

DU DYNAMISME DE L'HERMÉNEUTIQUE DÉVOTIONNELLE
À LA FIN DU MOYEN ÂGE.
L'EXEMPLE DES *ANDACHTSBILDER* FLAMANDES

Ingrid Falque

(Université de Namur/Université catholique de Louvain)

Résumé. Depuis les travaux fondateurs d'Erwin Panofsky, prolongés par ceux de Sixten Ringbom et Hans Belting, les *Andachtsbilder* – ou images de dévotion, ces tableaux représentant le Christ ou la Vierge cadrés à mi-corps et isolés de leur contexte narratif – sont généralement considérées comme des images destinées à susciter une réponse empathique de la part du spectateur. Cette contribution entend démontrer que ces tableaux méritent toutefois d'être envisagés dans une perspective différente, visant à mettre davantage en lumière leur nature dynamique et à jeter un éclairage nouveau sur la manière dont ils étaient utilisés dans les pratiques dévotionnelles de l'époque. L'article débute par un aperçu historiographique sur les *Andachtsbilder*, avant de présenter, en termes généraux, le rôle crucial joué par les images dans les pratiques méditatives à la fin du Moyen Âge. Dans un second temps, plusieurs *Andachtsbilder* – et en particulier le *Diptyque de Lodovico Portinari* du Maître de la Légende de sainte Lucie – sont analysées à la lumière d'une série de textes religieux contemporains abordant la question du processus contemplatif. Le but de cette démarche est de démontrer que de telles images ne sont en réalité pas conçues pour placer le spectateur dans un état émotionnel statique. Au contraire, grâce à un ensemble d'artifices picturaux qui « densifient » la composition, ces images structurent l'expérience méditative du spectateur et l'invitent à évoluer spirituellement en visualisant sa progression.

La production picturale de la fin du Moyen Âge regorge de petits tableaux représentant le Christ de douleurs, la Pietà ou encore la Vierge à l'Enfant, que l'on appelle « images de dévotion » ou *Andachtsbilder*. Très populaires tant au Nord des Alpes qu'en Italie, ces images étaient bien souvent produites à large échelle au sein d'ateliers particulièrement prolifiques. Pour les anciens Pays-Bas, on pensera par exemple aux ateliers de Dirk Bouts et de son fils Albrecht, ou encore à celui de Simon Marmion, pour ne citer qu'eux. Daté

des environs de 1460, le *Christ couronné d'épines* de Dirk Bouts, conservé à la National Gallery de Londres, est particulièrement représentatif de ce phénomène (fig. 1). Ne mesurant qu'une quarantaine de centimètres de hauteur et quelques centimètres de moins de large, il montre le Christ cadré à mi-corps se détachant sur un fond d'or. Couronné d'épines et vêtu d'un manteau rouge faisant allusion à son supplice sur la croix, Jésus lève la main gauche pour montrer ses stigmates au spectateur, tout en esquissant un geste de bénédiction de la main droite. Les épines qui s'enfoncent dans son front ont provoqué des plaies bleuâtres, tandis que du sang s'écoule sur ses tempes et le long de son cou. Bien que le fond d'or isole la figure du Christ de son contexte narratif, la couronne d'épines, les stigmates et la plaie sur le côté font référence à la Passion, indiquant qu'il s'agit d'une représentation du Sauveur après sa mise en croix. De plus, ces stigmates insistent sur la souffrance endurée par le Christ afin de racheter les péchés de l'Humanité.

Depuis les travaux d'Erwin Panofsky, prolongés notamment par ceux de Sixten Ringbom et d'Hans Belting, on considère généralement les *Andachtsbilder* comme des images destinées à susciter une réaction empathique chez les spectateurs qui les contemplaient dans le cadre de leurs pratiques dévotionnelles. Dans cet article, nous voudrions démontrer qu'il est possible d'envisager différemment ces images, en mettant en exergue leur dimension dynamique et en reconsidérant l'usage que l'on en faisait. Plus précisément, par une confrontation entre ces images et la littérature spirituelle dédiée au processus contemplatif, nous suggérerons que la conception médiévale de la progression spirituelle telle qu'elle est exprimée dans ces textes permet de mieux saisir le fonctionnement dynamique des images de dévotion. En effet, la thématique retenue pour ce volume – images fixes/images en mouvement – apparaît comme un prétexte idéal pour envisager sous un nouvel angle la problématique des images religieuses servant de support aux pratiques méditatives à la fin du Moyen Âge. Comme nous nous efforcerons de le montrer, l'hypothèse émise ici permet plus particulièrement de réévaluer les formes et les fonctions de l'*Andachtsbild* dans la peinture flamande des xv^e et xvi^e siècles¹.

1 Cette réflexion se situe ainsi dans le prolongement de notre thèse de doctorat : Falque (2009).

L'*Andachtsbild*. Retour historiographique

C'est à Erwin Panofsky que l'on doit le texte fondateur sur l'*Andachtsbild* dans la peinture flamande du xv^e siècle². Publié en 1927 sous le titre « *Imago Pietatis*. Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzenmanns" und der "Maria Mediatrix" », il a été traduit en français dans le recueil « Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge », paru en 1997³.

Comme le signale Daniel Arasse dans la présentation du recueil, l'essentiel de cet article est fondé sur une « approche "génétique" des types iconographiques » (Arasse dans Panofsky 1997 : 9) du Christ de Pitié et de la *Mater dolorosa* représentés à mi-corps, le but de Panofsky étant de retracer la généalogie de ces images particulières. Sa démarche ne se limite toutefois pas à cette généalogie formelle. En effet, dans les premières pages, l'historien de l'art s'attache à définir l'*Andachtsbild*, en se fondant sur une opposition entre celle-ci et deux autres types d'images dont elle dérive, à savoir « l'image d'histoire scénique » (*szenisches Historienbild*, autrement dit la scène narrative) et « l'image de représentation hiératique ou culturelle » (*hieratisches oder kultisches Repräsentationsbild*). L'opposition que soulève Panofsky relève tant de la forme de ces images que de la relation qui s'y établit entre le sujet représenté et le spectateur. Panofsky avance que dans les images d'histoire scénique et dans les images de représentation hiératique, une distance (psychologique) infranchissable s'instaure entre le sujet de l'image et le spectateur. Ainsi, dans la première, la limitation à un espace-temps précis et les relations trop étroites entre les personnages représentés ne laissent pas de place au spectateur. L'image hiératique serait, quant à elle, une représentation intemporelle, et donc inatteignable, de la divinité. Au contraire des images narrative et hiératique dont elle est issue, l'*Andachtsbild* « permet à la conscience individuelle du spectateur une immersion contemplative (*kontemplative Versenkung*) dans le contenu médité, et laisse en quelque sorte fondre l'âme du sujet avec l'objet » (Panofsky 1927 : 14). De ce fait, elle abolit la mise à distance observée dans les deux autres catégories d'images. Cet effacement de la barrière psychologique entre le spectateur et le sujet contemplé dans l'*Andachtsbild* se produit

2 La question des origines et du développement de l'*Andachtsbild* a retenu l'attention de nombreux historiens de l'art. Pour une présentation plus détaillée, nous renvoyons à Schade (1996).

3 Panofsky (1997).

par le biais d'une modification du contenu de l'image originelle : on assiste ainsi à l'adjonction d'éléments « humanisant » la figure divine dans le cas des images hiératiques, et à l'isolation de la figure principale, alors sortie de son contexte historique, dans la scène narrative. Signalons par ailleurs que quelques décennies plus tard, dans un article publié en 1956 sur l'*Ecce Homo* (ou *Christ au roseau*) de Jean Hey conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles et réédité dans le volume « Peinture et dévotion en Europe du Nord », Panofsky décrira ce processus en recourant à la notion d'*Analogiebildung*, qui consiste à « développer de nouvelles images à partir d'images apparentées préexistantes » (Panofsky 1997 : 118).

En déterminant ces processus de modification des images narrative et hiératique qui ont abouti à la création de l'*Andachtsbild*, Panofsky reprend – en l'étendant à un champ artistique plus vaste – un phénomène qui avait été dégagé quelques années auparavant dans les travaux de Georg Dehio et Wilhelm Pinder consacrés à la sculpture germanique de la fin du Moyen Âge⁴. Plus précisément, Panofsky leur emprunte le terme même d'*Andachtsbild*, auquel ils avaient tous deux recouru pour identifier une série d'innovations iconographiques apparues dans cette production sculptée destinée à plusieurs couvents féminins de la région du Rhin (Unterlinden, Katharinenthal, Aldenhausen...). Ces innovations consistent à isoler les figures centrales de scènes narratives tirées des évangiles, afin de fixer toute l'attention du spectateur sur le caractère émotionnel de la représentation. Ainsi, les fameux groupes sculptés représentant saint Jean endormi contre l'épaule du Christ – dont le Musée Mayer van den Bergh à Anvers possède l'un des exemples les plus célèbres, daté de 1305 (fig. 2) – sont issus des représentations de la Dernière Cène⁵, tandis que les statues de la Pietà procèdent de la Lamentation, celles du Christ la croix sur les épaules du Portement de croix et ainsi de suite.

