



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Le portrait dévotionnel dans la peinture des anciens Pays-Bas entre 1400 et 1550: approche méthodologique pour une analyse du langage de l'image

Falque, I.M.J.

Citation

Falque, I. M. J. (2011). Le portrait dévotionnel dans la peinture des anciens Pays-Bas entre 1400 et 1550: approche méthodologique pour une analyse du langage de l'image. *Belgisch Tijdschrift Voor Oudheidkunde En Kunstgeschiedenis*, LXXX(1), 77-97. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/18544>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/18544>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE, A.S.B.L.
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË, V.Z.W.

COMMISSION DES PUBLICATIONS / COMMISSIE DER UITGAVEN

Exercice 2010-2011 / Dienstjaar 2010-2011

Président/Voorzitter: Mme Claire Dumortier; Directeur des publications/Directeur der uitgaven: Mme Claire DUMORTIER; Secretaris/Secrétaire: Dhr. Thomas COOMANS; Membres/Leden: Dhr. Guy DELMARCEL, Dhr. Raphaël DE SMEDT, M. YVON LEBLICQ, Dhr. André MOERMAN, Dhr. Raf VAN LAERE.

Conseil scientifique international / Internationale wetenschappelijke Raad: Lorne Campbell (G.B.), Thomas DaCosta Kaufmann (U.S.A.), Reindert Falkenburg (Pays-Bas/Nederland), Jacques Foucart (France/Frankrijk), Jeffrey Müller (U.S.A.).

AVIS / BERICHT

Les lettres, livres pour comptes rendus et manuscrits destinés à la *Revue* doivent être envoyés franco au Directeur de la *Revue* et les commandes adressées au Trésorier Général à l'adresse:

Académie royale d'Archéologie
de Belgique
Musées royaux d'Art et d'Histoire
Parc du Cinquantenaire 10,
B 1000 Bruxelles

Briefwisseling, werken ter recensie en manuscripten bestemd voor het *Tijdschrift*, moeten franco gestuurd worden aan de Directeur van het *Tijdschrift* en alle bestellingen dienen gericht aan de Algemeen Penningmeester:

Koninklijke Academie voor Oudheidkunde
van België
Koninklijke Musea voor Kunst en
Geschiedenis
Jubelpark 10, B 1000 Brussel

info@acad.be

Les paiements se font au C.C.P. 000-0100419-24 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, ou au compte BE39 3100 3817 2519 (BIC: BBRUBEBB) de l'Académie, Banque ING, Bruxelles. Chèques ou virements nets et sans frais pour la bénéficiaire.

De betalingen dienen te gebeuren op P.C.R. 000-0100419-24 van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België of op de rekening BE39 3100 3817 2519 (BIC: BBRUBEBB) van de Academie, ING Bank, Brussel. Checks of overschrijvingen netto en zonder kosten voor de bestemming.

Les auteurs de *mémoires* insérés dans la *Revue* reçoivent gratuitement 25 exemplaires tirés à part hors-commerce. Ils ont la faculté d'en faire tirer un plus grand nombre, à leurs frais, en avertissant, lors de la remise de la première épreuve, la direction, qui transmettra leur demande à l'imprimeur. Ces exemplaires sont également hors-commerce. Tous porteront obligatoirement une couverture semblable à celle de la *Revue* avec, comme mentions supplémentaires, le nom de l'auteur et le titre du mémoire.

De auteurs van *artikels* ontvangen gratis 25 overdrukken die niet in de handel mogen gebracht worden. Indien ze er meer wensen, krijgen zij deze op eigen kosten mits **tijdige verwittiging** aan de directie die hun aanvraag aan de drukker overmaakt. Ook deze overdrukken mogen niet worden verkocht. Alle overdrukken moeten voorzien worden van eenzelfde kaft als het tijdschrift, met als aanvullende aanduidingen de naam van de auteur en de titel van het artikel.

Tout article est soumis anonymement à trois membres désignés par la Commission des Publications.

Elk artikel wordt anoniem voorgelegd aan drie leden door de Commissie der Uitgaven aangeduid.

La Commission n'assume aucune responsabilité concernant les articles publiés et les photographies reproduites. Elle n'accepte qu'une seule réponse à un article ou compte rendu et qu'une seule réplique à cette réponse.

De Commissie neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de gepubliceerde artikels en foto's. Er wordt slechts één antwoord aanvaard op elk artikel of recensie, en slechts één repliek op dit antwoord.

L'adresse d'un auteur non membre de l'Académie peut être demandée au Directeur des publications.

Het adres van een auteur die geen lid is van de Academie kan aan de Directeur van de publicaties gevraagd worden.

ISSN 0035-077X

LE PORTRAIT DÉVOTIONNEL DANS LA PEINTURE
DES ANCIENS PAYS-BAS ENTRE 1400 ET 1550:
APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE POUR UNE ANALYSE
DU LANGAGE DE L'IMAGE

Ingrid FALQUE*

La communication que je vous présente aujourd'hui est basée sur les recherches que j'effectue depuis maintenant un an dans le cadre de ma thèse de doctorat. Cette première année de recherches a été essentiellement consacrée aux démarches heuristiques et à la mise en place d'une méthodologie permettant d'analyser ces images particulières que sont les peintures religieuses comportant un ou plusieurs portraits dévotionnels (ou « portraits de donateurs » pour reprendre l'expression la plus commune).

Le but de ma recherche doctorale est d'envisager de manière systématique et exhaustive les différentes modalités selon lesquelles le portrait dévotionnel s'intègre dans la peinture religieuse des anciens Pays-Bas au xv^e siècle et pendant la première moitié du xvi^e siècle. Il s'agit aussi de déterminer la signification de ces œuvres dans le contexte religieux de l'époque, et ce en favorisant la mise en rapport de leurs formes, de leurs fonctions et de leurs significations. Mes recherches visent donc à envisager cette production picturale en tant que témoin visuel de la manière dont les hommes de la fin du Moyen Âge envisageaient leurs relations avec le monde céleste mais aussi leurs rapports sociaux. Je vise donc, pour reprendre une expression de Jean-Claude Schmitt, une « analyse de l'art dans sa spécificité et dans sa relation dynamique avec la société qui l'a produit ».

