

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'iconographie de Lutgarde de Tongres et de Bernard de Clairvaux à la lumière de la spiritualité dans les Pays-Bas méridionaux au XVII^e siècle.

Les cas de l'Amplexus et de la Lactation

Auteur : Camille COLSON

Promoteur(s) : Ralph DEKONINCK

Lecteur(s) : Ingrid FALQUE et Caroline HEERING

Année académique 2018-2019, session de septembre

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en
histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité
spécialisée en iconologie et cultures visuelles

Table des matières

Remerciements	5
Liste des abréviations	7
Introduction	9
Chapitre I. Origines et évolutions des visions de saint Bernard et de sainte Lutgarde	15
Introduction	15
1. Saint Bernard et sainte Lutgarde : vies et visions	16
1.1. Lutgarde de Tongres (1182-1246) et ses visions du Christ.....	16
1.1.1. Évolution iconographique des visions de Lutgarde de Tongres jusqu'au XVII ^e siècle.....	19
1.2. Bernard de Clairvaux (1090-1153).....	20
1.2.1. Naissance de la vision de l' <i>Amplexus de saint Bernard</i>	21
1.2.1.1. Évolution iconographique jusqu'à la deuxième moitié du XVI ^e siècle	23
1.2.2. Naissance de la <i>Lactation de saint Bernard</i>	24
1.2.2.1. Évolution iconographique jusqu'à la première moitié du XVI ^e siècle	30
2. L'iconographie à partir de la fin du XVI ^e siècle	33
2.1. Introduction du corpus d'œuvres du XVII ^e siècle	36
2.1.1. <i>Lactation de saint de saint Bernard</i> dans une église	37
2.1.2. <i>Lactation de saint Bernard</i> devant un pupitre	39
2.1.3. <i>Amplexus de saint Bernard</i>	40
2.1.4. Les inclassables : <i>Apparition de la Trinité et de la Vierge à saint Bernard et Lactation de saint Bernard</i>	41
2.1.5. <i>Échange des cœurs de sainte Lutgarde</i> (avec l' <i>Amplexus</i> à l'arrière-plan).....	43
2.1.6. <i>Amplexus de sainte Lutgarde</i>	43
Conclusion.....	45
Chapitre II. Vision et contact, partage de fluides : lait et sang dans les visions mystiques	47
Introduction	47
1. « Mécanique des fluides » mystiques : lait et sang	48
1.1. Vocabulaire	50
1.1.1. Lait.....	51
1.1.2. Sang	57
1.1.3. Interchangeabilité du lait et du sang chez les mystiques	59
2. Sens spirituels : toucher et boire le Divin	63
2.1. La mystique au Moyen Âge : l'ascèse et les sens spirituels.....	67
Conclusion.....	69

Chapitre III. La question de l'image au XVII ^e siècle dans les Pays-Bas du Sud	71
Introduction	71
1. Fortune critique	72
1.1. Continuité dans la réception des récits	72
2. Enjeux de représentation	73
2.1. Les visions de Bernard de Clairvaux et de Lutgarde de Tongres dans l'art baroque	74
2.1.1. La représentation de la vision : les stratégies visuelles	75
2.1.1.1. Les types de visions	76
2.1.1.2. Le Ciel descend sur Terre	78
- Le visionnaire à la rencontre du Divin : le lieu de la vision	83
2.1.1.3. Décorum : séparation ou union du terrestre et du céleste	85
- Schéma compositionnel	85
- La nuée et la lumière	86
2.1.2. La représentation des fluides dans la vision mystique	88
2.1.2.1. Représenter le lait et le sang par le médium de la peinture	88
- Représenter le sang	89
- Peindre le jet de lait	90
3. La réception des images au XVII ^e siècle	91
3.1. Le contrôle des images au lendemain du Concile de Trente : que disent les décrets sur ce type d'images ?	95
3.2. Les détracteurs de la fin du XVI ^e siècle	99
Conclusion	102
Chapitre IV. La place des images dans la spiritualité du XVII ^e siècle flamand	105
Introduction	105
1. La place des images dans le XVII ^e siècle flamand	106
1.1. Ascétisme catholique au XVII ^e siècle - oraison et mortification	107
2. Analyse du corpus à la lumière de la spiritualité du XVII ^e siècle dans les Pays-Bas du Sud	111
2.1. Un art visionnaire mystique : dans l'intimité d'une dévotion particulière	112
2.2. La tolérance catholique : La <i>Lactation de saint Bernard</i> et l' <i>Amplexus de sainte Lutgarde</i> au service de la promotion du catholicisme	121
3. Épilogue (L'iconographie à partir du XVIII ^e siècle)	130
Conclusion	132
Conclusion	135
Bibliographie	141
Sources primaires	141

Sources Secondaires	142
Articles de revues	150
Sources électroniques	151
Illustrations	153
Table et sources des illustrations	195

Remerciements

Avant d'entamer ce mémoire qui est le fruit de deux années de travail, je tiens à remercier le Professeur Ralph Dekoninck qui en a été le promoteur. Ses conseils avisés et sa patience m'ont permis de progresser et de prendre du recul quant à mes analyses. Je suis également reconnaissante de sa grande disponibilité, grâce à laquelle j'ai pu bénéficier de plusieurs relectures.

Je remercie également les professeurs de la faculté de philosophie, arts et lettres, qui directement ou indirectement, ont contribué à l'intérêt que je porte à l'art religieux du XVII^e siècle, et particulièrement aux questions religieuses qui en découlent. Ma gratitude va également envers mon maître de stage, Pierre-Yves Kairis (IRPA), grâce à qui j'ai pu établir les limites de mon corpus d'œuvres.

Enfin, je tiens à remercier tout particulièrement mes parents, sans qui je n'aurais pas eu l'occasion de poursuivre des études aussi épanouissantes des points de vue intellectuel, culturel, mais aussi humain. Je remercie également le reste de ma famille, ainsi que ma sœur Léa et mes amis pour avoir relu ce mémoire, ainsi que ma meilleure amie Sandra. Enfin, je remercie Marcia Hisette pour m'avoir soutenue durant ces deux années de travail.

Liste des abréviations

AASS : *Acta Sanctorum Bollandistarum*.

BALat : Belgian Art Links and Tools.

IRPA : Institut royal du Patrimoine artistique.

MRBAB : Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Sc : Sermon de Bernard de Clairvaux sur le Cantique des cantiques.

Introduction

Les thèmes visionnaires dans l'art du XVII^e siècle flamand s'inscrivent dans le renouveau spirituel amorcé au XVI^e siècle. Certains d'entre eux font, par ailleurs, l'objet d'une iconographie dans laquelle le rapport entre le visionnaire et le Divin est étroit, voire intime. C'est le cas des thèmes iconographiques que nous avons choisis de traiter, qui relèvent également d'une particularité dans les anciens Pays-Bas méridionaux. En effet, l'iconographie de l'*Amplexus de sainte Lutgarde* et de *saint Bernard*, ainsi que de la *Lactation de saint Bernard* s'établit dans nos régions dès la fin du Moyen Âge, tandis qu'elle fait l'objet d'un tournant dans l'art baroque. Il s'agit pour Lutgarde de Tongres d'une iconographie qui semble s'être développée presque exclusivement autour de la région de Tongres. La *Lactation* et l'*Amplexus de saint Bernard*, cependant, trouvent leurs origines dans le nord de l'Espagne dès le XIII^e siècle. Cependant, c'est véritablement au XVII^e siècle, dans nos régions, que ces thèmes trouveront leur expression la plus profonde dans le contexte d'une promotion de la mystique.

Nous avons choisi d'étudier ces thèmes iconographiques en raison de leur caractère singulier dans la rencontre du Divin. En effet, tout l'enjeu de ces visions prend sens dans le partage de fluides entre le saint et la vision. Le sang du Christ et le lait de la Vierge agissent alors comme un indice tangible de cette rencontre mystique dont le saint conserve une trace palpable sous sa langue. De plus, le contact prégnant dans ces visions est renforcé par la possibilité de goûter une partie du Divin. Lorsque la Vierge apparaît à Bernard, la distance se trouve amenuisée par le jet de lait qui agit comme un trait d'union entre les deux figures.

La production d'images portant sur ces visions s'avère peu prolifique. Cependant, le simple fait que ce genre d'iconographie existe dans nos régions témoigne d'un intérêt pour ces thèmes, mais aussi de la présence d'une symbolique forte propre à ces images. Dès lors, que signifie la présence du sang christique et du lait virginal dans ces thèmes iconographiques, mais aussi la dimension intime du rapport au Divin ? Quels sont les enjeux qui sous-tendent la représentation de ces fluides organiques, relevant par essence de l'intérieur et de l'intime ? Enfin, quelle place occupent les thèmes de l'*Amplexus* et de la *Lactation* dans le large éventail de l'art du XVII^e siècle ? Voici autant de questions que nous nous sommes posées à propos de ces thèmes dans le contexte spirituel des anciens Pays-Bas méridionaux. Il apparaît également que ces images s'inscrivent dans des lieux spécifiques qui sont encore liés à des pratiques dévotionnelles héritées du Moyen Âge. La mystique, qui connaît également un regain d'intérêt important au XVII^e siècle, semble tout autant participer à la production iconographique de ces

thèmes visionnaires.