4 Dehio (1921) et Pinder (1925). Pour ces auteurs, ce phénomène est une nouveauté totale dans le champ artistique et ne s'observe alors nulle part ailleurs (Dehio 1921 : 22). Cependant, les recherches ultérieures ont montré que l'apparition de l'*Andachtsbild* sculptée prend place dans une évolution plus globale. Voir notamment Swarenski (1935). Il n'en reste pas moins qu'avec ces groupes sculptés, nous sommes face à un phénomène particulièrement représentatif et circonscrit.

5 La bibliographie sur ces groupes sculptés est très abondante. On consultera notamment Wentzel (1960) et Hausherr (1975).

Il est bien établi que dès la fin du XIII^e siècle et durant tout le XIV^e siècle, les couvents féminins (dominicains pour la plupart) de la région du Rhin constituent d'importants foyers mystiques⁶. Nombre de religieuses de cette époque sont connues pour leurs expériences visionnaires, qui nous sont parvenues via leurs biographies individuelles ou dans les *Schwesterbücher*, ces « livres de sœurs » relatant la vie des nonnes au sein du couvent. Selon Wilhelm Pinder et Georg Dehio – auxquels se rattacherait ensuite Ernst Benz⁷ –, ce contexte spirituel est à l'origine du développement des *Andachtsbilder* sculptées, qui revêtent dans ce contexte une fonction bien précise, à savoir celui de support des visions mystiques des nonnes. En effet, les vies de sœurs comportent maints récits d'apparitions ou de visions du Christ survenues devant des œuvres d'art. Ainsi, dans le cas du couvent de Katharinental, d'où provient le *Saint Jean endormi contre l'épaule du Christ* d'Anvers, on sait que de telles images étaient placées sur les autels secondaires du chœur de l'église conventuelle, où elles servaient de support aux prières (et de ce fait aux expériences visionnaires) des religieuses⁸. Cela a ainsi conduit Wilhelm Pinder à considérer ces *Andachtsbilder* sculptées comme des « porte-paroles du mysticisme allemand » (Pinder 1925 : 35).

On le voit, la définition panofskyenne de l'*Andachtsbild*, héritée de Pinder et de Dehio, concerne tant la forme que la fonction de ce type particulier d'image. Son recours à la notion d'« immersion contemplative » implique qu'il considère ces images comme des supports dévotionnels, ce qu'il confirme dans l'introduction de son article sur le tableau de Jean Hey : « l'*Andachtsbild* (image de dévotion) [est] plus qu'une peinture narrative suscitant de l'intérêt pour un événement particulier, c'est une peinture dévotionnelle, qui invite celui qui la regarde à une longue méditation empathique » (Panofsky 1997 : 109). Cependant, vers la même époque, des critiques sont émises par Rudolf

6 Sur ce sujet, voir en dernier lieu, Frings [éd.] (2005).

7 Benz (1935).

8 La vie d'Adelheit Pfefferhartin consignée dans le *Schwesternbuch* de Katharinental relate, par exemple, qu'alors qu'elle priaient devant la statue de saint Jean endormi contre l'épaule du Christ placée dans le chœur de l'église conventuelle, une de ses sœurs la vit s'élever dans les airs en plein ravissement : « Si bettet ovch ze einem mal in dem kor vor dem bild, dat sant Johans ruowet vff únsers herren herten. Do stuond ein saeligú swester hinder ir ovch an ir gebett, dú sah, das si ob dem ertrich swebt vnd erhaben was úber das ertrich » (Meyer 1995 : 152).

Berliner et Hans Aurenhammer à l'encontre de la théorie panofskyenne⁹. Celles-ci portent essentiellement sur l'adéquation qu'établit Panofsky entre forme et fonction, interdisant par là même les images narratives de remplir des fonctions similaires à celles des images de dévotion. Ainsi, d'après Berliner, l'*Andachtsbild* est une image encourageant la méditation et rien n'empêche une scène narrative de remplir un tel rôle. Quelques années plus tard, dans son célèbre ouvrage « Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting », Sixten Ringbom abonde dans le sens de ces deux auteurs, tout en apportant des précisions à la définition de Panofsky¹⁰. Pour lui, il s'agit essentiellement d'un problème de terminologie, qu'il propose de résoudre comme suit : « les images de dévotion se distinguent des compositions liturgiques ou didactiques des programmes décoratifs des églises uniquement par la fonction qu'on leur attribue concernant l'édification, la prière et la méditation dans la vie privée. Le terme "image de dévotion" renvoie donc à la fonction, tandis que le mot *Andachtsbild*, à mon avis, doit être défini selon des critères purement formels et iconographiques. La définition de Panofsky est tout à fait valide si on ne retient que l'aspect formel. Les *Andachtsbilder* se distinguent donc, d'une part, des scènes narratives et, d'autre part, des "images de représentation" statiques. Elles sont par essence des représentations symboliques incarnant les mystères de la foi, l'expression picturale de concepts tels que le Christ souffrant, le Sauveur triomphant, la Vierge immaculée, la *Mater dolorosa*, etc. On les utilisait dans la décoration officielle des églises pour illustrer un concept [...], mais leur caractère particulier faisait qu'elles pouvaient également servir d'images de dévotion » (Ringbom 1997 : 62-63)¹¹.

On le voit, pour l'ensemble de ces auteurs, la définition formelle de l'*Andachtsbild*/image de dévotion est sujette à discussions. Une espèce de consensus émerge par contre lorsqu'il s'agit de caractériser la fonction de ce type d'image, et plus précisément la réaction qu'elle devait susciter auprès du spectateur qui

9 Berliner (1956) et Aurenhammer (1956).

10 Ringbom (1997 : 58-64). L'ouvrage a été publié pour la première fois en anglais en 1965. Nous utilisons ici la traduction française.

11 Signalons qu'aux yeux d'Hans Belting (1998 : 52-53), la théorie panofskyenne prête également le flanc à la critique dans le sens où elle omet de prendre en considération le rôle de l'icône byzantine dans le développement (formel) de l'image de dévotion traditionnelle représentant le Christ mort.

la contemplait. De fait, la réponse du spectateur face à l'image de dévotion est quasi exclusivement explicitée en terme d'affectivité, d'émotion et d'empathie envers le Christ souffrant et la Vierge. À la suite de Panofsky, qui soutenait donc que l'image de dévotion induit une immersion contemplative du spectateur dans les souffrances du Christ, la plupart des études consacrées aux images de dévotion se focalisent sur le pouvoir de ces images à susciter des réactions émotionnelles et empathiques. Ainsi, Sixten Ringbom rappelle que la théologie médiévale des images accorde à ces dernières non seulement une fonction didactique et d'adoration, mais aussi une dimension empathique : « Ici, l'attention se porte sur une attitude particulière du spectateur, attitude qui n'est ni une soif de savoir et de conseils, que l'on cherche à assouvir par la contemplation d'*historiae*, ni la vénération et l'adoration d'*imagines*, mais qui consiste en une profonde expérience affective. On considère que le but premier de l'image est de créer chez le spectateur un certain état psychologique, même si cette fonction, il convient de l'ajouter, n'exclut pas nécessairement les deux autres fonctions que sont l'édification et l'adoration » (Ringbom 1997 : 10). Pour sa part, Hans Belting – qui complexifie par ailleurs la question du rapport entre forme et fonction des images de dévotion – considère que les images de dévotion ont avant tout une fonction psychologique. Ainsi, il écrit à propos de l'apparition des *Andachtsbilder*, sous la forme de panneaux peints indépendants au XIII^e siècle qu'elles résultent d'« une nouvelle lecture “statique” mise en place afin que l'image devînt intelligible pour le spectateur » et que ces nouvelles images invitent « à une contemplation théologique à laquelle le spectateur pouvait parvenir par le biais d'une “empathie affective” » (Belting 1998 : 12).

Dans leur volonté de définir les fonctions de ces images dans le cadre des pratiques méditatives, nombre d'auteurs ont logiquement procédé à des mises en parallèle avec la littérature religieuse contemporaine. Les *Andachtsbilder* représentant souvent le Christ mort ou souffrant, ils se sont essentiellement focalisés sur la littérature dévotionnelle consacrée à la Passion, qui consiste en un très vaste et très populaire corpus. On pense notamment aux *Meditationes Vitae Christi* du Pseudo-Bonaventure, à la *Vita Christi* de Ludolphe de Saxe ou encore à l'*Imitatio Christi* de Thomas a Kempis, ainsi qu'à de très nombreux traités rédigés en langue vernaculaire¹². Hans Belting, pour ne citer qu'un

12 La bibliographie consacrée à la littérature dévotionnelle sur la Passion est extrêmement abondante. Voir notamment les travaux de C.C. De Bruin (1978 et 1980) et de

exemple, établit ainsi des parallèles entre la manière « pieuse et réaliste car pleine de détails » (Belting 1998 : 55) dont est présenté le récit biblique dans les *Meditationes* et la nouvelle forme que prennent les images de dévotion à cette époque. Ce faisant, ces auteurs livrent une vision restreinte, à notre avis, de l'utilité et de la fonction des images dans les pratiques méditatives : l'image dévotionnelle est présentée essentiellement comme un stimulus à la prière. Grâce à la représentation des souffrances du Christ et/ou de sa mère, elle serait censée susciter la compassion du spectateur¹³ et le placer dans un état émotionnel fort qui favorise la méditation, « laquelle est une phase préparatoire permettant d'accéder au stade supérieur de la contemplation où l'esprit, renonçant aux images, ne doit plus avoir besoin de supports extérieurs » (Ringbom 1997 : 58)¹⁴.

