
- [2] Ci-après les principales recherches sur *L'Institution de l'eucharistie* de Poussin. M. Chabaud, « Le décor de la chapelle et la Cène de Poussin, » dans cat. exp. *De la naissance à la gloire: Louis XIV à Saint-Germain*, Saint-Germain-en-Laye, 1988, pp. 42-51; G. S. Davidson, « Nicolas Poussin, Jacques Stella, and the Classical Style in 1640: The Altar Paintings for the Chapel of Saint Louis at Saint-Germain-en-Laye, » in: J. Hargrove (ed.), *The French Academy*, Newark, 1990, pp. 37-67. Les biographes de Poussin, Giovan Pietro Bellori, Giovanni Battista Passeri, André Félibien firent l'éloge de ce retable, considérant que la technique du peintre atteint un point, tandis que le Bernin (Gian Lorenzo Bernini), invité à Paris pour la construction de la façade orientale du palais du

- Louvre en 1665, n'apprécia pas cette œuvre. Bellori, *op. cit.*, 1672, p. 429; G. B. Peasseri, *VITE DE PITTORI...*, Roma, 1772, (rédigés c. 1672-74), p. 356; A. Félibien, *ENTRETIENS...*, IV, VIII, Paris, 1685, p. 276; P. F. de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, M. Stanić (éd.), Paris, 2001, pp. 105-106.
- [3] Cat. exp. *Poussin et Dieu*, sous dir. N. Milovanovic et M. Szanto, Paris, 2015a, pp. 180-183; A. Brejon de Lavergnée, « Simon Vouet and the high altar of the Chapel Royal at Saint-Germain-en-Laye, » *The Burlington Magazine*, 2015, pp. 236-240; P. Rosenberg, *Nicolas Poussin: Les tableaux du Louvre*, Paris, 2015, pp. 170-175.
- [4] L. Rice, *The Altar and Alterpieces of New San Peter's Outfitting the Basilica*, Cambridge, 1997, pp. 225-232; Cat. exp. Paris, 2015a, pp. 164-166.
- [5] M. Cojannot-Le Blanc, « Poussin et l'art du tableau d'autel, » dans cat. exp. Paris, 2015a, p. 94.
- [6] Il s'agit de « quelques tranches de pain à la grecque, » d'après Passeri. Passeri, *op. cit.*, 1772 (c.1672-74), p. 356.
- [7] *Ibid*; Bellori, *op. cit.*, 1672, p. 429.
- [8] Le rapport entre ce retable avec le carton pour la tapisserie de Raphaël, *Christ donnant les clefs à saint Pierre* (fig.4), ainsi que celui avec le panneau en relief de l'arc de Triomphe (fig.5), sont signalés par: Davidson, *op. cit.*, 1990, pp. 42-43.
- [9] A. Palladio, *I QVATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA...*, Venezia, 1570, libro IV, cap. XIII, p. 51; R. F. de Chambray, *PARALLELE DEL'ARCHITECVTURE ANTIQVE ET DE LA MODERNE*, Paris, 1650, pp. 58-59. Ce point est signalé par: O. Bonfait, *Poussin et Louis XIV*, Paris, 2015, p. 58.
- [10] L'ordre de paiement du roi atteste la présence de Georges de La Tour à Paris de la fin 1638 au début 1639. A cette occasion, il est supposé avoir apporté son tableau *Saint Sébastien* dans l'obscurité de la nuit (l'original perdu) et l'avoir offert à Louis XIII. J. Thuillier, *Georges de La Tour*, Paris, 1992, p.260.
- [11] La lettre d'invitation officielle du roi à Poussin date de janvier 1639. Dans la même période, Sublet de Noyers aussi lui envoya une lettre. Félibien, *op. cit.*, 1685, pp. 268-270 ; C. Jouanny (éd.), *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris, 1968, pp. 5-8. L'hésitation de Poussin à la réception de ces lettres est décrite dans une série de correspondances du peintre. *Ibid*, pp. 8-30.
