

IMAGES DE SAINTETÉ, SUPPORTS D'IDENTITÉ
L'ICONOGRAPHIE DE MARIA VITTORIA FORNARI
FONDATRICE DES ANNONCIADES CÉLESTES
(XVII^e-XIX^e SIÈCLES) *

par
Julie PIRONT

À la suite des travaux d'Émile Mâle ¹, les représentations iconographiques des congrégations religieuses ont fait l'objet de plusieurs études au cours de ces dernières années, menées, notamment, par Dominique Donadieu-Rigaut ². L'intérêt des spécialistes s'est porté sur des établissements féminins fondés au Moyen Âge ³, telles les clarisses ⁴, mais surtout sur les ordres nouveaux qui se multiplient aux XVI^e et XVII^e siècles. Les carmélites ⁵ et les visitandines ⁶ ont été les plus souvent abordées, probablement en raison de la notoriété de leurs fondateurs, du nombre de leurs fondations et de la richesse de leur patrimoine mobilier. Plus ponctuellement, les annonciades de

* Je tiens à remercier la professeure Marie-Élisabeth Henneau (Université de Liège) pour ses conseils avisés et la relecture de cet article.

1. Émile MÂLE, *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 1932.

2. Son ouvrage *Penser en images les ordres religieux (XII^e-XV^e siècles)*, préf. Jean-Claude SCHMITT, Paris, 2005, compare la manière dont les ordres religieux se constituent et se pensent en *ordo*.

3. *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, dir. Jutta FRINGS et Jan GERCHOW [catalogue des expositions, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, et Essen, Ruhrlandmuseum, 19 mars-3 juill. 2005], Munich, 2005.

4. *Beauté et pauvreté. L'art chez les clarisses en France*, dir. Jacques CHARLES-GAFFIOT et Dominique RIGAUD [catalogue de l'exposition, Paris, mairie du V^e arrondissement, 20 sept.-11 déc. 1994], Paris, 1994 (Collection Centre culturel du Panthéon).

5. Cécile EDMOND, *L'iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, 2 vol., Bruxelles, 1961 (Académie royale de Belgique. Classe des beaux-arts. Mémoires. Collection in-8°, 2^e s., 12/5) ; *L'art du XVII^e siècle dans les carmels de France*, dir. Gilles CHAZAL [catalogue de l'exposition, Paris, musée du Petit-Palais, 17 nov. 1982-15 févr. 1983], Paris, 1982, en particulier p. 43-58 ; Clotilde ROY, *L'art au Carmel de Pontoise au XVII^e siècle. Étude historique et iconographiques suivie du catalogue des peintures*, mémoire de maîtrise, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003.

6. Voir les publications récentes du musée de la Visitation de Moulins, en particulier *Fastes et exubérance pour les saints de la Visitation*, dir. Gérard PICAUD et Jean FOISSELON [catalogue de l'exposition, Moulins, musée de la Visitation, 10 mai-15 nov. 2008], Paris-Moulins, 2008 ; *Splendeurs dévoilées. Cinq siècles d'art à la Visitation*, dir. G. PICAUD et J. FOISSELON [catalogue de l'exposition, Moulins, musée de la Visitation, hôtel Demoret, 14 mai-7 oct. 2007], Paris-Moulins, 2010 ; Chantal ARAVACA, « Les images au monastère de la Visitation de Nantes (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Atlantique*, t. 148, 2013, p. 139-158 ; Gérard MONTHEL, *L'écrit et l'image. Ordre de la Visitation Sainte-Marie. 1610. Une histoire du livre et de l'iconographie*, Saint-Just, 2014.

France ⁷, les ursulines ⁸ et les chanoinesses de la congrégation Notre-Dame ⁹ ont fait l'objet de quelques travaux. Parallèlement à ces approches monographiques, plusieurs travaux se sont penchés sur ces représentations de manière transversale, dans les Pays-Bas méridionaux ¹⁰ ou en France ¹¹ par exemple, confrontant ainsi différentes congrégations tout en les insérant dans les pratiques dévotionnelles et spirituelles de leur temps.

Jusqu'à présent, l'Annonciade céleste n'a jamais fait l'objet d'une étude iconographique ¹². Fondé à Gênes en 1604 par Vittoria Fornari (1562-1617), cet ordre de chanoinesses régulières de saint Augustin, voué exclusivement à la prière, est pourtant particulièrement représentatif des congrégations apparues dans le sillage du concile de Trente, soumises à la fois à une clôture sévère et à l'obligation de s'implanter en milieu urbain.

Cet ordre, modestement répandu, avec seulement 54 maisons fondées sous l'Ancien Régime (fig. 1), demeure encore largement méconnu, y compris des spécialistes du monachisme occidental. Longtemps confondues avec les annonciades de France, franciscaines fondées par Jeanne de Valois en 1502 ¹³, les célestes s'en distinguent canoniquement par leur statut et leur règle et, visuellement, par leur costume composé d'un manteau et d'un scapulaire bleus couvrant une robe blanche ¹⁴. Ces tonalités bleu turquoise appuient le caractère « céleste » de ces annonciades, également surnommées « monache turchine » en Italie, « filles bleues » à Paris, « bleues célestes » à Lyon, « célestines » dans les Pays-Bas méridionaux et en principauté de Liège ou encore « Coelestinerinnen » à Aix-la-Chapelle. Malgré cette couleur que peu d'ordres

7. Marie-France JACOBS, « Iconographie de l'Annonciade », dans *Jeanne de France et l'Annonciade*, dir. Dominique DINET, Pierre MORACCHINI et Marie-Emmanuel PORTEBOS [actes du colloque international, Institut catholique de Paris, 13-14 mars 2002], Paris, 2004 (Histoire), p. 315-327.

8. Bénédicte GAULARD, « Art et religion à Dole au temps d'Anne de Xainctonge », dans *Les femmes et l'accès au savoir au temps d'Anne de Xainctonge. Dole (1596-1621) = Cahiers dolois*, n° 14, 1997, p. 59-75.

9. M.-F. JACOBS, « Iconographie d'Alix Le Clerc », *Le Pays lorrain*, t. 88, déc. 2007, p. 259-263.

10. *Le jardin clos de l'âme. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le 13^e siècle*, dir. Paul VANDENBROECK [catalogue de l'exposition, Bruxelles, Palais des beaux-arts, 25 févr.-22 mai 1994], Bruxelles, 1994.

11. Lydie BRUNETTI, *Le langage iconographique des ordres de l'Annonciade de France, de sainte Ursule et de la Visitation à travers les ouvrages les concernant, en France de 1600 à 1765*, 2 vol., mémoire de master 2, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 2012. L'auteure prépare actuellement une thèse sur l'iconographie des fondatrices et supérieures de plusieurs congrégations féminines en France à l'époque moderne, sous la direction de Daniel-Odon Hurel.

12. Outre l'ouvrage de Paolo FONTANA, *Memoria e santità. Agiografia e storia nell'ordine delle annunziate celesti tra Genova e l'Europa in antica regimine*, Rome, 2008 (Studi storici Carocci, 141), signalons l'étude de M.-É. HENNEAU, [*Histoire de l'ordre des annonciades célestes*], à paraître et la publication prochaine de ma thèse sur l'architecture de leurs monastères.

13. Le dernier ouvrage consacré à leur sujet est *Jeanne de France et l'Annonciade*, *op. cit.*

14. *Constitutions des reverendes meres du monastere de l'Annonciade de Gennes, fondées l'année de nostre salut 1604*, Paris, I. Du Val, 1626, p. 20 : « Nostre habit sera celuy de la mesme vierge, sçavoir le blanc dessous, & le celeste dessus, afin que tel habit nous donne continuelle mémoire d'icelle, & nous soit toujours un esguillon à nous vestir de ses saintes & celestes coustumes ».

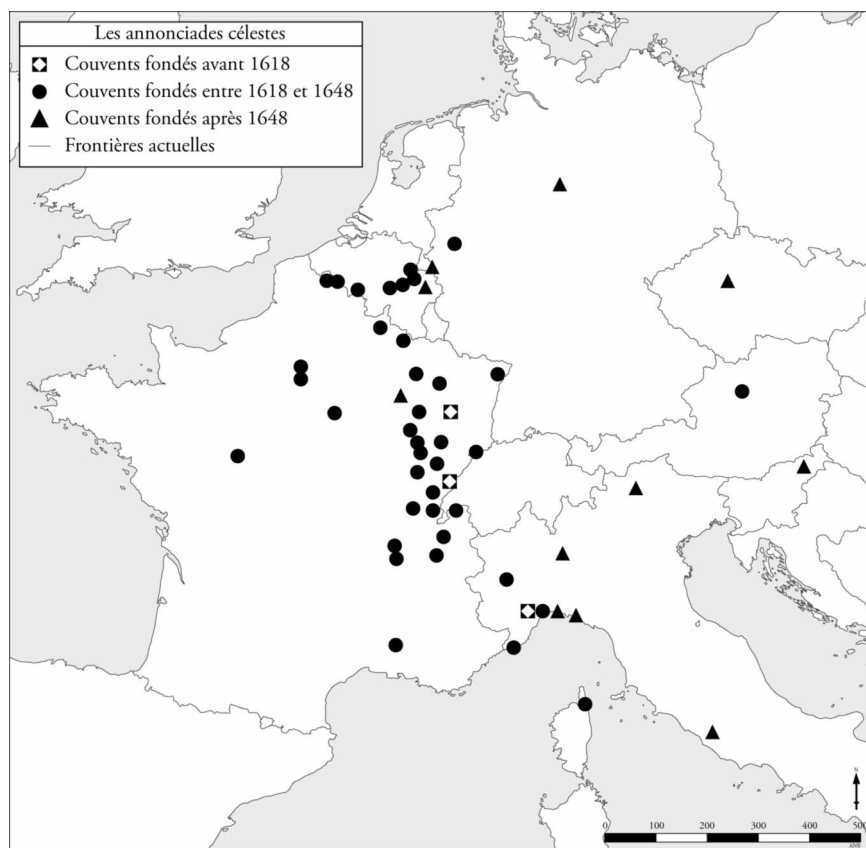


Fig. 1. – Expansion des annonciades célestes en Europe à la fin du xviii^e siècle. Liste des fondations datées de l'arrivée des religieuses : Gênes 1 (1604), Pontarlier (1612), Vesoul (1613), Nancy (1616), Champlitte (1619), Saint-Mihiel (1619), Saint-Claude (1620), Nozeroy (1620), Haguenau (1621), Joinville (1621), Saint-Amour (1621), Paris (1622), Langres (1623), Tournai (1624), Lyon 1 (1624), Dole (1624), Liège 1 (1627), Mons (1628), Lille (1628), Turin (1629), Saint-Denis (1629), Namur (1630), Gray (1631), Épinal (1632), Stenay (1632), Gênes 2 (1633), Mézières (1633), Lyon 2 (1636), Huy (1637), Thonon (1637), Annecy (1638), Besançon (1639), Chambéry (1639), Düsseldorf (1639), Sanremo (1639), Bastia (1640), Tongres (1640), Avignon (1641), Tours (1643), Vienne près de Lyon (1644), Steyr (1646), Porrentruy (1647), Sens (1647), Milan (1654), Sestri Levante (1658), Gênes 3 (1659), Bourmont (1664), Hildesheim (1666), Rome (1676), Liège 2 (1677), Bozen-Rottenbuch (1695), Aix-la-Chapelle (1729), Prague (1736) et Maribor (1759). © A. Nijenhuis-Bescher (fond de carte).

arborescent¹⁵, les annonciades célestes ne sont pas toujours identifiées dans les tableaux qui les représentent. Ainsi, en 2000, le catalogue de l'exposition

15. Fondées à Tolède par Beatrice de Siva (1426-1492), les religieuses de l'Immaculée Conception, surnommées les conceptionnistes, portent elles aussi le manteau bleu ciel, mais leur scapulaire est blanc. Sur le costume des ordres religieux, voir *La Sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in Occidente*, dir. Giancarlo ROCCA [catalogue de l'exposition, Rome, Museo nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 janv.-31 mars 2000], Rome, 2000.

Lille au XVII^e siècle. Des Pays-Bas au Roi-Soleil n'est pas parvenu à identifier la religieuse anonyme, considérée comme une « sœur augustine », sans plus de précisions ¹⁶.

Cet article se propose d'étudier l'émergence et la diffusion de l'iconographie de la fondatrice de l'ordre, Maria Vittoria Fornari, ses modes de représentation et les mises en scène dont elle a fait l'objet. Tenant compte du contexte de cette production, il s'agira de comprendre comment ces communautés de femmes, qui s'implantent principalement aux frontières de la catholicité – de l'Italie du nord jusqu'au Pays-Bas méridionaux – durant la première moitié du xvii^e siècle, se sont construit une identité spirituelle, mais aussi sociale à travers la figure de leur fondatrice.

À ce jour, 65 images figurant une annonciade sont conservées ou documentées par des photographies ¹⁷. Au sein de ce corpus, l'iconographie de la fondatrice est de loin la plus abondante, illustrée par 19 gravures et 27 tableaux, ainsi qu'une peinture murale dans la chapelle du palais des doges à Gênes ¹⁸. La plupart des gravures sont insérées dans les biographies imprimées de la fondatrice, mais quelques-unes ont été diffusées comme images de piété. Plus difficiles à localiser et généralement exécutés par des peintres restés anonymes, quelques tableaux ont été répertoriés dans des musées ou des collections privées ¹⁹. En l'absence d'un inventaire systématique, les collections conservées dans les monastères encore en activité ²⁰ demeurent

16. *Lille au XVII^e siècle. Des Pays-Bas espagnols au Roi-Soleil* [catalogue de l'exposition, Lille, Palais des beaux-arts et Hospice Comtesse, 15 sept.-27 déc. 2000, par Alain LOTTIN, Alain MÉROT, Alexis DONETZKOFF *et al.*], Paris, 2000, p. 129-130, ill. 31. Appartenant aux collections du Centre hospitalier régional (inv. D 2000.27.1) et placé en dépôt en 2009 au musée de l'Hospice Comtesse, ce portrait, peint à l'huile sur bois et mesurant 81 × 76,5 cm, porte l'inscription AETAT[IS] SUAE 18/ANNO 1624. Un monastère d'annonciades célestes fut fondé en 1628 à Lille par des religieuses venues de Tournai. À en croire la date du portrait, le tableau ne pourrait donc représenter une religieuse lilloise, à moins qu'il s'agisse d'une sœur entrée au monastère tournaisien, établi en 1624. Très détaillé, l'inventaire des biens mobiliers du monastère de Tournai (Arch. gén. du Royaume, fonds Caisse de Religion, 70/529) recense cinq tableaux figurant une annonciade, mais tous sont peints sur toile, aucun sur bois. Malheureusement, l'inventaire mobilier du monastère lillois (Arch. mun. de Lille, fonds révolutionnaire, n° 18.236/13) ne précise pas les titres des œuvres.

17. L'état actuel de la recherche ne permet pas de publier un recensement complet des œuvres mettant en scène Maria Vittoria Fornari. La plupart de ces œuvres font partie de collections particulières difficiles d'accès et ne sont pas recensées dans les inventaires nationaux. Dans ces cas, il n'est pas possible de préciser leurs dimensions exactes et la nature de leur support.

18. Je remercie Michel-Édouard Nigaglioni, directeur du Patrimoine de la ville de Bastia, de m'avoir signalé son existence.

19. Peu de tableaux sont reproduits dans cet article, car la plupart n'ont pas pu être photographiés dans de bonnes conditions, notamment ceux conservés chez les annonciades de Gênes, aperçus de loin (voir n. 20). Certains clichés récupérés sur leur site, <http://www.monacheturchine.it>, consulté le 14 décembre 2009, aujourd'hui fermé, sont de très mauvaise qualité.

20. Ces communautés ont subi de plein fouet la vague de suppression des congrégations contemplatives entre la fin du xviii^e siècle et le xix^e siècle. Des fondations de l'Ancien Régime, seules subsistent en 2016 la « maison mère » de Gênes, transférée dans le village de San Cipriano di Serra Riccò (Italie, Ligurie) en 1958, et la communauté de Rome – jadis installée via Sforza – qui a fait construire un nouvel édifice via Portuense au début du xx^e siècle. J'ai pu consulter en 2010 les riches fonds d'archives conservés au monastère de San Cipriano, mais je n'ai pu entrer

largement méconnues, mais quelques publications qui en reproduisent l'une ou l'autre photographie laissent deviner leur richesse.

Excluant les sculptures et images brodées, mal documentées, le corpus qui sera examiné ici ne prétend pas à l'exhaustivité²¹. La diversité des œuvres et de leur provenance (Pays-Bas méridionaux, principauté de Liège, France, évêché de Bâle, Saint-Empire et Italie) offre toutefois un échantillon représentatif de l'iconographie de la fondatrice durant plus de deux siècles, depuis sa mort en 1617 jusqu'à sa béatification en 1828.

Maria Vittoria et le tableau de la Protection de la Vierge

L'épisode fondateur et sa première représentation

Les principaux biographes²² de Vittoria Fornari (1562-1617) s'entendent pour dresser le portrait idéalisé d'une veuve née à Gênes de parents issus de la petite noblesse. Elle élève ses nombreux enfants nés de son union avec Angelo Strata († 1587) tout en fréquentant les milieux dévots de la ville et manifestant une intense dévotion à la Vierge. Avec le soutien de son confesseur jésuite, Bernardino Zanoni (1537-1620), elle décide d'entreprendre la fondation d'une communauté de contemplatives, vouées à l'Annonciation. Les premières démarches sont lancées auprès d'Orazio Spinola, archevêque de Gênes (1600-1616), et du Sénat de la République, qui finissent par donner leur accord en 1602 et 1603. Grâce à Zanoni, Vittoria gagne le soutien de quelques puissantes familles génoises, en particulier de Stefano Centurione (1547-1625) et de son épouse, Vincentina Lomellini (1552-1605), qui fera partie des premières fondatrices. Les annonciades sont finalement approuvées par le pape Clément VIII le 15 mai 1604, deux mois

en clôture pour examiner les tableaux. La communauté de Rome, maintes fois sollicitée, n'a jamais accepté de me recevoir.

21. Les inventaires mobiliers rédigés lors de la suppression des monastères, ainsi que les chroniques et biographies de religieuses mentionnent de nombreux tableaux représentant une religieuse, mais les données sont généralement insuffisantes pour pouvoir faire correspondre les œuvres conservées avec ces mentions écrites.

22. Voir notamment Fernandino MELZI, *La vie admirable de la B. Mère Marie Victoire, fondatrice des religieuses de l'Annonciade de Gennes, et de la seur [sic] Marie Magdelaine, sa première Compagne...*, trad. fr. [le p. GUYON], Lyon, C. Larjot, 1631 ; Fabio Ambrogio SPINOLA, *Vita della venerabile serva di Dio Madre Maria Vittoria fondatrice dell'ordine dell' Annontziata*, Gênes, Giovanni Domenico Peri, 1649 ; Pierre COLLET, *Vie de la vénérable mere Victoire Fornari, fondatrice de l'ordre des annonciades célestes, avec l'abrégé de la vie de la vénérable mère Marie-Magdeleine Lomellini Centurion, religieuse du même ordre, et d'Étienne Centurion [...] par M. l'abbé de Montis...*, Paris, A.-M. Lottin l'aîné, 1771 ; *Vita della beata Maria Vittoria Fornari Strata fondatrice dell'ordine della Santissima Annunziata detto le Turchine pubblicata nella occasione della solenne beatificazione di essa...*, Rome, 1828 ; François DUMORTIER, *La Bienheureuse Marie-Victoire Fornari, fondatrice des annonciades célestes (1562-1617)*, Langres, 1902 ; Paul FOURNIER, « Ordre des annonciades célestes », *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, t. III : *Anforaria-Arfons*, dir. Alfred BAUDRILLART et al., Paris, 1924, col. 409-412 ; Roger AUBERT, « Fornari (Maria Vittoria) », *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, t. XVII : *Filles-Français*, dir. R. AUBERT, Paris, 1971, col. 1095 ; Umile BONZI, « Mémoire autobiographique de la Bienheureuse Marie Victoire de Fornari Strata », *Revue d'ascétique et de mystique*, t. 72, oct.-déc. 1937, p. 394-403 ; P. FONTANA, *Memoria e santità*, op. cit.

après les constitutions de l'ordre, mises en forme par Zanoni. Vittoria Fornari prend l'habit le 5 août avec quatre compagnes. Éluë première prieure de la communauté, la mère Maria Vittoria occupera ensuite d'autres offices jusqu'à sa mort le 15 décembre 1617. Si l'ouverture de la (seconde) enquête en vue de sa canonisation a lieu dès 1630²³, elle ne sera béatifiée que le 21 septembre 1828 sous Léon XII (1823-1829)²⁴. Son dossier n'a guère avancé depuis.

Comme ce fut le cas pour de nombreux fondateurs et fondatrices d'ordre²⁵ (par exemple Jeanne de Valois²⁶, Thérèse d'Avila²⁷, Pierre Fourier²⁸, Alix Le Clerc²⁹ ou Jeanne de Chantal³⁰), les images de Maria Vittoria Fornari émergent et se diffusent avec la parution de ses biographies. Chez les annonciades célestes, l'image la plus fréquente fait référence à un épisode-clé de la vie de Vittoria, longuement relaté par ses biographies.

En 1605, la fondatrice doit faire face à une crise grave au sein de sa communauté. Ses compagnes subissent alors la pression exercée par Stefano Centurione qui veut les amener à se faire carmélites. Vittoria résiste non sans mal, tandis que certaines de ses filles fléchissent. Le 16 juin, alors qu'elle se trouve en prière devant une représentation de la Sainte Famille, elle entend la Vierge la reconforter et lui promettre de prendre sa maison sous sa protection. « Qu'as-tu, Victoire ? Que crains-tu ? Pourquoi t'affliges-tu ? Ce Monastere est mien : je suis celle qui l'ay fait, & j'en veux avoir tout le soin : laisse m'en do[n]c tout le soucy, & ne doute point que tout n'aille bien »³¹.

L'image à l'origine du miracle, désormais connue et vénérée dans l'ordre sous le nom de « tableau de la Protection de la Vierge » ou encore de « Notre-Dame de la Protection », représente la Vierge, tenant le jeune Jean-Baptiste sur ses genoux, avec Joseph en retrait, tous trois penchés sur l'Enfant Jésus endormi (fig. 2). Peut-être peint à Naples à la demande de Stefano Centurione et inséré (à une date inconnue)³² dans un cadre en bois

23. Une première enquête eut lieu en 1622, mais ne fut pas transmise auprès de la Sacrée Congrégation des rites à Rome en raison de quelques erreurs de procédure. P. FONTANA, *Memoria e santità, op. cit.*, p. 19-21.

24. Les décrets de la béatification sont publiés dans *Vita della beata Maria Vittoria Fornari Strata, op. cit.*, p. 217-224.

25. Christian RENOUX, *Sainteté et mystique féminines à l'âge baroque. Naissance et évolution d'un modèle en France et en Italie*, thèse inédite, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1996.

26. M.-F. JACOBS, « Iconographie de l'Annonciade », art. cit., p. 315-327.

27. Margit THÖFNER, « How to Look Like a (Female) Saint. The Early Iconography of St Teresa of Avila », dans *Female Monasticism in Early Modern Europe. An Interdisciplinary View*, dir. Cordula VAN WYHE, Aldershot, 2008 (Catholic Christendom, 1300-1700), p. 59-78.

28. Fabienne HENRYOT, « Décrire et représenter Pierre Fourier (XVII^e-XIX^e siècles) », *Annales de l'Est*, t. 59, n° 2, 2009, p. 171-209.

29. M.-F. JACOBS, « Iconographie d'Alix Le Clerc », art. cit.

30. Sonia ROUEZ, « La Visitation et la diffusion de la dévotion à sa fondatrice. La publication et la circulation des Vies de Jeanne de Chantal », dans *Religieux, saints et dévotions. France et Pologne, XIII^e-XVIII^e siècles*, dir. Bernard DOMPNIER = *Siècles. Revue du Centre d'histoire « Espaces et cultures »*, t. 16, 2003, p. 103-118.

31. F. MELZI, *La vie admirable de la B. Mère Marie Victoire*, op. cit., p. 636.

32. On sait seulement qu'en 1631, les personnages reçurent des couronnes et des ornements d'argent (Langres, Dépôt d'art sacré, Notes historiques ou Annali delle Monache Celesti o Turchine dell'Ordine della SS. Annunziata fondato l'anno 1604 in Genova dalla B. Maria Vittoria De Fornari Strata Genovese, copie achevée en 1904, t. 1, XX^e siècle, p. 87-88). Ces décors

très ouvragé, le tableau (130 × 100 cm ³³) était suspendu dans le chœur des religieuses à Gênes jusqu'au milieu du xx^e siècle. Il est actuellement conservé dans le chœur supérieur qui domine la nef de leur chapelle à San Cipriano ³⁴.



FIG. 2. – Anonyme, copie tardive du tableau de la Protection de la Vierge, xx^e siècle, huile sur toile, dimensions inconnues, San Cipriano, monastère des annonciades célestes. © Monastère des annonciades célestes, San Cipriano / Cliché J. Piront.

Les annonciades célestes vont dès lors commémorer ce « miracle » fondateur chaque année, le 16 juin, lors d'une fête vouée à la « Protection de la Vierge », au cours de laquelle les religieuses s'assemblent,

rapportés ont été restaurés en juin 2008, selon les indications mentionnées sur le site aujourd'hui fermé des annonciades célestes.

33. Dimensions approximatives converties à partir des mesures anciennes (cinq palmes et une once de haut pour quatre palmes de large) données dans la copie manuscrite des annales du monastère de Gênes, Langres, Dépôt d'art sacré, Notes historiques ou Annali delle Monache, t. I, p. 87).

34. Lors de ma visite à San Cipriano en 2010 (voir n. 19 et 20), je n'ai pu voir ce tableau situé en clôture. Je n'ai pu disposer que d'un cliché de médiocre qualité publié sur le site de la communauté.

toute[s] devant une image de Notre-Dame, ou [elles] commence[nt] les litanies de la Vierge, et de là [vont] processionnellement visiter l'image de [leur] bienheureuse mere Marie Victoire, portant chacune en main un crucifix et le livre de [leurs] S[ain]te Regles[. Et] on pri[e] là notre s[ain]te Mere de nous presenter à la S[ain]te Vierge pour obtenir de sa maternelle bonté l'accomplissement de la susdite promesse ³⁵.

Les promoteurs de l'ordre assurent que la dévotion pour le tableau a très vite pris une grande ampleur :

[Elle] ne se communiqua pas seulement aux autres religieuses, aussi-tost qu'elles eurent connoissance de la grace [...] ; mais elle s'étendit encore à beaucoup de personnes seculieres, & à des Dames de tres grandes qualité, comme aux Convents de l'Ordre qui sont en France, & en d'autres lieux de l'Europe, à qui les copies en ayant esté envoyées, on ne sçauroit dire le nombre des graces & des miracles que la Mere de Dieu a daigné faire par elles, lors qu'on les a receuës en procession ³⁶.

Alors que le tableau est copié à plusieurs reprises ³⁷, le motif en sera diffusé par l'impression de nombreuses images de dévotion ³⁸. Leur production est évidemment à inscrire dans le cadre plus large de la dévotion envers la Sainte Famille, qui se développe conjointement à celle vouée à l'Enfant Jésus au xvii^e siècle ³⁹ et à laquelle contribuent d'ailleurs les congrégations religieuses ⁴⁰, mais elle vise aussi à promouvoir une nouvelle fondation qui tente de se constituer en ordre autour de la figure de la fondatrice.

35. Langres, Dépôt d'art sacré, Livre des coutumes ou naration de la manière comme se pratique l'observance du monastere de la Tres Sainte Annonciade de Gennes et des Religieuses diceluy dites vulgairement les célestes, escrites à l'instance des monasteres du mesme ordre establies de là les Monts, copie manuscrite de l'édition de 1640, xviii^e siècle, faisant suite à la table des matières.

36. F. A. SPINOLA, *La Vie de la vénérable mère Marie-Victoire Fornari, fondatrice de l'ordre de l'Annonciade de Gènes dit en France l'ordre des célestes...*, trad. fr. Charles LE BRETON, Paris, François Muguet, 1662, p. 247.

37. Quinze exemplaires de ce tableau sont connus par les sources textuelles (lettres, chronique, récits de fondation) : des copies de ce tableau furent envoyées au moins dans le deuxième monastère de l'ordre à Gènes (monastère de l'Incarnation), à Milan et à Rome, mais aussi aux communautés établies au nord des Alpes (Avignon, Langres, Liège-en-Île, Lille, Namur, Paris, Pontarlier, Saint-Denis, Sens et Tours).

38. Sur les pratiques de dévotion envers les images figurant des saints, voir ÉRIC SUIRE, *La sainteté française de la Réforme catholique (XVI^e-XVIII^e siècles) d'après les textes hagiographiques et les procès de canonisation*, Pessac, 2001 (Identités religieuses) ; Albrecht BURKARDT, *Les clients des saints. Maladie et quête du miracle à travers les procès de canonisation de la première moitié du XVII^e siècle en France*, Rome, 2004 (Collection de l'École française de Rome, 338), p. 376-394. Pour une approche croisée des enjeux religieux et culturels des images dites miraculeuses, voir en particulier *Les images miraculeuses de la Vierge au premier âge moderne, entre dévotion locale et culte universel / Miraculous Images of the Virgin in the Early Modern Period, from Local Devotion to Universal Worship*, dir. Ralph DEKONINCK = *Revue de l'histoire des religions*, t. 232, n° 2, 2015, p. 131-133.

39. Par exemple, l'ouvrage de l'oratorien Joseph PARISOT, *Explication de la dévotion à la sainte enfance de Jésus-Christ nostre Seigneur...*, Aix, Charles David, 1657. Sur le sujet, voir plus largement les travaux de Jacques Le Brun et notamment Id., « La dévotion à l'Enfant Jésus au xvii^e siècle », dans *Histoire de l'enfance en Occident. 1. De l'Antiquité au XVII^e siècle*, dir. Egle BECCHI et Dominique JULIA, Paris, 1998 (L'univers historique), p. 402-431, et Sandra LA ROCCA, *L'Enfant Jésus. Histoire et anthropologie d'une dévotion dans l'Occident chrétien*, Toulouse, 2007 (Les anthropologiques).

40. « Enfance de Jésus (dévotion à l') », *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique [...] Tome IV. Première Partie. Eadmer-Escobar*, dir. André RAYEZ et Charles BAUMGARTNER, Paris, 1960, col. 652-682, ici col. 665-677. Certains ordres religieux, tels les franciscains, ont joué

La plus ancienne représentation du miracle connue à ce jour figure dans l'édition française de la première biographie de la fondatrice. Inspirée de son mémoire autobiographique et d'un témoignage écrit par l'une de ses compagnes, Maria Gertruda Centurione (1592-1644), elle est rédigée en italien par le jésuite Ferdinando Melzi, une quinzaine d'années après la mort de Vittoria Fornari. Après avoir circulé sous forme manuscrite ⁴¹, sa traduction française ⁴² est imprimée à Lyon en 1631, un an après l'ouverture de l'enquête informative en vue de la canonisation de la fondatrice ⁴³. Elle est dédiée à Gabrielle de Gadagne († 1635), principale fondatrice temporelle de la première communauté lyonnaise ⁴⁴.

Signée par Grégoire Huret (1606-1670) ⁴⁵ à l'aube de sa carrière, la gravure met en scène la fondatrice à genoux, les mains jointes devant l'image de la Sainte Famille posée sur un autel (fig. 3). Le tableau est placé sous un dais auquel sont suspendues deux tentures ouvertes. Soulignant l'échange des regards entre les deux protagonistes, les phylactères reproduisent le dialogue entre les deux femmes. *Memento, Domina, Congregationis Tuae* ⁴⁶, implore Maria Vittoria, à quoi la Vierge répond : *Noli timere, Victoria, ego multi-*

un rôle dans le développement de cette dévotion. F. HENRYOT, « Les franciscains lorrains et la dévotion à l'Enfant Jésus aux xvi^e et xvii^e siècles », dans *Le silence du cloître. L'exemple des saints*, dir. Frédéric MEYER et Ludovic VIALLET, Clermont-Ferrand, 2011 (Histoires croisées), p. 379-394. L'Enfant Jésus tient une place centrale dans la spiritualité des carmélites : Bernard HOURS, « L'Enfant Jésus dans la spiritualité des carmélites déchaussées françaises à l'époque moderne », dans *La Nativité et le Temps de Noël (XVII^e-XX^e siècles)*, dir. Régis BERTRAND [actes du colloque, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme d'Aix-en-Provence, 7-9 déc. 2000], Aix-en-Provence, 2003, p. 23-41.

41. Pour une analyse approfondie de la genèse de la biographie de la fondatrice, voir P. FONTANA, « Memoria autobiografica della beata Maria Vittoria », dans Angela LUPI, *Due volte madre. Beata Maria Fornari Strata fondatrice dell'Ordine della SS.ma Annunziata*, Cinisello Balsamo, 2000 (Fondatori e riformatori, 53), p. 195-219, et P. FONTANA, *Memoria e santità*, op. cit.

42. F. MELZI, *La vie admirable de la B. Mère Marie Victoire*, op. cit. Une traduction allemande est également connue : In., *Das wunder-Heilige Leben der Seligen Mutter Maria Victoria, Stiffterin des berühmten geistlichen Ordens unnd Closter-Frauen Annuntiaten, genant Caelestinen von Genua, wie auch Der Schwester Maria Magdalena, ihrer ersten Mitgesellin...*, trad. all. Ambrosius KOLB, Cologne, 1643.

43. Plusieurs spécialistes ont attiré l'attention sur le lien entre l'écriture hagiographique, associée presque systématiquement à une représentation du saint ou d'une sainte au xvi^e siècle, et l'enquête informative au procès de canonisation. F. HENRYOT, « Décrire et représenter Pierre Fourier », art. cit. ; M. THÖFNER, « How to Look Like a (Female) Saint », art. cit., p. 62.

44. Depuis le xvi^e siècle, Lyon est aussi l'une des villes les plus actives dans la production de gravures sur cuivre. Estelle LEUTRAT, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon, 1530-1565*, Genève, 2007 (Travaux d'humanisme et Renaissance, 428) ; *Dictionnaire des graveurs-éditeurs et marchands d'estampes à Lyon aux XVII^e et XVIII^e siècles et catalogue des pièces éditées*, dir. Marie-Félicie PEREZ, éd. Sylvie MARTIN DE VESVROTTE et Henriette POMMIER, Lyon, 2002.

45. Gravure répertoriée dans Roger-Armand WEIGERT, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle. Tome cinquième. Gilibert-Jousse*, Paris, 1968, p. 364, Huret n° 312, et dans le catalogue de Lauren LAZ-GILLET, *Grégoire Huret (1606-1670). Itinéraire d'un graveur en rhétorique*, thèse en histoire de l'art moderne, Université de Poitiers, 2015, t. II, p. 888, notice 432.

46. « Souviens-toi, Notre Dame, de ta congrégation ». Cf. le verset (inspiré de Ps 73, 2) de la prière d'introduction au chapitre des coupes en usage chez les annonciades (*Cérémonial de divers offices divins pour l'usage des religieuses de l'ordre de l'Annonciade sous la règle de S. Augustin*, Nancy, J. Garnich, 1630, p. 142).

*placabo semen tuum*⁴⁷, paraphrasant ainsi la promesse divine faite à Abraham dans le livre de la Genèse. Fondé sur une alliance particulière entre l'annonciade et la mère de Dieu, l'avenir de l'ordre est de ce fait assuré.

L'épisode se déroule dans un oratoire ouvert sur l'horizon par une haute arcade qui laisse voir en arrière-plan un paysage arboré. Cette ouverture vers l'extérieur contraste avec la stricte clôture que ne cessent de revendiquer les annonciades célestes. Si l'iconographie des carmélites n'hésite pas à représenter les grilles comme signe identitaire⁴⁸, ce n'est pas le cas chez les annonciades célestes qui, paradoxalement, affichent leur « ouverture » sur le monde et leur volonté d'agir sur lui. Surmontant l'image, le verset 4 de la première lettre de Jean au chapitre 5 (*Haec est Victoria, quae vincit mundum*) réaffirme la victoire de la foi sur le monde, à laquelle se voit ici associé le triomphe de « Victoria » dont l'ordre connaît alors une heureuse expansion. Par leur esprit de retraite, les annonciades continueront en somme à manifester aux yeux de tous la victoire de la foi catholique sur les vanités du monde. La légende sous l'image identifie Vittoria Fornari comme fondatrice de l'ordre, tandis qu'un quatrain commentant la scène subordonne toutefois son succès à l'intervention miraculeuse de la Vierge :

Ce miracle nous dit que ton ordre celeste,
Victoire n'a rien eu de toi que le dessin,
Qui s'est trouvé si haut que pour faire le reste,
La Vierge mere a deu te promettre sa main.

Le renvoi au passage de la biographie, consacré précisément à « ce qui arriva après la mort de la seur Marie Magdelaine, & comme nôtre Dame témoigna d'avoir pris ce saint Ordre en sa protection »⁴⁹, permet au lecteur d'en savoir plus sur l'effet déterminant de la protection mariale accordée aux annonciades. Cette gravure française est vraisemblablement à l'origine d'une tradition iconographique⁵⁰ qui perdurera jusqu'au xix^e siècle⁵¹, non sans variations. Dix-sept autres représentations de cet épisode ont pu être retrouvées, dix gravures et sept tableaux.

La diffusion de l'épisode fondateur à travers ses déclinaisons

Il faut attendre 1649 pour voir apparaître la première Vie imprimée en italien, écrite par le jésuite Fabio Ambrosio Spinola (fig. 4)⁵². Exécutée par

47. « Ne crains rien, Victoire, je multiplierai ta descendance ». Le texte paraphrase des extraits du dialogue entre Dieu et Abraham en Genèse 15, 1, 1 (*Noli timere, Abram, ego protector tuus suum*) et Genèse 16, 10 (*multiplicabo semen tuum*).

48. Dans les collections du Carmel de Pontoise, toujours établi dans ses murs du xvii^e siècle, plusieurs tableaux font voir des carmélites déchaussées derrière des grilles, surtout lorsqu'elles sont représentées en présence d'un ecclésiastique. *Collections du Carmel de Pontoise. Un patrimoine spirituel à découvrir*, dir. Christian OLIVEREAU, Paris, 2004.

49. F. MELZI, *La vie admirable de la B. Mère Marie Victoire*, op. cit., liv. 3, chap. 8, p. 623-655.

50. Conservée au Dépôt d'art sacré à Langres, une gravure reproduit exactement la composition de Grégoire Huret. Seul le quatrain a été remplacé par un texte latin identifiant la fondatrice de l'ordre. La datation de cette variante non signée demeure inconnue.

51. Et même jusqu'au xx^e siècle, comme en témoignent plusieurs tableaux conservés à Gênes et au Dépôt d'art sacré à Langres.

52. F. A. SPINOLA, *Vita della venerabile serva di Dio Madre Maria Vittoria*, op. cit.

un artisan anonyme, la composition de l'image qui orne l'ouvrage s'inspire largement de la gravure de Grégoire Huret, mais comporte deux différences significatives. D'une part, l'image s'est enrichie d'une Annonciation, entourée de nimbes, qui a été introduite dans le champ supérieur à la place du dais. Cette référence explicite renvoie évidemment à l'épisode de l'Évangile auquel les annonciades célestes se sont vouées et affiche d'emblée une part de leur identité spirituelle. Sortant des nuages, deux angelots soutiennent un drapé où se déroule le titre de l'ouvrage qui occupe, de cette manière, la partie centrale de l'image et identifie rapidement la religieuse dont il va être question. D'autre part, la citation de la lettre de Jean, les données biographiques et le quatrain ont disparu.

Dans l'édition de la traduction française de Spinola⁵³, la scène a été dessinée par le jeune Girard Audran (1640-1703) au talent prometteur (fig. 5)⁵⁴. L'ouvrage, édité à Paris où de nombreux ateliers de gravure sont spécialisés dans la production d'images religieuses⁵⁵, est sans aucun doute commandité par la communauté des annonciades fondée dans la capitale en 1622 et qui ambitionne alors, avec le soutien d'Anne d'Autriche, de disposer d'un droit de regard sur toutes les maisons du Royaume⁵⁶.

La gravure de Girard Audran reprend globalement la composition de Huret, mais plusieurs libertés sont prises par rapport à la première version. Si l'attitude de la fondatrice devant l'autel reste identique, le chapelet suspendu à sa taille est plus discret. Le tableau miraculeux n'est pas conforme à l'original. Ici, saint Joseph⁵⁷ a disparu du tableau, abrité sous un dais et éclairé de deux chandeliers. La Vierge regarde la religieuse, tandis que, sur ses genoux, l'Enfant Jésus, indifférent à la conversation, tend les bras vers le petit Jean-Baptiste. L'événement se déroule à l'intérieur d'une église qui offre un cadre beaucoup plus majestueux à la scène. L'autel prend place dans une chapelle latérale, juste avant l'abside du chœur, partiellement représentée. L'espace ecclésial est scandé de pilastres ioniques ornés de guirlandes, soutenant un entablement à trois fasces et une corniche saillante.

53. Id., *La Vie de la vénérable mère Marie-Victoire Fornari*, op. cit.

54. Marie-Caroline JANAND, *Girard Audran (Lyon 1640-Paris 1703), graveur du roi*, thèse inédite, Université Lumière Lyon 2, 1997. Cette gravure est recensée dans Alexandre-Pierre-François ROBERT-DUMESNIL, *Le peintre-graveur français ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française*, vol. IX, éd. Georges DUPLESSIS, Paris, 1863, p. 249, et dans R.-A. WEIGERT, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle. Tome premier. Alix (Jean)-Boudeau (Jean)*, Paris, 1939, p. 139, Audran n° 81.

55. Voir à ce sujet Marianne GRIVEL, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève, 1986 (Histoire et civilisation du livre, 16).

56. Fondée grâce au soutien de la reine Anne d'Autriche à laquelle l'ouvrage est dédié, la maison parisienne entend gouverner les autres monastères français, bien que les maisons soient indépendantes les unes des autres et soumises uniquement à l'Ordinaire. Dès 1629, les annonciades de Paris obtiennent des lettres patentes de Louis XIII qui interdisent toute nouvelle fondation de monastères de l'ordre en France sans le consentement de la maison de Paris (François-Jacques CHASLES, *Dictionnaire universel, chronologique et historique, de justice, police et finances, distribué par ordre de matières [...] Tome premier*, Paris, Claude Robustel, 1725, p. 945).

57. Saint Joseph fait également l'objet d'une dévotion en plein essor au XVII^e siècle, grâce à l'action des réguliers et notamment de Thérèse d'Avila. Voir à ce sujet B. DOMPNIER, « Les religieux et saint Joseph dans la France de la première moitié du XVII^e siècle », dans *Religieux, saints et dévotions*, op. cit., p. 57-75.

On devine l'amorce d'une coupole nervurée ou, du moins, d'une voûte en cul-de-four. Le chœur est éclairé d'un œil-de-bœuf. La finesse du trait, le dégradé des ombres et le modelé des personnages témoignent de la qualité de l'exécution. Girard Audran a également choisi d'inscrire l'image dans un cadre orné de fleurs. Il crée ainsi un effet de mise en abyme cher au baroque en représentant un tableau dans un tableau ⁵⁸. Enfin, la légende reprend la citation de 1 Jean 5, 4 et ajoute un commentaire pour aider le non-initié à comprendre la scène.

Connue en deux exemplaires, l'un gravé, l'autre peint, une synthèse originale a été produite à partir des estampes de Grégoire Huret et de Girard Audran. Signée par « I. Marteaux » ou « I. Marpeaux », la gravure conserve le cadre architectural proposé par Audran : le tableau de la Sainte Famille est conforme à la gravure de Huret et l'image surmonte le quatrain (fig. 6) ⁵⁹. L'exécution est néanmoins de moindre qualité : le trait est grossier et l'attitude des personnages est plus raide. Bien qu'inversée, cette gravure est conforme à un tableau peint qui ornait l'église des annonciades célestes de Porrentruy au diocèse de Bâle ⁶⁰, mais, faute d'éléments de datation plus précis, il n'est pas possible de déterminer si la gravure a pu être à l'origine du tableau ou si c'est l'inverse.

À partir de la seconde moitié du xvii^e siècle, les annonciades célestes fondent plusieurs maisons dans le Saint-Empire ⁶¹ et l'iconographie de la fondatrice y est également diffusée, comme en témoignent deux gravures retrouvées récemment en République tchèque et en Allemagne.

L'image de dévotion gravée par Gabriel Ehinger (1652-1736) comporte en légende la traduction allemande de la notice placée en dessous de l'image de Huret (fig. 7). La composition s'inspire du frontispice anonyme publié en 1649 dans la *Vita* italienne de Spinola. Toutefois, le dessinateur, identifié par la signature « J. Joachim Meyer St. Del[ineavit] », a pris quelques libertés en supprimant l'encadré central et en introduisant un ange agenouillé dans le « tableau de la Protection » au-dessus duquel apparaissent Dieu et la colombe du Saint-Esprit. Le cadre du tableau est plus ouvragé, bordé de rinceaux. Dans la scène de l'Annonciation qui surmonte celle du miracle, la couche de la Vierge s'apparente davantage à un lit à tentures qu'au lit à colonnes représenté sur la gravure italienne. L'arcade ne laisse entrevoir qu'une parcelle de ciel, le paysage a disparu, créant l'illusion que l'oratoire de la religieuse a intégré les sphères célestes. La perspective maladroite, à deux

58. Ce procédé a été beaucoup étudié pour la période moderne, notamment par André CHASTEL, *Le tableau dans le tableau. Suivi de La figure dans l'encadrement de la porte chez Velázquez, rééd.*, Paris, 2012, et Victor I. STOICHITA, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, 1993.

59. Cette image n'a pas pu être associée à une édition particulière. Il semblerait qu'elle ait circulé indépendamment. Plusieurs exemplaires ont été retrouvés dans les archives des annonciades célestes de Langres (Dépôt d'art sacré) et du second monastère de Joinville, établi de 1845 à 1960 environ (archives privées).

60. Ce tableau est connu grâce à un cliché publié dans Albert MEMBREZ, *Vieux monastères de Porrentruy*, Porrentruy, 1951, p. 31.

61. Düsseldorf en 1649, Steyr en 1646, Hildesheim en 1666, Bozen-Rottenbuch en 1695, Prague en 1736, Aix-la-Chapelle en 1729 et, enfin, Maribor (Marburg-an-der-Drau) en 1759.

points de fuite, désoriente quelque peu le spectateur. Le trait est toutefois vif, la composition aérée et les drapés animés.

À la fin du XVIII^e siècle, paraît le discours prononcé lors de la commémoration du miracle, le 16 juin 1780, dans la chapelle des annonciades célestes d'Aix-la-Chapelle (fig. 8)⁶². Le petit livret s'ouvre sur une gravure clairement inspirée de l'œuvre parue dans l'ouvrage italien de Spinola. L'image est assez fidèle au modèle, mais l'auteur allemand, resté anonyme, a réintroduit la citation de la lettre de Jean et la légende figurant sur la gravure de Grégoire Huret. Le titre de l'ouvrage de Spinola a été remplacé par une double invocation au Christ et à la Vierge. À l'oraison jaculatoire *Jesus sis nobis Jesus*⁶³ s'ajoute un passage de l'*Ave Maris Stella, Monstra te esse matrem*⁶⁴, souvent utilisé dans les représentations de la Lactation de Bernard de Clairvaux et mentionné ici pour souligner le lien privilégié unissant l'Annonciade céleste à la mère du Christ. On se trouve ainsi devant une mise en scène de l'articulation entre dévotion au Verbe incarné avec lequel les annonciades souhaitent vivre en union étroite, et celle qu'elles vouent à la Vierge Mère dont elles espèrent la bienveillance.

De la comparaison des nombreuses représentations de cet épisode émerge un double constat : la pérennité de cette iconographie à travers le temps et l'espace, d'une part, et la coïncidence entre la diffusion de ces images et l'expansion de l'Annonciade, d'autre part. Depuis son apparition en France en 1631 jusqu'à la fin du XVIII^e siècle aux confins du Saint-Empire, l'iconographie s'est rapidement stéréotypée en s'inspirant, à quelques détails près, des deux premières gravures : celle produite en France par Grégoire Huret, l'autre anonyme, qui propose une variante « italienne » de la première. Ces gravures ne sont guère influencées par l'évolution des sensibilités esthétiques ni par la personnalité de leurs auteurs.

Si l'image de cet épisode fondateur ainsi conçue et véhiculée par les éditions des biographies de Maria Vittoria Fornari se diffuse en Europe en même temps que se multiplient les fondations, contre toute attente elle n'apparaît pas en Italie. D'une part, il semblerait que les premiers récits italiens de l'épisode aient circulé sous forme manuscrite, limitant sa diffusion dans la péninsule, où la première biographie imprimée ne voit le jour qu'en 1649. D'autre part, il faut souligner que la « maison mère » de Gênes n'y a

62. *Kurzer Begriff und Nachricht der Im Jahr 1780. den 16. Junii in der Kirchen der Annuntiaten Coelestinen zu Aachen angefangener Andacht, des der seeligen Ordensstiftlerin Mariae Victoriae Fornari von der allerseeligster Jungfrauen, und Gottes Gebährerin Maria ihrem heiligen Orden wunderbahrlich versprochenen Schutz und Schirms so von ihre päbstlichen Heiligkeit Pio VI. zu ewigen Zeiten für alle christgläubigen mit vollkommenem Ablass begnadiget worden*, Aix-la-Chapelle, 1780. Sur la production d'ouvrages à Aix-la-Chapelle aux XVII^e et XVIII^e siècles, voir Walter VENNEN, *Bruchdruck in Aachen (1573-1792). Untersuchungen zur Produktion Aachener Buchdrucker anhand des Bestandes der Öffentlichen Bibliothek Aachen*, Aix-la-Chapelle, 1992.

63. L'oraison jaculatoire, peut-être issue de la tradition rhéno-flamande et souvent citée au singulier (*Jesus sis mihi Jesus*) dans des textes de préparation à la mort, est fréquemment placée dans la bouche de dévots au Saint Nom de Jésus, comme Philippe Néri. John SAWARD, *Perfect fools. Folly for Christ's Sake in Catholic and Orthodox Spirituality*, Oxford-New York, 1980, p. 98.

64. Premier verset de la 4^e strophe.

essaimé qu'un petit nombre de fondations ⁶⁵. Contrastant avec ce faible rayonnement, le dynamisme des communautés de Pontarlier (1612), Vesoul (1613) et Saint-Claude (1620), apparues spontanément au nord des Alpes, a joué un rôle fondamental dans l'expansion européenne de l'ordre. Il est probable que ces communautés « d'au-delà des Monts » aient jugé opportun de fonder leur développement heureux sur cet épisode « miraculeux » ⁶⁶. Parallèlement, la production de cette image a pu bénéficier d'un contexte artistique favorable en France, à Lyon d'abord, puis à Paris, c'est-à-dire dans les deux centres spécialisés dans la production des estampes pieuses au xvii^e siècle.

La filiation des gravures aux xvii^e et xviii^e siècles laisse entrevoir l'émergence d'un stéréotype iconographique pour représenter l'épisode fondateur de l'ordre. Toutefois, la production des estampes n'a pas empêché que des mises en scène différentes soient proposées à la même époque, notamment en Italie ⁶⁷ et dans le Saint-Empire ⁶⁸.

Les variantes et évolutions dans la peinture

En France, plusieurs tableaux se sont écartés de la composition véhiculée par la gravure, tout en conservant un certain nombre de repères (paroles des deux protagonistes sous formes de phylactères) qui permettent de reconnaître l'épisode.

Un premier tableau (fig. 9) ⁶⁹ intègre la fondatrice aux côtés des personnages figurés sur le « tableau de la Protection », partageant avec eux le même espace scénographique, tels les donateurs en prière dans la peinture

65. Malgré plusieurs demandes formulées entre 1612 et 1632 par ces communautés et celles qu'elles ont essaimées, les mères de Gênes ne franchiront jamais les Alpes. San Cipriano, monastère des annonciades célestes, *Varie fondazioni di Francia*, ms., xviii^e siècle, chap. 9, p. 6-8 et 18-22 ; *ibid.*, fonds des fondations, 29 : Récit de la fondation du monastère d'Avignon, xvii^e siècle, non paginé.

66. Par filiation, ces trois communautés sont responsables de l'établissement de 46 monastères sur 54.

67. Reproduite en couverture de l'ouvrage de P. Fontana, une image de piété, empreinte d'une composition toute baroque, contraste avec la raideur des personnages représentés dans les premières gravures parues dans les ouvrages de Melzi et de Spinola. Cette gravure est analysée dans Julie PIRONT, « Des espaces clos ? Normes, réalisations et représentations architecturales de la clôture monastique féminine », à paraître dans les actes du colloque international « L'exception et la Règle. Les pratiques d'entrée et de sortie des couvents, de la fin du Moyen Âge au xix^e siècle », Limoges, 26-27 novembre 2015.

68. Signée par « F. Goldschmid », une gravure publiée en frontispice de l'ouvrage *Geistreiche Betrachtungen, über die Satzungen, Geist und Aemter, des Ordens der himmlischen Verkündigung Mariä*, trad. Joseph THIM, Prague, Johann Ferdinand Edlen von Schönfeld, 1777, montre Maria Vittoria Fornari tournée vers le spectateur. À l'arrière-plan, est représenté le tableau de la Protection.

69. Datant de la première moitié du xvii^e siècle selon la notice de la base de données Palissy [en ligne], ministère de la Culture et de la Communication, versement : 17 févr. 1994, mise à jour : 21 mars 2002, consultée le 9 mai 2017, URL : <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/>, réf. PM52000787, ce tableau a été un temps conservé dans l'appartement des annonciades lors de leur séjour au cours des années 2000 auprès des sœurs de la Sagesse à Saint-Loup-sur-Aujon. Lors du départ des deux dernières en 2012 pour une maison de retraite à Dijon, il a intégré les collections du Dépôt d'art sacré à Langres. Les deux blasons peints en bas du tableau n'ont pu être identifiés.

des xv^e et xvi^e siècles ⁷⁰. Prenant une pose traditionnellement utilisée dans les portraits de religieuses ⁷¹, la fondatrice croise les mains sur la poitrine.

Une autre variation s'écarte encore davantage des codes figuratifs employés dans les précédentes compositions (fig. 10) ⁷². La religieuse, genou en terre, regarde le spectateur, une posture qui se différencie nettement des autres images. De sa main droite, elle maintient un tableau figurant une Vierge et l'Enfant Jésus endormi. Sa main gauche retient l'extrémité d'un papier portant l'inscription du verset *Audi mea filia & vide* ⁷³, allusion au thème mystique de l'échange entre époux auquel elle semble convier ses filles. Dans ce cas-ci, l'identification de la religieuse ne peut être certaine. Même s'il y a de fortes chances pour qu'il s'agisse de Maria Vittoria, le personnage fait peut-être office de prototype, permettant à chaque annonciade céleste de s'identifier à lui ⁷⁴.

En Italie, la composition de la scène miraculeuse se voit totalement modifiée, insistant davantage sur le thème de l'Annonciation et constituant quasiment un nouveau thème iconographique. Datant probablement du xvii^e siècle ⁷⁵, un tableau met en scène Maria Vittoria Fornari en adoration devant une représentation de l'Annonce faite à Marie ⁷⁶ posée sur un autel. La pièce sombre et dépouillée s'ouvre sur une cour intérieure, bordée de hautes arcades. Le mur ne laisse entrevoir qu'un coin de ciel bleu. Le regard tourné vers l'image, la religieuse, agenouillée sur un coussin de nuages, semble s'élever vers le ciel. En bas à droite, un encadré identifie probablement la fondatrice ⁷⁷. La composition est très similaire à celle élaborée pour l'épisode

70. Ingrid FALQUE, *Portraits de dévots, pratiques religieuses et expérience spirituelle dans la peinture des anciens Pays-Bas (1400-1550)*, thèse de doctorat, Université de Liège, 2009, à paraître.

71. Notamment les carmélites. Voir *Collections du Carmel de Pontoise*, op. cit.

72. Cette toile était sans doute destinée à prendre place sous l'arc d'une voûte, car la composition s'inscrit dans un champ pictural en demi-cercle. Elle pourrait dater du xviii^e siècle, sans certitude et pourrait correspondre au tableau donné au musée en 1962 par la paroisse de Champlitte. La couleur de l'habit de la religieuse permet en tout cas de confirmer qu'il ne s'agit pas d'une carmélite, ainsi qu'il est supposé dans l'inventaire du musée. Je remercie Nicolas Poulain, chargé des collections des musées départementaux Albert et Félicie Demard en 2011, pour la collecte des informations.

73. Ps 45, 11.

74. Outre ces deux œuvres et le tableau ayant appartenu à la communauté de Porrentruy (voir n. 60 du présent article), cette scène est également identifiée sur quatre autres peintures. L'une d'elles a été repérée en 2010 dans la sacristie du monastère à San Cipriano. Les trois autres ont été photographiées et reproduites, l'une par F. DUMORTIER, *Compendio della vita della Beata Maria Vittoria de Fornari Strata fondatrice delle Annunziate Celesti in Genova (1562-1617)*, Gênes, 1918, pl. 1, et les deux dernières sur deux petites images de dévotion au xx^e siècle.

75. Conservée au monastère des annonciades célestes à San Cipriano, cette représentation de la fondatrice n'est connue qu'à travers quelques clichés de mauvaise qualité retrouvés sur Internet. Il n'a pas été possible de l'examiner en détail, ce qui ne permet pas de fournir une analyse approfondie de cette œuvre et de la dater précisément.

76. Comme le « tableau de la Protection », le tableau de l'Annonciation n'est pas une œuvre fictive : documentée par une photographie de la première moitié du xx^e siècle (Archives des annonciades célestes à San Cipriano), cette œuvre a été exécutée durant le premier tiers du xvii^e siècle par un peintre originaire de Sicile et formé à Naples, Giovanni Bernardino Azzolino (1572-1645). Au xx^e siècle, elle ornait le maître-autel de l'église (démolie aujourd'hui) du monastère génois.

77. N'ayant pu examiner l'œuvre originale, je n'ai eu à disposition que de mauvaises photographies retrouvées sur Internet et qui ne permettent pas de lire l'inscription.

miraculeux, mais le tableau de l'Annonciation a remplacé celui de la Sainte Famille, ce qui témoigne peut-être d'une orientation spirituelle différente. Les sources manquent pour attester un lien formel entre cette peinture et les gravures associées à la vie de la fondatrice. Force est de constater que cette composition est récurrente dans l'iconographie de la fondatrice. Cette scène sera d'ailleurs reproduite au XIX^e siècle, lors de sa béatification.

Probablement réalisé à la demande du monastère des annonciades célestes de Rome fondé en 1676 à l'initiative de la princesse Camilla Orsini-Borghese, le tableau attribué à Pier Leone Ghezzi (1674-1755) représente le même sujet⁷⁸. La composition est dynamique et les effets de lumière contrastés, propres à la peinture baroque, théâtralise la scène qui, par ailleurs, est enrichie de personnages supplémentaires : un ange tient le tableau de l'Annonciation, un putto présente le livre (des constitutions ?) au pied de l'autel et cinq annonciades célestes se tiennent en retrait de la fondatrice, dans des attitudes de dévotion.

Un épisode signifiant

Parmi toutes les possibilités offertes par son hagiographie, le choix de cet épisode fondateur est loin d'avoir été anodin, autant que l'évolution de ses représentations. Dans sa version originale, conforme au récit hagiographique, c'est la dévotion au Verbe incarné, au-delà de la figure de la Vierge, dont elle est l'écrin visible, qui est ici affirmée comme emblème de l'ordre. Les annonciades célestes sont ainsi conviées à conformer leurs dispositions intérieures à celles de la Vierge pour la rejoindre au cœur du mystère de l'Incarnation :

L'état sublime de perfection & de pureté de Marie dans le mystère de l'Annonciation, état de Retraite, de Recueillement, & éloignement du monde, état d'humilité profonde, état d'anéantissement d'elle-même, *Ecce ancilla Domini*, voici la servante du Seigneur, état d'obéissance, & de correspondance parfaite à la grace, & aux opérations du saint Esprit, *fiat mihi*, qu'il soit fait en moi. [...] une Annonciade est appelée à honorer, & porter ces mêmes états en elle de vie intérieure & cachée, d'humilité & d'anéantissement [...] pour être comme Marie, toujours prête à être unie à son Dieu, & à le recevoir comme Marie dans soi⁷⁹.

Et pour abriter ce Dieu caché dans le sein de sa mère et imiter au mieux la vie de retraite de la Vierge⁸⁰, quoi de mieux qu'une stricte clôture à laquelle les annonciades s'obligent avec rigueur⁸¹ ? Loin de se contenter d'une soumission passive à l'imposition par les autorités de cet article de discipline,

78. Sa trace a été retrouvée sur Internet lors de sa vente aux enchères en Italie, en 1995. Le tableau est probablement conservé depuis lors dans une collection particulière.

79. *Méditations sur les constitutions des religieuses de l'ordre de l'annonciade celeste divisées en III parties...*, Lyon, Jean Molin, 1688, p. 21-22 et 25.

80. *Constitutions des reverendes meres*, op. cit., p. 20-21 : « Nous voulons que ce nostre monastere soit dédié à la bienheureuse Vierge Mere de Dieu, sous le tiltre de l'Annonciade. Nostre habit sera celuy de la mesme vierge, sçavoir le blanc dessous, & le celeste dessus, afin que tel habit nous donne continuelle mémoire d'icelle, & nous soit toujours un esguillon à nous vestir de ses saintes & celestes coustumes ».

81. Les annonciades doivent « maintenir en leurs maisons la retraite qu'elles se sont obligées en la dernière rigueur, à la gloire de Jesus et de sa Mere, desquels elles veulent imiter la vie cachée » (F. A. SPINOLA, *La Vie de la vénérable mère Marie-Victoire Fornari*, op. cit., p. 127 [citation] et p. 140-141).



FIG. 3. – Grégoire Huret, Maria Vittoria Fornari dialoguant avec le tableau de la Sainte Famille, 1631, gravure au burin, 17 × 10 cm. Extrait de Ferdinando Melzi, *Lavie admirable de la B. Mère Marie Victoire, fondatrice des religieuses de l'annonciade de Gennes...*, Lyon, Claude Larjot, 1631.



FIG. 4. – Anonyme, Maria Vittoria Fornari dialoguant avec le tableau de la Sainte Famille, 1649, gravure au burin, 13 × 7,5 cm. Extrait de Fabio Ambrogio Spinola, *Vita delle venerabile serva di Dio Madre Maria Vittoria fondatrice dell'ordine dell'Annonciata*, Gênes Giovanni Domenico Peri, 1649. © Cliché BNC di Roma.



Fig. 6. — I. Marteaux (ou Marpeaux ?), Maria Vittoria Fornari dialoguant avec le tableau de la Sainte Famille, [après 1662 ?], gravure au burin, dimensions inconnues © Collection particulière.



Fig. 5. — Girard Audran, Maria Vittoria Fornari dialoguant avec le tableau de la Sainte Famille, 1662, gravure au burin, 20,3 × 13,6 cm. Extrait de F. A. Spinola, *La Vie de la vénérable mère Marie-Victoire Fornari, fondatrice de l'ordre de l'Annonciade de Gènes...*, Paris, François Muguet, 1662.

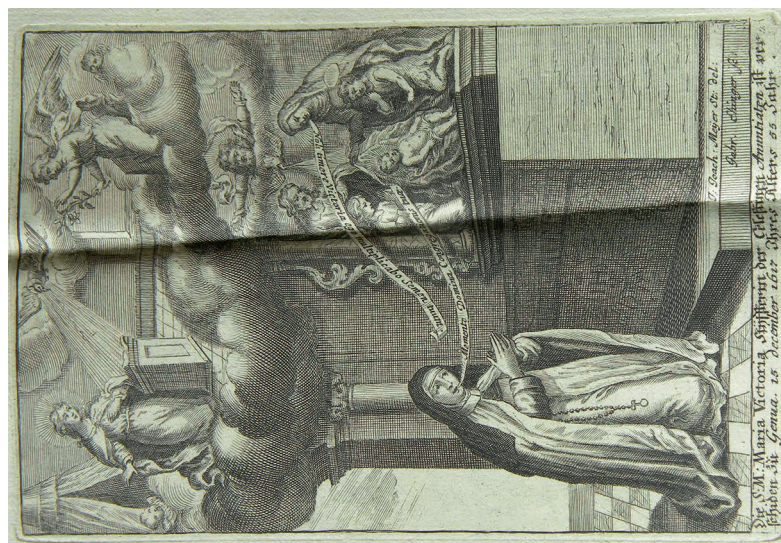


FIG. 7. – « J. Joachim Meyer St. » et Gabriel Elinger (peintre et graveur), Maria Vittoria Fornari dialoguant avec le tableau de la Sainte Famille, XVIII^e siècle, gravure au burin, dimensions inconnues, Prague, Arch. République tchèque, fonds de l'archevêché de Prague, C 136-14, liasse 2119. © Arch. nat. République tchèque.



FIG. 8. – Anonyme, Maria Vittoria Fornari dialoguant avec le tableau de la Sainte-Famille, 1780, gravure au burin, 14,5 x 9 cm environ. Frontispice de *Kurzer Begriff und Nachricht der Im Jahr 1780. den 16. Junii der Kirchen der Annuntiaten Coelestinen zu Aachen...*, Aix-la-chapelle, [Müller], 1780.



FIG. 9 – Anonyme, Maria Vittoria Fornari à genoux, en donatrice, dans le « tableau de la Protection », [1^{re} moitié du xvii^e siècle], huile sur toile, 127 × 94 cm, Langres, Dépôt d'art sacré. © Dépôt d'art sacré de Langres / Cliché J. Piront.



FIG. 10. – Anonyme, Annonciade céleste [Maria Vittoria Fornari ?], xviii^e siècle, huile sur toile de lin, 144 × 219 cm, Champlitte, musées départementaux Albert et Félicie Demard, inv. 1951-42-11. © Musées départementaux Albert et Félicie Demard.



FIG. 11. – Anonyme, Portrait de Maria Vittoria Fornari, huile sur toile, [xvii^e siècle ?], dimensions inconnues, San Cipriano, monastère des annonciades célestes. © Monastère des annonciades célestes, San Cipriano.



FIG. 12. – Jacques Callot [attribué à], Maria Vittoria Fornari en prière devant le crucifix, [après 1617], gravure au burin, 9,7 × 6,1 cm, Paris, BnF, département Estampes et photographie, Réserve, boîte ECU-ED-25 (18). © BnF.



FIG. 13. – « H. *fecit* », Maria Vittoria Fornari en prière devant le crucifix, xvii^e siècle, gravure au burin, 10,5 × 16,3 cm, frontispice de Bernardino Zanoni, *Pratique des vertus et de la perfection religieuse...*, Lille, Pierre de Rache, 1633.



FIG. 14. – Anonyme, Saint Augustin et Maria Vittoria Fornari adorant le Sacré Cœur, 3^e quart du xvii^e siècle, huile sur toile, 150 × 125 cm, Langres, Dépôt d'art sacré. © Dépôt d'art sacré de Langres / Cliché J. Piront.



Fig. 15. – Monique (ou Ursule) Daniche ou Tanisch (?), Saint Augustin remettant à Maria Vittoria Fornari la règle des annonciades célestes, [3^e quart du xviii^e siècle ?], huile sur toile, 175 x 115 cm, Hagenau, ancienne chapelle des annonciades célestes. © Musée historique de Hagenau.



Fig. 16. – Anonyme, La Vierge transmettant la règle de l'ordre à Maria Vittoria Fornari et Maria Magdalena Lomellini, 1681, gravure au burin, dimensions inconnues, frontispice de F. A. Spinola, *Das Leben der ehrwürdigen Dienerin Gottes, der Mutter Maria Victoria, Stifterin dess Ordens deren Annuntiaten Caelestinen*, trad. all. [Dominicio Chiles], Linz, Johann Jacob Mayr, Linz, 1681.



FIG. 17. – Giuseppe Dellavalle et Antonio Basso (graveur), Maria Vittoria Fornari dialoguant avec le tableau de la Sainte Famille, 1828, [eau-forte ?], dimensions inconnues, frontispice de *Vita della beata Maria Vittoria Fornari Strata fondatrice dell'Ordine della Santissima Annunziata...*, Rome, 1828.



FIG. 18. – G. Dellavalle et A. Basso (graveur), Apotheose de Maria Vittoria Fornari, [vers 1828], [eau-forte ?], 54 × 39 cm. © Collection particulière.



FIG. 19. – Anonyme, Orazio Spinola faisant don de la règle de l'ordre à Maria Vittoria Fornari et à ses compagnes, xix^e siècle, huile sur toile, 160 × 125 cm, Langres, Dépôt d'art sacré. © Dépôt d'art sacré de Langres / Cliché J. Piront.

les annonciades revendiquent cette clôture comme signe identitaire, en référence au sens spirituel de leur nom ⁸². Si l'attention se porte d'emblée sur la Vierge, qui seule dialogue avec la fondatrice, l'Enfant Jésus est bien au centre de la scène, discret et silencieux (*infans*) comme il l'était dans les entrailles maternelles. Bon nombre de communautés francophones semblent avoir été sensibles à cette image du Dieu caché et avoir également cultivé une dévotion intense à l'Enfant Jésus dans le sillage de l'école bérullienne de spiritualité ⁸³.

Mais d'autres se sentiront davantage à l'aise dans une dévotion plus exclusivement vouée à la Vierge Mère dont elles espèrent imiter le profil au moment de l'Annonciation, alors que, retirée du monde, elle devient le lieu de l'Incarnation. C'est le cas en Italie, où l'expérience spirituelle de Maria Vittoria est exclusivement mise en scène devant une Vierge de l'Annonciation.

Soulignons enfin que cet événement miraculeux met en évidence le lien étroit qui unit la fondatrice avec la Vierge sans médiation masculine. Ce miracle fait triompher le projet de Maria Vittoria qui, contre l'avis de son entourage masculin, refuse d'incorporer sa communauté naissante aux carmélites déchaussées, lesquelles rencontrent alors un grand succès en Italie. Cette image cristallise également l'affirmation identitaire de l'ordre et son désir d'indépendance.

Le « vrai pourtrait » de Maria Vittoria

La « vera effigies »

Comme d'autres personnes mortes en odeur de sainteté dont les « vray pourtraits » se multiplient au XVII^e siècle ⁸⁴, Maria Vittoria est également portraiturée cinquante jours après sa mort, en décembre 1617, alors que sa sépulture est ouverte et son cadavre trouvé « sans corruption ». Les religieuses de Gênes

desirant de la faire jetter au moule, & par apres retirer au naturel, par le congé de Monseigneur l'Archevesque, firent venir dans le sepulchre le sculpteur, & le peintre ; celui-là luy ayant lavé la face & les mains en fit un moule de gip[se] ; celui-ci l'ayant considérée attentivement en fit un pourtrait ⁸⁵.

82. M.-É. HENNEAU, « Notion d'identité(s) et monde régulier. Quelques réflexions au regard d'un ordre de contemplatives à l'époque moderne », *Trajecta*, t. 18, n° 3, 2009, p. 200-201.

83. On sait combien certaines annonciades francophones chérissaient la spiritualité bérullienne qui a sans doute nourri leurs réflexions face à cette image. Voir M.-É. HENNEAU, « À l'école du cloître au XVII^e siècle. Formation et éducation dans les ordres contemplatifs féminins (Pays-Bas méridionaux et Principauté de Liège) », dans *Genre et identités aux Pays-Bas méridionaux. L'éducation des femmes après le concile de Trente*, dir. Silvia MOSTACCIO [actes du colloque international, Université catholique de Louvain, 7 mars 2008], Louvain-la-Neuve, 2010 (Sillages, 14), p. 117-150. Voir aussi plus largement sur la question Yves KRUMENACKER, *L'École française de spiritualité. Des mystiques, des fondateurs, des courants et leurs interprètes*, Paris, 1998 (Histoire).

84. F. HENRYOT, « Décrire et représenter Pierre Fourier », art. cit., p. 192.

85. F. MELZI, *La vie admirable de la B. Mère Marie Victoire*, op. cit., p. 478.

Cette pratique des masques mortuaires⁸⁶ est très répandue aux xvi^e et xvii^e siècles au sein des congrégations religieuses masculines⁸⁷, mais aussi et surtout chez les femmes. Plusieurs masques de religieuses de renom sont conservés, notamment ceux de Jeanne de France (1464-1505)⁸⁸, de Marguerite du Saint Sacrement Parigot (1619-1648)⁸⁹, carmélite de Beaune, et d'Angélique Arnauld (1591-1661)⁹⁰, abbesse de Port-Royal. La nièce de cette dernière, Angélique de Saint-Jean (1624-1684), compétente en la matière, en aurait enseigné l'art aux annonciades célestes de Paris, lors de son séjour forcé dans leur monastère en 1664-1665⁹¹.

Si l'on en croit la chronologie fournie par l'hagiographie, le portrait mortuaire de Maria Vittoria fut exécuté à Gênes au début de l'année 1618. L'identification de ce portrait prototype demeure incertaine, car deux images peuvent prétendre à ce statut. Reproduite en trois exemplaires⁹², une version représente la fondatrice seule, en buste ou jusqu'à mi-cuisses. Ses traits sont ceux d'une femme âgée, aux yeux globuleux, au nez long et pointu, aux joues creusées et au menton plutôt saillant. Le regard levé vers le haut et les mains en orante, son attitude est très similaire au tableau qui la figure devant l'Annonciation, mais il n'est pas possible de savoir lequel a pu inspirer l'autre (fig. 11)⁹³.

86. Sur le sujet, voir l'ouvrage fondateur de Julius VON SCHLOSSER, *Histoire du portrait en cire*, trad. fr. Édouard POMMIER, Paris, 1997 (La Littérature artistique [Paris]).

87. Saint Ignace de Loyola, par exemple. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. III. Iconographie des saints*, 3 vol., Paris, 1958-1959, t. III/2, p. 673-674.

88. LOUIS DE LAGGER, « Les masques de sainte Jeanne de France », *Revue d'histoire franciscaine*, t. 8, janv.-mars 1931, p. 56-74.

89. Ce masque en cire est classé au titre d'objet comme monument historique depuis 2012. *Collections du Carmel de Pontoise, op. cit.*, p. 78-79.

90. Ce masque en cire est classé au titre d'objet comme monument historique depuis 1930. Augustin GAZIER, *Le masque mortuaire de la Mère Angélique Arnauld*, Paris, 1903.

91. Jean-Baptiste DE LA BARRE, *La Vie de la vénérable mère Marie-Agnès Dauvaine, l'une des premières fondatrices du monastère de l'Annonciade céleste de Paris, recueillie sur les mémoires des religieuses du même monastère et composée par un père de la Compagnie de Jésus...*, Paris, Étienne Michallet, 1675, p. 348.

92. Outre le tableau conservé à Gênes, les annonciades célestes de Rome en possèdent un, doté d'une légende, publié dans Ignazio BARBAGALLO, *Beati i poveri di spirito. La ven. Camilla Orsini ved. Borghese in religione suor Maria Vittoria monaca turchina. Profilo biografico*, Frosinone, 1976. Le troisième exemplaire a été répertorié à Langres (ancien couvent des annonciades) en 2006 dans le cadre du recensement des objets mobiliers de Haute-Marne, sous le nom de « portrait de Marie Victoire » et daterait du xviii^e siècle. Une inscription latine permet d'identifier la religieuse V.M. MRA VICTORIA DE FURNARIS STRATA FUNDATRIX CELESTIUM [...] GENUAE ANNO MDCXVII XV DECEMB. AETATIS SUAE LV. La base de données est accessible en ligne sur le site <http://www.haute-marne.fr>, rubriques Les missions / Culture et patrimoine / Conservation et patrimoine / Consultation des bases documentaires / vignette Accès public / onglet « Recherche d'objets » / Descriptif « portrait de Marie Victoire ».

93. Dans l'esprit des portraits conservés à Gênes et à Rome qui figurent Maria Vittoria Fornari jusqu'à mi-cuisses, une gravure signée par Antoine Trouvain (1656-1708) représente, dans un médaillon ovale, la fondatrice en prière, le regard levé vers un phylactère portant l'inscription extraite de 1 Jean 5, 4, *Haec est Victori quae vincit Mundum*, déjà présent dans la gravure de Huret (fig. 4). Les traits de son visage caractérisent la religieuse, en particulier son nez long et ses joues creuses. Son corps se détache sur un fonds de nuages. Un texte court est inscrit dans le socle du médaillon : « Le Portrait de la Bien-heureuse Mere Marie Victoire Fornari Fondatrice des Religieuses Annonciades célestes. Elle mourut à Gennes le 15. Decembre 1617. Qui estoit la 55^e de son âge. Son S[ain]t corps est demeuré tout entier sans corruption et jette une

Maria Vittoria devant le crucifix

Désigné comme la « Vera Effigies » dans la traduction italienne de l'ouvrage tardif de François Dumortier ⁹⁴, l'autre portrait montre la fondatrice en prière devant un crucifix, un livre ouvert posé entre ses mains sur la table. Son regard élevé vers le ciel et son visage creusé s'apparentent aux portraits précédents, mais la religieuse est déjà nimbée d'une auréole.

Les portraits peints de Maria Vittoria sont peu à peu diffusés auprès des autres communautés de l'ordre. À la fin du XVIII^e siècle, l'ouvrage posthume de Pierre Collet (1693-1770) prétend qu'un tableau la représentait dans chaque monastère de l'ordre et que « son portrait qu'on a enfin obtenu de Gênes à force de prières, & qui s'est répandu partout ⁹⁵, a par-tout été une source de bénédictions » ⁹⁶.

La présence du crucifix dans la « vera effigies » de la fondatrice relève d'un code figuratif récurrent dans ce type d'images pieuses aux XVII^e et XVIII^e siècles en Europe ⁹⁷ et l'iconographie de Maria Vittoria n'échappe pas à cette tradition. Dans une composition similaire à celle du dialogue miraculeux de la fondatrice et de la Vierge, d'autres portraits gravés la mettent en scène, les mains jointes en prière devant un crucifix posé sur un autel, un thème illustré notamment par deux gravures peu connues.

La première estampe qui représente la fondatrice dans cette mise en scène est attribuée au célèbre graveur lorrain Jacques Callot ⁹⁸ (1592-1635). Probablement exécutée au cours du séjour de l'artiste à Florence, cette œuvre daterait du début de l'année 1618 (fig. 12) ⁹⁹. Cette image de la fondatrice

odeur agreable et aromatique ». Répertoire dans la base de données Joconde [en ligne], ministère de la Culture et de la Communication, notice mise en ligne en 2012, consultée le 9 mai 2017, URL : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>, notice 02110000933, cette gravure au burin (30 × 20 cm) a été exécutée entre le dernier quart du XVII^e siècle et le premier quart du XVIII^e siècle. Elle est actuellement conservée au musée des Beaux-arts de Rennes, inv. 794.1.5409.

94. F. DUMORTIER, *Compendio della vita della Beata Maria Vittoria de Fornari Strata*, op. cit., pl. 6.

95. Une représentation de Maria Vittoria Fornari est attestée par des sources écrites et iconographiques en Italie, dans les monastères de Gênes bien sûr (monastère de l'Annonciation), Milan, Sanremo, Sestri Levante et Rome, mais aussi en France à Besançon, Gray, Haguenau, Langres, Lille, Lyon (« en la montée des carmélites »), Nozeroy, Paris, Thonon, Tours, Vesoul et en Suisse, à Porrentruy.

96. P. COLLET, *Vie de la vénérable mere Victoire Fornari*, op. cit., p. 335. P. Collet évoque probablement les guérisons soudaines survenues en présence du portrait mais il se garde de les qualifier de miraculeuses pour ne pas compromettre l'avancement du dossier introduit à Rome. Un premier « miracle » de ce genre est rapporté par F. MELZI, *La vie admirable de la B. Mère Marie Victoire*, op. cit., p. 465-466.

97. Jean-Michel SALLMANN, « La représentation imagée de la sainteté dans l'Italie méridionale à l'époque de la Réforme catholique », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 147, n° 1, 1989, p. 419-432.

98. La synthèse la plus récente de son œuvre est l'ouvrage dirigé par Daniel TERNOIS, *Jacques Callot (1592-1635)* [actes du colloque, Nancy-Paris, 25-27 juin 1992], Paris, 1993 (Louvre. Conférences et colloques).

99. Gravure répertoriée dans R.-A. WEIGERT, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle. Tome II. Boulanger (Jean)-Chauveau (François)*, Paris, 1951, p. 195, Callot n° 191. Cette œuvre est conservée dans un recueil des œuvres de Jacques Callot à Paris, BnF, département Estampes et photographie, Réserve, boîte ECU-ED-25 (18), numérisé sur gallica.

serait donc particulièrement précoce ¹⁰⁰ et largement antérieure à l'ouverture d'enquête en vue de sa canonisation. La religieuse rend grâce au Christ d'avoir combattu pour elle et de lui avoir permis de triompher. La prière ici reproduite, *Pugnasti pro me D[omi]ne et vicisti* ¹⁰¹, aurait été apposée sous le portrait mortuaire de la fondatrice ¹⁰². Ici la Vierge n'intervient plus. Vittoria s'entretient directement avec son Sauveur. La scène s'inscrit dans un cadre architectural ordonnancé. Au moyen-plan, une grande arcade, qui n'est pas sans rappeler la gravure de 1631 (fig. 3), s'ouvre sur un paysage. Dans les écoinçons, deux Victoires tenant des palmes rappellent le nom de la fondatrice. Seule une balustrade sépare le dedans du dehors. À l'arrière-plan, la religieuse est à nouveau représentée, alors que la Vierge lui apparaît dans le ciel, au-dessus des bâtiments du monastère. Marie soulève un drap dévoilant l'Enfant Jésus couché, dans une attitude qui cite un extrait du « tableau de la Protection ». Le graveur a fait preuve ici d'une originalité qui ne sera jamais reproduite ¹⁰³ : la vision a lieu à l'extérieur du monastère, positionnant ainsi la religieuse hors de la clôture.

Une seconde estampe représente le même sujet, mais la scène se déroule dans un espace clos, à l'intérieur d'une chapelle longue de trois travées de fenêtres alternant avec des pilastres. Insérée dans l'édition française d'un ouvrage de Bernardino Zanoni parue en 1633 (fig. 13) ¹⁰⁴, l'image est

bnf.fr, notice de recueil mise en ligne le 16 oct. 2012, consultée le 9 mai 2017, URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42633414x/>. Reprenant le catalogue dressé par Jules LIEURE, Jacques Callot. *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, 2 vol., Paris, 1924-1927, Callot n° 191, la fiche technique de la BnF donne la date de 1616-1617. Étant donné que la lettre de la gravure mentionne la mort de la fondatrice survenue en décembre 1617, l'œuvre non dédiée est forcément postérieure. En outre, la technique à tailles croisées insistantes est celle des premières réalisations italiennes de l'artiste, notamment des pièces à sujet maritime, telles que les combats de galères, exécutées en 1617. Elle contraste en effet avec les autres portraits de saints et saintes qu'il exécutera plus tard à Nancy avec plus d'aisance et de savoir-faire. Je remercie vivement Vanessa Selbach (BnF), Maxime Préaud (BnF) et Paulette Choné (Université de Bourgogne) pour leurs expertises et leurs avis éclairés.

100. Plusieurs hypothèses pourraient expliquer l'apparition de cette image à Florence. La mort de la fondatrice aurait-elle eu un retentissement jusqu'à Florence, au regard de l'attachement de la cité à la Vierge de l'Annonciation ? Le réseau familial aristocratique ou l'entourage politique du monastère de Gênes auraient-ils joué un rôle dans la diffusion de cette nouvelle ? Quoi qu'il en soit, on peut vraisemblablement écarter l'hypothèse d'une tentative de fondation d'un monastère à Florence, car les archives de l'ordre n'en font nullement allusion.

101. Je n'ai pu trouver l'origine de cette formule. Les deux verbes, souvent associés à l'infinifit, ont pu être repérés ainsi conjugués dans AUGUSTIN, *Contra Julianum*, liv. II, dans *Patrologiae cursus completus [...] Series latina*, ed. Jacques-Paul MIGNE, 221 vol., Paris, 1844-[1865] (désormais *PL*), t. XLIV, col. 691, et dans AUGUSTIN, *Sermon* 297, *PL*, t. XXXVIII, col. 1362. Je remercie le Professeur Paul Tombeur pour son aide précieuse. À noter que l'édition vénitienne du bréviaire bénédictin tout juste antérieure à la gravure (*Breviarium monasticum Pauli Quinti pontif. Max. auctoritate recognitum. Pro omnibus sub Regula Sanctissimi Patris Benedicti militantibus*, Venise, s. n., [1617]) ne comprend pas non plus cette formule.

102. L'origine de cette information donnée par A. Lupi n'a pu être retrouvée. EAD., *Due volte madre*, op. cit., p. 51.

103. Influencée sans doute par la gravure attribuée à Callot, une dernière gravure italienne est parue en 1830 dans l'ouvrage de dévotion *Meditazioni e colloqui per la novena della beata M. Vittoria de Fornari Strata Genovese...*, Gênes, 1830. La composition est très similaire, mais la scène à l'arrière-plan a disparu.

104. Bernardino ZANONI, *Pratique des vertus et de la perfection religieuse...*, Lille, Pierre de Rache, 1633.

accompagnée d'une légende en latin qui identifie la fondatrice tout en évoquant la conservation miraculeuse de son corps ¹⁰⁵. On retrouve également la citation *Pugnasti pro me D[omi]ne et vicisti* dans l'entablement de la chapelle, comme sur la gravure attribuée à Jacques Callot ¹⁰⁶.

Dans le prolongement de cette représentation de la fondatrice en prière devant le Christ, l'adoration du Sacré Cœur est documentée par un unique tableau, daté du dernier quart du xvii^e siècle (fig. 14) ¹⁰⁷. À droite, Maria Vittoria Fornari est agenouillée, les bras croisés sur le torse. En face d'elle, à gauche, saint Augustin peut être identifié grâce à ses attributs : le cœur enflammé dans la main, la mitre déposée à ses genoux et la crosse que brandit un ange derrière lui. Les deux protagonistes lèvent les yeux vers le ciel où les nuages et les angelots s'écartent pour laisser voir le Sacré Cœur, encerclé d'une couronne d'épines et surmonté d'une croix dressée au milieu des flammes. La composition triangulaire qui relie les deux personnages à l'emblème sacré se trouve renforcée par le jeu des regards. Associée à Maria Vittoria Fornari, la présence de saint Augustin rappelle l'identité de cet ordre de chanoinesses régulières soumises à sa règle et leur attachement filial à ce « saint père » ¹⁰⁸. À ce stade des recherches, il semble que le thème du Sacré Cœur n'a été que très rarement associé à l'iconographie de Vittoria Fornari et de son ordre, contrairement aux visitandines dont l'identité s'est fortement nourrie de cette dévotion, à la suite des visions de Marie-Marguerite Alacoque (1648-1690) ¹⁰⁹. Peut-être peint après les événements de Paray-le-Monial (1675), ce tableau fait également sens pour les annonciades célestes puisque le Sacré Cœur symbolise les sentiments de l'âme, en particulier l'amour ardent de Jésus, mais aussi sa « vie intérieure » et devient une métaphore de la retraite et de la vie consacrée ¹¹⁰.

105. Une copie de cette gravure a été retrouvée à Steyr (Tyrol) où un monastère fut fondé en 1646. De moins bonne facture, la copie a pu être datée de la seconde moitié du xvii^e siècle grâce à la signature du graveur « G[asper] Bauttate f[ecit] ». Jusqu'en 2016, elle était reproduite sur le site Internet, depuis lors fortement remanié, de la paroisse de Steyr.

106. Une variante du thème est également connue par une peinture reproduite dans la traduction italienne de Dumortier, non datée. En prière devant le crucifix, Maria Vittoria Fornari y est représentée debout, les mains jointes et la tête auréolée. F. DUMORTIER, *Compendio della vita della Beata Maria Vittoria de Fornari Strata*, op. cit., pl. 5.

107. Identifié dans la base de données Palissy [en ligne], cit., versement de la notice : 17 févr. 1994, mise à jour : 21 mars 2002, consultée le 9 mai 2017, URL : <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/>, réf. PM52000786, ce tableau anonyme est conservé dans l'ancien monastère des annonciades célestes (act. Dépôt d'art sacré).

108. *Constitutions des reverendes meres*, op. cit., p. 141.

109. Josette CURTIL, *Images de saint François de Sales. Mémoire et patrimoine de Savoie*, Rennes, 2014 (Art et société), p. 85-87.

110. Déjà présente auprès de plusieurs congrégations féminines et notamment des bénédictines de Notre-Dame du Calvaire au début du xvii^e siècle, la dévotion au Sacré Cœur s'est considérablement développée à la suite des visions de la visitandine Marguerite-Marie Alacoque avant d'être reconnue officiellement par la Sacrée Congrégation des rites en 1765, date à partir de laquelle elle est intégrée à la liturgie de l'Église. « Cœur (sacré) », *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique [...] Tome II. Première Partie. Cabasilas-Communion fréquente*, dir. Ch. BAUMGARTNER, Paris, 1953, col. 1023-1046.

La réception de la règle

L'association de la fondatrice et de saint Augustin se retrouve encore dans un autre tableau qui représente cette figure d'autorité transmettant la règle à Maria Vittoria (fig. 15). Puisant dans les conventions figuratives répandues au Moyen Âge ¹¹¹ et, notamment, à partir de la figure de saint Augustin ¹¹², ce thème est abondamment exploité dans l'iconographie des ordres religieux – y compris féminins – à l'époque moderne ¹¹³. Peinte au XVIII^e siècle ¹¹⁴, la scène se déroule dans les nuées célestes, sous le regard bienveillant d'une Vierge à l'Enfant, encadrée de saint Joseph et sainte Anne. Le saint se penche vers la fondatrice, lui remettant la règle de l'ordre. Dans une position très humble, en contrebas, elle saisit le livre ouvert d'une main, tout en regardant le saint. Cette image légitime la figure fondatrice de Maria Vittoria Fornari présentée comme la pierre angulaire de son institut. Cette scène contribue également à renforcer à l'identité de l'ordre qui, par sa règle, tient à se distinguer ostensiblement des annonciades de France.

Le thème de la « réception de la règle » se décline également dans une représentation de Maria Vittoria tenant le livre des Constitutions, entre le Christ et la Vierge couronnée ¹¹⁵. Parée d'un riche manteau d'hermine, la Vierge tend les mains vers la religieuse tandis que le Christ, penché sur son épaule, touche son cœur de la pointe d'une flèche, lequel s'embrase à ce contact. Si les paroles du dialogue miraculeux sont ici reproduites, le « tableau de la Protection » a disparu de l'image, laissant la vedette aux Constitutions.

Si la scène du « don de la règle » participe à l'affirmation identitaire de l'ordre, elle n'est pas exclusivement associée à la personne de Maria Vittoria. Édité à Linz en 1681 et dédiée à l'impératrice Éléonore Madeleine de Neubourg (1655-1720), la traduction allemande de la *Vita* de Spinola s'accompagne d'une gravure du « don de la règle » unique en son genre (fig. 16) ¹¹⁶. Elle représente non seulement Maria Vittoria Fornari, mais aussi la mère Maria Magdalena Lomellini-Centurione, identifiées par deux lettres. Les deux religieuses, aux visages idéalisés, tiennent d'une main les extrémités d'un livre ouvert, tendu par la Vierge qui les surplombe depuis les nuées célestes. Tenant un phylactère, la Vierge dit « Di[e]ser ist mein Orden » (cet ordre est mien). Le livre ouvert laisse voir une gravure pleine-page

111. Un chapitre est consacré à ce sujet par Dominique DONADIEU-RIGAULT, *Penser en images les ordres religieux*, op. cit., p. 126-204.

112. Jeanne et Pierre COURCELLE, *Iconographie de saint Augustin. [III.] Les cycles du XVI^e et du XVII^e siècle*, Paris, 1972, p. 106 et 124-125 ; F. HENRYOT, « Décrire et représenter Pierre Fourier », art. cit., p. 199-200.

113. Cf., pour Jeanne de France, M.-F. JACOBS, « Iconographie de l'Annonciade », art. cit., p. 325-326 ; pour les visitandines, J. CURTIL, *Images de saint François de Sales*, op. cit., p. 82-84.

114. Ce tableau est recensé dans la base de données Palissy [en ligne], cit., versement de la notice : 10 juin 1992, mise à jour : 16 juin 2006, consultée le 9 mai 2017, URL : <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/>, réf. IM67001702.

115. Cette œuvre a probablement été exécutée dans la seconde moitié du XVII^e siècle pour le monastère des annonciades célestes de Gray fondé en 1632. Gray, musée Baron Martin, inv. GR-93-337 (Dépôt des hospices de Gray, 1964).

116. F. A. SPINOLA, *Das Leben der ehrwürdigen Dienerin Gottes, der Mutter Maria Victoria, Stifterin dess Ordens deren Annuntiaten Caelestinen*, trad. all. [Domincio CHILESÍ], Linz, Johann Jacob Mayr, 1681.

représentant l'Annonciation en vis-à-vis du titre identifiant son contenu : « Satzungen deren Annunciaten » (Constitutions des Annonciades). L'iconographie est complètement novatrice par rapport aux éditions italiennes et françaises de la biographie de Vittoria Fornari, qui privilégient la mise en scène avec le tableau de la Sainte Famille. Présentant sur un pied d'égalité Vittoria et sa compagne des premières heures, cette gravure élève la position de Maria Magdalena Lomellini au rang de fondatrice à part entière. Cette originalité est sans doute liée au contexte particulier de l'implantation de l'ordre en Autriche. Fuyant la guerre en 1642, sept ou huit religieuses de Pontarlier s'étaient réfugiées à Vienne auprès des carmélites déchaussées, alors dirigées par la prieure Paola di Gesu Centurione, fille de Stefano Centurione et de Vincentina Lomellini... en religion mère Maria Magdalena. La carmélite parvint à obtenir le consentement de l'impératrice douairière Éléonore de Gonzague (1598-1655), veuve de Ferdinand II, pour l'ouverture d'une maison d'annonciades sur les terres impériales¹¹⁷. Sans doute la communauté de Steyr tint-elle dès lors à manifester sa reconnaissance envers la carmélite en rappelant le rôle important joué par sa mère dans les premiers temps de l'histoire de l'ordre et en l'associant donc à la figure de la fondatrice principale. Cette image confère en outre à la Vierge le rôle de donatrice de la Règle, exprimant sous une autre forme l'inspiration mariale de la fondation, à l'instar du discours contenu dans les images de l'épisode fondateur.

Maria Vittoria Fornari béatifiée

À la fin du xviii^e siècle, la suppression des communautés en France et dans les territoires relevant du Saint-Empire des Habsbourg interrompt la production de ces images. Jusqu'alors très discrète, l'édition italienne prend le relais au cours du premier tiers du xix^e siècle, plus particulièrement en 1828 lorsque la béatification de la fondatrice est officiellement reconnue par Rome¹¹⁸. Accompagnant une nouvelle édition de la vie de Maria Vittoria Fornari, la gravure, signée par le dessinateur Giuseppe Dellavalle et le graveur Antonio Basso, rompt avec la tradition iconographique de l'Ancien Régime. Dans une pièce close, la fondatrice est agenouillée, les mains ouvertes, au pied d'un autel où se tiennent trois personnages auréolés : la Vierge à l'Enfant et saint Joseph, muni de son bâton fleuri. La Vierge tend le doigt vers la religieuse qui la regarde, la bouche entr'ouverte, mais aucune parole n'est retranscrite (fig. 17). Si la dévotion à la Sainte Famille demeure bien présente, cette image s'écarte néanmoins des codes iconographiques mis au point précédemment pour représenter cet épisode.

À la même époque, une apothéose de la fondatrice est également produite par les mêmes artistes (fig. 18). Le regard levé vers une source lumineuse rayonnante située hors du champ de l'image, Maria Vittoria s'élève dans

117. À l'issue de ce séjour à Vienne qui dura trois ans, une communauté s'établit à Steyr en 1646, à l'initiative de l'impératrice douairière. San Cipriano, monastère des annonciades célestes, fonds des fondations, 40 : Récit de la fondation du monastère des annonciades célestes de Steyr, xvii^e siècle, p. 1-10.

118. *Vita della beata Maria Vittoria Fornari Strata*, op. cit.

les nuages, entourée d'anges. L'un d'eux, à ses pieds, s'apprête à lui apporter une couronne de fleurs. Une lettre informe de l'identité de la religieuse et de la date de sa mort. L'iconographie est tout-à-fait classique pour ce type de sujet, en particulier en Italie où l'apothéose a rencontré et rencontre encore un certain succès ¹¹⁹.

Outre la bonne conservation de son corps ¹²⁰, les récits des apparitions et des guérisons attribuées à l'intercession de la religieuse ont alimenté son procès de béatification, des témoignages que les religieuses de Gênes ont compilés et traduits dès les années 1620 ¹²¹. Si ces événements sont narrés dès les premières biographies, il faut toutefois attendre sa béatification officielle en 1828 pour qu'ils soient traduits en images. Deux tableaux accrochés dans le vestibule d'entrée du monastère de San Cipriano représentent ainsi la guérison miraculeuse du pied d'une religieuse et l'apparition de la fondatrice à une sœur alitée. Ces deux œuvres ne sont pas datées précisément, mais la composition, les couleurs et le contour net des figures semblent indiquer qu'elles ne sont pas antérieures au XIX^e siècle ¹²².

L'iconographie de la bienheureuse s'exprime à travers d'autres représentations au XIX^e siècle. Reprenant les codes iconographiques traditionnels du « don de la règle », un tableau du XIX^e siècle représente Orazio Spinola, archevêque de Gênes (1600-1616), assis sur un trône, remettant la règle dans les mains de Maria Vittoria, entourée de quatre annonciades (fig. 19). Cette représentation procède volontairement d'une relecture de l'événement : l'accord de l'archevêque a en fait précédé de deux ans la vêtue des premières annonciades. Ce tableau vient cependant confirmer la légitimité de la fondatrice et vise à soutenir sa reconnaissance au rang des bienheureux.

Poursuivant le même objectif, une dernière image représente Maria Vittoria Fornari écrivant la règle de l'ordre ¹²³. La composition s'inspire des conventions figuratives utilisées pour les fondateurs d'ordre et que l'on retrouve dans les représentations de Thérèse d'Avila ¹²⁴ : un livre ouvert sur l'inscription *Instituto religiose delle Celesti* et une plume posée dans un

119. Ce thème a notamment été étudié par Françoise BUCALOSSI, *L'iconographie de saint François de Paule et le renouveau catholique en France (fin XV^e-fin XVIII^e siècle)*, 2 vol., mémoire de maîtrise, Université Paris X-Nanterre, 1995.

120. Exhumé et examiné à plusieurs reprises depuis le XVII^e siècle, le cadavre de Maria Vittoria Fornari est exposé aujourd'hui au-dessus du maître-autel de la chapelle de la communauté à San Cipriano où il a pris place depuis le déménagement des religieuses en 1958 (voir A. LUPI, *Due volte madre*, op. cit., p. 185-187). Contrairement à une pratique répandue en Italie, son visage n'a pas été recouvert de cire et ses yeux sont simplement dissimulés sous un linge blanc.

121. Outre les récits de fondation des communautés, les archives des annonciades célestes à San Cipriano conservent de nombreux récits manuscrits de guérisons miraculeuses survenues dans les autres monastères et transmis à sa demande à la « maison mère » de l'ordre.

122. En outre, le tableau de l'apparition présente une gravure bien identifiée au-dessus du lit de la convalescente : une eau-forte réalisée par Raffae[le] Persic[h]ini (1794-1861).

123. Signalé dans l'inventaire informatisé des biens culturels italiens (<http://www.beweb.chiesacattolica.it>), ce tableau ovale est conservé dans une église du diocèse d'Albenga-Imperia. La fiche d'identification de cette œuvre n'était pas encore achevée en mai 2017 et sa localisation précise n'est pas mentionnée.

124. *Collections du Carmel de Pontoise*, op. cit., p. 34-35 ; M. THOFNER, « How to Look Like a (Female) Saint », art. cit., p. 76-77.

encrier devant elle, la fondatrice lève les yeux vers le ciel où se tient la Vierge. La religieuse se prépare à rédiger le texte sous l'inspiration divine. Cette image peut surprendre par l'absence de Bernardino Zanoni¹²⁵, dont le rôle dans la mise au point des constitutions est fortement présumé. Cette mise à l'écart s'explique probablement par la volonté de valoriser la seule figure de Maria Vittoria, une intention qui s'accroît encore au XIX^e siècle : la sainteté de la religieuse est affirmée au moyen des conventions de l'hagiographie picturale. Digne de la réception du message divin par l'intermédiaire de la Vierge et indépendamment de toute intervention masculine, elle revêt une autorité, contrastant de cette manière avec d'autres personnalités féminines associées à un fondateur masculin. Alix Le Clerc¹²⁶ ou Jeanne de Chantal¹²⁷, pour ne citer qu'elles, sont généralement représentées en position d'infériorité ou en retrait du fondateur masculin : ces images ne leur accordent qu'un rôle secondaire.

Conclusion

À l'image de l'expansion de son ordre, la diffusion de la vie de la fondatrice de l'Annonciade céleste connaît une réelle impulsion au nord des Alpes. Les premières éditions françaises s'accompagnent de gravures de qualité, exécutées par des artistes prometteurs, et sont reproduites jusqu'à la fin du XVIII^e siècle dans le Saint-Empire. Propice à la répétition des codes figuratifs, la gravure met en place une iconographie « officielle » de Maria Vittoria Fornari, tandis qu'en parallèle les peintres interprètent les sujets de manière plus libre. Contrastant avec le dynamisme de la production au nord des Alpes, les estampes italiennes se font très discrètes jusqu'au XIX^e siècle, ce qui peut s'expliquer par les réticences de la communauté de Gênes à tenir le rôle de « maison mère ».

Les ouvrages publiés en dehors de la politique éditoriale de l'ordre, manifestement pilotée par les jésuites qui escortent régulièrement les annonces au cours de leur histoire, resteront en marge de l'iconographie « officielle » de Maria Vittoria véhiculée par son hagiographie écrite et picturale. Les *Images des fondatrices* éditées par le graveur Michel Van Lochem (1601-1647) en 1639¹²⁸ ou encore les gravures qui accompagnent l'*Histoire du clergé séculier et régulier* du père Pierre Hélyot (1660-1716) au début du XVIII^e siècle¹²⁹ sont composées de manière sensiblement différente et sont

125. Quelques portraits individuels de Bernardino Zanoni sont connus à ce jour. L'un d'eux est conservé au monastère des annonciades célestes à San Cipriano. A. LUPI, *Due volte madre*, op. cit., pl. hors texte.

126. Fondatrice de la congrégation Notre-Dame. M.-F. JACOBS, « Iconographie d'Alix Le Clerc », art. cit. ; F. HENRYOT, « Décrire et représenter Pierre Fourier », art. cit., p. 198-199.

127. J. CURTIL, *Images de saint François de Sales*, op. cit., p. 82-84.

128. Michel VAN LOCHOM, *Images des fondatrices, réformatrices ou principales religieuses de tous les ordres de l'Église. Dédiées à Madame la duchesse d'Aiguillon*, Paris, M. Van Lochem, 1639.

129. Bien que la légende indique seulement « religieuse annonciade céleste », l'attitude de la religieuse devant l'autel évoque sans doute l'iconographie de Maria Vittoria Fornari. Filippo BONANNI, Pierre HELYOT, Adriaan SCOONBEEK et al., *Histoire du clergé séculier et régulier des congrégations de chanoines et de clercs, et des ordres religieux de l'un et de l'autre sexe, qui ont été établis jusques à présent...*, 4 vol., Amsterdam, Pierre Brunel, 1716, vol. iv, p. 309, pl. 88.

dotées de codes figuratifs plus conventionnels. Sans la lettre qui les accompagne, il n'est guère possible d'identifier la fondatrice. Produites à d'autres fins, ces images sont avant tout cohérentes avec les autres portraits de saints qui figurent dans ces répertoires et qui gommement les singularités des figures représentées.

Figure de proue de sa congrégation, Maria Vittoria Fornari voit le nombre de ses représentations surpasser évidemment celui des autres religieuses de l'ordre. Première annonciade céleste de l'histoire, elle incarne la religieuse idéale et devient un modèle à imiter¹³⁰. Son iconographie se décline principalement selon quatre thèmes qui contribuent non seulement à étayer son procès de canonisation, à entretenir la mémoire de l'ordre et à l'identifier au travers de la figure de sa fondatrice, mais aussi à lui conférer une identité spirituelle et à affirmer ses spécificités. Puisant dans les codes figuratifs conventionnels de leur époque, ces images apportent également leur contribution à la diffusion de dévotions encouragées par les agents de la Réforme catholique : au Verbe incarné, à l'Enfant Jésus, à la Sainte Famille et, bien sûr, à la Vierge Marie dont l'esprit de retraite, le silence et la soumission à la volonté divine (*Fiat mihi*) sont particulièrement mis en valeur.

Parvenant à s'appropriier les contraintes qui leur sont imposées par les décrets tridentins, les annonciades célestes ont délibérément revendiqué d'inscrire la clôture stricte comme un trait spécifique de leur mode de vie, en lien avec leur dévotion pour le Verbe incarné. Cet attachement au retrait du monde le plus absolu, qui transparaît dans leurs nombreux écrits, ne les a toutefois pas empêchées d'entretenir des relations avec le monde. Malgré la présence de grilles et de multiples verrous, la configuration de leurs bâtiments offre tout de même des possibilités d'échanges avec l'extérieur, bien mis en scène dans l'iconographie de la fondatrice : l'action se déroule à l'intérieur – parfois magnifié – des bâtiments, mais ceux-ci s'ouvrent tantôt sur le monde céleste, tantôt sur le monde terrestre par de larges fenêtres.

En l'absence d'une filiation réelle entre ces communautés réparties de part et d'autre des Alpes – les génoises n'ont jamais franchi les Monts –, les annonciades sont cependant parvenues à vivre selon un projet religieux commun et à se former en institut qui se distingue des autres ordres féminins, réformés ou créés à l'époque moderne. Dans leur quête identitaire, une correspondance régulière a alimenté une relation quasi filiale et affectueuse entre les annonciades francophones – et, dans un second temps, germanophones – et les « mères de Gênes » qu'elles tiennent pour modèles, n'hésitant pas à les solliciter pour obtenir des plans des bâtiments, mais aussi des images de la fondatrice, Maria Vittoria Fornari.

Julie PIRONT

FNRS

UR Transitions, Liège

130. A. BURKARD, « Reconnaissance et dévotion. Les Vies de saints et leurs lectures au début du xvii^e siècle à travers les procès de canonisation », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, avr.-juin 1996, p. 214-233.