Avant d'entrer dans le vif du sujet, quelques précisions terminologiques s'imposent pour la compréhension de mon propos. Les portraits apparaissant dans la peinture religieuse appartiennent en effet à plusieurs catégories distinctes, et ce malgré les similitudes de leurs modes de représentation. On appelle traditionnellement « portrait de donateur » toute représentation d'un contemporain agenouillé en prière dans un tableau religieux. Pourtant, ce terme ne convient pas à toutes ces effigies. En effet, au sens strict du terme, n'est portrait de donateur que le portrait inséré dans une œuvre commandée et donnée à une institution religieuse par la personne portraiturée. Un exemple célèbre de portraits de donateurs est celui de Jodocus Vijdt et de son épouse Elisabeth Borluut dans le *Polyptyque de l'Agneau mystique* des frères Van Eyck (fig. 1), retable qu'ils commandèrent pour orner l'autel de leur chapelle familiale à l'église Saint-Bavon de Gand, comme en témoigne l'acte de fondation de 1435 et le quatrain inscrit sur le cadre de l'œuvre. Par contre, dans le *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove* de Memling (fig. 2), autre grand classique de la peinture flamande du

* Présentée par Madame D. Allart, Professeur à l'Université de Liège.



Fig. 1. Jan et Hubert van Eyck, *Polyptyque de l'Agneau mystique* (revers), 375 x 260 cm (fermé), Gand, église Saint-Bavon. © KIK-IRPA, Bruxelles

xv^e siècle, la personne portraiturée n'est pas le donateur mais le commanditaire, puisque ce diptyque est un tableau de dévotion privée et non une œuvre de donation. Maarten étant représenté en prière, on préférera dans ce cas, comme pour toutes les effigies en prière, utiliser les termes « portrait dévotionnel » ou « portrait de dévot ».

On évitera également d'utiliser le terme « portrait de commanditaire » car les personnes dont le portrait figure dans des tableaux religieux n'en sont pas nécessairement les commanditaires. On pensera notamment à la série des vingt-quatre tableaux de dévotion commandés par Philippe le Hardi à Jean de Beaumetz en 1388 pour orner les cellules de moines de la Chartreuse de Champmol. On ne conserve que deux de ces vingt-quatre tableaux. Tous deux représentent la Crucifixion avec un chartreux agenouillé au pied de la croix. Dans ce cas, les personnes portraiturées ne sont pas les commanditaires, mais les bénéficiaires de l'œuvre.



Fig. 2. Hans Memling, *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove*, 44 x 33,5 cm (chaque volet), Bruges, Memlingmuseum, n° inv. O. SJ178. I. © Lukasweb

Par ailleurs, les portraits intégrés dans des peintures religieuses ne sont pas nécessairement des portraits dévotionnels. Il est en effet courant que le commanditaire de l'œuvre prête ses traits à l'un des protagonistes de la scène ou y assiste en tant que spectateur privilégié prenant place parmi les protagonistes, comme c'est le cas dans ce *Triptyque de la dernière Cène* du Maître de la Légende de sainte Catherine (fig. 3). On parlera dans ce cas de « portrait dissimulé » ou de « portrait implicite », pour reprendre une expression de Didier Martens.

Ces précisions terminologiques apportées, je voudrais maintenant me pencher brièvement sur l'histoire du portrait intégré dans la peinture religieuse du début de l'ère chrétienne au xvii^e siècle, afin d'en évoquer les caractéristiques et fonctions principales. Ce bref historique me permettra également de souligner les particularités de cette production à la fin du Moyen Âge, période à laquelle sont consacrées mes recherches.

Présent dès les premiers siècles du Moyen Âge et ce, jusqu'au xvii^e siècle au moins, le portrait intégré dans l'art religieux se caractérise par une évolution de ses modalités de représentation au long des siècles. Ainsi, de l'époque byzantine à l'époque romane, ces œuvres sont essentiellement des images de donation dans lesquelles le donateur est repré-



Fig. 3. Maître de la Légende de sainte Catherine, *Triptyque de la dernière Cène*, 163,5 x 77 cm, Bruges, Grand Séminaire. © KIK-IRPA, Bruxelles

senté offrant une église miniature. Parallèlement se développe le portrait dévotionnel, formule selon laquelle le modèle est représenté en orant, agenouillé les mains jointes ou croisées sur le torse. À partir du XVI^e siècle, de légers changements sont perceptibles dans les modes de représentation des personnes portraiturees, laissant présager une évolution sémantique de cette production. Il s'agit d'une problématique que j'évoquerai à la fin de mon exposé.

Dès les premières occurrences et ce, jusqu'à la disparition de ce motif, la fonction première de ces œuvres est d'assurer le salut dans l'au-delà de la personne représentée, tant par sa propre effigie en prière que par les prières que l'œuvre est censée susciter auprès des fidèles la regardant. En outre, les personnes portraiturees désirent également adresser une prière à un saint ou demander l'intercession du Christ ou de la Vierge.

À la fin du Moyen Âge, les œuvres comportant des portraits s'intègrent régulièrement dans un vaste programme de fondation religieuse. La fondation de chapelle est en effet la principale expression de la dévotion des bourgeois et des nobles, lesquels dotent souvent l'autel de leur chapelle d'un retable comportant leur effigie. La plupart des fondations sont établies par testament. Une part substantielle de la somme de l'héritage est alors consacrée à la célébration des obsèques et des messes commémoratives pour le repos et le salut de l'âme du fondateur et de sa famille.