Nous avons choisi de porter notre étude des thèmes de l'*Amplexus de sainte Lutgarde* et de *saint Bernard*, et de la *Lactation de saint Bernard* dans le médium de la peinture. En effet, la peinture s'avère être le support ayant été le mieux conservé dans nos régions, tandis que nous n'avons peu ou pas d'exemples de sculpture et de gravure illustrant ceux-ci. De plus, les œuvres sélectionnées font partie d'un art destiné à orner les églises des monastères, ce qui en fait des images a priori visibles à certaines couches de la population. Par conséquent, il s'agit de peintures ayant fait l'objet d'un contrôle, ou tout du moins d'une attention des autorités ecclésiastiques, puisque les images devaient être surveillées, comme le prescrit le concile de Trente.

Afin de nous aider dans notre étude, nous avons basé nos lectures sur des ouvrages ayant traité de ces thèmes iconographiques. Cependant, notons qu'il n'existe à ce jour aucune étude portant sur les anciens Pays-Bas du XVII^e siècle. Les ouvrages de Victor Stoichita¹, de Frédéric Cousinié², ou encore les articles de Cécile Dupeux³ ont donc constitué la base de nos recherches. Dans le cas de Cécile Dupeux, son étude porte sur le thème de la *Lactation de saint Bernard* où elle tente d'en établir le développement jusqu'à la fin du Moyen Âge. Victor Stoichita, dans *L'œil mystique* envisage ce même thème pour l'Espagne du XVII^e siècle. Enfin, l'*Esthétique des fluides* de Frédéric Cousinié nous a permis de nous familiariser avec la question du lait dans la *Lactation de saint Bernard*. En revanche, nous n'avons pas eu l'occasion de trouver d'étude portant sur l'*Amplexus de sainte Lutgarde*. Néanmoins, l'ouvrage de Frédéric Cousinié étudie la question du sang christique de manière générale, sans pour autant traiter du partage de ce dernier. Nous nous sommes également intéressés aux auteurs traitant les questions de la représentation de la vision tels que Victor Stoichita, ou encore Guillaume Cassegrain⁴. De plus, la spiritualité et particulièrement la question de la mystique au XVII^e siècle a fait l'objet d'une attention particulière de notre part. Enfin, nous nous sommes attardés sur les études de Caroline

¹ V. STOICHITA, *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'or*, Paris, Félin, 2011 (Les marches du temps).

² F. COUSINIE, *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde au XVII^e siècle*, Paris, Félin (Les marches du temps).

³ C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », dans *L'image et la production du sacré*, Actes du colloque de Strasbourg, 20-21 janvier 1988, Université de Strasbourg II, Paris, éd. Françoise Dunand, Jean-Michel Spieser, and Jean Wirth, 1991, p. 159-193 ; C. DUPEUX, « Saint Bernard dans l'iconographie médiévale : l'exemple de la lactation », dans P. Arabeyre, J.-F. Holthof et J. Richard, *Vies et légendes de saint Bernard de Clairvaux. Création, diffusion, réception (XII^e-XX^e siècles)*, actes des rencontres de Dijon, 7-8 juin 1991, Cîteaux, Commentarii cistercienses, 1993 (Commentarii cistercienses. Textes et documents ; 5), p. 152-164.

⁴ G. CASSEGRAIN, *Représenter la vision. Figurations des apparitions miraculeuses dans la peinture italienne de la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2017 (Les apparences).

Bynum en matière d'ascèse féminine dans le cadre de la mystique. En effet, la plupart des œuvres de notre corpus étaient ou sont exposées dans des églises appartenant à des couvents cisterciens ou dominicains. Par conséquent, il nous a semblé important de prendre connaissance des pratiques dévotionnelles féminines, où l'image constitue un support privilégié dans la piété.

En résumé, nous nous intéresserons dans cette étude aux questions des origines et développements des thèmes de l'*Amplexus* et de la *Lactation*, mais aussi à leurs interprétations symboliques. De plus, il sera question d'établir les enjeux propres à ce type d'images, tandis que leur réception retiendra également notre attention. Enfin, la question de la place de ces images dans spiritualité du XVII^e siècle flamand constituera une question essentielle.

Pour répondre à ces questions, nous commencerons notre étude en envisageant l'origine de ces thèmes visionnaires. Il sera en effet question de présenter brièvement les vies de Lutgarde de Tongres et de Bernard de Clairvaux, ainsi que leurs visions. En ce qui concerne sainte Lutgarde, sa vie a fait l'objet d'une biographie par Thomas de Cantimpré⁵ qui fait état de toutes ses visions mystiques. Dès lors, nous nous attarderons sur cette *Vita*. Les visions de la Vierge et du Christ par saint Bernard s'avèrent en revanche complexes à définir puisqu'il s'agit en réalité d'épisodes n'apparaissant dans aucune *Vitae*. Nous établirons donc les sources et les mutations qu'ont connues ces récits. De plus, nous envisagerons l'évolution iconographique de ces thèmes jusqu'à la seconde moitié du XVI^e siècle dans les Pays-Bas du Sud. Enfin, il sera question d'introduire notre corpus d'œuvres du XVII^e siècle, afin de comprendre comment ces types d'images ont évolué depuis le Moyen Âge jusqu'aux Temps modernes.

Ensuite, le second chapitre sera exclusivement consacré aux interprétations symboliques dont ces visions ont fait l'objet depuis le Moyen Âge. Nous tenterons d'y développer la question du sang et du lait dans la mystique. Ces fluides organiques apparaissent de façon récurrente dans les sermons de Bernard de Clairvaux qui s'inspire de la Bible, et particulièrement du Cantique des cantiques. Son influence considérable a, par ailleurs, touché les cisterciens dont faisant partie la mystique Lutgarde de Tongres. En outre, nous aborderons la question des sens spirituels qui sont étroitement liés à ces fluides. En effet, pour que Bernard et Lutgarde puissent « boire » le sang du Christ ou le lait de la Vierge, il leur a fallu voir, toucher, puis goûter. Enfin, nous évoquerons brièvement cette question dans l'ascèse du Moyen Âge où la nourriture occupe une place centrale. De plus, nous verrons comment le dévot tente de vivre une telle expérience

⁵ T. DE CANTIMPRE, *The collected Saints' lives. Abbot John of Cantimpré, Christina the Astonishing, Margaret of Ypres, and Lutgard of Aywières*, trad. du latin par M. H. King et B. Newman, Turnhout, Brepols, 2008 (Medieval women: texts and contexts ; 19).

par l'intermédiaire des sens.

Le chapitre III, quant à lui, portera sur la réception de ces récits visionnaires, tandis que nous aborderons les enjeux propres à la représentation de telles visions. Ce point sera donc consacré aux moyens plastiques mis en place par les artistes du XVII^e siècle pour rendre compte d'un état visionnaire. De plus, il sera question de constater comment ils adaptent les thèmes de l'*Amplexus* et de la *Lactation* à l'esprit baroque, qui cherche justement à représenter une certaine intimité entre le Divin et le visionnaire. Ensuite, nous verrons comment ces images s'inscrivent dans les idéaux promus par la Contre-Réforme dès la fin du XVI^e siècle. S'agit-il d'un art destiné à exalter la foi catholique par des compositions spectaculaires ? Est-il question en réalité d'une production iconographique propre à certains milieux que l'on pourrait qualifier de « mystiques », et dont l'image témoigne d'une piété intime héritée des mouvements médiévaux ? De plus, existe-t-il des condamnations directement adressées à ces visions et à leur représentation, ou s'agit-il d'épisodes largement acceptés par le catholicisme ?

Finalement, le dernier chapitre se présentera comme l'aboutissement des trois chapitres précédents. Nous avons décidé de présenter ce dernier chapitre sous la forme d'un essai, en raison de l'absence d'études pour nos régions durant cette période. Dès lors, il sera constitué d'hypothèses que nous étairons, en partie grâce aux chapitres qui le précèdent. Il sera question, au travers de la spiritualité de l'époque et de l'usage des images qui en était fait, d'établir et de nuancer les spécificités propres à ces images. Ce chapitre sera justement consacré à cette question de la place de ce type d'images dans le contexte du XVII^e siècle flamand. Ce dernier point sera l'occasion de nuancer l'appartenance de cette production artistique à l'une ou l'autre forme de spiritualité de cette époque. Pour cela, nous évoquerons d'abord la question de l'ascèse religieuse en ce qui concerne l'oraison mentale à travers le livre spirituel, ainsi que les pratiques de la mortification et du jeûne dans la mystique. Ensuite, nous tenterons de placer les images de notre corpus dans ce contexte spirituel : d'une part, ces images pourraient s'inscrire dans le champ d'une spiritualité qui prône un rapport intime avec le Divin, que vise l'expérience mystique ; d'autre part, la présence de cette iconographie dans le médium de la peinture d'église témoignerait d'une certaine tolérance de l'Eglise catholique pour ces thèmes visionnaires. L'*Amplexus de sainte Lutgarde* et de *saint Bernard*, ainsi que la *Lactation de saint Bernard* pourraient donc servir de moyens tangibles dans la justification catholique des images au XVII^e siècle, notamment en raison de leur ancrage dans la tradition chrétienne depuis leur apparition au Moyen Âge.