- [12] Cette lettre est recueillie dans: Bellori, *op. cit.*, 1672, pp. 424-425; Jouanny, *op. cit.*, 1968, pp. 40-46. A propos de la vraie intention du roi en disant ces mots, beaucoup pensent que Simon Vouet commença à encourir sa disgrâce. De toute manière, cette citation vient de Poussin lui-même qui vente ses succès parisiens à un mécène romain dans sa lettre.
- [13] Le retable de Fontainebleau n'a pas été exécuté par Poussin. Rosenberg, *op. cit.*, 2015, p. 170.
- [14] Brejon de Lavergnée, *op. cit.*, 2015, p.240. La dimension du tableau de Vouet traitant le même sujet, inscrite dans l'inventaire de 1673 est de 6 pieds ½. J. Guiffrey, *INVENTAIRE GENERAL DU MOBILIER DE LA COURONNE SOUS LOUIS XIV*, 2vols., Paris, 1885-86, t. II, 1886, p. 12, no. 241.
- [15] Jouanny, *op. cit.*, 1968, p. 64 (MS. 12347, fol. 41.)
- [16] *Ibid*, p. 78 (MS. 12347, fol. 47.)
- [17] L'acte notarial du paiement se trouve dans: Rosenberg, *op. cit.*, 2015, p. 170, fig. 72. La récompense pour l'exécution du retable se trouve dans: M. Szanto, « Mécénat religieux et commande au XVIIe siècle, » dans cat. exp. *Les couleurs du ciel*, sous dir. G. Kazerouni, Paris, 2012, pp. 42-48, esp. p. 48.
- [18] Lettre de Poussin datée du 20 septembre 1641, adressée à Cassiano dal Pozzo. Jouanny, *op. cit.*, 1968, pp. 97, 99.
- [19] *Ibid*, p.106-107.
- [20] Louis VI fit construire le premier château vers 1124 à cet emplacement. Sauf la chapelle gothique construite par Louis IX pour conserver des saintes reliques, tout fut détruit au XIVème siècle par un incendie. Le Château-Vieux fut reconstruit sur cette ruine. Le Château-Neuf, conçu par Philibert

- de l'Orme au XVI^{ème} siècle fut bâti sur une pente descendant vers la Seine. Dans l'appartement du couple royal et dans la galerie du Château-Neuf subsistent le cycle de « la Franciade » d'après Pierre de Ronsard, créé par Toussaint Dubreuil et son atelier sous le règne d'Henri IV. Il y eut également des vues des villes, quelques tableaux des allégories et des quatre vertus cardinales peint par Simon Vouet. E. Lurin, « Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye, une villa royale pour Henri IV, » *Bulletin des Amis du Vieux Saint-Germain*, 2008, pp. 123-147; E. Lurin (éd.), *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye*, Saint-Germain-en-Laye, 2010, pp. 38-39, 61-71; J. Thuillier (éd.), cat. exp. *Vouet*, Paris, 1997, pp. 251-261.
- [21] G. Houdard, *Le Château Vieux de Saint-Germain-en-Laye: Souvenir de la promenade du 22 avril 1912*, Saint-Germain-en-Laye, 1912, pp. 29-32.
- [22] Brejon de Lavergnée, *op. cit.*, 2015, pp.239-240. Au XVIII^{ème} siècle, le tableau qui orne la partie supérieur du maître-autel était attribué non à Aubin, mais à Simon Vouet. F. Engerand (éd.), *Inventaire des Tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly*, Paris, 1899, p. 297.
- [23] E. Brackenhoffer, *Voyage de Paris en Italie 1644-1646*, trad. par H. Lehr, Berger-Levrault, 1927, p. 12; A. N. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque des environs de Paris...*, Paris, 1775, p. 158. Chabaud, *op. cit.*, 1988, p. 43. L'intérieur de la chapelle fut une fois détruit pendant la Révolution. L'œuvre de Poussin fut transférée au Musée du Louvre en 1794-95.
- [24] S. Laveissière et al., cat. exp. *Jacques Stella (1596-1657)*, Lyon, 2006, nos. 74-75, pp. 140-143.
- [25] Le contenu de ces lettres patentes est inscrit au registre du Parlement. Archives nationales, Parlement civile (registres) X/1a/8654, LXXVbis (fig. 13). En outre, une partie des édits sont transcrits dans: C. F. Ménestrier, *HISTOIRE DU REGNE DE LOUIS LE GRAND...*, Paris, 1693, pp. 5-6.
- [26] Ces lettres patentes sont souvent citées pour décrire l'intérieur de la chapelle de cette période. Brejon de Lavergnée explique la raison de la présence d'un ostensor au fond à droite de la scène sur le dessin d'après Simon Vouet *Les Quatre Docteurs de l'Église latine* (fig.8) par la vénération du Saint-Sacrement de Louis XIII. Brejon de Lavergnée, *op. cit.*, 2015, pp. 236, 239.
- [27] Ménestrier, *op. cit.*, 1693, p. 5.
- [28] *Ibid.*, pp. 5-6
- [29] B. Boulet, *Leçon d'histoire de France: Saint-Germain-en-Laye*, Paris, 2006, pp. 71-72.
- [30] A. Tallon, *La Compagnie du Saint-Sacrement (1629-1667)*, Paris, 1990, esp. p. 132.
- [31] Le titre « *L'Institution de l'eucharistie* » évoque l'ouvrage de Dupressis Mornay, penseur huguenot, datant de 1598. Les écrits contestant sa théorie sont également nombreux. Nous pourrions peut-être trouver des liens entre la controverse eucharistique dans la France de cette époque et le choix du thème. Cf. Boyer, *op. cit.*, 2015, p.56. Sur la spiritualité française du XVII^{ème} siècle: L. Cognet, *L'essor de la spiritualité moderne 1500-1650*, Paris, 1968.
- [32] A l'arrière-plan du tableau *Sainte Anne conduisant la Vierge au temple* (fig.11), le peintre introduisit une scène de l'aumône. Sur « la Compagnie de Saint-Sacrement » et la charité, voir: O.S. Sjöholm, « Charité et dévotion eucharistique dans deux tableaux des Frères le Nain » dans cat. exp. *La fabrique des saintes images*, sous dir. L. Frank et P. Malgouyres, Paris, 2015b, pp.264-267. Par ailleurs, l'image de Sainte Anne conduisant la Vierge du premier plan se superpose à celle d'Anne d'Autriche conduisant le Dauphin. Davidson, *op. cit.*, 1990, pp. 49-51.
- [33] G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, 5 vols., Gütersloh, 1966-91, t. II, 1968, pp. 38-40, 48-50, figs. 56-66, 105-111; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II-II, Paris, 1957, pp. 416-420; E. Kirschbaum, W. Braunfels et al, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8vols., Freiburg, 1990, t. I, pp. 688-695.
- [34] P. Malgouyres, « Trois jubilés, » dans cat. exp. Paris, 2015b, pp. 68-71. E. Mâle, *L'art religieux du XVII^{ème} siècle*, Paris, 1984, p. 87, fig. 28.
- [35] Cat. exp. Paris, 2015a, p. 247.
- [36] Nous ne savons pas s'il est vrai ou faux, mais selon Dom Calmet, *Saint Sébastien* dans l'obscurité

- de la nuit de la Tour (l'original perdu) plaisait tellement à Louis XIII que ce dernier ordonna d'enlever toutes les autres peintures de sa chambre en laissant uniquement l'œuvre du peintre. Dom Calmet, *BIBLIOTHEQUE LORRAINE, OU HISTOIRE DES Hommes ILLUSTRES*, Nancy, 1751, col. 947. L'étude sur ce tableau est dans: J.-P. Cuzin et al., cat. exp. *Saint Sébastien soigné par Irène de Georges de La Tour*, Orléans, 1998, pp. 9-18, 44-46.
- [37] G. du Choul, *DISCORSO DELLA RELIGIONE ANTICA DE ROMANI*, Lione, 1559, p.132. P. Rosenberg & A. Plat, *Nicolas Poussin: Catalogue raisonné des dessins*, 2vols., Milano, 1994, t. 1, pp. 386-391.