Le cas du chancelier Rolin illustre particulièrement bien la volonté d'assurer son salut par la fondation elle-même, mais aussi par les prières que les tableaux qui y sont liés susciteront auprès des fidèles les regardant. Après avoir mené une vie mondaine, le chancelier du duc de Bourgogne décida de consacrer la fin de sa vie à assurer son salut par de multiples fondations, dont les plus célèbres sont celles des hospices de Beaune et de la collégiale Notre-Dame-du-Châtel à Autun. Dans cette église, Rolin organisa la récitation de messes quotidiennes à divers endroits de l'édifice. Simultanément à la messe dite devant l'autel principal de l'église, une autre messe devait être dite dans la chapelle Saint-Sébastien où se trouvait la célèbre *Vierge au chancelier Rolin* de Jan van Eyck (fig. 4). Son testament stipule que ces messes devaient être récitées à perpétuité pour le salut de son âme ainsi que de celles de sa famille et de ses amis. La fondation de l'hôtel-Dieu de Beaune relève du même principe. Ainsi, la charte de fondation stipule que les sœurs, les pauvres et les malades hébergés dans l'hôpital devaient prier pour l'âme du fondateur et de son épouse, Guigone de Salins. Leurs portraits figuraient d'ailleurs sur le *Polyptyque du Jugement dernier* de Rogier van der Weyden placé sur l'autel de la chapelle de la grande salle des malades. Ils étaient donc visibles de tous et rappelaient aux personnes hébergées à l'hospice leurs obligations envers leurs bienfaiteurs.

À la fin du Moyen Âge, le phénomène du portrait dans l'art religieux connaît donc un essor considérable dans les anciens Pays-Bas et ce, aussi bien dans l'art du vitrail et de l'enluminure que dans le domaine de la sculpture et de la peinture de chevalet. Il y a donc, pour cette période et cette aire géographique, un ensemble particulièrement riche, cohérent et significatif de témoignages variés. Alors qu'il était jusque-là essentiellement réservé aux princes et aux souverains, le portrait dévotionnel connaît désormais une diffusion large. Bourgeois, nobles, hauts fonctionnaires, membres du clergé et représentants des différents ordres religieux désirent laisser une trace de leur piété et de leur présence sur terre. La volonté première de la personne portraituree est souvent complexe, teintée de dévotion mais aussi du désir d'exalter son prestige, d'où une amplification et une diversification sans précédent des œuvres religieuses comportant un ou plusieurs portraits. D'un point de vue culturel, l'intérêt de cette production picturale réside dans le fait que la représentation des personnes, qui lisaient et appliquaient les préceptes de la littérature dévotionnelle, peut être considérée comme une « mise en images » de la spiritualité et des pratiques dévotionnelles de l'époque.

Dans le cadre de ma thèse, j'ai opté pour l'étude du portrait dévotionnel introduit exclusivement dans la peinture de chevalet entre 1400 et 1550 pour plusieurs raisons. Tout d'abord car il s'agit d'un médium caractéristique de la fin du Moyen Âge. On situe généralement l'apparition du panneau peint en Italie au XIII^e siècle. Il se développe fortement en Flandre au XIV^e puis surtout au XV^e siècle pour devenir l'un des domaines privilégiés du mécénat et de la commande artistiques. Il est en cela une manifestation des changements culturels en cours à cette époque charnière et mérite donc une attention particulière.

La deuxième raison est que les peintures religieuses comportant des portraits revêtent un caractère polyvalent au niveau de leurs usages et de leurs fonctions. Ces tableaux sont tout aussi bien des grands retables de donation que des triptyques destinés à des autels domestiques, des œuvres à caractère privé, des épitaphes ou des œuvres à fonction commémorative. Cette variété n'est pas aussi évidente à établir pour les autres médiums.



Fig. 4. Jan van Eyck, *La Vierge au chancelier Rolin*, 66 x 62 cm, Paris, Musée du Louvre, n° inv. 1271.
© KIK-IRPA, Bruxelles

Enfin, le support en lui-même permet une plus grande variété compositionnelle et de format que les autres mediums. Ceci explique d'ailleurs partiellement la multitude de fonctions que peuvent revêtir ces tableaux.

La spécificité des œuvres de mon corpus relève donc tant de leur contenu iconographique et de leur variété compositionnelle que de la multitude des usages que le medium utilisé suppose. Les particularités de ces tableaux, mêlant éléments sacrés et profanes appellent un mode d'analyse rendant justice à leur double nature. Cette méthode d'analyse implique une étude et un examen fouillé des éléments constitutifs de l'image, afin d'en déterminer les unités sémantiques (ou éléments porteurs de sens) et leurs articulations significatives. Or, les études réalisées sur le sujet portent rarement assez d'attention à ce que l'on appelle traditionnellement le « langage de l'image ».

Mon but n'est pas ici de vous présenter un état de la question sur le sujet mais quelques remarques méritent tout de même d'être soulignées: la plupart des auteurs traitant du « portrait de donateur » ont trop souvent eu tendance à négliger les éléments constitutifs de l'image et leur importance dans sa signification globale. S'il est désormais bien établi que le portrait intégré dans la peinture religieuse a comme fonction principale d'assurer le salut de la personne portraiturée et d'exprimer picturalement – et donc de manière durable – une prière *idéale*, une étude de cette production picturale qui tiendrait compte des multiples variantes formelles et compositionnelles comme autant d'éléments jouant un rôle dans la signification et les fonctions des œuvres fait encore défaut. Il s'agit donc, dans le cadre de ma thèse de valoriser ces éléments et ce type d'approche afin de nuancer et affiner nos connaissances sur le sujet.

L'angle d'approche pour lequel j'ai opté dans ma thèse de doctorat nécessite une méthode d'analyse des images particulière. Cette méthode doit servir à étudier le corpus dans une perspective d'histoire culturelle selon laquelle il convient de rapprocher production visuelle et réalité socio-religieuse, le portrait de dévot étant bel et bien une voie d'accès parmi d'autres pour analyser les rapports que les hommes de cette époque entretenaient avec le monde céleste. D'un point de vue méthodologique, il s'agit donc de privilégier les sources visuelles, sans pour autant négliger les sources textuelles, qui sont également prises en compte. Toutefois, le lien que l'on établira entre ces deux types de sources n'est pas un rapport de subordination de l'image au texte mais un rapport plus « égalitaire », texte et image étant deux voies d'accès différentes mais complémentaires menant au but de l'étude.