Chapitre I. Origines et évolutions des visions de saint Bernard et de sainte Lutgarde

Introduction

Ce premier chapitre sera consacré aux origines et aux évolutions des thèmes de la *Lactation* et l'*Amplexus de saint Bernard*, ainsi que de l'*Amplexus de Lutgarde de Tongres*. Nous aborderons d'abord la vie et les visions de sainte Lutgarde. Nous envisagerons également les premières représentations de celles-ci. Ensuite, nous tenterons d'établir les origines possibles des récits de la *Lactation* et de l'*Amplexus de saint Bernard*. Nous porterons en effet une attention particulière aux visions de Bernard de Clairvaux, car il s'agit en réalité d'une hagiographie possédant des racines et des variations multiples. La production des premières images portant sur ces visions s'avère être un point essentiel dans la compréhension de leur évolution, tandis que la production artistique qu'elles suscitent au lendemain de la Réforme catholique continue d'employer des codes iconographiques similaires. Enfin, le dernier point sera consacré à la présentation de notre corpus où nous identifierons brièvement les artistes, les dates de création, ainsi que la répartition géographique de ces œuvres dans nos régions. Ce point nous permettra par la suite de mieux saisir les enjeux de la production de ce type d'images particulier dans un contexte de renouveau spirituel et artistique. Il s'agira aussi de pouvoir en faire des lectures à la lumière des pratiques dévotionnelles catholiques alors que leurs interprétations médiévales persistent en arrière-plan. Afin de pouvoir comprendre dans quel contexte ces images s'inscrivent, il nous paraît important de replacer ce type d'iconographie dans la production générale de l'art religieux de la fin du Moyen Âge jusqu'au lendemain du concile de Trente.

1. Saint Bernard et sainte Lutgarde : vies et visions

1.1. Lutgarde de Tongres (1182-1246) et ses visions du Christ

La biographie de sainte Lutgarde a été établie entre 1246 et 1248 par le dominicain Thomas de Cantimpré qui était un proche de la religieuse⁶. Ce dernier a également rédigé les vies de Marguerite d'Ypres et de Marie d'Oignies. La *Vita Lutgardis sanctimonialis*⁷ n'a cependant été publiée et diffusée qu'au XVI^e siècle par le moine chartreux Laurent Surius de Cologne⁸, même s'il existe une traduction en néerlandais moyen qui date d'avant 1274⁹.

Née à Tongres en 1182 dans une famille bourgeoise, Lutgarde se tourne rapidement vers la religion et entre dans la communauté des béguines de Sainte-Catherine à Saint-Trond en 1194¹⁰. Une première vision du Christ¹¹ lui survient durant son adolescence lorsqu'elle est courtisée par un jeune homme. Ce dernier lui apparaît tel un jeune homme, lui montrant la plaie de son côté, et lui indiquant qu'il s'agit de la seule chose qu'elle doit aimer. Elle reçoit également le don de guérison par le toucher et la salive, mais s'en plaindra plus tard au Seigneur afin qu'il l'en libère, et gagne en échange le don de lire les Évangiles en latin¹². Notons qu'il existe chez Lutgarde de Tongres un rapport familial au Christ. En effet, elle le considère comme son Amant¹³ et se destine alors à garder sa virginité et devenir une martyre blanche. Vers 1200, la communauté de Sainte-Catherine est reconnue comme ordre religieux par l'évêque de Liège où les sœurs suivront la règle bénédictine¹⁴ ; Lutgarde y est nommée prieure¹⁵. Cependant, ne souhaitant pas de poste à responsabilité afin de se consacrer entièrement à la méditation et à la pénitence, la religieuse est transférée dans une autre communauté de béguines : les Femmes de Les Awirs qui deviendront en 1211 une communauté religieuse suivant la règle cistercienne¹⁶. Deux ans plus tard, le chapitre est déplacé à Aywieres où Lutgarde passera le reste de sa vie comme sœur ; elle y meurt le 16 juin 1246¹⁷. La sainte sera reconnue en tant que martyre blanche

⁶ T. DE CANTIMPRÉ T., *op. cit.*, p. 10.

⁷ *Ibid.*

⁸ G. HENDRIX, « Biographie et hagiographie de sainte Lutgarde : une femme, une cistercienne », dans *Actes de colloque sainte Lutgarde*, Lasne, 8 juin 1996, édition du Cercle d'Histoire de Lasne, 1997, p. 13.

⁹ T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 210.

¹⁰ *Ibid.*, p. 209.

¹¹ *Ibid.*, p. 217-218.

¹² *Ibid.*, p. 225-228.

¹³ Cf. Ct 1-8.

¹⁴ C. CLAES-PINSON, « L'abbaye d'Aywiers : vie d'une communauté de moniales cisterciennes », dans *Actes du colloque sainte Lutgarde*, Lasne, 8 juin 1996, édition du Cercle d'Histoire de Lasne, 1997, p. 39.

¹⁵ T. DE CANTIMPRÉ T., *op. cit.*, p. 209.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 210.

dans le Martyrologe romain en 1585¹⁸, tandis que ses reliques ont été translatées en 1616 par les cisterciennes.

Lutgarde est la première à connaître la vision de l'*Échange des cœurs* avec le Christ, et témoigne ainsi des prémices de la dévotion au Sacré-Cœur¹⁹ du XVII^e siècle. Si la sainte a connu de nombreuses visions de saints²⁰ dans sa vie, elle a également fait l'expérience de visions de la Vierge à plusieurs reprises, dans lesquelles elle intercède en faveur des hérétiques ; cette dernière lui demandant de faire pénitence pour sauver les âmes des pécheurs²¹. Néanmoins, ce sont les visions qu'elle eut du Christ qui ont fait l'objet de plusieurs représentations plastiques. Thomas de Cantimpré établit que la religieuse en a fait l'expérience à trois reprises : la première lorsqu'elle est encore une jeune fille, le Christ lui apparaît et lui montre la plaie qu'elle doit aimer :

« Un jeune homme, possédant richesse et éducation, la courtisait et, après un certain temps, il commença à la convaincre doucement. Le jeune homme attendait le bon moment et le bon endroit. Un soir, il tenta secrètement d'approcher la maison dans laquelle la vierge était couchée. Dès qu'il fut proche, cependant, il fut pris d'une peur soudaine et s'enfuit. Par des moyens extraordinaires, le diable incita avec zèle l'esprit de la vierge afin qu'il tende vers le consentement féminin. Ce fut en vain, car le Tout-Puissant ne le permit pas. Lors d'une conversation entre la simple jeune fille et le jeune homme, le Christ lui apparut sous la forme humaine qu'il avait lorsqu'il vivait parmi les mortels. Enlevant de sa poitrine les vêtements dont il semblait être recouvert, il montra la blessure sur son flanc, saignante comme si elle avait été rouverte récemment, et dit : "Ne cherche plus les caresses d'un amour inconvenant. Ici, tu peux contempler perpétuellement ce que tu devrais aimer et pour quoi tu devrais l'aimer. Je te promets que tu atteindras les plaisirs de la pureté totale". »²²

La seconde porte sur l'*Échange des cœurs* lorsque Lutgarde faisait partie des béguines de la communauté de Sainte-Catherine :

« Lutgarde était tellement profondément touchée par un sentiment de pitié pour les faibles et les malades que, lorsqu'elle était en leur présence, elle souffrait mentalement plus qu'eux. [...] Ensuite, Dieu lui dit : "Que veux-tu ?". Elle lui demanda : "Je veux votre

¹⁸ T. MERTON, *Quelles sont ces plaies. Vie d'une Mystique Cistercienne Sainte Lutgarde d'Aywières*, Paris, Desclée De Brouwer, 1953, p. 16 ; Le jour de sa fête est établi au 16 juin en 1656.

¹⁹ Nous approfondirons la question de l'importance de cette dévotion au XVII^e siècle.

²⁰ Nous pouvons par exemple citer la vision qu'elle a eu de sainte Catherine, ou encore celle de saint Jean l'Évangéliste ; T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 223-224 et 229-230.

²¹ *Ibid.*, p. 222-223, 239-240, 261-262 et 267.

²² *Ibid.*, p. 217-218.

cœur.” Dieu lui répondit : “Non, c’est moi qui veux ton cœur.” “Qu’il en soit ainsi, Monseigneur, à la condition que vous tempériez l’amour de votre cœur à mon cœur afin que je puisse posséder mon cœur en vous. En effet, avec vous comme bouclier, mon cœur sera sauf à jamais.” répondit Lutgarde. Une communion des cœurs fut donc établie à partir de ce moment, ou plutôt, l’union entre un incréé et un esprit créé à travers un surplus de grâce. C’est ce dont l’apôtre dit : elle “qui s’accroche à Dieu ne fait qu’un d’esprit avec lui”. [...] »²³

Finalement, une nouvelle vision du Christ sur la Croix l’invite à boire le sang de la plaie de son côté :

« À peu près au même moment, lorsque Lutgarde était toujours tendre de corps et d’âge, elle fut prise une nuit vers l’aube d’une transpiration intense. Elle décida donc de se reposer durant les matines afin qu’après elle soit plus forte pour servir Dieu vu qu’elle présuma que la sueur était bénéfique pour son corps. Soudainement, une voix lui cria : “Lève-toi vite ! Pourquoi es-tu couchée ? Tu dois maintenant faire pénitence pour les pécheurs qui sont couchés dans leur propre crasse ! Tu ne dois pas te laisser aller en transpirant de cette manière !” Alarmée par cette voix, elle se leva rapidement et se précipita à l’église bien que les matines aient déjà commencé. Il n’y avait pas de temps à perdre. Le Christ vint à sa rencontre à l’entrée de l’église, sanguinolent et cloué à la Croix. Détachant son bras de la Croix, il l’enlace, elle qui se trouvait à son opposé et qui embrassait la plaie sur son flanc droit. Elle en bu une douceur telle que depuis ce moment, elle fut toujours plus forte et rapide dans son service à Dieu. Ceux à qui elle a révélé cet événement ont rapporté et certifié qu’à cet instant et pour un long moment, sa salive était plus douce que le plus sucré des miels. Qu’y a-t-il à se questionner ? “Tes lèvres, mon épouse, sont des gouttes de miel.” C’est ainsi que son cœur rumina intérieurement sur le miel de la divinité du Christ et le lait de son humanité, même lorsque sa bouche restait silencieuse. »²⁴

Il est également important de noter qu’une résurgence de cette dernière vision survient lorsque la sainte médite l’image du Christ :

« Lorsqu’elle était accablée par des troubles de cœur ou de corps, elle se tenait debout devant une image du Christ crucifié. Après avoir regardé fixement l’image pendant un long moment, ses yeux se fermaient, ses membres sombraient dans le sol, et elle s’évanouissait comme Daniel “l’homme des désirs” incapable de rester debout. Alors, complètement absorbée, elle voyait le Christ avec sa blessure ensanglantée sur son côté et, posant la

²³ *Ibid.*, p. 225-228.

²⁴ *Ibid.*, p. 228-229.

bouche de son cœur contre la plaie, elle buvait une douceur telle que rien ne pouvait l'ébranler. Dès lors, il arrivait parfois que lorsqu'elle était prise d'une forte fièvre, dès que celle-ci atteignait son point critique, elle se levait de son lit sans difficulté et entraînait la communauté et la chorale pour chanter. »²⁵

Quoi qu'il en soit, la vie de Lutgarde de Tongres n'a fait l'objet que de cette biographie réalisée par Thomas de Cantimpré. L'hagiographie de la sainte est donc limitée à cette *Vita*.

1.1.1. Évolution iconographique des visions de Lutgarde de Tongres jusqu'au XVII^e siècle

Les premières représentations des visions de Lutgarde de Tongres sont difficiles à déterminer étant donné la publication tardive de sa *Vita*²⁶. Dès lors, nous n'avons pas réellement de données qui permettraient de savoir si la sainte a fait l'objet d'images avant le XVI^e siècle. De plus, il semble que son culte se soit également diffusé tardivement, probablement pour les mêmes raisons. Or, il s'avère que Lutgarde de Tongres était très connue et populaire de son vivant²⁷ dans le milieu où elle a évolué, à savoir dans les régions de Tongres et d'Aywiers.

En l'absence de données iconographiques datant d'avant le XVI^e siècle, nous ne pourrions pas démontrer l'existence d'une véritable évolution des visions de la sainte cistercienne dans l'art. Toutefois, il est probable qu'il en existe des images avant le sursaut d'intérêt du XVII^e siècle pour la sainte. La première image représentant Lutgarde de Tongres que nous conservons daterait du début du XVI^e siècle : il s'agit d'un diptyque dédié à la Passion du Christ (fig. 1). Les panneaux de l'avant montrent la *Flagellation* et le *Couronnement d'épines*, tandis que les panneaux du revers présentent deux religieuses en prière avec leur saint patron respectif : à gauche saint Laurent et à droite sainte Lutgarde. Il ne s'agit donc pas de la représentation d'une vision, mais ce diptyque prouve qu'elle fait l'objet, au moins dès le XVI^e siècle, d'un culte.

À partir du XVII^e siècle, nous conservons davantage d'images de Lutgarde dans tous les médiums. La peinture et la gravure semblent toutefois être des supports privilégiés en ce qui concerne les représentations visionnaires. D'après les sources²⁸, les reliques de sainte Lutgarde font également l'objet d'un pèlerinage dès sa mort en 1246. En effet, deux châsses datant

²⁵ *Ibid.*, p. 229.

²⁶ G. HENDRIX, *op. cit.*, p. 13.

²⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁸ C. CLAES-PINSON, *op. cit.*, p. 41.

respectivement de 1624 (fig. 2) et de 1643 (fig. 3) appartenaient au couvent cistercien d'Aywiers. Toutefois, les religieuses, qui étaient en exil, les ont offertes en 1819 à l'église Saint-Remi d'Ittre²⁹ où elles sont encore aujourd'hui conservées. La fabrication de ces châsses, additionnée à un pèlerinage consacré aux reliques de Lutgarde témoignent donc d'une réactualisation et/ou d'un renforcement de son culte au XVII^e siècle.

1.2. Bernard de Clairvaux (1090-1153)

La biographie de Bernard de Clairvaux étant déjà bien établie depuis plusieurs siècles, nous nous contenterons de souligner les principaux faits de sa vie. Nous nous concentrerons donc davantage sur les différentes visions qu'il aurait eues du Christ et de la Vierge.

Bernard de Clairvaux est né en 1090 à Fontaines, en France dans une famille de la noblesse bourguignonne. Avant d'entrer dans les ordres, il suit une éducation traditionnelle et apprend le *trivium* à Châtillon-sur-Seine, mais ne poursuit pas le *quadrivium*. En 1113, il rejoint l'abbaye de Cîteaux qui a été fondée en 1098 par Robert de Molesme, une personnalité importante de l'ordre bénédictin. Deux ans plus tard, Bernard est envoyé avec un groupe de moines dans le Val d'Absinthe afin de fonder une nouvelle maison : celle de Clairvaux. Il s'agissait à l'époque d'une branche réformée de l'ordre de saint Benoît qui prônait un retour à une vie plus simple à l'image des premiers chrétiens, que ce soit dans la pratique dévotionnelle ou dans l'art. De plus, le mode de vie autarcique y est privilégié. Bernard souhaite par ailleurs pratiquer une ascèse beaucoup plus stricte que celle des bénédictins. À sa mort en 1153, il a établi plus de cent-cinquante maisons-filles, principalement en France³⁰.

Saint Bernard est surtout connu pour ses sermons et son implication dans les affaires publiques puisqu'il a travaillé pour les papes Innocent II et Eugène III dans le but de combattre l'hérésie³¹. De plus, l'abbé cistercien a également été un prêcheur de la seconde croisade. Pour revenir à ses sermons, il en a réalisé quatre-vingt-six sur le Cantique des cantiques, ceux-ci exerçant encore aujourd'hui une grande influence dans la religion catholique. En outre, son culte particulier pour la Mère de Dieu en a fait une figure importante pour les catholiques qui le considèrent comme le chantre de la Vierge³². Dès lors, le thème récurrent dans le discours de

²⁹ *Ibid.*

³⁰ P. AUBÉ, *Saint Bernard de Clairvaux*, Paris, Fayard, 2003, p. 75-80.

³¹ C. D. MUIR, *Saintly brides and bridegrooms. The mystic marriage in Northern Renaissance art*, Londres, Harvey Miller, 2012 (*Studies in Medieval and Early Renaissance Art History* ; 70), p. 91.

³² C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op.cit.*, p. 166.

Bernard est celui de l'amour divin où l'âme humaine individuelle est l'épouse, tandis que le Christ est l'Époux du Cantique de Salomon.

La vie de Bernard de Clairvaux a fait l'objet de plusieurs biographies, notamment par Guillaume de Saint-Thierry³³ (1085-1148), ou encore par Jacques de Voragine dans sa célèbre *Légende dorée*³⁴. Cependant, il n'apparaît dans aucune *Vitae* une quelconque vision de la Vierge ou du Christ dont le saint aurait fait l'expérience. Ainsi, il semble que la *Lactation* ou encore l'*Amplexus de saint Bernard* sont en réalité issus de mutations et/ou d'appropriations de certains passages de ses sermons sur le Cantique des cantiques. Si, pour l'apparition du Christ il n'existe pas réellement d'étude approfondie, il apparaît clairement que ce type de vision attribuée à Bernard prend racine, une fois de plus, dans le concept de l'âme comme épouse du Christ. Il s'agit d'un thème iconographique s'étant développé dans les régions du nord de l'Europe, et qui s'est ensuite étendu à partir du XVI^e siècle, à l'exception de la France³⁵. Les auteurs s'entendent d'ailleurs sur le fait que cette naissance iconographique dans les pays du Nord s'explique par la proximité entre le mysticisme chrétien et la « thématique maritale » qui reste forte dans cette même zone géographique³⁶. Dès lors, Bernard de Clairvaux, qui est considéré comme l'un des plus prolifiques prêcheurs de l'amour du Christ, trouve son expression iconographique la plus significative dans ce thème de l'*Amplexus*. De plus, il s'agirait des mêmes conditions à la base de la naissance de la *Lactation*, où le saint se place en figure centrale du culte de la Vierge.

1.2.1. Naissance de la vision de l'*Amplexus de saint Bernard*

La question de la naissance du motif de l'*Amplexus* reste floue puisque nous ne savons pas s'il s'agit au départ d'un développement purement iconographique ou d'un récit écrit ou oral. Nous savons cependant que Conrad d'Eberbach, dans son *Grand Exorde de Cîteaux* (1^{ère} décennie du XIII^e siècle) fait référence à une apparition du Christ en croix devant Bernard de Clairvaux. La citation ci-dessous semble montrer que l'apparition du Christ à Bernard se fait par l'intermédiaire d'une image du Crucifié, devant laquelle il médite :

« Je connais un homme qui trouva un jour le bienheureux abbé Bernard priant seul à l'église. Il était prosterné au pied de l'autel. On voyait là une croix portant le Crucifié posé

³³ G. DE SAINT-THIERRY, *Vie de saint Bernard*, trad. du latin par I. Gobry, Paris, De Guibert, 1997.

³⁴ J. DE VORAGINE, *La légende dorée*, trad. du latin par T. de Wyzewa, Paris, Diane de Selliers, 2000.

³⁵ C. D. MUIR, *op. cit.*, p.94.

³⁶ *Ibid.*, p. 94-95.

devant lui sur le pavement, et le saint l'adorait et le baisait avec ferveur. Or cette divine majesté, ayant détaché ses bras de la Croix, semblait étreindre le serviteur de Dieu et le serrer sur son cœur. »³⁷

Toutefois, les premières représentations d'*Amplexus* datent des alentours du XIII^e siècle³⁸ et se présentent principalement sous la forme de miniatures³⁹. L'œuvre la plus ancienne connue date autour de 1280⁴⁰ et est conservée dans un recueil anglais de morales nommé *Le Manuel des Péchés* (fig. 4). Dans ce manuscrit, nous pouvons observer une illustration du Christ en croix se penchant vers ce qui semble être un chevalier agenouillé. La naissance du thème de l'*Amplexus bernardin* trouverait également son origine dans la commande de ce type de motif par plusieurs couvents cisterciens des régions germaniques. Par exemple, un vitrail (ca. 1320-1330) (fig. 5) provenant du couvent de Wienhausen⁴¹ montre le Christ sur la Croix prenant dans ses bras un moine alors que la personnification de la Charité le poignarde au cœur. Selon Brigitte Lyman⁴², cette image serait la mise en scène du Christ mort pour ses vertus. Il s'agit d'une idée développée par Thomas Cisterciensis qui lie la *Charité* à l'épouse du Cantique des cantiques. Dès lors, ce motif de l'*Amplexus* a probablement migré pour s'associer à la figure de saint Bernard, dont la nature vertueuse était quasi parfaite pour les cisterciens.

Comme nous l'avons précisé, il semble que les régions germaniques soient les premières à avoir adopté ce thème iconographique qui se concentre principalement sur la miniature. On retrouve par ailleurs cinq éléments⁴³ variables, propres à l'*Amplexus de saint Bernard* : (1) la présence d'un moine comme témoin ; (2) la localisation de la vision dans une église ; (3) le Crucifié apparaît au sol ; (4) Bernard embrasse la Croix ; (5) le Christ libère un bras pour embrasser Bernard. Pour citer un exemple germanique, *Saint Bernard embrassant le Christ en présence de personnages* (ca. 1340-1350) (fig. 7) présente la scène dans une lettrine d'un livre

³⁷ C. D'EBERBACH, *Le Grand Exorde de Cîteaux ou Récit des débuts de l'ordre cistercien*, trad. du latin par A. Piébourg, Turnhout, Brepols, 1998 (Cîteaux : commentarii cistercienses. Studia et documenta ; 7) ; A. MONTANARI, « le Crucifié embrassant saint Bernard. Une relecture de la scène », *Collectanea Cisterciensia*, 66, 2004, p. 62-63.

³⁸ C. D. MUIR, *op. cit.*, p. 94.

³⁹ On conserve également quelques dessins, dont une encre sur parchemin du XIV^e siècle montre Bernard à genou, enlace la Croix et la jambe du Christ recouvert de sang (fig. 6). De l'autre côté de la Croix se tient une nonne agenouillée. Le sang du Christ, représentée par de l'encre rouge, coule vers les deux figures. Selon Gisela Plotzek-Wederhake, ce dessin était une image de dévotion destinée à un couvent cistercien, réalisée par une religieuse ; C. D. MUIR, *ibid.*, p. 95.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 95.

⁴² B. LYMAN, « Die Glasmalerei bei den Zisterziensern » dans K. Elm, P. Joerissen et H. J. Roth (éd.), *Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland, Rheinisches Museumsamt, Brauweiler*, Cologne, Rheinland-Verlag, 1980, p. 540-541.

⁴³ *Ibid.*, p. 97.

de chants. Bernard, agenouillé devant la Croix, reçoit le Christ dans ses bras sous le regard d'un autre moine en prière. On observe en réalité que les cinq conditions précédemment citées ne sont pas toujours rassemblées. En effet, dans cette œuvre, le saint n'embrasse pas la croix et la scène n'est pas spatialement située dans une église, mais bien devant un fond ornemental fait d'entrelacs. Nous verrons que ce motif connaîtra, par ailleurs, une appropriation et une fortune beaucoup plus large dans les anciens Pays-Bas méridionaux. De plus, il s'agit d'un thème iconographique qui s'est davantage développé du XVI^e au XVII^e siècle dans nos régions. Dans l'espace germanique, en revanche, les variations sont moindres et les images portant sur ce thème s'essoufflent à partir du XVI^e siècle⁴⁴.

1.2.1.1. Évolution iconographique jusqu'à la deuxième moitié du XVI^e siècle

Tout comme pour le thème de l'*Amplexus* de Lutgarde de Tongres, il n'existe pas d'étude approfondie sur l'évolution iconographique de l'*Amplexus de saint Bernard*. Cependant, il est probable que ce thème trouve son origine dans les pays germaniques⁴⁵, en raison des plus anciennes représentations qui y sont conservées.

Contrairement à l'imagerie de sainte Lutgarde, l'iconographie de saint Bernard connaît un engouement international dès sa mort, ce qui a pour conséquence la production d'une multitude de représentations différentes. Les images de l'*Amplexus* du saint cistercien évoluent donc dans le nord de l'Europe dès le XIII^e siècle. Par exemple, Carolyn Diskant Muir, dans *Saintly Brides and Bridegrooms*⁴⁶, identifie septante-cinq images de ce thème iconographique, rien que dans les régions germaniques entre les XIII^e et XVI^e siècles, et dont la plupart sont des miniatures. Dans les anciens Pays-Bas méridionaux, le manque d'étude sur ce thème nous amène à penser qu'il existe, malgré tout, des œuvres non étudiées sur ce sujet. En effet, la proximité directe avec les pays germaniques, que ce soit dans les dévotions religieuses ou dans l'iconographie pourrait démontrer un intérêt commun pour le thème de l'*Amplexus* de saint Bernard, si l'on ajoute à cela la popularité internationale de son culte.

Deux peintures datant de la première moitié du XVI^e siècle témoignent déjà d'un intérêt pour ce thème, bien que l'*Amplexus* reste en retrait dans la composition. D'abord, un tableau de petites dimensions (42 x 32 cm), probablement de dévotion privée, peint par Jan van Eekele (entre 1534 et 1561) (fig. 8), représente trois visions de saint Bernard. Nous observons

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 95.

premièrement l'apparition de la Vierge à l'Enfant au saint tandis qu'elle se trouve sur un trône. Ce motif, qui a été identifié comme une lactation et occupe la moitié de l'espace de la composition. Ensuite, à l'arrière-plan gauche, on constate une apparition de la Vierge à Bernard dans un paysage. Enfin, tout à gauche, dans une petite portion de la composition, on voit le Crucifié enlacer l'abbé dans un espace fermé qui semble être une église.

La deuxième œuvre représentant le thème de l'*Amplexus de saint Bernard* est un triptyque d'un anonyme flamand⁴⁷ (1551) dont six panneaux sur les huit totaux sont consacrés à la vie et à la Passion du Christ⁴⁸. Les deux autres panneaux montrent, d'une part un épisode de la vie de saint Benoît de Nursie dans lequel il prie devant un crucifix, et d'autre part un panneau entier est dédié à l'*Amplexus bernardin* (fig. 9). On y observe le saint à l'avant-plan dans une église, enlaçant le Christ qui a détaché un bras de la Croix pour embrasser le dévot, tandis qu'un moine à l'arrière-plan est témoin de la scène.

Ces deux représentations du thème de l'*Amplexus* témoignent donc clairement du caractère d'abord secondaire du motif. Par la suite, il prend de plus en plus d'espace dans la composition. Toutefois, ce ne sera qu'au XVII^e siècle que l'apparition du Christ en croix à saint Bernard occupera la totalité d'une œuvre, indépendamment d'autres thèmes, même si ce motif fera toujours partie d'un programme iconographique plus large. De plus, la diversité dans les dimensions de ces œuvres du XVI^e siècle montre la manière dont ce thème est utilisé dans différentes pratiques religieuses. D'un côté il peut être à destination d'une dévotion privée et de l'autre, d'un culte public, ce qui persistera durant les siècles suivants. Enfin, contrairement au thème de la *Lactation*, l'*Amplexus* ne semble pas avoir fait l'objet de fortes réticences et condamnations quant à la nature de cette vision⁴⁹.

1.2.2. Naissance de la *Lactation de saint Bernard*

Les circonstances d'apparition de la vision de la *Lactation de saint Bernard*, tout comme celle de l'*Amplexus*, restent vagues, bien que les sources soient multiples mais contradictoires. À ce jour, nous ne savons toujours pas s'il s'agit d'abord d'une naissance iconographique qui a ensuite donné lieu à une hagiographie, ou l'inverse. Encore aujourd'hui, il nous semble que

⁴⁷ Ce triptyque provient probablement d'une abbaye bénédictine de Forest, mais un inventaire mentionne également qu'il aurait été commandé par l'église du Saint-Sauveur de Gand ; « Description détaillée » dans *Fabritius*, [http://www.opac-fabritius.be/fr/F_database.htm], (20/06/2019).

⁴⁸ (1) La fuite en Egypte, (2) le portement de la Croix, (3) le Christ rencontre Véronique qui lui tend le drap, (4) Le Christ fait ses adieux à sa mère, (5) le Golgotha, (6) Thème non identifié.

⁴⁹ Nous approfondirons ce point dans le chapitre III.

les études menées par Cécile Dupeux⁵⁰ restent les plus complètes sur ce thème ; dès lors nous nous baserons sur ses travaux pour le développement de ce point.

Il semblerait que l'origine du thème de la *Lactation* soit à situer dans le nord-est de l'Espagne et qu'il se soit développé à partir d'un motif iconographique encore inconnu. L'image la plus ancienne conservée date de 1290 en Catalogne (fig. 10). Sur un panneau latéral, nous pouvons voir la Vierge à l'Enfant debout et entourée d'anges qui presse son sein pour envoyer du lait vers Bernard. Il faudra attendre près de deux siècles avant que ce thème iconographique traverse la frontière espagnole. Toutefois, Jacques Berlioz⁵¹ a remis en question la localisation de cette naissance dans la mesure où il existe un récit similaire datant de la même époque, et qui se déroule dans le milieu français. Il s'agit d'un miracle où la Vierge allaite un moine par succion. Ce récit figure dans le *Ci nous Dit* rédigé par un religieux de Soissons entre 1313 et 1330 et qui comporte huit chapitres sur la vie de saint Bernard de Clairvaux ; le miracle de la *Lactation* apparaît dans le premier :

« [L'abbé] li commanda qu'il preschast devant l'evesque de Chalon. Saint Bernard s'en escusa, mez li abbés ne l'en vout deporter. Lors se mit en oroisons devant Nostre Dame et s'endormi. Et Nostre Dame li mist sa sainte mamelle en la bouche et li aprint la devine science. Et des illec fu un des soutiz preschierres qu'il fust en son temps, et prescha devant l'evesque. »⁵²

Cet extrait témoigne de deux éléments importants dans le miracle de la *Lactation* : d'abord, la Vierge offre directement son sein à Bernard ; ensuite, il reçoit la « science divine » qui lui vaudra le surnom de « Doctor Mellifluus ». L'enluminure (fig. 11) associée à cet extrait montre que le don du lait de la Vierge se fait par une succion directe du sein, tandis que l'iconographie bernardine privilégiera par la suite une lactation à distance.

Selon P. Arabeyre⁵³, les racines de ce récit proviennent de la fusion de plusieurs miracles vécus par saint Bernard, qui figurent notamment dans les *Vitae* rédigées par Guillaume de Saint-Thierry. Il y présente notamment une vision de la Nativité dont Bernard de Clairvaux aurait fait

⁵⁰ C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 165-193 ; C. DUPEUX, « Saint Bernard dans l'iconographie médiévale : l'exemple de la Lactation », *op. cit.*, p. 152-166.

⁵¹ J. BERLIOZ, « La lactation de saint Bernard dans un exemplum et une miniature du *Ci nous dit* (début du XIV^e siècle) », *Cîteaux, Commentarii cistercienses*, 39, 1988, p. 272.

⁵² G. BLANGEZ (éd.), *Ci nous Dit, Recueil d'exemples moraux*, t.2, Paris, Société des anciens textes français, 1979-1986, p. 205.

⁵³ P. ARABEYRE, « La lactation de saint Bernard à Châtillon-sur-Seine : données et problèmes », dans F. Dunand, J.-M. Spieser et J. Wirth (dir.), *L'image et la production du sacré*, Actes du colloque de Strasbourg, 20-21 janvier 1988, Université de Strasbourg II, Paris, éd. Françoise Dunand, Jean-Michel Spieser, and Jean Wirth, 1991, p. 174.

l'expérience le jour de Noël. L'élocution du saint cistercien semble également faire partie des racines originelles de la naissance de son miracle de la *Lactation*. En effet, à plusieurs reprises, son principal biographe évoque des scènes où l'abbé fait preuve d'une grande aisance discursive dans ses sermons auprès de ses moines, ou encore dans ses lettres.

Le miracle de la Vierge allaitant saint Bernard devrait également son origine à des récits d'allaitement marial de moines, où le lait apparaît surtout comme symbole de guérison. En outre, la longue tradition de la Vierge allaitant le Christ en serait également une source⁵⁴. Nous observons que les récits de lactations par la Vierge qui se développent à partir du XI^e siècle, le moine malade ou faible dans sa foi reçoit généralement le sein directement dans bouche⁵⁵. Dès lors, ce genre de récits vont se multiplier dans la sphère religieuse à partir de ce siècle, en grande partie en raison de la dévotion grandissante envers la Vierge et son lait. Il existe notamment un recueil de miracles du lait virginal qui ont été compilés par le bénédictin Gautier de Coinci au XIII^e siècle, et dont Alphonse de Castille s'inspirera à la même époque afin de les diffuser en Espagne⁵⁶.

Cependant, le lait de la Vierge comme symbole du don de l'éloquence et des sciences divines, comme nous pouvons le voir dans certaines versions du miracle de la *Lactation de saint Bernard*, ne connaît pas une origine aussi claire que les récits de guérison par le lait virginal. En effet, pour Jacques Berlioz⁵⁷ il n'existe que deux exemples connus antérieurs à celui de Bernard et qui présentent cette vertu accordée au lait virginal : le *Traité des diverses matières à prêcher* du moine dominicain Étienne de Bourbon composé entre 1250 et 1261 ; et les *Libri Miraculorum* du cistercien Césaire de Heisterbach rédigés entre 1225 et 1237. Ces deux ouvrages constituent ces deux exemples précédant celui de Bernard dans le *Ci nous Dit*. Le premier met en scène un religieux qui est invité « à sucer le sein d'une belle dame afin qu'il lui apporte le talent du prêche »⁵⁸. Si le protagoniste reste anonyme, Jacques Berlioz remarque que le nom de Bernard apparaît à deux reprises avant et après le miracle même. Par ailleurs, il est clair que le saint cistercien est l'un des premiers religieux à accorder une grande importance à la dimension maternelle du Divin et à son caractère nourricier pour les fidèles ; le Christ allaitant

⁵⁴ Selon Marina Warner, le motif de la Vierge allaitante (*Maria Lactans*) existe depuis le III^e siècle. On en trouve une fresque dans les catacombes de Priscilla à Rome. Pour l'auteure, les chrétiens ont attribué au lait virginal un lien avec le mystère de l'Incarnation. ; M. WARNER, *Seule entre toutes les femmes. Mythes et culte de la Vierge Marie*, Paris, Rivages, 1989 (Rivages. Histoire), p. 180-182.

⁵⁵ P. ARABEYRE, *op. cit.*, p. 166.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ J. BERLIOZ, *op. cit.*, p. 279.

⁵⁸ *Ibid.*

les âmes et la Vierge les chrétiens⁵⁹. Bernard se place donc comme une figure de proue du « symbolisme maternel »⁶⁰ accordé au Christ et à la Vierge, tout en incarnant lui-même le rôle de mère nourrissant ses enfants (les moines) par les sermons.

Le deuxième exemple d'une *Lactation* antérieure à celle du *Ci nous Dit* présente une apparition de la Vierge à un abbé de Clairvaux du nom d'Henri⁶¹ :

« Cet homme, fort inculte, mais plein de religion, se vit enjoindre par le pape de prêcher la croisade. Fort inquiet, il entra dans la basilique de la glorieuse Vierge Marie et implora son aide. Celle-ci tendit ses seins afin qu'il suçât. Et par cette liqueur très sainte, il acquit une telle science des Écritures qu'il reçut à Rome la dignité cardinalice. »⁶²

Cet extrait montre des similitudes avec celui du *Ci nous Dit* que nous avons cité plus haut. Le lait virginal apparaît comme une source de connaissances et d'éloquence pour celui qui le goûte. Cependant, il est une fois de plus question d'un don de lait par la succion du sein de la Vierge, et non par un jet à distance.

Finalement, les circonstances de la naissance du miracle de la *Lactation de saint Bernard* restent floues, notamment par rapport à ses significations symboliques. Si la représentation la plus ancienne conservée date de bien avant les récits écrits (fig. 10), il est tout à fait possible que son origine provienne d'une tradition orale s'étant répandue dans le milieu religieux du nord de l'Espagne. De plus, il faut noter que le *Ci nous Dit*, même s'il semble être le premier à faire clairement état du miracle, n'a en réalité été que peu diffusé⁶³. Dès lors, il nous semble difficile de confirmer que ce dernier soit effectivement à l'origine de la diffusion du thème dans l'iconographie des anciens Pays-Bas méridionaux. Enfin, les lectures symboliques qui peuvent être faites des images que nous conservons dans nos régions aux XVI^e et XVII^e siècles ne pourraient donc pas se limiter à une métaphore du don de l'élocution et des connaissances théologiques, ou encore d'une guérison. Nous verrons que d'autres dimensions symboliques peuvent transparaître dans les représentations de la *Lactation de saint Bernard* à travers la pensée spirituelle de l'époque.

⁵⁹ C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 168.

⁶⁰ J. LECLERCQ, *La femme et les femmes dans l'œuvre de saint Bernard*, Paris, Téqui, 1983, p. 18 ; C. BYNUM, *Jesus as mother. Studies in the spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1982 (UCLA. Publications of the Center for medieval and renaissance studies. 16), p. 115-117.

⁶¹ J. BERLIOZ, *op. cit.*, p. 279.

⁶² C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 168.

⁶³ *Ibid.*

Quoi qu'il en soit, la *Lactation* a continué de connaître des mutations et des diffusions en Europe. En France, au début du XVI^e siècle, un ouvrage (1502-1517) de Sébastien Brant évoque ce miracle qu'il rapproche au mystère de la Nativité⁶⁴. Cécile Dupeux⁶⁵ note toutefois que les auteurs, à partir du XVII^e siècle ne font référence qu'à des récits de la fin du XVI^e siècle. L'auteure prend comme exemple le *Ménologe de l'ordre cistercien* de C. Henriquez qui tente de compiler les écrits portant sur la *Lactation de saint Bernard* afin d'affirmer la véracité de ce miracle. Cependant, le premier texte qu'Henriquez parvient à citer est celui d'Edmond de la Croix, abbé de Clairvaux, qui ne date que de 1599⁶⁶. De plus, la multiplication des lieux où se serait produit le miracle rend d'autant plus compliquée la reconnaissance d'un éventuel récit fondateur d'une tradition iconographique.

La diffusion de l'histoire de la *Lactation de saint Bernard* se fait donc principalement à partir du XVII^e siècle, même s'il existe déjà aux XIV^e et XV^e siècles des récits similaires comme nous l'avons mentionné plus haut. Nous pouvons également évoquer Henri Suso qui raconte notamment une lactation mariale de Jean Chrysostome, puis la sienne dans son autobiographie datant de la deuxième moitié du XIV^e siècle. Le lait y est perçu comme la source de l'éloquence de Jean Chrysostome, surnommé « Bouche d'or ». Alain de la Roche, lui aussi, relate sa propre lactation par la Vierge, ainsi que celle de saint Dominique vers 1470 qui a été ensuite commandé de promouvoir la dévotion du Rosaire⁶⁷. Ces récits ont connu une grande diffusion en Europe du Nord, notamment au travers de la mystique rhéno-flamande. Pourtant ils n'ont pas fait l'objet d'une fortune iconographique comme nous pouvons l'observer dans le cas de saint Bernard.

La postérité de la *lactation bernardine* démontre en partie en quoi ce saint occupe la place de figure principale dans le culte de la Vierge tout au long de l'époque moderne. Au XVII^e siècle, le récit va par ailleurs prendre place dans plusieurs endroits, notamment en raison d'une volonté de s'approprier l'origine de cette vision. C'est surtout à Châtillon-sur-Seine comme étant le lieu du miracle qui va être retenu, mais d'autres villes vont également tenter de s'emparer du récit comme Spire, Afflighem ou encore Clairvaux⁶⁸. La ville de Châtillon-sur-Seine devient, en quelque sorte, le lieu originel de la *Lactation* du saint cistercien. Ce phénomène s'explique en grande partie par l'absence de cet épisode dans les *Vitae* de Bernard,

⁶⁴ *Ibid.*, p. 169 ; L. DEWEZ et A. VAN ITERSEN, *La lactation de saint Bernard. Légende et iconographie*, s.l., 1956, p. 166-171.

⁶⁵ C. DUPEUX, *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁸ P. ARABEYRE, *op. cit.*, p. 174.

mais aussi parce qu'il a été rapproché du miracle de la Nativité survenu le jour de Noël dans l'abbatiale de cette ville⁶⁹. De plus, un document d'archive de l'église de Saint-Vorles datant de 1340, mais republié en 1490⁷⁰ constituerait la preuve que la *Lactation de saint Bernard* a bien eu lieu à cet endroit. Remarquons également que l'auteur fait référence à une image de la Vierge comme source du miracle :

« Donc, comme il se trouve en l'église de Saint-Vorles du château de Châtillon-sur-Seine, au diocèse de Langres, une certaine image faite de temps immémorial en révérence et honneur de la bienheureuse Vierge Marie, laquelle, ainsi qu'il est rapporté plus amplement dans la vie de saint Bernard, lui présenta miraculeusement son fils dans cette église, en disant : "Bernard, reçois mon Fils, le Rédempteur du monde" et, entre autres choses, l'instruisit dans la foi catholique en lui parlant par prodige, lui fit voir divinement toute la Passion du Christ, puis ce qui va aussi au-delà de tout le pouvoir de la nature humaine, comme si c'eût été la mère naturelle du Christ, l'image porta la main à sa mamelle et fit distiller miraculeusement sur-le-champ trois gouttes du lait s'écoulant des seins de ladite image, devenu l'orateur de Marie mère de Dieu, le professeur du Christ son fils, le confesseur fidèle de la milice céleste et le chaste amant de Marie, il composa plusieurs louanges dévotes en l'honneur du roi des cieux, des cohortes d'anges et des fidèles du Christ, sous l'inspiration du Saint-Esprit et avec l'assistance de cette même Vierge, et écrivit dévotement le *Salve Regina* qui se chante tous les samedis dans l'église en son honneur. »⁷¹

L'autorité de cet extrait doit toutefois être nuancée puisqu'il survient dans le conflit qui existait au XVII^e siècle en ce qui concerne l'attribution du lieu où se serait déroulé la *Lactation*. En effet, plusieurs auteurs ont considéré ce document comme étant un faux⁷². Néanmoins, qu'il soit véridique ou non, cet acte a constitué une pierre angulaire du miracle à Châtillon-sur-Seine, et en particulier au XVII^e siècle où il connaît un regain d'intérêt sans précédent. Par ailleurs, l'attribution à Bernard du « Monstra te esse Matrem » qu'il aurait prononcé devant l'image de la Vierge à l'Enfant, juste avant le miracle, aurait été introduite dans ce contexte châillonnais entre le XIV^e et le XV^e siècle⁷³. Il est cependant essentiel de noter qu'il n'existe aucune donnée

⁶⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 176.

⁷¹ A. JOBIN, *Saint Bernard et sa famille*, Poitiers, 1891, p. 648-655.

⁷² Jacques Berlioz est le premier à critiquer la véracité de cette note, il sera suivi par Léon Dewez et Albert Van Iterson ; P. ARABEYRE, *op. cit.*, p. 176.

⁷³ *Ibid.*, p. 184.

quant à une diffusion de ce récit dans les anciens Pays-Bas méridionaux. Nous resterons donc prudents lorsqu'il s'agira de rattacher notre corpus à une éventuelle source littéraire.

Néanmoins, il est intéressant de voir comment se déroule cette version du récit de Châtillon-sur-Seine, puisque certains éléments se retrouveront dans l'iconographie des anciens Pays-Bas méridionaux. P. Arabeyre voit que cette version « se décompose en deux tableaux successifs : dans le premier, trois “actions” sont décrites : (1) la statue s'animant, présente son Fils à saint Bernard et l'invite par la parole à le recevoir ; (2) elle l'instruit dans la foi catholique ; (3) elle lui fait voir le mystère de la Passion. Dans le second, l'image fait couler de sa poitrine dans la bouche du saint trois gouttes de lait, ce qui permet à Bernard, entre autres distinctions, de devenir “l'orateur de Marie” et le compositeur du *Salve Regina*. »⁷⁴ Nous retiendrons dans cette version que le lait virginal est transmis au saint par un jet ou par trois gouttes, ainsi que la présence quasi systématique du Christ enfant ou adulte au côté de la Vierge. De plus, l'auteur rapproche une fois de plus la *Lactation* à un mystère, dans ce cas, celui de la Passion.

Finalement, il est difficile de voir quel(s) récit(s) et/ou source(s) iconographique(s) constituent la base des développements du thème de la *Lactation de saint Bernard* dans l'art des anciens Pays-Bas méridionaux aux XVI^e et XVII^e siècles. Il apparaît davantage que ce sujet iconographie, dans nos régions, trouve ses origines dans cette multitude de versions et d'images qui se développent à partir de l'Espagne, puis de la France des XIII^e et XIV^e siècles, pour ensuite subir diverses mutations. Notons enfin que la France du XVII^e devient réticente quant à la représentation de ce sujet⁷⁵.

1.2.2.1. Évolution iconographique jusqu'à la première moitié du XVI^e siècle

C'est donc dans le nord-est de l'Espagne que les premières représentations de la *Lactation de saint Bernard* apparaissent, avec le retable de Palma de Majorque (fig. 10) comme œuvre pionnière (ca. 1290)⁷⁶. Ce n'est qu'au début du XV^e siècle que l'iconographie se déplace hors d'Espagne pour gagner les pays du nord de l'Europe, principalement les régions germaniques et les Pays-Bas bourguignons. Toutefois, l'absence « d'une conception unique du phénomène et d'un archétype de représentation »⁷⁷ se remarque dans la multitude des variations

⁷⁴ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁵ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, op. cit., p. 20.

⁷⁶ C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », op. cit., p. 170.

⁷⁷ P. ARABEYRE, op. cit., p. 176-184.

du motif. En Espagne, par exemple, deux types de structures compositionnelles sont populaires auprès des artistes : d'une part, le saint cistercien se trouve dans sa cellule devant un pupitre en train d'écrire ou devant un livre ouvert lorsque la Vierge lui apparaît ; d'autre part, Bernard se situe devant ou proche de l'autel, en prière, au moment de sa vision.

Toutefois, à la différence de l'Espagne, les premières représentations du miracle autour de 1470 dans les régions nord-européennes ne se sont pas incluses dans des retables, mais elles apparaissent plutôt dans des petits tableaux de dévotion privée⁷⁸. En outre, ces premières images montrent un schéma compositionnel assez similaire :

« La Vierge et saint Bernard sont présentés en buste derrière une tablette, dans une petite pièce dont la fenêtre, à l'arrière, s'ouvre sur un paysage. Saint Bernard, les mains jointes, est identifié par ses attributs habituels : le livre, la crosse abbatiale, la coule blanche. La Vierge est installée sous un baldaquin ou devant un brocard d'honneur, et tient d'une main l'Enfant Jésus, assis sur ses genoux ou sur la tablette du premier plan. Elle presse de l'autre main son sein découvert d'où jaillit une goutte ou un jet de lait, qui vient parfois atteindre le saint sur la bouche, l'œil ou le front, selon sans doute que ce lait apporte l'éloquence, la clairvoyance ou la Sagesse. »⁷⁹

Pour Cécile Dupeux⁸⁰, c'est probablement la gravure qui a permis la diffusion de ce type de schéma, qui trouverait donc ses origines dans les petits tableaux de dévotion privée populaires dans le nord de l'Europe au XV^e siècle. De plus, contrairement aux images espagnoles des décennies précédentes, on remarque dans les anciens Pays-Bas un intérêt pour l'insertion de la formule « Monstra te esse Matrem » attribuée à Bernard de Clairvaux⁸¹, qui aurait alors une valeur de demande d'intercession à la Vierge pour les chrétiens. C. Dupeux ajoute également que cette popularité du thème de la *Lactation* s'explique par l'influence de Bernard de Clairvaux sur les courants dévotionnels du Moyen Âge, notamment la *Devotio Moderna*⁸². En effet, ce mouvement fait du saint une figure centrale de leur spiritualité en raison de son approche sentimentale de l'expérience religieuse, en particulier envers la Vierge.

Par exemple, le petit tableau de dévotion d'un anonyme flamand (entre 1476 et 1500) (fig. 12) représente le miracle dans un plan serré. Les deux personnages, en buste, apparaissent

⁷⁸ C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 175-176.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ P. ARABEYRE, *op. cit.*, p. 177.

⁸² C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 172.

sans transition entre la composition et l'espace du spectateur, si ce n'est par la traverse basse du cadre. Le saint, qui tient sa crosse abbatiale et un morceau de tissu blanc (un *sudarium* ?), semble avoir été surpris dans sa lecture lorsque la Vierge à l'Enfant lui apparaît sous un dais de brocart. Cette dernière presse de sa main droite son sein pour en faire jaillir trois jets de lait dans la bouche du saint qui prononce « Monstra te esse Matrem », alors que l'Enfant reste impassible. La scène se déroule devant un paysage composé d'une rivière au centre, alors qu'au fond à droite, on trouve un chemin étroit en pente menant à une église, et à gauche des prés. Il s'agit ici d'une des premières représentations de la *Lactation bernardine* que nous conservons dans nos régions, mais nous pouvons déjà voir que le schéma « classique » est mis en place dans ce cas.

Une peinture de Josse van Cleve (1^{ère} moitié du XVI^e siècle) (fig. 13) témoigne également du schéma populaire dans nos régions puisque l'artiste représente les deux personnages en buste, dans un plan serré, devant un parapet contenant plusieurs objets symboliques (une pomme, des cerises, un papillon, un livre sur lequel est posée paire de lunettes de lecture, et ce qui semble être le boîtier de cette dernière). Le saint en prière porte également la coule blanche de son ordre ainsi que la crosse abbatiale. La Vierge, quant à elle, tient l'Enfant endormi dans son bras gauche, alors qu'elle presse de sa main droite son sein tout en regardant l'abbé de Clairvaux ; entre les deux personnages se trouve un phylactère portant l'inscription « Monstra te esse Matrem ». Si seul le paysage à l'arrière-plan n'est pas présent dans cette composition, tous les autres éléments correspondent au modèle le plus répandu dans les anciens Pays-Bas bourguignons. Néanmoins, et cela se reflète dans plusieurs compositions comme celle-ci, il est parfois difficile de distinguer une *Lactation* d'une apparition de la Vierge montrant son sein en guise d'intercession. En effet, de nombreuses œuvres ont vu leur jet de lait effacé ou surpeint postérieurement en raison de la nature jugée scandaleuse de la scène⁸³.

Enfin, en avançant dans le XVI^e siècle, le motif de la *Lactation de saint Bernard* prendra surtout place dans un intérieur d'église. De plus, le plan aura tendance à s'élargir et à présenter les personnages en pied. Le XVII^e siècle, quant à lui, verra une multiplication des représentations du miracle où l'on peut voir plusieurs mutations et variations que nous analyserons plus tard.

⁸³ *Ibid.*

2. L'iconographie à partir de la fin du XVI^e siècle

Les thèmes visionnaires de l'*Amplexus* et de la *Lactation* occupent une place particulière dans le corpus général des visions mystiques, notamment en raison du fait qu'il s'agit de visions à caractère ambigu, où un contact physique est établi avec l'objet de la vision. De plus, il s'agit de représenter un partage de fluides à corporels, c'est-à-dire le sang et le lait. Il ne sera toutefois pas question dans notre analyse de faire un état des lieux des représentations visionnaires dans les anciens Pays-Bas⁸⁴. Cependant, il nous paraît intéressant d'en établir les bases afin de voir dans quel contexte artistique et iconographique notre corpus se situe, et en quoi il y occupe une position particulière. Nous nous concentrerons donc sur les représentations de visions mystiques.

Les anciens Pays-Bas méridionaux voient leur production artistique religieuse évoluer au cours de la deuxième moitié du XVI^e siècle, notamment en raison des crises iconoclastes et de la restructuration catholique qui en a découlée avec les archiducs Albert et Isabelle d'Espagne⁸⁵. De plus, la commande d'œuvres d'art présentant de nouveaux thèmes voit le jour avec les nouvelles dévotions qui se développent aux XVI^e et XVII^e siècles. En outre, les archiducs espagnols appliquent et redressent le programme établi par le concile de Trente, comme l'atteste leur présence au synode provincial de Malines en 1607⁸⁶. Le contrôle des images devait donc être appliqué dans nos régions. En lien avec les nouvelles dévotions, l'arrivée d'ordres religieux étrangers coïncide avec cet engouement pour de nombreux thèmes iconographiques. