

## SCÈNES DU RAVISSEMENT

Claude Reichler

« O Ciel, qu'un doux travail  
m'entre au cœur par les yeux. »  
Rotrou, *Saint-Genest*, acte I, scène 2

### L'extase de Sainte Thérèse

**E**n conclusion d'un essai portant sur l'art du Bernin où peinture, sculpture, décoration marient leurs effets pour donner à l'architecture religieuse une qualité esthétique admirable, Giovanni Careri écrit :

Les rayons de lumière du jour se transfigurent dans la divine, emblématique lumière du stuc doré, dans la blancheur des figures sculptées et de nouveau en lumière peinte, en lumineux filaments laiteux sur les surfaces jaspées des marbres, en lumière cachée à l'intérieur des corps peints, des corps de stuc, de marbre, de bronze, de chair<sup>1</sup>.

C'est la brillance partout répandue de la lumière qui noue la gerbe des arts dans le génie du *bel composto* pratiqué par le Bernin. L'artifice et la nature y sont intimement entremêlés. On ne sait si l'on doit dire que l'artiste capte la clarté pour la mettre au service de son art, ou s'il conçoit son art comme un hommage à l'effusion lumineuse, comme un moyen de rendre sensible à notre regard la

---

<sup>1</sup> Giovanni Careri, *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, Éditions Usher, Paris, 1990, p. 185.

brillante irradiation : Esprit saint, force de la pensée, épanchement victorieux de l'amour.

On ira (re)voir la Capella Cornaro, dans l'église Santa Maria della Vittoria, à Rome, pour admirer la célèbre composition inaugurée en 1651, représentant la Sainte Thérèse en extase, et qui est dédié à cette présence de la lumière. Venue d'une fenêtre latérale ouverte au-dessus de l'autel, exaltée par des nuées et des vols d'anges peints ou sculptés en stuc au plafond de la chapelle, la lumière descend sur l'autel dont elle nimbe le groupe central représentant la « transverbération » de la sainte. Elle est là à demi étendue sur une nuée, à demi soulevée vers le ciel. Les plis de la robe dans le désordre de leurs mouvements font vivre le marbre, disent éloquemment les agitations du corps. On connaît le visage de la sainte, son regard noyé sous les paupières baissées, les narines qui palpitent, les lèvres entrouvertes sur un cri silencieux. Ce visage est baigné par une lumière que la jeune femme semble aspirer. L'extase qu'elle éprouve, le spasme qui la parcourt, est-ce douleur ou plaisir ? Au-dessus de Thérèse, la regardant d'un air attentif et ému, un jeune garçon ailé, un ange, tient une flèche d'or dont il s'apprête à la transpercer. Tout autour du groupe qu'ils forment, tombant du plafond de l'autel, de multiples tiges d'un jaune brillant matérialisent les rayons solaires<sup>2</sup>.

Ce groupe a été souvent commenté. On a relevé à satiété l'ambiguïté de l'expression de la sainte, qui peut signifier l'extase mystique aussi bien que la jouissance amoureuse. L'ange rappelle évidemment un Cupidon dardant sa flèche. Le sacré et le profane sont mêlés, ou plutôt deux interprétations, l'une spirituelle et l'autre relevant de la sensualité, sont juxtaposées. On sait que l'ambiguïté est au cœur du récit que donne Thérèse de son expérience :

Le Seigneur qui m'a vue en cet état a voulu plusieurs fois me donner cette vision. Je voyais un ange auprès de moi, du côté gauche, sous une forme corporelle... Il n'était pas grand, mais petit, très beau, le visage si enflammé qu'il paraissait appartenir à la plus haute hiérarchie des anges, de ceux qui sont tout embrasés... Je voyais entre ses mains un long dard en or dont la pointe de fer me paraissait porter à son extrémité un peu de feu. Il me semblait qu'il me le plongeait parfois au travers de mon cœur et qu'il l'enfonçait jusqu'à mes entrailles. Quand il le retirait, on aurait dit qu'il les emportait avec lui et il me laissait toute embrasée d'un grand amour de Dieu. Si intense était la douleur qu'elle me faisait pousser des gémissements et si excessive était la suavité causée par cette intense douleur que l'âme ne peut en désirer la fin ni se contenter de rien

<sup>2</sup> L'ouvrage de référence est : Irving Lavin, *Bernini and the Unity of Visual Arts*. Oxford University Press. New York-London, 1980, 2 vol. (comporte une riche documentation illustrée).

en-dehors de Dieu. Ce n'est pas une douleur corporelle mais spirituelle, et pourtant le corps ne laisse pas d'y participer quelque peu et même beaucoup...<sup>3</sup>

Le Bernin dans sa sculpture a reproduit pleinement ce que je n'appellerai pas une « ambiguïté » mais le double plan d'une contradiction maintenue. L'extase mystique atteint le corps sans qu'on puisse interpréter cette atteinte comme simplement sexuelle ; et elle s'adresse à l'âme à travers le corps qu'elle bouleverse. L'entourage de lumière et la signification que prend la brillance dans le *bel composto* empêchent de réduire l'œuvre à un bouleversement charnel ; l'âme de la sainte et le regard du spectateur s'ouvrent à une dimension spirituelle verticale. Le soulèvement du corps est un appel vers le haut, d'où émane la source des rayons. Il est la manifestation d'un *ravissement*.