La méthode d'analyse des œuvres doit permettre de tirer le maximum d'informations des œuvres elles-mêmes. Or, dans le cas de ce corpus, il apparaît clairement qu'une étude iconographique traditionnelle, n'analysant que le contenu des œuvres et non leurs aspects formels, ne permettrait pas de saisir toutes les nuances de représentation et donc de signification des œuvres. L'iconographie, telle que Panofsky la définit dans ses *Essais d'iconologie* (pour rappel, il définit l'iconographie comme étant « cette branche de l'histoire de l'art qui se rapporte au sujet ou à la signification des œuvres, par opposition à leurs formes ») implique en effet une dissociation nette entre la forme et le sens de l'œuvre. Or, il apparaît clairement aujourd'hui que ces deux composantes de l'image sont imbriquées. Les modalités d'expression visuelle – autrement dit les aspects formels – permettent au sens de se manifester dans les images. Les rapports d'échelle, les proportions, les jeux de couleurs sont autant d'éléments visuels ayant un rôle dans la signification de l'œuvre. Le langage figuratif se caractérise par cette imbrication du thématique et du formel. L'interaction entre le sens et la forme de l'image doit donc être prise en compte dans l'interprétation des images et dans l'analyse de leur langage. Il faut donc opter pour ce que Jérôme Baschet appelle

une « approche iconographique élargie », tenant compte aussi bien du contenu des images que de leurs aspects formels, dans la recherche du sens. Dans le cas des tableaux religieux comportant des portraits, les aspects formels et compositionnels de l'œuvre jouent un rôle primordial: le tableau qui illustre la demande ou le souhait du commanditaire portraituré rend effective et vivante cette demande en fonctionnant sur un mode interne, grâce à un arsenal d'artifices picturaux. L'image devient alors un monde en soi dans lequel les pensées et les souhaits du commanditaire prennent forme.

D'un point de vue pratique, il s'agit donc, dans un premier temps, de distinguer les éléments spécifiques à ces œuvres et de les prendre ensuite comme base de l'analyse. C'est pourquoi, dans le cadre de cette étude, il est pertinent d'établir une classification des œuvres tenant compte de la structure matérielle du tableau, de la structuration symbolique de l'espace fictif qu'il donne à voir et de la présence de figures de médiation comme les saints patrons. Cette classification permet une analyse typologique, ou sérielle, des œuvres.

J'ai ainsi réparti les 663 œuvres de mon catalogue en vingt catégories d'après trois critères principaux. Le premier est la position du ou des portrait(s) dans la structure matérielle de l'œuvre: sur le revers des volets de l'œuvre, sur les volets intérieurs (fig. 5), sur le même panneau que la scène religieuse ou dans un diptyque. Le deuxième est la présence ou non d'un saint patron et enfin, le troisième est la nature de la scène religieuse (narrative ou hiératique) devant laquelle prient les dévots (voir le tableau en annexe).

Il est évident que les critères de classement sélectionnés ne sont pas les seuls éléments significatifs des œuvres du corpus. Les attributs des portraits (tels que les livres de prière, les prie-Dieu, les rosaires ou les chapelets, un chien couché au pied du dévot...), le nombre d'effigies ou encore les informations sur les personnes portraiturées sont autant d'informations dont il faut également tenir compte dans l'analyse des œuvres. C'est pourquoi une base de données dans laquelle chaque œuvre est inventoriée en tenant compte de ces critères a été créée.

Une analyse des images tenant compte de l'interaction entre forme et contenu, ainsi que du langage figuratif permet de cerner finement leurs diverses manières de véhiculer un message. Pour reprendre des termes de François Garnier, un historien de l'art français ayant consacré deux livres au langage de l'image au Moyen Âge, « l'analyse syntaxique enrichit la lecture de l'image et individualise par des nuances de sens parfois profondes des figurations qu'un examen rapide regroupe sans distinction dans un même stéréotype uniforme ». L'analyse du langage de l'image n'a en effet de sens que si on l'envisage pour un corpus d'œuvres (ayant des rapports entre elles au niveau de leur contenu iconographique) assez vaste que pour pouvoir dégager des tendances générales et des cas particuliers. Cette analyse sérielle du corpus étudié permet donc de cerner les régularités, les normes de représentations, mais aussi les variations, les cas particuliers et les exceptions de la figuration des portraits au sein de chaque type.

Afin d'illustrer mon propos, je vous présente ici la série 3B, correspondant aux œuvres dans lesquelles le portrait apparaît sur le même panneau que la scène religieuse, cette dernière étant une scène hiératique (la Vierge à l'Enfant, le Christ de pitié, le Trône de grâce, un saint...). Le dévot est accompagné de son saint patron. Cette série comprend 54 œuvres, qui se répartissent en deux tendances compositionnelles principales:

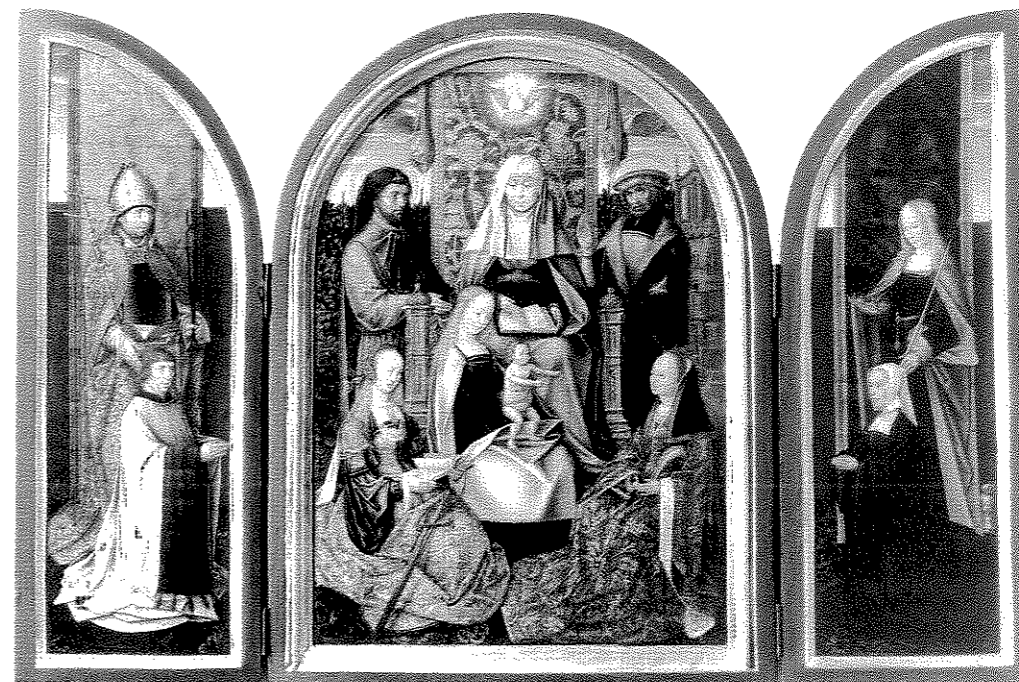


Fig. 5. Maître de la Famille de sainte Anne, *Triptyque de la Famille de sainte Anne*, 77 x 58,5 cm (pann. central), 77 x 28,7 cm (volet gauche) et 77 x 29,2 cm (volet droit), Gand, Museum voor Schone Kunsten, n° inv. 1906-B. © KIK-IRPA, Bruxelles

1. le personnage saint vénéré trône au centre de la composition. La ou les personne(s) portraiturée(s) prennent place à ses pieds avec leur saint patron debout derrière eux, comme dans le panneau central du *Triptyque de John Donne of Kidwelly* de Memling conservé à Londres (fig. 6).
2. Le personnage saint est décalé sur l'un des bords de la composition, soit debout, soit assis et le dévot se situe à ses côtés. C'est notamment le cas dans la *Vierge au chancelier Rolin* évoquée précédemment.

À côté de ces deux tendances générales, certaines œuvres se distinguent par l'originalité de leur composition. C'est notamment le cas de l'*Ecce Agnus Dei* de Dirk Bouts conservé à l'Alte Pinakothek de Munich (fig. 7). L'agencement du paysage – et plus spécialement le Jourdain créant un axe médian qui sépare clairement le domaine divin du domaine terrestre – est tout à fait particulier au sein de cette série. En outre, la nature de la scène elle-même, oscillant entre scène narrative et scène hiératique pose problème. Ce tableau est en effet une représentation dérivant du thème du Christ apparaissant à saint Jean-Baptiste et ses disciples. Les disciples sont ici remplacés par le dévot représenté selon les critères traditionnels du portrait dévotionnel.



Fig. 6. Hans Memling, *Triptyque de la Vierge à l'Enfant*, dit *Triptyque de John Donne of Kidwelly*, 72,3 x 71,6 cm (pann. central) et 72 x 31,1 cm (volets), Londres, The National Gallery, n° inv. NG 6275. © The National Gallery, Londres



Fig. 7. Dirk Bouts, *Ecce Agnus Dei*, 53,7 x 41,4 cm, Munich, Alte Pinakothek, n° inv. 15192. © KIK-IRPA, Bruxelles

Une autre œuvre se distinguant par sa composition est le *Portrait d'un homme en prière devant une apparition de la Vierge* attribué à Jan Provoost (fig. 8). Ici, le caractère particulier de l'œuvre réside dans la représentation de la Vierge à l'Enfant dans une nuée apparaissant au religieux alors en pleine méditation. Cette formule compositionnelle est assez rare dans le domaine de la peinture de chevalet, tandis qu'elle apparaît plus fréquemment dans l'enluminure. On la retrouve notamment dans une miniature provenant du *Livre d'heures de James IV d'Écosse*, représentant Margaret Tudor en prière. Dans ces deux œuvres, l'objet de la dévotion de la personne portraiturée est traité comme une apparition. Comme l'a judicieusement souligné Sixten Ringbom, il est peu probable que des laïcs tels que Margaret Tudor aient réellement eu une apparition de la Vierge, ce phénomène relevant de la mystique. Il semble donc que ces « apparitions » dans des nuées ou des nimbes soient plutôt des images mentales que se forment les fidèles pendant leurs dévotions.

Revenons maintenant à l'analyse sérielle des œuvres de la catégorie 3B. Outre les tendances compositionnelles, il est possible d'établir des tendances iconographiques. La Vierge à l'Enfant rencontre clairement le plus de succès avec 28 œuvres sur les 54 que compte ce type. On retrouve six occurrences de sainte Anne trinitaire, deux du Christ en Salvator Mundi et trois Trinités sous la forme du Trône de grâce. Ces tendances témoignent du succès du culte marial en cette fin de Moyen Âge.

Enfin, il est intéressant de relever l'attitude peu traditionnelle de certaines personnes portraiturées, attitude qui implique un rapport plus intime qu'à l'habitude avec les personnages saints. Ainsi, dans cette *Vierge à l'Enfant avec un homme en prière présenté par saint Michel* du Maître du Triptyque anversois de la Vierge, le dévot n'est pas représenté agenouillé les mains jointes, mais en contact physique avec l'Enfant (fig. 9). Ce phénomène est, à n'en pas douter, à rapprocher de la littérature dévotionnelle de l'époque préconisant un rapport direct et intime avec le Christ. Comme on le voit ici, texte et image véhiculent chacun à leur manière les conceptions religieuses de l'époque.

Je délaisse ici les premiers résultats de cette analyse sérielle, pour apporter quelques compléments d'informations sur la méthode de mise en place. Il est évident qu'une classification de ce genre ne doit en aucune façon devenir un carcan rigide tendant à emprisonner l'œuvre au sein d'un type, ce qui rendrait inévitablement stérile l'analyse des œuvres. La comparaison d'œuvres appartenant à des séries différentes reste bien évidemment pertinente, comme en témoigne l'exemple suivant: la *Vierge au chancelier Rolin* de Van Eyck et la *Vierge à l'Enfant avec une femme en prière et sainte Marie-Madeleine* du Maître à la Vue de Sainte-Gudule conservée à Liège (fig. 10) sont deux œuvres appartenant à deux types distincts mais de composition similaire. Les deux dévots sont représentés dans une composition leur assurant un statut privilégié, ceux-ci étant agenouillés face à la Vierge, dans le même espace pictural qu'elle. D'un point de vue typologique, la différence majeure entre les deux tableaux est la présence d'une sainte patronne dans le tableau de Liège, contrairement au tableau de Van Eyck. Marie-Madeleine joue ainsi un rôle de médiation entre la Vierge et la jeune femme en prière, intermédiaire dont se passe Nicolas Rolin, portraituré seul face à Marie. De prime abord, cela accentue la proximité entre cette dernière et le chancelier, tout comme le non respect des règles héraldiques. Nicolas Rolin occupe en effet la position d'honneur, la droite héraldique, place qui est traditionnellement réservée au personnage saint. Toutefois, divers éléments du tableau de Liège instaurent un plus haut degré de proximité



Fig. 8. Jan Provoost, *Un homme en prière devant la Vierge à l'Enfant dans une nuée*, 32,5 x 27 cm, localisation inconnue (anciennement Amsterdam, P. de Boer). © M. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*. IXb. Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier, Bruxelles, 1973, n° 163.



Fig. 9. Maître du Triptyque anversois de la Vierge, *La Vierge à l'Enfant avec un homme présenté par saint Michel*, huile sur bois, 82,5 x 73,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, n° inv. 1631A.
© hpk - Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin



Fig. 10. Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *La Vierge à l'Enfant avec une jeune femme en prière et sainte Marie-Madeleine*, 56 x 49 cm, Liège, Musée Grand Curtius, n° inv. A9. © KIK-IRPA, Bruxelles

entre la jeune femme portraiturée et la Vierge que dans le tableau de Van Eyck. Le plus marquant de ces éléments est sans conteste la position de la femme, qui au lieu d'être figurée pieusement les mains jointes, comme c'est traditionnellement le cas, serre entre les mains un chapelet que tient aussi l'Enfant. Ce dernier semble d'ailleurs vouloir se pencher vers la dévote, mais sa Mère le retient. L'impression de proximité est également renforcée par le jeu de regards entre la Vierge et la jeune femme que l'on ne retrouve pas dans le tableau de Nicolas Rolin. Le cadrage plus serré dans le tableau liégeois accentue également cet effet de proximité.

Une analyse comparative de ces deux œuvres permet donc de nuancer l'idée généralement admise selon laquelle la présence d'un saint patron crée une distance entre la personne portraiturée et le personnage saint. Dans ce cas-ci, en effet, les autres éléments signifiants de la composition (jeu de regards, jeu des mains, cadrage) plaident pour une lecture plus fine des œuvres laissant présager que la distance instaurée par la présence d'une figure de médiation peut être atténuée par d'autres éléments signifiants de la composition.

De manière plus générale, cette analyse typologique et l'observation minutieuse du corpus permettent de soulever des problématiques et dégager des pistes de réflexion qui n'ont pas encore été explorées, comme les rapports entre les formes et les fonctions des œuvres, ou les différences entre les œuvres commandées par les laïcs et par les clercs. Il s'avère en effet très clairement que les tableaux commandés par ces derniers sont souvent plus complexes que les commandes laïques.

Une autre piste de réflexion qui se dégage de ce corpus est la possible adéquation entre évolution formelle et évolution sémantique des œuvres comportant des portraits dans le courant du xv^e siècle. On constate en effet qu'à cette période, de subtils changements formels s'opèrent, tels que le faste plus apparent des vêtements, la prédominance des armoiries, la standardisation compositionnelle et, surtout, le regard du dévot dirigé vers le spectateur. Tous ces indices semblent bien plaider pour une évolution des fonctions des œuvres. Le portrait, et donc le caractère profane de la représentation, prennent peu à peu le pas sur la scène religieuse. L'œuvre semble devenir plus clairement un moyen d'auto-valorisation, une manière de manifester son prestige, plutôt que sa dévotion. Ce phénomène s'accroît d'ailleurs fortement au xvii^e siècle.

Enfin, l'étude de cette production picturale avec l'arsenal méthodologique mis en place permet de nuancer certaines hypothèses émises précédemment, notamment celle de Craig Harbison. La vie spirituelle du xv^e siècle étant très marquée par les expériences visionnaires des mystiques du siècle précédent, ces derniers servaient de modèles pour les fidèles désireux de vivre des expériences similaires. Partant de ce constat, Harbison supposa que les scènes religieuses devant lesquelles apparaissent des dévots en prière ne sont pas représentées pour elles-mêmes mais sont des images mentales des personnes portraiturées. Ainsi, si l'on suit cet auteur, *La Vierge au chanoine van der Paele* de Jan van Eyck n'est pas une représentation de la Vierge accompagnée du chanoine, mais une représentation de ce dernier ayant une vision mentale de la Vierge à l'Enfant. Le livre ouvert qu'il tient entre les mains et son regard méditatif suggèrent qu'il réfléchit au passage qu'il vient de lire et que cette réflexion a engendré dans son esprit une image mentale de la Vierge, que le tableau matérialise. Il n'y aurait en somme qu'une seule différence avec le tableau de Jan Provoost évoqué précédemment: l'absence de nimbe ou de nuée. L'intégration d'un portrait dans une œuvre religieuse

ne serait donc pas un «simple anachronisme», mais une visualisation des méditations du dévot portraituré. L'absence de nuée symbolisant la séparation entre les deux mondes serait comblée par d'autres artifices picturaux suggérant la présence de deux niveaux de réalité distincts, tels que le regard plongé dans le vide des dévots. Bien que séduisante, cette théorie est loin d'être applicable à tous les tableaux comportant des portraits dévotionnels. La confrontation de cette hypothèse avec les œuvres soulève de nombreuses questions: lorsque le tableau comporte plusieurs portraits, peut-on considérer qu'il s'agit d'une vision commune à toutes les personnes portraiturées? Quelle est la signification du saint patron présentant le dévot au personnage saint? Si ce dernier est vraiment une image mentale créée par le dévot, la présence d'un intercesseur ne serait-elle pas superflue? Comment interpréter les échanges de regards et les contacts physiques entre le dévot et le personnage saint, comme c'est le cas dans le tableau du Maître à la Vue de Sainte-Gudule évoqué précédemment? L'interprétation de Craig Harbison possède donc des limites qui traduisent bien les difficultés et les problèmes que soulève l'analyse du langage de ces images complexes. Or, ces problèmes peuvent être posés de manière différente, par le recours à une analyse minutieuse du langage de l'image, afin d'esquisser des réponses novatrices.

Au terme de cette présentation, j'espère avoir montré la pertinence d'une approche iconographique qui tient compte des particularités formelles des œuvres étudiées et de la nécessité d'aborder chaque production artistique en considérant ses spécificités. En conclusion, il importe de souligner que cette approche typologique du corpus prendra place dans une démarche plus large visant à étudier ces images en tant que témoignages des pratiques religieuses de l'époque, en les rapprochant de la littérature spirituelle contemporaine. Il s'agit là de la seconde et prochaine étape de ma recherche doctorale.

Bibliographie

Sur le sujet traité dans cet article, voir en premier lieu notre thèse de doctorat, dont la publication est en cours de préparation, et qui comprend un catalogue et une bibliographie exhaustive: FALQUE, I., *Portraits de dévots, pratiques religieuses et expérience spirituelle dans la peinture des anciens Pays-Bas (1400-1550)*, thèse de doctorat inédite, Université de Liège, 2009.

Sur le portrait dévotionnel aux xv^e et xvi^e siècles, voir aussi:

HELLER, E., *Das altniederländische Stifterbild*, Munich, 1976.

HARBISON, C., «Visions and Meditations in Early Flemish Painting», dans *Simiolus*, 15, 1985, pp. 87-118.

MARTENS, D., «Le Maître des Portraits Baroncelli: un élève de Petrus Christus?», dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, 30, 1995, pp. 71-105.

Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen, cat. d'expos. édité par T. VAN BUEREN, Turnhout, 1999-2000.

FALKENBURG, R. L., «The Household of the Soul: Conformity in the *Merode Triptych*», dans AINSWORTH, M. W. (éd.), *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical look at Current Methodologies*, New York, 2001, pp. 2-17.

ROTHSTEIN, B., *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 2005.

FALKENBURG, R. L., «Hans Memling's Van Nieuwenhove Diptych: the place of Prayer in Early Netherlandish Devotional Painting», dans HAND, J. O. et SPRONK, R. (éd.), *Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, Cambridge, Londres et New Haven, 2006, pp. 92-109.

Pour une histoire du portrait intégré dans l'art religieux antérieur à la période envisagée ici, voir: LANE, B. G., *The Development of Medieval Devotional Figures*, PhD Diss., University of Pennsylvania, 1970.

Sur le phénomène de la fondation religieuse, on consultera notamment: CHIFFOLEAU, J., «Sur l'usage obsessionnel de la messe pour les morts à la fin du Moyen Âge», dans *Faire croire. Modalités de la diffusion de la réception des messages religieux du XI^e au XV^e siècle. Table ronde organisée par l'École française de Rome, en collaboration avec l'Institut d'histoire médiévale de l'Université de Padoue (Rome, 22-23 juin 1979)*, Rome, 1981, pp. 235-256.

Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 26 september 1988, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1990.

Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen, cat. d'expos. édité par d'Herman Kamp sur les fondations de Nicolas Rolin: KAMP, H., *Memoria und Selbstdarstellung: die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin*, Sigmaringen, 1993.

Sur l'«approche iconographique élargie» et l'analyse du langage de l'image: RINGBOM, S., *De l'icône à la scène narrative*, Paris, 1997 (1^{ère} éd. anglaise en 1965).

GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen âge. I. Signification et symbolique*, Paris, 1984.

GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen âge. II. Grammaire des gestes*, Paris, 1988.

RINGBOM, S., *Les images de dévotion. XI^e-XV^e siècles*, Paris, 1995.

BASCHET, J., «Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie», dans *Annales. Histoire, sciences sociales*, 51, 1996, pp. 93-133.

SCHMITT, J.-Cl., *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002.

BASCHET, J., *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008.

Annexe: Typologie des portraits de dévots dans la peinture des anciens Pays-Bas (1400-1550)

TYPE 1A:	Portraits situés sur le revers des volets de l'œuvre, avec saint patron, sans scène religieuse secondaire au revers.	7 œuvres
TYPE 1B:	Portraits situés sur le revers des volets de l'œuvre, avec saint patron, avec scène religieuse secondaire au revers.	10 œuvres
TYPE 1C:	Portraits situés sur le revers des volets de l'œuvre, sans saint patron, sans scène religieuse secondaire au revers.	1
TYPE 1D:	Portraits situés sur le revers des volets de l'œuvre, sans saint patron, avec scène religieuse secondaire au revers.	9 œuvres
TYPE 2A:	Portraits situés sur l' avers des volets de l'œuvre, avec saint patron, devant une scène narrative .	82 œuvres
TYPE 2B:	Portraits situés sur l' avers des volets de l'œuvre, avec saint patron, devant une scène hiératique .	51 œuvres
TYPE 2C:	Portraits situés sur l' avers des volets de l'œuvre, sans saint patron, devant une scène narrative .	22 œuvres
TYPE 2D:	Portraits situés sur l' avers des volets de l'œuvre, sans saint patron, devant une scène hiératique .	19 œuvres
TYPE 3A:	Portraits situés sur le même panneau que la scène principale, avec saint patron, devant une scène narrative .	41 œuvres
TYPE 3B:	Portraits situés sur le même panneau que la scène principale, avec saint patron, devant une scène hiératique .	54 œuvres
TYPE 3C:	Portraits situés sur le même panneau que la scène principale, sans saint patron, devant une scène narrative .	63 œuvres
TYPE 3D:	Portraits situés sur le même panneau que la scène principale, sans saint patron, devant une scène hiératique .	49 œuvres
TYPE 4A:	Portraits situés sur un volet d'un diptyque , avec saint patron, devant une scène narrative .	1 œuvre
TYPE 4B:	Portraits situés sur un volet d'un diptyque , avec saint patron, devant une scène hiératique .	10 œuvres
TYPE 4C:	Portraits situés sur un volet d'un diptyque , sans saint patron, devant une scène narrative .	1 œuvre
TYPE 4D:	Portraits situés sur un volet d'un diptyque , avec saint patron, devant une scène hiératique .	25 œuvres
TYPE 5:	Cas particuliers	20 œuvres
TYPE 6A:	Volets ou paires de volets issus de triptyques ou de polyptyques démembrés	135 œuvres
TYPE 6B:	Portraits de dévots à mi-corps (ayant appartenu à des diptyques ou des triptyques démembrés)	58 œuvres
TYPE 6C:	Portraits de couples à mi-corps (ayant appartenu à des triptyques démembrés)	5 œuvres

SAMENVATTING

Van bij het begin van de middeleeuwen zijn devotionele portretten gekend. Vanaf de 15de eeuw bekleden zij een centrale plaats in de picturale productie van de Nederlanden. Aanvankelijk beperkt tot vorsten, kent het devotioneel portret van dat ogenblik af een brede verspreiding. Burgers, edellieden, hoge grafelijke ambtenaren en clerici willen getuigenissen nalaten van hun godsvrucht en van hun aards bestaan. Hierdoor kent het aantal en de diversiteit van religieus geïnspireerde kunstwerken met portretten een ware explosie. In de loop van de 16de eeuw vermindert deze tendens echter opnieuw.

Tijdens de 15de en de 16de eeuw wordt op de meest diverse manieren het portret van de donateur in religieuze composities geïntegreerd. De opdrachtgever wordt vaak geknield en met gevouwen handen voorgesteld. Soms verschijnt hij als bevoorrecht toeschouwer tussen heiligen of leent hij zijn trekken aan een personage dat deelneemt aan de afgebeelde scène. Er konden ongeveer 750 werken van dit type schilderijen uit de 15de en de 16de eeuw opgespoord worden. Dit corpus toont een breed spectrum aan compositorische varianten die een veelheid aan betekenissen en functies weerspiegelen.

Het specifieke karakter van de picturale productie, die religieuze en profane elementen vermengt, vraagt een onderzoeksmethode die rekening houdt met beide elementen. Dit onderzoek ontwikkelt een classificatie gebaseerd op een typologie die zowel aandacht schenkt aan materiële aspecten van onderzochte werken (voorzijde / keerzijde, centraal luik / zijluiken) als aan de symbolische structuur van de fictieve ruimte die zij tonen (de manier waarop de sacrale en de profane ruimtes van elkaar onderscheiden worden, de geleidelijke overgang tussen beide, of het samensmelten ervan). Zij houdt tevens rekening met de religieuze bemiddelaars en vooral dan de patroonheilige. Het stilistisch onderzoek spitst zich toe op de specifieke taal van de afbeeldingen waarvan zij de semantische entiteiten wil achterhalen vooraleer beroep te doen op externe geschreven bronnen zoals archivalia, devotieliteratuur enz. Deze spelen een belangrijke rol bij het achterhalen van de complexiteit van de motieven van de geportretteerden. Door hun aanwezigheid in de voorstelling wensen de opdrachtgevers een gebed uit te drukken, een belofte in te lossen en vooral hun zielenheil in het hiernamaals veilig te stellen. Maar de portretten getuigen ook van hun behoefte tot zelfrealisatie door middel van luxueuze kledij, juwelen en blazoenen die hun sociale rang en functie in de maatschappij weerspiegelen.

De bijdrage toont het nut aan van een strenge typologische analyse en brengt een eerste verslag over de resultaten van het onderzoek van het voorhanden materiaal.

SUMMARY

From the early Middle Ages onwards devotional portraits are well attested but during the 15th century they occupy a prominent place in the pictorial production of the Low Countries. If at first these portraits were largely reserved to princes and kings, they now spread into broader social circles. Bourgeois, nobles, ducal officials and clergy wanted to leave traces of their piety and their presence on earth. This resulted in an amplification and diversification without precedent of religious works including one or more portraits. In the course of the 16th century however this trend slackened.

During the 15th and 16th centuries, the integration of a portrait into a religious composition can take many forms. The sponsor is often portrayed on his knees, hands clasped, but he can also act as privileged follower situated among the saints, or even take part in the scene itself, through the features of one of the protagonists. The corpus, comprising over 750 works for the 15th and 16th centuries, shows many variations of these basic formulas, suggesting a multiplicity of meanings and functions of these works.

The specific nature of this pictorial production, mixing sacred and profane elements, asks for a study that does justice to this dual nature. The analysis establishes a classification based on a typology combining the physical structure of works (front / rear, central part / wings) and the symbolic structuring of the fictional space they show (how the sacred and the profane area are differentiated, the gradation or the fusion between both areas). It also takes into account the presence of figures of mediation, in particular the patron saints. The stylistic approach focuses initially on the iconographic language that is used and aims to identify the semantic units before referring to external textual sources (archives, literature of devotion etc.). These in turn play a vital role in better understanding the often complex motivations of the devotees who are portrayed. By their presence in the image they wish to express a prayer, a vow, and especially to ensure their salvation in the hereafter. But their portraits also reflect a concern for self-representation, as evidenced by sumptuous clothing, jewelry, emblems which indicate the social rank and the position they occupy in society.

The article demonstrates the importance of a rigorous cluster analysis, which outlines the issues as they appear after the confrontation with all known iconographic parallels.