- [38] Cat. exp. Paris, 2015a, p.182.
- [39] Le coutume de conserver les hosties dans un tabernacle est très ancien. Mais c'est seulement au XVIème siècle que les chrétiens commencèrent à poser le tabernacle sur l'autel. La lampe doit rester allumée en permanence pendant que les hosties est là. Cf. *RITVARE ROMANUM*, Antverpia, 1625, p. 64. Sur les tabernacles, voir: W. Kasper, M. Buchberger et al., *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg im Breisgau, 2006, vol.9, col. 1223. Le roi célèbre la communion avec du pain et du vin, comme les ecclésiastiques. Guillaume du Peyrat, *L'HISTOIRE ECCLESIASTIQUE DE LA COUR*, Paris, 1645, p. 724; T. Godefroy et D. Godefroy, *LE CEREMONIAL FRANCOIS*, 1, Paris, 1649, p. 378.
- [40] *CATECHISMVS ROMANVS*, Antverpiae, 1587, pars II, caput IV, pp. 169-170. Le Catéchisme du concile de Trente autorisé en 1566, chapitre 18.
- [41] La Vierge est présente sur le tableau d'Aubin (fig.7), malgré le fait qu'elle ne fasse pas partie de la Trinité. C'est parce que Louis XIII offra la France à Notre-Dame. Cf. M. Paunet, « Le Vœux de Louis XIII » dans cat. exp. Paris, 2015b, pp.182 - 187. Saint Jean Baptiste également est représenté, car cette chapelle lui avait été dédiée.
- [42] Davidson, *op. cit.*, 1990, pp. 40-41.
- [43] *CATECHISMVS ROMANVS*, 1587, pars II, caput IV, pp. 170-171.
- [44] E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton, New Jersey, 1997, p. 198.
- [45] Gregorii Episcopi Bergomensis, *Tractatus de veritate corporis Christi*, H. Hurter (ed.), *Sanctorum patrum opuscula selecta*, vol. XXXIX, caput XVIII, Innsbruck, 1879, pp. 75-76. Kantorowicz, *op. cit.*, 1997, cité dans p. 198.
- [46] Lucas de Penna, *Commentaria in Tres Libros Codicis*, Lyon, 1597. Réédité à plus de 6 reprises au XVIème siècle. Ma citation est basée de Kantorowicz. Kantorowicz, *op. cit.*, 1997, pp. 214-218.
- [47] Charles de Grassaille, *Reglium Francia Libri Duo*, I, Paris, 1545, ius XX, p. 217. Kantorowicz, *op. cit.*, 1997, p. 221.
- [48] Godefroy, *op. cit.*, 1649, pp. 288-369, Kantorowicz, *op. cit.*, 1997, pp. 221-222.
- [49] Godefroy, *op. cit.*, 1649, pp. 412.
- [50] L. Marin, *Le portrait du roi*, Paris, 1981, pp. 7-22, esp., pp.19-20. Les mots réels du roi transmis par Voltaire sont dans: Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, t. II, Londres, 1752, p. 251. En remarquant la ressemblance entre les mots prononcés par le Christ lors de la Cène: « Ceci est mon corps. », et ceux attribués à Louis XIV (qu'il n'a jamais dit, en réalité): « l'Etat, c'est moi. », Marin mena une analyse approfondie sur le lien étroit entre le modèle théologique du « corps du Christ » et la représentation du corps symbolique du prince (corps mystique du royaume). D'autre part, Apostolidès analysa la liturgie et les spectacles, qui servaient à visualiser le corps symbolique de Louis XIV. J.-M. Apostolidès, *Le roi-machine*, Paris, 1981, pp.11-22.

* Ce travail a été soutenu par JSPS KAKENHI Grant Numbers 26370139 Grant-in-Aid for Scientific Research (C).

** Cet article a été publié en japonais dans *Bulletin de la Société Franco-Japonaise d'Art et d'Archéologie*, n° 35 (2015), 2016, pp. 97-113.