### Définitions

Le sens religieux du ravissement est bien répertorié dans les dictionnaires du XVII<sup>e</sup> siècle. Voyez Furetière :

RAVIR, se dit aussi en choses spirituelles et morales. La Vierge a été ravie en corps et en âme en Paradis. Saint Paul fut ravi au troisième ciel<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Je cite la traduction que donne Dominique de Courcelles du *Libro de la Vida*, 29 [1588] dans : *Thérèse d'Avila, femme d'écriture et de pouvoir*, Grenoble, éd. Jérôme Millon, 1993, p. 140 (je souligne). Le commentaire apporté par D. de Courcelles dans le chapitre « Le ravissement du corps virginal » est précieux. On sait que Georges Bataille aborde ces passages de Thérèse d'Avila dans *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 248 *passim*. Depuis l'édition de cet ouvrage, le visage de la sainte du Bernin (qui en fait la couverture) est devenu l'emblème de l'érotisme bataillien, mixte de pulsion de mort, de sacré, de souillure et d'« expérience intérieure ». On ne doit pas oublier pourtant que Bataille combat l'interprétation sexuelle et névrotique de l'extase mystique qui avait été proposée par Marie Bonaparte. On peut se reporter aussi à Jacques Lacan, *Le Séminaire, Encore*, Paris, Seuil, 1999.

<sup>4</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* (1690). Je cite en modernisant l'orthographe ; les italiques sont de Furetière. Le sens religieux donne lieu d'ailleurs à un thème iconographique propre à l'époque. Le Dominiquin et Poussin ont peint un *Ravissement de Saint Paul*, Annibal Carrache et Ribera des *Ravissements de Saint François*, le Tintoret un *Ravissement de Saint Roch*. Ce sont des élévations, le transport vers le ciel de corps humains que des anges soutiennent dans une nuée.

Ce sens est un des trois que notent les dictionnaires actuels, à côté de l'enlèvement (voyez le ravisement des Sabines) et du transport émotionnel, de l'enchantement. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la polysémie du terme est remarquable et si vivement ressentie que les diverses significations ne sont pas toujours séparées. Furetière n'insiste pas tant sur le substantif « ravisement » que sur le verbe « ravir »<sup>5</sup>, particulièrement pour une entrée que je donnerai à lire en entier (elle fait suite à celle que j'ai citée ci-dessus) :

RAVIR, se dit aussi des passions violentes qui troublent agréablement l'esprit, et suspendent les fonctions des sens, particulièrement de la joie, de l'étonnement et de l'admiration. Les saints ont été souvent ravis en extase. On est ravi d'admiration, quand on médite sur les grandeurs de Dieu et les merveilles de la nature. La beauté ravit les cœurs et la liberté. On est ravi de joie, quand on possède ce qu'on aime. On le dit quelquefois des passions médiocres. Si vous faites cela, j'en serai ravi, j'en serai content. Les petits chiens sont ravis quand on les caresse.

Ainsi Furetière à la fois sépare et confond les significations religieuses et profanes, l'extase des saints et le transport des sens, l'admiration pour l'œuvre de Dieu et la beauté charnelle ou la possession. Il présente le ravisement comme un effet de la passion, en lequel se mêlent violence (donc souffrance) et plaisir. Dans son aspect physiologique, le ravisement ressemble à une défaillance (il « suspend les fonctions des sens »), mais il a aussi sa face morale, parcourant les échelles de l'être et de la société, du saint au chien, de la délectation à la flatterie. On voit par ce dernier exemple que le sens actuel, seul conservé, pour « ravisement » et surtout pour « ravissant » ne constitue pas tant une édulcoration tardive que l'envers de la dimension de l'élévation spirituelle. présent dès le début dans les significations du mot. Cependant, l'ordre retenu par Furetière montre que ce sont d'abord et surtout les grandes passions qui ravissent. Furetière les nomme en se référant implicitement à Descartes. C'est d'abord la joie surhumaine (« Joie, joie, joie, pleurs de joie » écrit aussi Pascal) qui provoque l'arrêt des fonctions vitales. Dans son traité *Des Passions de l'âme*, Descartes appelle *pâmoison* les effets de cette violente passion, qui s'apparentent au ravisement :

La pâmoison n'est pas fort éloignée de la mort [...]. Or il y a plusieurs indispositions du corps qui peuvent faire qu'on tombe ainsi en défaillance ;

<sup>5</sup> Pour « ravir », les significations liées au *rapt* (même étymologie) sont prépondérantes, avec l'idée de violence, en tout cas de surprise, qui leur est associée ; un emploi s'ajoute, celui de *mourir* (« La mort lui a ravi ce qu'elle avait de plus cher », Furetière).

mais entre les passions *il n'y a que l'extrême joie* qu'on remarque en avoir le pouvoir ; et la façon dont je crois qu'elle cause cet effet est qu'ouvrant extraordinairement les orifices du cœur, le sang des veines y entre si à coup et en si grande quantité...<sup>6</sup>

Il n'est pas question ici de l'énigmatique appariement qui s'insinue chez les mystiques entre l'âme et le corps, qui se suspectent et se reflètent l'un l'autre. La psycho-physiologie cartésienne ausculte le corps du mystique et décrit l'extase comme une perturbation fonctionnelle. Il a fallu, on ne le sait que trop, ce coup de force qui sépare radicalement l'âme du corps pour qu'on cesse d'entendre le langage de leur union, l'énigme de leur inséparation sur laquelle Thérèse ne cesse de revenir :

Tandis que l'âme cherche ainsi Dieu, elle se sent, avec un plaisir très grand et très suave, défaillir presque tout entière. C'est une sorte d'évanouissement qui enlève peu à peu la respiration et toutes les forces corporelles, de sorte qu'on ne peut qu'avec un grand effort faire même le moindre mouvement des mains. Les yeux se ferment sans qu'on veuille les fermer et, si on les tient ouverts, on ne voit presque rien<sup>7</sup>.