Conçue de la sorte, l'*Andachtsbild* tend à être réduite à un simple déclencheur de cet état empathique. Il s'agit là d'une conception fort statique et figée de l'*Andachtsbild* en tant que support à la méditation d'une part, mais aussi de la pratique méditative en elle-même. Cette vision du rôle des images de dévotion est en outre largement tributaire de la justification des images que Grégoire le Grand – l'une des principales autorités médiévales lorsqu'il s'agit des images – développe dans la célèbre lettre qu'il rédigea à l'attention de Serenus, évêque de Marseille¹⁵. Selon le Père de l'Église, les images religieuses remplissent trois fonctions : instruire les illettrés, fixer la mémoire et, enfin, susciter la componction des fidèles. Comme l'a très bien remarqué Jean-Claude Schmitt, ce dernier aspect de la théorie grégorienne confère bien une dimension affective aux images¹⁶. Cependant, il est généralement admis aujourd'hui que cette triple justification grégorienne a rapidement été dépassée, les images religieuses se voyant assigner des fonctions toujours plus variées et occupant une place toujours plus importante au sein de la société. C'est pourquoi il apparaît nécessaire de repenser le fonctionnement de l'image de dévotion tel que le décrivent Panofsky et ses suivants.

J. Devriendt (2001), mais aussi pour la littérature néerlandaise, les travaux fondateurs d'Axters (1953 et 1956). Sur Ludolphe de Saxe, nous renvoyons à Conway (1976), et à McNeil (2002) pour une synthèse récente sur l'*Imitatio Christi* de Thomas a Kempis.

13 Sur le rôle de la compassion dans les récits de la Passion et surtout dans les images de ce thème, voir notamment Delville (2005).

14 Nous verrons plus loin que cette proposition de l'historien de l'art doit être nuancée.

15 Sur cette lettre, voir Hazelle (1990).

16 Schmitt (2002 : 69).

En nous plaçant dans la lignée d'historiens de l'art comme Jeffrey Hamburger, Reindert Falkenburg et Bret Rothstein – qui tous trois consacrent leurs travaux aux fonctionnements de l'imagerie dévotionnelle, à ses rapports avec la littérature dévotionnelle et à la relation qui se tisse entre l'image et le spectateur – nous proposons de livrer ici une autre vision, plus dynamique, du fonctionnement des *Andachtsbilder* peintes sur panneau et des pratiques méditatives qui s'y rattachent. Cette approche repose sur une prise en considération plus complète du contexte dévotionnel de la fin du Moyen Âge. Ainsi, elle ne se limite pas à l'examen de la littérature dévotionnelle sur la Passion, comme c'est généralement le cas, mais brasse au contraire un corpus de textes plus large consacré à la progression spirituelle. Plus précisément, il s'agit de confronter les images de dévotion avec des traités spirituels ayant trait au processus contemplatif, dans lequel les images occupent une place plus prépondérante que la citation de Ringbom mentionnée plus haut ne le laisse présager.

Avant de se pencher plus avant sur ces questions, il convient de signaler l'existence d'études de cas qui ont envisagé les *Andachtsbilder* sous un angle différent de celui de Panosky et ses suivants. Ainsi, il y a quelques années, Peter Parshall a livré une interprétation intéressante du *Couronnement d'épines* de Hieronymus Bosch conservé à la National Gallery de Londres (Parshall 2006). Ce tableau présente les caractéristiques traditionnelles de l'*Andachtsbild*. Les personnages sont cadrés à mi-corps, isolés sur un fond neutre et l'action tirée du récit de la Passion est limitée à son minimum : le Christ vêtu d'un manteau blanc est entouré par quatre bourreaux, dont l'un porte la couronne d'épines derrière sa tête. Tous leurs regards convergent vers le Christ, tandis que ce dernier fixe des yeux le spectateur. L'œuvre s'écarte toutefois de la tradition iconographique par plusieurs détails comme le manteau blanc du Christ ou les attitudes des protagonistes. Comme l'a noté Parshall, Bosch opte pour une représentation non-conventionnelle du couronnement d'épines, qui pose au spectateur des difficultés d'interprétation. Cette image, plus qu'elle ne plonge le spectateur dans un état émotionnel lié aux souffrances du Christ, le conduit à s'interroger¹⁷. De telles études plaident en faveur d'une réévaluation des fonctions des *Andachtsbilder*.

17 « The message of the painting is interrogative rather than declarative, no longer about the past, about memory but rather about the continually unstable present [...] [it is] meant to capture a struggle of the will taking place in the mind of Christ's tormentors and,

L'importance des images dans les pratiques méditatives

Les témoignages sur l'usage des images religieuses dans les pratiques dévotionnelles privées sont très fréquents dans les arts visuels des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles. On retrouve ainsi une multitude de représentations de personnes en prière devant différents types d'images et ce, dans différents contextes impliquant tantôt une pratique individuelle dans un lieu public, tantôt une pratique privée. Ainsi, dans un recueil de textes ascétiques et mystiques qui fut en possession de la duchesse Marguerite d'York, le *Traité de la mendicité spirituelle* de Jean Gerson s'ouvre sur une miniature montrant une jeune femme en prière, seule, devant un autel sur lequel se trouvent un retable fermé et une statue représentant le Trône de grâce (fig. 3). De nombreuses autres images représentent des personnes agenouillées non pas devant une sculpture, mais devant une petite peinture de dévotion. C'est notamment le cas au folio 1 du *Livre de prières de Philippe le Bon* conservé à l'Österreichische Nationalbibliothek de Vienne. On y voit le duc de Bourgogne et son fils Charles en prière dans un petit oratoire, devant un diptyque de dévotion dont l'iconographie n'est malheureusement pas identifiable¹⁸. Il est tout aussi fréquent de trouver dans la peinture de chevalet et l'art de l'enluminure de cette époque des représentations d'intérieurs domestiques dans lesquels sont placées des images destinées à la dévotion privée : le *Portrait d'un jeune homme en prière* de Petrus Christus, aujourd'hui à la National Gallery de Londres (n° inv. NG 2593), montre ainsi un parchemin accroché au mur sur lequel est peinte la Sainte Face accompagnée d'une prière ; dans l'*Annonciation* de Joos van Cleve conservée au Metropolitan Museum de New York (n° inv. 32.100.60), c'est un autel domestique surmonté d'un triptyque qui est placé dans la chambre de la Vierge, à côté du lit ; enfin, dans le *Diptyque de Christian de Hondt* du Maître de 1499 (Anvers, KMSK, n° inv. 255-256), l'abbé est représenté agenouillé sur son prie-Dieu dans sa chambre. Au fond de la pièce se trouve son lit, au-dessus duquel est suspendu un petit diptyque de dévotion ouvert (fig. 4).

by extension, is intended as a challenge to the conviction of the beholder » (Parshall 2006 : 378).

18 Fait intéressant, le livre est surmonté d'un petit diptyque peint représentant la Trinité à gauche et le Couronnement de la Vierge à droite. Sur cet objet particulier, voir Mazal et Thoss (1991).

Si ces témoignages visuels ne laissent aucun doute sur le fait qu'à la fin du Moyen Âge, tant les clercs que les laïcs considèrent les images comme des supports à la prière, quelle est la position des théologiens et des mystiques ? Depuis les travaux fondateurs de Sixten Ringbom¹⁹, il est généralement admis que pour ceux-ci – à commencer par Bernard de Clairvaux –, les images ne sont utiles que comme support à la méditation pendant les premières étapes du processus contemplatif, étapes au-delà desquelles elles doivent être écartées, afin de permettre une méditation aniconique, détachée du monde sensible et conduisant aux cimes de la contemplation et à l'union à Dieu. Ringbom fonde notamment cette interprétation sur un passage des *Opera Omnia* de Jean Gerson édité en 1514 à Strasbourg : il faut « apprendre à transcender, avec notre esprit, les choses visibles pour parvenir aux invisibles, et le corporel pour parvenir au spirituel. Car c'est là le but de l'image »²⁰. Si ce passage semble prôner un idéal aniconique de la contemplation, il n'en souligne pas moins la fonction vitale des images dans le processus en question. De manière plus générale, les recherches récentes montrent que même si certains auteurs spirituels de la fin du Moyen Âge tentent apparemment d'en limiter la portée, la plupart d'entre eux reconnaissent l'importance du rôle joué par les images (tant matérielles que mentales) tout au long de la progression spirituelle menant à l'union à Dieu²¹. C'est notamment le cas du fondateur du mouvement de la *Devotio moderna*, Geert Grote, et du mystique rhénan Henri Suso qui, tous deux, tiennent un discours aussi subtil que nuancé sur la place occupée par les images dans le processus contemplatif²². Il apparaît ainsi clairement que durant les XIV^e et XV^e siècles, l'image est de plus en plus envisagée comme un moyen idéal d'atteindre la perfection spirituelle. Ceci est

19 Voir Ringbom (1997) et, surtout, Ringbom (1969).

20 « Et sic discamus ab his visibilibus mente transire ad invisibilia, a corporalibus ad spiritualia. Ille namque est finis imaginum ». Jean Gerson, *Opera omnia*, Strasbourg 1514, feuillet 71M. Cité d'après Ringbom (1997 : 19). Cet extrait apparaît également dans un recueil de textes dévotionnels produit à la chartreuse de Bâle à la fin du XV^e siècle (Bâle, Öffentliche- und Universitätsbibliothek, ms A VIII 37, f^o 4r). Sur ce manuscrit, voir Hamburger (2006). Sherry Lindquist a récemment remis en doute l'attribution de ce passage à Jean Gerson : Lindquist (2012 : 36, n. 65).

21 Sur cette question, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de doctorat : Falque (2009 : 337-344).

22 Voir notamment Hamburger (2000), Waaijman (2003) et Falque (2009 : 339-343).

par ailleurs corroboré par les biographies de mystiques (essentiellement des femmes, mais aussi quelques hommes) de cette époque où les témoignages de recours à des images (matérielles et/ou mentales) pour atteindre l'union à Dieu abondent. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple parmi d'autres, Henri Suso est connu pour avoir possédé une image de la Sagesse éternelle peinte sur parchemin, qu'il emmenait partout avec lui pendant sa jeunesse et qu'il suspendait dans sa cellule pour la contempler d'« un amour fervent » (*mit herzklicher begirde*), comme on peut le lire dans sa *Vita*²³.

L'importance des images comme support des pratiques méditatives à la fin du Moyen Âge est donc bien attestée, tant par les textes que par les images. Les auteurs spirituels leur accordant une place considérable dans le processus contemplatif menant à l'union à Dieu, il convient maintenant de se pencher plus avant sur ce processus.

Le dynamisme de la progression spirituelle

Sur le plan de l'histoire religieuse, il est bien connu que la fin du Moyen Âge se distingue par un intérêt toujours plus vif pour l'intériorité et le caractère individuel des pratiques dévotionnelles. En attestent particulièrement bien la naissance et le succès rencontré par la *Devotio moderna*, ce mouvement religieux né dans la vallée de l'Ijssel (actuels Pays-Bas) durant la seconde moitié du XIV^e siècle et prônant un renouveau spirituel davantage en accord avec l'idéal des premiers chrétiens et fondé sur une pratique méditative personnelle. De manière plus générale, la littérature religieuse de l'époque, destinée aux monastères (mais aussi aux laïcs), traduit un besoin toujours plus prégnant d'une vie spirituelle intime et intériorisée. L'introspection et la méditation, aidées par la lecture de textes pieux et par la contemplation d'images dévotionnelles, sont préconisées afin d'enrichir la vie intérieure et favoriser l'élévation de l'âme vers Dieu. On constate ainsi une attention grandissante portée à la constitution de « l'être religieux » (*the religious self*), qu'il s'agit de conformer à l'image de Dieu pour atteindre la perfection spirituelle.

Qu'ils soient rédigés en latin ou en langue vernaculaire, les traités consacrés à la vie spirituelle et à son évolution rencontrent ainsi un important succès, qui n'ira que grandissant avec l'apparition de l'imprimerie. On retrouve parmi eux des traités mystiques qui, comme ceux de Jan van Ruusbroec (1293-1381),

23 Cf. J. Ancelet-Hustache [éd.] (1977 : 233).

s'attachent à décrire les différentes étapes de la progression spirituelle, ses effets et son aboutissement qu'est l'union à Dieu. D'autres textes, plus didactiques, se présentent sous la forme de manuels consacrés à la vie intérieure. Ces derniers – dont une part importante est produite par des auteurs issus de la *Devotio moderna* comme Geert Grote (1340-1384), Gérard Zerbolt van Zutphen (1367-1398), Jan Mombaer (1460-1501) ou encore Hendrik Herp (†1478), qui rejoint ensuite l'observance franciscaine – s'attachent non seulement à décrire le processus, mais s'efforcent aussi d'offrir au lecteur des conseils et des exercices destinés à faciliter l'accès à la perfection spirituelle. Ces ouvrages se présentent ainsi comme de véritables guides. Le but du processus contemplatif décrit, analysé, expliqué dans ces ouvrages est de transformer l'homme, de restaurer son image et de le ramener à son état originel d'avant la chute, c'est-à-dire lorsqu'il fut créé à l'image et à la ressemblance de Dieu (*ad imaginem Dei*).

Bien sûr, cet intérêt pour la progression spirituelle et la transformation de l'âme n'est pas une nouveauté de la fin du Moyen Âge : depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne, un large pan de la littérature religieuse est consacré à la description et à la structuration de l'expérience spirituelle et du retour à Dieu. C'est à Origène que l'on doit la première véritable tentative de présentation structurée du progrès spirituel et à sa suite, la majorité des auteurs chrétiens présenteront l'évolution spirituelle en recourant à sa célèbre formule des trois degrés (commençants/progressants/parfaits)²⁴. On retrouve ainsi cette terminologie chez Augustin, Jean Climaque, Grégoire le Grand, Thomas d'Aquin ou encore David d'Augsbourg. Par ailleurs, au XIII^e siècle, Bonaventure définit une nouvelle division tripartite fondée sur la triade « purification/illumination/perfection » (ou « prière/méditation/contemplation ») et que l'on appelle communément la « triple voie ». Le Franciscain affirme que pour parvenir à la paix, la vérité et la charité, « il est nécessaire de s'élever comme par trois degrés selon la triple voie, la voie purgative qui consiste dans l'éloignement du péché, la voie illuminative qui consiste dans l'imitation du Christ, la voie unitive qui consiste dans la réception de l'Époux » (cité d'après Bougerol 1988 : 245). Il importe de souligner que pour Bonaventure – ainsi que pour les auteurs que nous évoquerons plus loin – l'imitation du Christ est moins une fin en soi qu'un moyen de s'élever spirituellement et d'atteindre la troisième et dernière

24 Cf. Blommenstijn (1986 : 2385-2389) et Pourrat (1937 : 1144-1145).

étape du processus et, *in fine*, l'union à Dieu. Ce schéma bonaventurien de la progression spirituelle finira par s'imposer auprès des auteurs ultérieurs, qui le conçoivent comme un moyen commode et didactique de présenter l'évolution spirituelle et de structurer le discours. Pour notre propos, soulignons que la triple voie atteste la nature éminemment dynamique de la vie spirituelle et de la pratique contemplative.

De ce bref aperçu, il convient de retenir qu'à l'époque médiévale, les auteurs recourent à l'idée d'une progression, mais aussi à l'image du cheminement pour décrire le processus contemplatif. Aux XIV^e et XV^e siècles, cette métaphore du cheminement est d'ailleurs affirmée de plus en plus explicitement chez les auteurs mystiques et chez les dévots modernes. Ainsi, *Die geestelijke brulocht* (« L'ornement des noces spirituelles ») – l'ouvrage le plus célèbre de Jan van Ruusbroec, qui expose de manière magistrale les effets produits par la progression mystique vers l'union à Dieu – s'ouvre sur un passage de l'évangile selon saint Matthieu qui suggère le caractère dynamique de la transformation de l'âme durant ce processus : « Voyez, l'Époux vient ; sortez à sa rencontre » (Mt 25, 6). En débutant son traité par ce passage biblique, Ruusbroec présente l'évolution spirituelle comme un cheminement de l'âme vers Dieu, ce dernier se déplaçant aussi vers l'homme. De même, Florent Radewijns – un des premiers dévots modernes, décédé en 1400 – affirme dans son *Tractatulus devotus* que mener une vie vertueuse est :

[...] le plus sublime et le plus vrai chemin vers Dieu. Celui qui néglige ces deux points [la pureté de cœur et la charité] pour diriger ailleurs son attention, si grand et si élevé qu'il apparaisse, qu'il veuille à ne pas tomber ou errer. Ceci est le chemin des saints » (Radewijns 1999 : 66-67)²⁵.

L'image du chemin menant à la perfection est également utilisée par Geert Grote dans son *Tractatus de quattuor generibus meditabilium. Sermo de nativitate Domini* (« Traité des quatre genres de sujets de méditation. Sermon pour la nativité du Seigneur »). Soulignant la difficulté de la tâche, le dévot moderne soutient que « s'avancer sur cette voie royale de la conformité au Christ est à mon avis le chemin le plus sûr, le plus humble et le plus agréable »

25 « Et hec est excellentissima et verissima via ad Deum. Qui autem hijs duobus pretermis ad aliud intencionem suam dirigit, quamvis magnum et altum videatur, videat ne cadat vel erret. Hec est via sanctorum ».

(Grote 1998 : 249)²⁶. Ce faisant, il présente l'imitation du Christ et la méditation sur la Passion comme le moyen le plus efficace de progresser spirituellement, sans pour autant les envisager comme une fin en soi, en quoi il rejoint Bonaventure.

Les ouvrages du dévot moderne Gérard Zerbolt van Zutphen, intitulés *De reformatione virium animae* (« Manuel de la réforme intérieure ») et *De spiritualibus ascensionibus* (« La montée du cœur »), méritent ici une attention particulière pour l'usage profondément didactique que leur auteur fait des métaphores du cheminement et de l'ascension. Zerbolt recourt en effet à ces images pour exprimer le progrès dans les vertus. Ce faisant, il insiste également sur l'importance de dresser un itinéraire spirituel et sur la nécessité de savoir quel type d'exercice effectuer à quel moment et dans quelles conditions. Comme l'indique ce passage, Zerbolt emploie l'image du chemin comme un moyen didactique destiné à aider le dévot à visualiser les efforts qu'il convient de fournir pour atteindre la perfection :

Qui que tu sois, toi qui es dévot et désires emprunter une voie droite et directe dans les exercices spirituels demeure continuellement dans ces deux points, veille à les garder soigneusement. D'abord, garde toujours devant les yeux de l'esprit le lieu d'où tu es tombé et ce que tu fus, pour comprendre à partir de là ce que tu dois être. Ensuite, à maintes reprises, examine ce que tu es ou ta nature actuelle, réfléchis-y souvent pour mesurer la distance qui te sépare de l'état d'où tu es tombé et apprécier le chemin qui te reste pour, progressant vers cet état, le rejoindre (Zerbolt de Zutphen 2001 : 98-99)²⁷.

Figurant dans les premières pages du *Manuel de la réforme intérieure*, ce passage montre clairement que Gérard Zerbolt van Zutphen conseille à ses lecteurs d'apprécier le chemin à parcourir pour atteindre la perfection spirituelle. Comme chez la plupart des autres auteurs spirituels de l'époque, la visualisation du propos occupe chez Zerbolt une place prépondérante car elle

26 « Et via ista regia cristiformi incedere est, meo videre, securissimum, humillimum et amabilissimum » (Grote 1975 : 114).

27 « In hijs duobus quicumque devotus es, quicumque rectam et directam viam in exercicijs spiritualibus obtinere desideras, iugiter versare ; in hijs stude te iugiter exercitare. Primo, ut semper ante mentis oculos habeas, unde cecidisti, et quid fuisti, un inde intelligas quid esse debeas. Secundo ut frequenter discucias, sepe revolvas, quid modo sis, seu qualis sis, ut inde perpendas quantum ab eo statu distas unde cecidisti, et scias quanta tibi restat via ut ad illum statum proficiendo redeas ».

permet à ses lecteurs de fixer dans leur mémoire les étapes de leur progression vers la perfection, et donc vers l'union à Dieu²⁸.

Le rôle joué par les images dans la progression spirituelle

Si, à la lecture de ces traités dévotionnels, il apparaît clairement que le texte joue un rôle considérable pour le fidèle qui désire progresser spirituellement par une pratique méditative assidue, il est tout aussi évident que les images de dévotion remplissent des fonctions similaires. Véritables supports à la prière, elles jouent un rôle prépondérant dans les pratiques méditatives. Comme nous avons entrepris de le montrer ici, ce rôle dépasse celui que leur ont assigné Panofsky et les auteurs ultérieurs ayant traité cette question. De la même manière que la méditation sur la Passion n'est pas une fin en soi mais s'intègre plutôt dans un processus plus vaste menant à la perfection spirituelle et à la transformation de l'âme, l'image de dévotion ne peut pas être simplement considérée comme un déclencheur de cette méditation. Au contraire, elle joue un rôle tout au long du processus contemplatif. Ce faisant, elle se présente comme un outil dévotionnel éminemment dynamique : elle oriente le dévot, le guide au cours de sa démarche dévotionnelle et le mène à l'aboutissement du processus contemplatif.

Si les *Andachtsbilder* flamandes considérées comme les plus typiques sont celles représentant le Christ souffrant se détachant sur un fond neutre, à l'instar du tableau de Dirk Bouts mentionné précédemment, la production picturale des Pays-Bas livre cependant un nombre considérable de petits tableaux de dévotion offrant au regard (et donc à la méditation) des compositions plus complexes. Ainsi, il n'est pas rare que la figure centrale soit accompagnée de motifs secondaires. C'est le cas, par exemple, dans une *Vierge et le Christ de pitié* conservée à Melbourne, tableau qui fait partie d'une production en série émanant de l'atelier d'Hans Memling (fig. 5) : la Vierge soutenant le Christ mort est représentée à mi-corps au centre de la composition et est entourée des *arma christi*, chacune d'entre elles permettant au dévot de méditer en détail sur un aspect précis de la Passion²⁹. Plus fréquemment encore, la Vierge ou le Christ prennent place dans un décor réaliste. Ainsi, il n'est pas rare que

28 Sur les arts de la mémoire, voir les travaux fondateurs de Frances Yates et Mary Carruthers : Yates (1987), Carruthers (2002a) et Carruthers (2002b).

29 Sur ce procédé dévotionnel, voir Suckale (1977).

la Vierge à l'Enfant soit représentée dans un paysage, un jardin clos ou un intérieur domestique, à l'instar de ce petit panneau attribué à un suiveur de Robert Campin (fig. 6). On y voit la Vierge assise devant un banc recouvert de riches étoffes, sur lequel se trouve un livre ouvert. Vêtue d'une robe dont les bordures sont ornées de pierres précieuses et de fils d'or, elle tient l'Enfant dans ses bras et s'apprête à lui donner le sein. Derrière le banc se trouve un feu ouvert, partiellement caché par un pare-feu de paille, dont la disposition par rapport à la Vierge évoque un nimbe.

La représentation de la Vierge et de son Fils dans un intérieur domestique typique du xv^e siècle n'est pas un fait anodin. Non seulement, cela permet d'*actualiser* la scène et de rendre présents les personnages sacrés aux yeux du spectateur, mais ce dispositif revêt aussi des fonctions dévotionnelles bien précises, comme Reindert Falkenburg l'a brillamment montré dans ses études consacrées au *Triptyque Mérode* du Maître de Flémalle et au *Diptyque Van Nieuwenhove* de Memling³⁰. Falkenburg a ainsi démontré que la rhétorique visuelle des tableaux de ce genre peut être rapprochée d'un ensemble de textes dévotionnels populaires rédigés en langue vernaculaire et destinés à favoriser la méditation. Ceux-ci recourent à l'image du jardin ou de la maison pour symboliser l'âme du dévot accueillant le Christ au moment de l'union à Dieu. L'« équipement » allégorique de ces lieux y est décrit de manière détaillée, chaque objet placé dans la pièce ou chaque fleur poussant dans le jardin représentant une vertu à acquérir pour atteindre l'union³¹. L'espace en question – dont on trouve donc un équivalent visuel dans les images de dévotion – apparaît ainsi comme le lieu sacré dans lequel se produira l'union mystique. Mais ce n'est pas tout. Si l'on revient au petit tableau du suiveur de Robert Campin, on s'avise que cet espace saint n'est pas clos, enfermé sur lui-même. Dans le coin supérieur gauche, une fenêtre ouvre la composition sur une vue de ville et sa campagne avoisinante. Une certaine activité règne dans ce paysage urbain : des hommes s'affairent sur le toit d'une maison, une femme se tient debout au pas de sa porte, tandis que passent des cavaliers et que des badauds déambulent dans les rues. Dans le bas de la fenêtre, on aperçoit également le mur d'enceinte et l'entrée de la propriété dans laquelle se tiennent la Vierge et son

30 Falkenburg (2001 et 2006).

31 Concernant la symbolique dévotionnelle du jardin clos, voir aussi Falkenburg (1994).

Fils. La présence de cette vue de ville suggère ainsi que les mondes profane et sacré se côtoient et qu'il est possible de passer du premier vers le second.

De tels dispositifs visuels suggèrent que les images de dévotion sont de véritables outils formateurs, au même titre que les traités spirituels qui ont été évoqués précédemment. Elles ont pour fonction d'orienter le dévot et de le guider tout au long de sa démarche dévotionnelle, jusqu'à ce qu'il atteigne l'union à Dieu. L'ensemble des motifs, des artifices picturaux et des jeux de structuration de l'espace présents dans ces images sont autant d'éléments qui incitent le spectateur à une contemplation ou une exploration prolongée de la représentation qui s'offre à ses yeux. Ce dernier est ainsi invité à *entrer dans l'image* et à s'en servir comme support et comme visualisation de sa progression spirituelle. Afin d'illustrer notre propos, une dernière œuvre sera convoquée. Il s'agit du *Diptyque de Lodovico Portinari*, une œuvre réalisée en 1479 par un artiste brugeois connu sous le nom de Maître de la Légende de sainte Ursule (fig. 7). Si cette *Andachtsbild* est quelque peu atypique – elle comporte un pendant prenant la forme d'un portrait –, elle constitue cependant un cas particulièrement exemplaire de ce phénomène de visualisation de la progression spirituelle.