L'admiration et l'étonnement – indiqués par Furetière – sont chez Descartes dans un rapport de gradation : l'étonnement qui stupéfie est provoqué par une admiration intense. L'homme en reste comme tétanisé : « Tout le corps demeure immobile comme une statue », écrit Descartes<sup>8</sup>. L'admiration, elle, « est une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à considérer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires<sup>9</sup> ». L'admiration, première des six passions primitives, manifeste l'éveil de l'âme à la nouveauté, le surgissement de quelque chose d'inconnu et le désir d'en conserver l'impression. Descartes n'emploie jamais le mot de « ravisement », peut-être parce qu'il exclut par

<sup>6</sup> *Les Passions de l'âme* [1649], in *Œuvres philosophiques*, t. III, éd. F. Alquier, Paris, Garnier, 1973, p. 1042 ; je souligne.

<sup>7</sup> Thérèse d'Avila, *Libro de la Vida*, 18, *Op. cit.*, p. 134. Et encore : « Dans ces ravissements, l'âme semble ne plus animer le corps et ainsi on s'aperçoit d'une manière très sensible que la chaleur naturelle diminue et que le corps se refroidit peu à peu, *tout en éprouvant des suavités et des délices très grandes.* » *Op. cit.*, p. 134, je souligne.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 1009. Il ajoute : « L'étonnement est un excès d'admiration qui ne peut être que mauvais ». Le traité des passions est conçu par le philosophe comme une description permettant de dominer ses passions ; il s'efforce d'expliquer que les passions viennent à l'âme par le corps, et produisent en retour des effets sur le corps, sans que soit mise en cause la séparation des deux substances.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 1006.

méthode le religieux de sa réflexion. Mais c'est bien de cela qu'il s'agit, Furetière ne s'y trompe pas. Ravissement et admiration étaient d'ailleurs attachées l'un à l'autre dans la définition communément reçue avant Descartes, tout comme dans la psychologie aristotélicienne. Nicot, dans son dictionnaire, note leur solidarité lorsqu'il mentionne les emplois du verbe :

« Ravir en admiration, *in admirationem animum alicujus agere* »<sup>10</sup>.

Il ne relève pas séparément le sens religieux mais définit d'une manière toute dynamique la signification amoureuse :

« Être ravi d'amour, quasi être porté ça et là, *Diferri amore*. »

### L'expérience mystique et la brillance de la lumière

Le sens religieux du ravissement, en relation avec la question de l'Éros, s'est donc développé loin de la psycho-physiologie cartésienne. Ce n'est pas seulement la défaillance du corps pâmé que décrivent les mystiques, mais l'arrachement de l'âme et toutes les formes du *transport* qui la tourne vers Dieu. L'immobilité physique est alors le pôle nécessaire d'une antithèse, comme dans l'oxymore les contraires s'appellent et se repoussent en même temps<sup>11</sup>. Au point que, dans l'expérience du ravissement, on ne sait parfois plus auquel, du corps ou de l'âme, s'appliquent les expressions de mouvement. Jean de Brébeuf, jésuite missionnaire en Nouvelle-France, note dans son journal plusieurs expériences spirituelles qu'il décrit dans des termes qui nous sont maintenant familiers :

Il m'a semblé être subitement ravi, arraché de toutes sensations et uni à Dieu. Il est vrai que ce ravissement s'est accompagné d'une sensation corporelle passagère.

Le 9 mai, comme je me trouvais dans la bourgade de Saint-Joseph, je fus comme ravi en Dieu par des actes d'amour violents et j'étais comme poussé à embrasser Dieu<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Jean Nicot, *Trésor de la langue française* (1606). L'ouvrage est un dictionnaire français-latin qui recense pour chaque entrée la traduction latine et les emplois des termes. Nicot mentionne de nombreux exemples des sens de vol, de rapine et de rapt.

<sup>11</sup> Dominique de Courcelles parle d'un « système théologico-mystique de non résolution des paradoxes » (*Op. cit.*, p. 139).

<sup>12</sup> Le journal de Brébeuf, écrit entre 1630 et 1649 est rédigé généralement en latin. Je cite la traduction de Gilles Thérien, parue dans Jean de Brébeuf, *Ecrits en Huronie*. Montréal. Bibliothèque Québécoise. 1996 : ici pp. 246 et 256. D'autres traductions existent, dues à

On voit que Brébeuf est attentif aux relations qui se nouent en lui au moment de l'expérience. Il est soucieux d'observer à quelle instance, âme ou corps, est attribué le *transport*, et en même temps il ne peut se résoudre à les diviser. Un autre jésuite, beaucoup plus connu comme écrivain spirituel, fait de cette inséparation une figure poétique en se référant au sort subi par Brébeuf, qui fut supplicié au poteau de tortures par les Iroquois en 1649 :

Pour monument de sa victoire  
Il [l'Amour] a fait dresser ce poteau,  
Où pour le comble de sa gloire,  
Il veut établir mon tombeau.  
Heureuse alors sera ma vie,  
Lorsque l'Amour l'aura ravie.  
Je suis au pouvoir de l'Amour,  
Je lui servirai nuit et jour<sup>13</sup>.

L'immobilité du corps livré aux supplices figure la passivité du dévot, l'abandon et le désir de se perdre, l'anéantissement de la volonté. On aura remarqué la rime léonine *vie/ravie* qui laisse entendre le double sens du verbe, désignant la mort *et* l'enchantement. Dans l'enchaînement des métaphores, dans l'échange des attributs entre âme et corps, cette passivité prend aussi la figure de la féminité (« ma vie », « mon âme ») pour donner lieu au *mariage spirituel* entre le sujet mystique et le Christ. Une violence extrême est à l'œuvre de l'autre part, de la part du dieu qui fond sur sa proie consentante, qui la perce et la blesse :

Il s'est élançé comme un foudre,  
Jetant le feu par ses regards,  
Il a réduit mon cœur en poudre,  
Et l'a percé de mille dards :  
Il m'a fait autant de brèches,  
Que son carquois avait de flèches<sup>14</sup>.

des membres de la Compagnie de Jésus qui ont édité ces textes; elles diffèrent peu de celle-ci.

<sup>13</sup> Jean-Joseph Surin, *Le Triomphe de l'Amour* [env. 1655], cité d'après Mino Bergamo, *La Scienza dei Santi. Studi sul misticismo del Seicento*, Florence, Sansoni Editore, 1984, p. 35. Voir aussi Michel de Certeau, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982.

<sup>14</sup> *Ibid.* La violence de l'Amour est comparée aux blessures infligées par Eros, mais aussi aux supplices subis par les prisonniers chez les Indiens d'Amérique (« Je ne puis plus rien de moi-même / Au poteau je suis attaché », écrit encore Surin).

Le dard, la flèche, le trait de feu : à suivre les métaphores de Surin, le ravissement au XVII<sup>e</sup> siècle apparaît comme un foudroiement par la lumière, une sorte de *coup de foudre*. On retrouve le groupe sculpté du Bernin, où toute la dramatisation de la lumière vient se concentrer dans la pointe enflammée de la flèche maniée par l'ange. La flèche, avons-nous dit, est comme la matérialisation des rayons, qui apparaissent eux-mêmes comme des pointes de matière dorée, de longues et minces tiges jaunes. En représentant la vision de Thérèse (n'oublions pas que Thérèse appelle son expérience une *vision*), le Bernin lui donne comme véhicule la figure fulgurante du trait. C'est la lumière elle-même qui s'enfonce dans la chair ravie, qui pénètre dans le corps de la sainte, le force et l'embrace pour déposer dans l'âme la vision. Mais d'autre part, dans l'art du *bel composto*, l'artiste présente aussi la lumière comme une effusion impalpable, un bain d'éther doré, comme le *milieu* même dans lequel l'âme ravie est appelée à se répandre. La brillance lumineuse possède ainsi une double nature, dans laquelle on retrouve les interrogations scientifiques sur la lumière qui occupent les esprits au XVII<sup>e</sup> siècle.

Au cours du siècle en effet, les conceptions de la lumière connaissent une révolution. Depuis l'antiquité, les théories de la lumière étaient centrées sur la vision et le regard. Les théoriciens du *feu externe* pensaient que le rayon lumineux, apparenté au feu, transportait des corpuscules qui pénétraient dans le cerveau par l'œil pour y imprimer des images, voire pour y déposer un *eidolon* (sorte de modèle réduit de l'objet) ; d'autres tenaient que la source lumineuse était dans l'œil lui-même (conception du *feu visuel*, dont le représentant majeur est Euclide). La théologie chrétienne, de son côté, s'appuyant sur la *Genèse*, voyait dans la lumière la création initiale de Dieu, l'élément premier dans lequel le monde et l'homme sont apparus. La science arabe et le moyen âge avaient développé certaines idées novatrices, mais relativement peu diffusées. Après la Renaissance et le perfectionnement de la *camera obscura*, avec le traité sur l'optique de Kepler (1604), les travaux de Galilée puis l'optique géométrique de Descartes, la lumière est considérée comme un phénomène physique qu'on peut étudier indépendamment des théories de la vision. Tout le XVII<sup>e</sup> siècle sera occupé par ces discussions, qui divisent les savants en deux courants théoriques : soit la lumière est un corps qui se déplace (théorie des corpuscules) ; soit elle est un mouvement sans transport de matière (théorie ondulatoire). On découvre les problèmes de la vitesse de la lumière, de ses modes de diffusion, du milieu dans lequel elle agit, des couleurs, etc. L'optique s'affine grâce aux applications des verres grossissants, qui offrent une analogie de la manière dont se forme une image sur la rétine.

On sait que l'invention de la *lunette* dans l'architecture baroque correspond au désir d'exalter la divinité à travers l'effet de la lumière envahissant l'église

depuis le haut. Il n'y a pas de lunette dans la voûte de la Chapelle Cornaro, mais un équivalent optique a été pratiqué dans le plafond de l'autel, sous la forme d'une ouverture invisible sur laquelle est placé un vitrail. Ce dispositif me paraît apporter une métaphore optique supplémentaire, puisqu'il fait de cette ouverture l'*oculus* d'une camera obscura (lui-même pensé comme un œil humain). L'action des rayons lumineux y prend une nouvelle signification, comme s'ils déposaient sur l'autel et inscrivaient dans l'œil de la sainte une vision céleste<sup>15</sup>. Il me paraît capital de ne pas limiter l'œuvre du Bernin à une équivoque sur la chair, mais de la comprendre aussi comme une méditation sur la lumière : à la fois dans sa conception ancienne à travers le texte de la *Vida*, qui porte sur la pénétration de la vision ; et dans sa conception moderne, qui renouvelle l'optique et la physique. Le Bernin a utilisé à plusieurs reprises des dispositifs où la brillance de la lumière joue un rôle majeur dans le *bel composto*. Qu'il suffise ici de mentionner la Capella Fonseca : la lumière venue de la lunette y magnifie une *Annonciation* disposée dans un cadre ovale au-dessus de l'autel. Là encore, des liens métaphoriques relient l'architecture et le thème du tableau, puisque la légende et l'iconographie veulent que la Vierge soit fécondée par un rayon lumineux émané du Saint-Esprit, présent sous la forme d'une colombe.

Quels sont, dans la culture du XVII<sup>e</sup> siècle, les liens qu'entretiennent vision mystique, figures de la lumière, et discussions savantes ? Peut-on reconduire à une même fascination, à un même *problème* ces approches dont les méthodes et les objectifs diffèrent absolument ? Une étude approfondie reste à faire. Mais du moins peut-on reconnaître la part essentielle tenue par la lumière et la vision dans la pensée du ravissement, cet éblouissement de l'âme et de la chair.

<sup>15</sup> La documentation historique rend évidente cette recherche portant sur la lumière. Un tableau datant du XVII<sup>e</sup> siècle représente l'état original de la chapelle après son inauguration de 1651. On constate que les rayons lumineux actuels ont remplacé un ancien dispositif où les rayons formaient une sorte de cercle au-dessus des têtes et entouraient complètement le groupe sculpté. Le vitrail posé dans l'ouverture supérieure de la niche de l'autel était jaune, donnant un effet plus chaud à la lumière zénitale. Lavin (*Op. cit.*) montre que le Bernin a voulu contrôler précisément les effets de la lumière naturelle tombant sur le groupe sculpté. Il rapproche cette intention artistique d'un renouveau de la théologie de la lumière au moment de la contre-réforme. Il n'aborde pas la question des connaissances nouvelles sur la lumière que pouvait posséder le Bernin, ni de la problématique de la vision que je cherche à faire apparaître ici.

## La lampe de Psyché

Dans la représentation de Sainte Thérèse, la panoplie du ravissement est **complète**, toutes les virtualités du thème sont présentes. On peut en détailler les **éléments** : outre la lumière, il y a la femme ravie, l'ange adjurant, la flèche qui **transperce**... On peut glisser d'un mot à l'autre sur les proximités du sens : au **ravissement** s'associent l'éclat, le transport, l'extase, l'ardeur, le zèle du **martyre**, l'enchantement ; à la flèche s'apparentent le dard, le trait, la pointe, mais aussi le **rayon**, la flamme, la brûlure, la blessure, le regard... Ce sont là les outils d'une **pensée** à l'œuvre dans le monde et dans le langage, les acteurs d'une scène **nombreuse**. Ils ont chacun leur poids propre, leur retentissement dans d'autres **espaces** : ceux du langage, de l'amour, de la pensée, de la dévotion. Mais une **affinité** les relie et les entoure d'échos. Le trait et la pointe (termes rhétoriques), la **flèche** (de Cupidon, de l'ange, du sauvage), l'éclair et la foudre, la surprise ou l'**admiration**, la jouissance et la blessure, l'amour, la grâce divine, la conversion – autant de figures de la fulgurance et de la commotion caractéristiques d'un certain **XVII<sup>e</sup> siècle**<sup>16</sup>. Ces figures, l'histoire de Psyché racontée par La Fontaine les **retrouve**, les inverse et relance leurs significations et leurs fonctions. Résumons d'abord cette histoire.

Douée d'une rare beauté, Psyché rend Vénus jalouse et s'attire sa colère. Pour se venger, la déesse obtient que la jeune fille soit emmenée dans un désert **affreux** et là, enlevée dans les airs, qu'elle soit séparée de sa famille pour être **livrée** par mariage à celui qu'un oracle a appelé

Un monstre cruel qui déchire les cœurs,  
[...] Courant de bout en bout un flambeau dans la main.

Tout cela se réalise, mais d'une manière inattendue, puisque, après la **séparation**, Psyché se retrouve dans un palais merveilleux, où tous les plaisirs lui sont dispensés. Son mari lui rend visite chaque nuit, mais refuse de se laisser voir à la lumière. Obsédée par l'idée qu'elle a épousé un monstre, Psyché enfreint l'**interdit**. Elle est alors cruellement punie, privée de tout, vouée à errer dans le monde pour retrouver ce mari qui, loin d'être un monstre, était l'Amour lui-même. Après bien des aventures, ayant frôlé la mort, la jeune femme retrouve l'Amour et finit par être emmenée au ciel, à ses côtés, dans une apothéose.

<sup>16</sup> Il faudrait faire un long excursus pour montrer la polysémie de certains concepts caractéristiques de la pensée baroque. Pour *trait*, extraordinairement riche. Furetière distingue 17 entrées différentes, Littré 40... C'est une arme, une ligne, une fulgurance, un mot, une réalité morale (« un trait sanglant, piquant, plaisant », dit Furetière ; et Littré : « pensée, vive, brillante, imprévue... »)

Le récit écrit par Apulée, au II<sup>e</sup> siècle après J.-C. (sur lequel s'appuie La Fontaine), appelle une lecture allégorique : *Psyché* raconte l'histoire d'une âme à la recherche de l'amour, à travers les développements d'un scénario initiatique. La Fontaine, lui, remplit son conte de digressions, de fausses pistes, d'allusions galantes sinon comiques : il joue avec les références mythologiques comme avec les situations et les mots. Il est évident que le profane et le sensuel l'emportent de beaucoup sur le sens religieux dans son œuvre<sup>17</sup>. Pourtant, on ne semble pas avoir remarqué que le cœur du récit, le moment où Psyché découvre son mari endormi, est une scène de ravissement. Il faut alors se demander si le sacré n'est pas présent sous une forme allégée, rendue subtile, plutôt que d'être chassé du conte par le jeu littéraire. Pour aborder cette question, il convient d'interroger la scène centrale, cette espèce de « choc mystique » qu'y vit Psyché.

Psyché doit accepter d'aimer sans voir. Elle tente cent fois d'obtenir de son mari qu'il se découvre à elle. La curiosité la dévore : défaut féminin, dit La Fontaine. Mais le récit va plus loin que ce badinage, car il montre que l'interdit de voir est douloureux parce qu'il repose sur une conception *dense*, matérielle, de l'acte de regarder. Caresser une peau, tenir l'aimé contre soi, jouir de son corps ne suffit pas :

Je ne puis appeler présence un bien où les yeux n'ont aucune part. [...] Je vous touche et sens bien que vous avez une bouche, un nez, des yeux, un visage [...] ; mais jusqu'à ce que j'en sois assurée, cette présence de corps dont vous me parlez est présence d'esprit pour moi. (pp. 91-92)

Le regard seul peut apporter à la connaissance l'assurance *qu'il y a un autre être*, à la fois parce que la vue est le sens de l'intellection et parce que la lumière est réputée installer matériellement la vision dans mon propre corps, par le moyen de ces corpuscules qu'elle transporte et qui se lovent en moi comme un modèle réduit du corps contemplé : *simulacre* où l'objet conserve ses qualités. Cette conception, venue d'Épicure et transmise par Lucrèce, peut être à l'œuvre dans Apulée et l'on ne voit pas que La Fontaine, bon connaisseur de l'épicurisme, la refuse<sup>18</sup>. Au contraire, toute la scène où Psyché contemple l'Amour en donne une confirmation dramatique.

<sup>17</sup> V. la préface de Michel Jeanneret à la remarquable édition qu'il a donnée : La Fontaine, *Les Amours de Psyché*, éd. critique de M. Jeanneret, avec la collab. de S. Schoettke, Paris, Livre de poche classique, 1991. Les citations renvoient à cette édition.

<sup>18</sup> « ...Un autre Cupidon qui d'un de ses regards / Fera plus mille fois que vous avec vos dards », dit Vénus (p. 69). La rime, ici, est la raison. L'« empoisonneur », l'« incendiaire », ces termes dont l'oracle qualifiait le mari destiné à Psyché, s'appliquent à l'Amour, qui agit par les yeux. Pour un développement sur l'amour comme poison

Psyché, par ses sœurs jalouses de ses richesses et désireuses de nuire, reçoit une lampe et un poignard dont la pointe est empoisonnée : elle pourra ainsi surprendre son mari dans son sommeil, le voir (elle le croit toujours un monstre) et le tuer. Une nuit qu'il dort profondément, elle allume sa lampe, s'avance armée du poignard, s'approche du lit avec mille précautions et en tremblant. C'est une lampe à huile qu'elle tient, dont le doux rayonnement ne porte pas très loin ; il faut être tout près du lit pour voir le dormeur :

Psyché demeura comme transporté à l'aspect de son époux. Dès l'abord, elle jugea bien que c'était l'Amour ; car quel autre dieu lui aurait paru si agréable ? Ce que la beauté, la jeunesse, le divin charme qui communique à ces choses le don de plaire ; ce qu'une personne faite à plaisir peut causer *aux yeux de volupté, et de ravissement à l'esprit*, Cupidon en ce moment-là le fit sentir à notre héroïne... [...] La joie de Psyché fut grande, si l'on doit appeler joie ce qui est proprement extase ; encore ce mot est-il trop faible et n'exprime pas la moindre partie du plaisir que reçut la Belle. (Pp. 115-116, je souligne.)

Tous les mots que nous avons rencontrés précédemment sont là pour caractériser cette littérale *vision de l'Amour* : le transport, la joie, l'extase, le ravissement lui-même. La révélation de l'autre, de l'aimé, touche autant le corps que l'âme. L'Amour dort, passif, possédé par sa visiteuse. Il a déposé son carquois et ses flèches. C'est à la femme de manier les attributs mâles de la scène : la lumière qui manifeste la vision et la pointe qui troue la chair. Saisie par le plaisir de voir, Psyché quitte immédiatement l'intention de tuer qui la guidait d'abord. Il y a toujours encore des attraits cachés, la vue est insatiable. En s'approchant, en se penchant, elle incline un peu la lampe ; une goutte d'huile enflammée tombe sur la cuisse de l'Amour. La douleur le réveille, et voilà la catastrophe survenue. L'Amour s'enfuit, le palais disparaît, Psyché se retrouve nue sur la roche où elle avait été abandonnée par sa famille avant son mariage.

Dans cette scène, l'expérience de la vision apparaît ressemblante à celles que racontent les vrais mystiques, mais inversée. La jeune femme est active et volontaire, et non pas livrée au dieu. Elle provoque la vision, elle ne se met pas en position de la recueillir : cette inversion entraîne la catastrophe de la lumière. Non, Psyché ne mérite pas encore son nom, il y a en elle un désir charnel non

instillé par les yeux, v. Patrick Dandrey, « Ravi d'une si belle vue. Le ravissement amoureux dans le théâtre de Racine », dans *Theatrum mundi. Mélanges offerts à Ronald W. Tobin*, EMF/Roockwood Press, à paraître. V. aussi Sophie Houdard, « De la représentation de Dieu à la vue sans image... », in *Littérature Classique. L'imagination au XVII<sup>e</sup> siècle*, à paraître.

réfléchi, un enthousiasme immédiat pour la beauté du corps. Mais pourquoi La Fontaine, qu'on sait n'être guère tenté par la métaphysique et la dévotion, organise-t-il la scène en écho au ravissement mystique ? Que fait-il du sens religieux qu'il laisse affleurer ? Pour comprendre sa pensée, il faut lire de plus près le texte, et notamment le cadre narratif qui entoure l'histoire de Psyché.

### La poétique et le brillant du langage

L'histoire est en effet racontée dans un groupe de quatre amis qui se promènent à Versailles et visitent les jardins lors d'une magnifique journée d'été. Le narrateur, Poliphile, interrompt son récit au moment où la douleur de la brûlure réveille l'Amour, qui aperçoit Psyché confuse, la lampe à la main, et le poignard tombé à terre. Poliphile déclare qu'il préfère s'arrêter, plutôt que de raconter les malheurs de son héroïne et d'émouvoir la pitié de ses auditeurs. Mais on l'exhorte à poursuivre, et Ariste soutient qu'il préfère la pitié à tous les autres mouvements suscités par le discours. Suit alors une discussion sur les mérites de la comédie et de la tragédie, et sur les plaisirs que l'une et l'autre procurent : du rire ou des larmes, que faut-il préférer ? Ariste opte pour les larmes, pour le plaisir des larmes, qu'il prétend plus profond et plus noble que le plaisir apporté par le comique. La pitié « est un ravissement, une extase », argumente-t-il, qui nous fait « jouir du pleurer comme si c'était quelque chose de délicieux. » (p. 124) Cette définition établit un rapport entre les événements de l'histoire et les circonstances du récit. L'âme aime cette blessure imaginaire qu'elle se fait en prenant part au malheur d'autrui, elle jouit d'un amour de compassion qui ne ravit pas moins que l'amour de désir. L'argumentation d'Ariste sur la pitié prend tout son sens lorsqu'il défend plus spécifiquement le plaisir procuré par la tragédie. Il présente alors le *style sublime*, caractéristique de la tragédie, comme le véritable moyen propre à susciter l'émotion la plus vive et la plus profonde. Il faut observer avec attention les termes que La Fontaine choisit :

[Les beautés du sublime] *enlèvent l'âme*, et se font sentir à tout le monde avec la *soudaineté des éclairs*. Les traits comiques, tout beaux qu'ils sont, n'ont ni la douceur de ce charme ni sa puissance. Il est de ceci comme d'une beauté excellente et d'une autre qui a des grâces : celle-ci plaît, mais l'autre *ravil*<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 129 : je souligne. La traduction par Boileau du *Traité du sublime* (*Peri Hypsous*) de Longin paraîtra en 1674. La référence faite par La Fontaine montre que la pensée de Longin est discutée avant Boileau, en fait déjà à la Renaissance.

Le vocabulaire du ravissement n'a de religieux qu'une lointaine résonance : on est passé de la mystique à l'esthétique, de la poésie comme participation indéfiniment approchée à la présence de Dieu, à la poésie comme style élevé propre à susciter des émotions particulièrement intenses. Les grands poèmes mystiques disaient le ravissement, et parfois le produisaient ; Il s'agissait d'un bouleversement qui ne se pensait pas comme *effet*, mais au contraire comme passivité réceptive, abandon, *perte de soi*<sup>20</sup>. La scène du ravissement de Psyché contemplant l'amour est une esthétisation de l'extase, qui répond à la théorie rhétorique du sublime développée par le classicisme français. Cependant, La Fontaine accorde beaucoup à la poésie, à travers une référence qui est plus grecque (platonicienne) que chrétienne : il lui accorde le pouvoir des *charmes*, un pouvoir quasi magique, le don de faire perdre la tête aux hommes :

Je me figure le poète se rendant maître de tout un peuple, et faisant aller les âmes comme des troupeaux, et comme s'il avait eu en ses mains la baguette du dieu Mercure. (p. 124 et n. 136)

Pareille idée avait déjà été évoquée au moment où Psyché, laissée seule durant la journée, se désolait de l'absence de son amant. La poésie lui avait alors été révélée :

Cette corruptrice des cœurs acheva de gâter celui de notre héroïne, et la fit tomber dans un mal que les médecins appelle glucomorie, qui lui pervertit tous les sens, et la ravit comme à elle-même<sup>21</sup>.

Au style sublime venu remplacer la pure force spirituelle, il faut encore associer une autre potentialité rhétorique : celle qui prend la relève de la contradiction maintenue, du paradoxe jamais levé. Le double plan de l'énoncé mystique – âme et corps, érotique et vision éthérée – est devenu dans le récit de La Fontaine un *art de la pointe*, dont les exemples sont nombreux. L'inversion des attributs dans la scène du ravissement de Psyché, est une *pointe*. La conception de la tragédie comme un art de donner du plaisir par les larmes, en est une autre. Dans son *Art poétique* (1674), Boileau présente la pointe avec

<sup>20</sup> Je pense aux *Demeures de l'âme*, de Thérèse d'Avila, à Jean-Joseph Surin, cité trop brièvement ci-dessus. Michel de Certeau indique d'autres écrits mystiques dans son livre. V. aussi, Dominique de Courcelles. « Quand le désert se fait poème », in *Revue des sciences humaines*, No 258, 2/2000, pp. 131-148, à propos des métaphores paysagères dans les écrits de Jean de la Croix.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 94. Ravir a ici le sens d'enlever, de transporter hors d'elle-même. « Glucomorie » désigne une douce folie.

quelques restrictions, alors que La Fontaine s'y adonne sans réserve, sous la forme de l'antithèse et de l'oxymore, de l'inversion, de toutes les figures en tension marquant la finesse et l'esprit, comme s'il puisait à des sources que Boileau réprovoque. En effet, la pointe relève d'une poétique baroque qui avait trouvé son expression extrême dans le livre de Gracian paru en 1648 (en espagnol) : *La pointe ou l'art du génie*. Ouvrage flamboyant qui, pour classer les pointes et leurs effets, fait défiler toute la poésie du Siècle d'or espagnol, le livre de Gracian accorde plus de confiance à l'exemple qu'à la définition. Voici un exemple qui fait rêver – et qui répond assez bien à l'idée de la poésie que La Fontaine expose dans son conte :

Il en résulte à l'évidence que le trait ingénieux, la pointe, est aussi faite d'artifice, et du plus remarquable de tous, comme on le voit dans celui-ci, d'un ingénieux orateur, qui montra de Saint François Xavier que non seulement ce grand apôtre de l'Orient ravissait la volonté de tous ceux qu'il fréquentait, mais qu'il semblait ensorceler – si l'on peut dire – le Seigneur lui-même, car un crucifix vénéré suait en Navarre chaque fois que le saint subissait quelque épreuve en Inde. Cette allusion à ce qui se passe dans les envoûtements entre les images et les personnes envoûtées est une admirable mise en lumière<sup>22</sup>.

Nous laisserons Gracian, qu'il n'est pas question de commenter ici, sur cet exemple d'« ingéniosité » magique, pour conclure avec l'*Histoire de Psyché*. A la fin du récit, Psyché ayant eu son apothéose, les quatre amis, après avoir songé quelque peu, relèvent la tête et contemplent l'admirable crépuscule au-dessus du parc de Versailles. C'est une fête de la lumière, une vision de parfaite beauté : « Je vous prie de considérer ce gris de lin, ce couleur d'Aurore, cet orange, et surtout de pourpre... » dit l'un des amis, décomposant le prisme sur une palette de peintre :

Dans un nuage bigarré  
Il [le soleil] se coucha cette soirée.  
L'air était peint de cent couleurs :  
Jamais par terre plein de fleurs  
N'eut tant de sortes de nuances

<sup>22</sup> Baltasar Gracian, *La Pointe ou l'art du génie*, trad. par M. Gendreau-Massaloux et P. Laurens, préf. de M. Fumaroli, Lausanne, L'Age d'homme, 1983, p. 46.

Aucune vapeur ne gâtait  
Par ses malignes influences  
Le plaisir qu'Acante goûtait<sup>23</sup>

Voilà une autre manière, toute différente de celle du Bernin, de faire entrer la lumière naturelle dans l'œuvre d'art... *Pointe* encore ? Dernier retournement, ultime ambiguïté de cette histoire de jouissance et de lumière. quand, après avoir visité les splendeurs du parc dédié à Apollon, on signifie au Roi-Soleil que la nature a toujours mieux fait que les hommes, même dans le genre brillant.

---

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 221. C'est la fin du texte, sous la forme d'un de ces poèmes précieux dont La Fontaine parsème son histoire.