Lodovico Portinari – banquier italien établi à Bruges et neveu du célèbre Tommaso Portinari dont les traits ont été immortalisés par Hugo van der Goes et par Hans Memling – apparaît sur le volet droit du diptyque. Il est représenté à mi-corps, les mains jointes en signe de prière et le regard dirigé vers la gauche. La pièce dans laquelle il se trouve est percée de deux fenêtres. L'ouverture de droite laisse entrevoir un paysage verdoyant, tandis que celle de gauche permet d'observer la cour intérieure de la demeure dans laquelle se trouve Lodovico. On y voit un jardin clos, un plan d'eau au bord duquel Joseph est accroupi pour remplir une cruche d'eau et, enfin, un trône sur lequel est assise la Vierge portant son Fils sur les genoux. Un ange se tient debout à ses côtés. La présence de ces personnages saints dans l'enceinte de la demeure assure le caractère sacré du lieu. Au-delà du mur d'enceinte, on aperçoit une ville, symbole du monde profane, et que l'on peut facilement identifier à Bruges grâce aux divers monuments (on reconnaît le Minnewater, avec le Minnebrug et ses deux tours de garde, ainsi que la tour de l'église Notre-Dame). Le volet gauche représente, quant à lui, la Vierge à l'Enfant nimbée d'or. Également cadrée à mi-corps, elle se tient devant un drap de

brocards suspendu par deux anges vêtus d'une tunique bleue. Dans les coins supérieurs du panneau, d'autres anges flottent dans les airs, dans diverses attitudes pieuses. Les revers des panneaux sont peints en rouge³². Le revers du panneau droit comporte les armes et les initiales du dévot portraituré, tandis que le revers gauche représente un soleil dont le centre est orné des lettres IHS, soit le monogramme du Christ (fig. 8).

Il importe de constater que les deux panneaux du Maître de la Légende de sainte Ursule ne représentent pas un seul et même espace, comme c'est fréquemment le cas dans les diptyques de dévotion à la Vierge³³. Ainsi, contrairement au volet droit comportant l'effigie de Lodovico, aucune référence ou allusion quelconque au monde terrestre n'apparaît sur le volet de la Vierge. Bien au contraire, la présence des anges et le drap de brocard soulignant la majesté de la Mère de Dieu suggèrent qu'il s'agit du monde sacré. Remarquons également que lorsqu'il est ouvert, le diptyque comporte deux représentations de la Vierge à l'Enfant : la première à l'arrière-plan du volet droit (dans un espace terrestre, mais séparé du monde profane par le mur d'enceinte de la demeure) et la seconde à l'avant-plan du volet gauche (cette fois, dans un espace à connotation clairement sacrée et n'entretenant aucun lien avec celui du panneau droit). Par ailleurs, le revers du panneau gauche comporte une troisième représentation du Christ, sous la forme de son monogramme.

On le voit, le Maître de la Légende de sainte Ursule a opté pour une certaine complexité compositionnelle, ce qui rend cette œuvre particulièrement intéressante pour notre propos. En effet, le peintre semble y suggérer le progrès dévotionnel de Lodovico par trois éléments significatifs : premièrement, sur le volet droit, on observe la juxtaposition de l'avant-plan sacré (la demeure dans laquelle la sainte famille et le dévot prennent place) et de l'arrière-plan profane (la ville de Bruges, d'où provient le dévot), ces deux espaces étant reliés par la porte d'entrée de la demeure à gauche de la Vierge dans la cour. Il s'agit là d'un dispositif fréquent dans la peinture flamande des xv^e et xvi^e siècle, et plus particulièrement dans les œuvres comportant des portraits dévotionnels car il

32 Le fait que les deux revers sont peints suggère que le diptyque était destiné à être transporté et manipulé, et non pas à être suspendu à un mur, auquel cas le revers du panneau fixé au mur n'aurait pas été peint.

33 En effet, dans la plupart des cas, le dévot et la Vierge sont représentés devant le même fond neutre ou dans un intérieur domestique se déployant sur les deux panneaux. Sur cette question nous nous permettons de renvoyer à Falque (2012).

permet de suggérer le cheminement du dévot depuis le monde profane, vers le monde sacré³⁴. En deuxième lieu s'exprime une hiérarchisation interne du monde sacré : on observe un premier niveau avec la demeure située sur le volet droit, et un second niveau avec le volet gauche comportant la Vierge à mi-corps, de sorte que cette dernière et Lodovico apparaissent dans deux espaces distincts, aux statuts différents. Enfin, et c'est là sans aucun doute l'élément crucial, on relève la présence de trois images saintes distinctes : la Vierge et l'Enfant trônant dans la cour, en présence de saint Joseph, la Vierge à l'Enfant entourée d'anges sur le volet gauche et, enfin, le monogramme du Christ sur le revers.

Le *Diplyque de Lodovico Portinari* présente ainsi à la méditation du dévot (qu'il soit portraituré dans le tableau, ou qu'il soit spectateur) trois images aux statuts différents. Il nous paraît peu probant d'y voir une coïncidence tant les divisions tripartites sont légions dans la pensée médiévale. On les retrouve dans les trois stades de la vie spirituelle (la triade prière/méditation/contemplation), mais aussi dans la théorie augustinienne de la vision, véritable autorité dans le domaine pendant toute la période médiévale. Celle-ci distingue trois types de visions : la vision corporelle (qui consiste à regarder avec les yeux du corps), la vision spirituelle (qui relève du domaine de l'imagination) et la vision intellectuelle (la seule qui permette un accès au divin). Signalons par ailleurs que les études récentes sur les conceptions médiévales de la vision indiquent clairement qu'à cette époque, la vision est perçue comme un moyen d'accéder au sacré, et que la *visio Dei* consiste en une « expérience interactive » et prolongée (Hahn 2000 : 169)³⁵.

Une miniature d'un manuscrit français, daté de la fin du XIII^e siècle et connu sous le nom de *La sainte abbaye* (du titre du premier traité qui y est consigné), illustre particulièrement bien les différentes étapes de cette expérience visuelle « interactive » requérant un exercice prolongé en plusieurs étapes de la part du dévot (fig. 9). Cette miniature apparaît dans un texte dévotionnel intitulé *Livres de l'estat de l'ame* (ff. 28v-51v). Sorte de guide destiné aux religieuses du couvent auquel appartenait le manuscrit³⁶, elle montre les différentes étapes de

34 Falque (2009 : 279-290).

35 Voir aussi Hamburger (2000a et 2000b).

36 Londres, British Library, ms. Yates Thompson 11. Selon toute vraisemblance, le manuscrit a été commandé par le couvent cistercien de Notre-Dame-la-Royale à Maubuisson,

la progression spirituelle et de l'expérience visuelle menant de la contemplation des choses visibles à celle des choses invisibles (*per visibilia invisibilia*), selon le schéma tripartite augustinien. Ainsi, en haut à gauche, la nonne reçoit des conseils de son directeur spirituel, tandis que les trois autres scènes correspondent aux trois étapes de la progression : en haut à droite, on reconnaît le stade de la prière et de la vision corporelle ; la nonne est agenouillée devant un autel sur lequel est posée une statue polychrome représentant le couronnement de la Vierge par le Christ. En bas à gauche, le stade de la méditation et de la vision spirituelle est représenté par la nonne prostrée en prière sur son prie-Dieu, devant un autel sur lequel est posé un calice. Au-dessus, le Christ nimbé apparaît dans une nuée, du sang s'écoulant de ses plaies dans le calice. Enfin, en bas à droite, la dernière étape du processus – celle de la contemplation et de la vue intellectuelle – est suggérée par une image de la nonne en adoration, les mains écartées, devant une vision de la Trinité sous la forme du Trône de grâce apparaissant dans une nuée au-dessus de l'autel. On constatera avec intérêt qu'à chaque étape du processus, la religieuse se tient différemment et apparaît devant une image différente, tant du point de vue de sa nature (statue ou vision symbolisée par la frange de nuée³⁷) que de son iconographie.

Le *Diptyque de Lodovico Portinari* comporte aussi trois types d'images différentes, situées dans trois espaces de natures distinctes. Il est en effet tentant de considérer la Vierge à l'Enfant trônant dans le jardin comme la matérialisation de la première vision, encore ancrée dans le monde sensible. La seconde expérience visuelle, de type spirituel, correspond à la vierge représentée sur le volet gauche, face à Lodovico. À ce stade, le dévot est détaché du monde terrestre, se remémore les images matérielles que son regard a imprimées dans son esprit, et produit une image mentale sur laquelle il peut méditer. Le monogramme du Christ sur le revers peut enfin être compris comme un symbole du troisième stade, celui de la contemplation du Christ et de la vision intellectuelle, à laquelle répondent des éléments intelligibles. Le fait que le peintre ait opté pour une représentation symbolique et non imagée et, surtout, sa localisation

qui avait été fondé en 1241 par la reine Blanche de Castille. Cf. le catalogue en ligne des manuscrits enluminés de la British Library : <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=18452&CollID=58&NStart=11>. (consulté le 11 avril 2012).

37 Sur le procédé de la frange de nuées signifiant une apparition céleste ou une vision, voir Ringbom (1995 : 62-72).

sur le revers – faisant ainsi en sorte que le dévot ne puisse pas *directement* le voir – en sont des indices. Certes, la rhétorique picturale employée par l'artiste qui réalisa cette miniature est différente de celle du Maître de la Légende de sainte Ursule dans le *Diptyque de Lodovico Portinari*. Il n'en reste pas moins que l'effet escompté est similaire : il s'agit pour l'artiste de traduire visuellement les différentes étapes du processus méditatif. Partant de la vision corporelle et du monde terrestre, il faut évoluer vers la connaissance des vérités divines.

Tout comme la miniature du *Livres de l'estat de l'ame*, le *Diptyque de Lodovico Portinari* met en image l'évolution contemplative et guide ainsi le spectateur dans sa quête spirituelle. De telles images invitent leurs spectateurs à s'engager dans la réformation et la transformation de leur âme, afin de s'élever vers Dieu. Elles apparaissent donc comme de véritables outils dévotionnels qui accompagnent le dévot tout au long de sa progression vers la perfection spirituelle. On le voit, nous sommes loin de la vision statique qu'ont pu donner Panofsky et ses suiveurs de la fonction de l'image de dévotion. On pourrait objecter que le *Diptyque de Lodovico* est une œuvre particulière : le volet gauche constitue certes une *Andachtsbild* traditionnelle, mais s'ajoute à celle-ci un portrait dévotionnel et des scènes secondaires. On pourrait ainsi penser que ce sont précisément ces ajouts qui confèrent à l'œuvre la tension dynamique qui vient d'être analysée. Cependant, arrivée au terme de notre démonstration, nous voudrions conclure en postulant que bon nombre d'*Andachtsbilder* plus traditionnelles que le *Diptyque de Lodovico Portinari* remplissent des fonctions similaires. Il n'est en effet pas rare de déceler dans les *Andachtsbilder* traditionnelles des motifs qui guident le regard du dévot (et donc aussi son évolution méditative) sur toute la surface picturale. Ainsi, dans un *Christ de pitié* attribué à Jacob Cornelisz. van Oostsanen (fig. 10), la figure principale – le Christ représenté à mi-corps, laissant s'écouler le sang de ses plaies dans un calice – est non seulement entouré d'anges se lamentant, mais il est également placé devant un vaste paysage dans lequel on aperçoit à gauche le Christ Crucifié, accompagné de la Vierge, de saint Jean et des saintes femmes autour de la croix, avec à l'arrière-plan plusieurs bâtisses contemporaines, un cours d'eau et un pont. Le sommet de la composition est dominé par Dieu le Père, couronné et tenant dans la main le globe terrestre, qui émerge des nuages et la colombe du Saint-Esprit située en-dessous de lui. L'ensemble de ces motifs densifient sensiblement la composition de cette *Andachtsbild* traditionnelle

et suggèrent par la même une utilisation complexe de l'image en tant que support méditatif. De même, comme nous l'avons déjà souligné, le lieu dans lequel prend place le personnage saint, l'espace environnant et les motifs qui le peuplent sont autant d'éléments qui aident le dévot à visualiser sa quête spirituelle. On repensera ainsi aux tableaux représentant la Vierge à l'Enfant dans un intérieur domestique ou un jardin clos, et qui font explicitement référence aux métaphores de la maison et du jardin de l'âme, deux lieux communs de la littérature dévotionnelle en langue vernaculaire destinées à aider le dévot à configurer son âme afin d'y accueillir le Christ.

De telles images de dévotion servent plus à structurer l'expérience méditative du spectateur et à l'inviter à évoluer spirituellement, qu'elles ne le plongent dans un état contemplatif statique. Elles cristallisent leurs espoirs dévotionnels et les guident dans leur cheminement spirituel. Telle est la fonction de l'imagerie dévotionnelle à la fin du Moyen Âge.

Bibliographie

Sources

- H. SUSO (1977), *Bienheureux Henri Suso. Œuvres complètes*, présentation, traduction et notes par J. ANCELET-HUSTACHE, Paris, Seuil.
- G. GROTE (1975), *Gerardo Grootte. Il trattato « De quattuor generibus meditabilium »*, édition, traduction et notes par I. TOLOMIO, Padoue, Antenore.
- G. GROTE (1998), *Lettres et traités*, présentation, traduction et notes par G. EPINEY-BURGARD, Turnhout, Brepols.
- R. MEYER (1995) [éd.], *Das >St. Katharinentaler Schwesternbuch<. Untersuchung. Edition. Kommentar*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 104).
- F. RADEWIJNS (1999), *Petit manuel pour le dévot moderne. Tractatulus devotus*, introduction par Th. MERTENS, établissement du texte latin, sources et traduction par Sr F.J. Legrand, Turnhout, Brepols.
- G. ZERBOLT DE ZUTPHEN (2001), *Manuel de la réforme intérieure. Tractatus devotus de reformatione virium anime*, introduction par J. VAN AELST, édition critique et traduction par Sr F.J. LEGRAND, Turnhout, Brepols.

Travaux

- H. AURENHAMMER (1956), *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit*, Vienne, Österreichischen Museum für Volkskunde.

- S. AXTERS (1953), *Geschiedenis van de vroomheid in de Nederlanden. II. Eeuw van Ruusbroec*, Anvers, De Sikkel.
- S. AXTERS (1956), *Geschiedenis van de vroomheid in de Nederlanden. III. De moderne devotie*, Anvers, De Sikkel.
- H. BELTING (1998), *L'Image et son public au Moyen Âge*, tr. par F. ISRAEL, Paris, Gérard Montfort (1^{re} éd. Berlin, Mann, 1981).
- E. BENZ (1935), *Christliche Mystik und christliche Kunst. Zur theologischen Interpretation mittelaltlicher Kunst*, dans *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 12, p. 22-48.
- R. BERLINER (1956), *Bemerkungen zu einigen Dartsellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, dans *Das Münster*, 9, p. 97-117.
- H. BLOMMENSTIJN (1986), art. *Progrès-progressants*, dans A. RAYEZ, A. DERVILLE et A. SOLIGNAC [éd.], *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, tome XII, vol. 2, Paris, Beauchesne, col. 2385-2389.
- M. CARRUTHERS (2002a), *Le Livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, tr. par D. MEUR, Paris, Macula (1^{re} éd. en 1990, Cambridge, Cambridge University Press).
- M. CARRUTHERS (2002b), *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, tr. par F. DURAND-BOGAERT, Paris, Gallimard (1^{re} éd. en 1998, Cambridge, Cambridge University Press).
- C. CHAZELLE (1990), *Pictures, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseille*, dans *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 6, p. 138-153.
- C.A. CONWAY (1976), *The Vita Christi of Ludolph of Saxony and Late Medieval Devotion Centered on the Incarnation: a Descriptive Analysis*, Salzbourg, James Hogg (= *Analecta cartusiana*, 34).
- C.C. DE BRUIN (1978), *Middeleeuwse levens van Jesus als leidraad voor meditatie en contemplatie*, dans *Nederlandsch Archief voor kerkgeschiedenis*, 58, p. 129-155.
- C.C. DE BRUIN (1980), *Middeleeuwse levens van Jesus als leidraad voor meditatie en contemplatie (II)*, dans *Nederlandsch Archief voor kerkgeschiedenis*, 60, p. 162-181.
- G. DEHIO (1921), *Geschichte der deutschen Kunst*, II, Berlin/Leipzig, Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger.
- J.-P. DELVILLE (2005), *Images de la Passion et regard de compassion*, dans B. D'HAINAUT-ZVÉNY [éd.], *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV^e-XVI^e siècles. Production, formes et usages*, Bruxelles, CFC-éditions, p. 95-109.
- J. DEVRIENDT (2001), *L'imitation de Jésus Christ de Tauler à Thomas à Kempis*, dans *Revue des sciences religieuses*, 75, 4, p. 503-515.

- R.L. FALKENBURG (1994), *The Fruit of Devotion. Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publisher.
- R.L. FALKENBURG (2001), *The Household of the Soul: Conformity in the Merode Triptych*, dans M.W. AINSWORTH [éd.], *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, New York/New Haven, Yale University Press, p. 2-17.
- R.L. FALKENBURG (2006), *Hans Memling's Van Nieuwenhove Diptych: the Place of Prayer in Early Netherlandish Devotional Painting*, dans J.O. HAND et R. SPRONK [éd.], *Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, Cambridge, Londres/New Haven, Yale University Press, p. 92-109.
- I. FALQUE (2009), *Portrait de dévots, pratiques religieuses et expérience spirituelle dans la peinture des anciens Pays-Bas (1400-1550)*, Université de Liège (thèse de doctorat inédite).
- I. FALQUE (2012), *Ung petit tableau fermant a deux feuilletz. Notes sur l'évolution formelle et les voies de diffusion du diptyque à portrait dévotionnel dans les anciens Pays-Bas aux XV^e et XVI^e siècles*, dans *Le Moyen Âge*, CXVIII/1, p. 89-127.
- C. HAHN (2000), *Visio Dei. Changes in Medieval Visuality*, dans R.S. NELSON [éd.], *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 169-196.
- J.F. HAMBURGER (2000a), *Speculations on Speculation. Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotion*, dans W. HAUG et W. SCHNEIDERLASTIN [éd.], *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang: neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte: Kolloquium Kloster Fischingen 1998*, Tübingen, Niemeyer, p. 353-408.
- J.F. HAMBURGER (2000b), *Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion*, dans K. KRÜGER et A. NOVA [éd.], *Imagination und Wirklichkeit : zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz, Philip von Zabern, p. 47-69.
- J.F. HAMBURGER (2006), *The Writing on the Wall: Inscriptions and Descriptions of Carthusian Crucifixions in a Fifteenth-Century Passion Miscellany*, dans J.F. HAMBURGER et A. KORTEWEG [éd.], *Tributes in Honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, Turnhout, Brepols, p. 231-252.
- J.F. HAMBURGER et al. (2007), *Frauen - Kloster - Kunst: Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Beiträge zum Internationalen Kolloquium vom 13. Bis 16. Mei 2005 anlässlich der Ausstellung »Krone und Schleier«*, Turnhout, Brepols.

- R. HAUSHERR (1975), *Über die Christus-Johannes-Gruppen: Zum Problem « Andachtsbilder » und deutsche Mystik*, dans R. Becksmann [éd.], *Beiträge zur Kunst des Mittelalters, Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag*, Berlin, Gebr. Mann, p. 79-103.
- J. FRINGS [éd.] (2005), *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern ; Ruhrlandmuseum: Die frühen Klöster und Stifte 500 - 1200 ; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: Die Zeit der Orden 1200 - 1500 ; eine Ausstellung der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, in Kooperation mit dem Ruhrlandmuseum Essen*, München, Hirmer Verlag.
- S. LINDQUIST (2012), *The Meanings of Nudity in Medieval Art: An Introduction*, dans S. LINDQUIST [éd.], *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Aldershot, Ashgate, p. 1-46.
- É. LONGRÉ (1937), art. *Bonaventure*, dans M. VILLER, J. De GUIBERT et F. CAVALLERA [éd.], *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, vol. 1, tome 1, 1937, Paris, Beauchesne, col. 1792.
- B. MCNEIL (2002), *De l'imitation de Jésus-Christ*, tr. par E. UTUDJIAN SAINT-ANDRÉ, Paris, Cerf.
- O. MAZAL et D. THOSS (1991), *Das Buchaltärchen Herzog Philipps des Guten von Burgund : codex 1800 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien*, Luzern, Faksimile Verlag.
- E. PANOFKY (1997), *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, présentation par Daniel Arasse, Paris, Gallimard.
- P. PARSHALL (2006), *Penitence and Pentimenti: Hieronymus Bosch's Mocking on Christ in London*, dans J.F. HAMBURGER et A. KORTEWEG [éd.], *Tributes in Honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, Turnhout, Brepols, p. 373-379.
- C. PERIER-D'ETEREN (2005), *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, Fonds Mercator.
- W. PINDER (1925), *Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts*, Munich, K. Wolff.
- P. POURRAT (1953), art. *Comménçants*, dans C. BAUMGARTNER et M. OLPHE-GAILLARD [éd.], *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, tome II, vol. 1, Paris, Beauchesne, col. 1144-1145.
- S. RINGBOM (1969), *Devotional Images and Imaginative Devotions – Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, vol 73, p. 159-170.
- S. RINGBOM (1995), *Les Images de dévotion (XIV^e-XV^e siècle)*, tr. par A. GIROD, Paris, Gérard Montfort.

- S. RINGBOM (1997), *De l'icône à la scène narrative*, tr. par P. JOLY et L. MILESI, Paris, Gérard Montfort (1^{re} éd. en 1965, Åbo, Åbo Akademi).
- K. SCHADE (1996), *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar, VDG.
- J.-C. SCHMITT (2002), *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard.
- R. SUCKALE (1977), *Arma christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, dans *Städels-Jahrbuch*, 6, p. 177-208.
- H. SWARENSKI (1935), *Quellen zum deutschen Andachtsbild*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 4, p. 141-144.
- K. WAAIJMAN (2003), *Image and Imagelessness. A Challenge to the [Modern] Devotion*, dans H. BLOMMENSTIJN, C. CASPERS et H. RIJCKLOF [éd.], *Spirituality Renewed: Studies on Significant Representations of the Modern Devotion*, Louvain, Peeters, p. 29-40.
- H. WENTZEL (1960), *Christus-Johannes-Gruppen des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart, Reclam.
- F. YATES (1987), *L'Art de la mémoire*, tr. par D. ARASSE, Paris, Gallimard (1^{re} éd. en 1966, Chicago, Chicago University Press).



Fig. 1. Dirk Bouts, *Le Christ couronné d'épines*, huile sur bois transférée sur toile, 43,8 x 37,1 cm, Londres, The National Gallery, NG 1083.
© National Gallery, Londres



Fig. 2. Maître Heinrich von Konstanz, *Saint Jean endormi contre l'épaule du Christ*, noyer polychromé, 141 x 73 x 48 cm, Anvers, Museum Mayer van den Berg, n° inv. 2094. © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 3. Maître des Traités de Morale (et atelier), *Une femme en prière devant un autel*, dans « Traités de morale », Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms 9272-76, f° 182. © KBR



Fig. 4. Maître de 1499, *Diptyque de Christian de Hondt* (volet droit), huile sur bois, 31 x 14,5 cm, Anvers, KMSK, n° inv. 256. © KIK-IRPA, Bruxelles

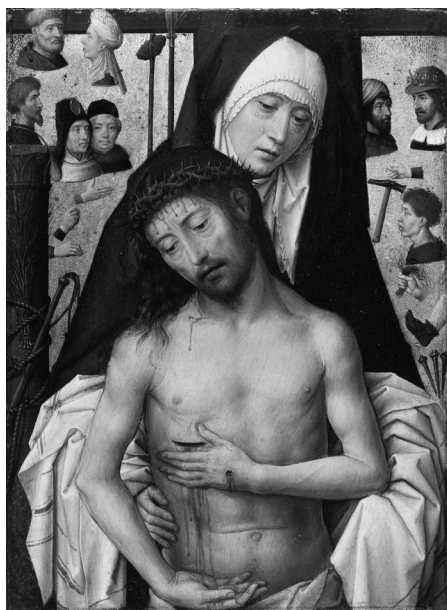


Fig. 5. Hans Memling, *La Vierge et le Christ mort*, huile sur bois, 27,4 x 19,9 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria, n° inv 1335-3. © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 6. Suiveur de Robert Campin, *La Vierge à l'Enfant dans un intérieur*, huile sur bois, 63,4 x 48,5 cm, Londres, The National Gallery, NG 2609. © NG, Londres

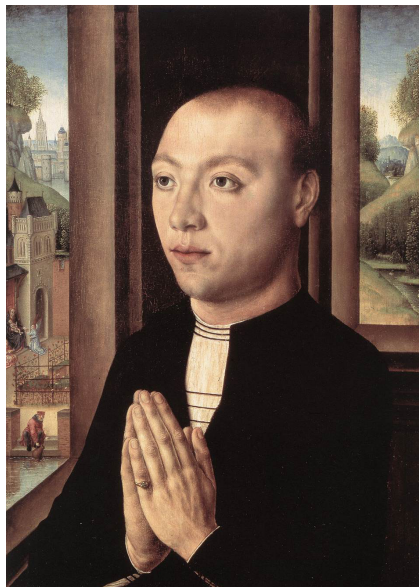


Fig. 7. Maître de la Légende de sainte Ursule, *Diptyque de Lodovico Portinari*, 51 x 39,4 cm, Cambridge, Harvard Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, n° inv. 1943.07 (g.) ; 41,4 x 29,7 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, n° inv. 1917 (dr.) © President and Fellows of Harvard College et Philadelphia Museum of Art

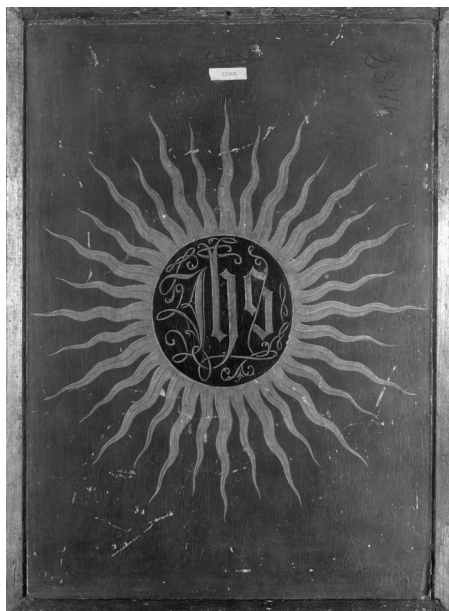


Fig. 8. Maître de la Légende de sainte Ursule, *Diptyque de Lodovico Portinari*, (revers droit). © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 9. France vers 1290, *Les trois estaz de bones ames*, dans « La sainte Abbaye », Londres, British Library, ms. Yates Thompson 11, f^o 29r. © British Library



Fig. 10. Jacob Cornelisz. van Oostanen (attribué à), *Le Christ de pitié*, 29 x 20,3 cm, Anvers, Museum Mayer van den Bergh, n° inv. 1899. © KIK-IRPA, Bruxelles

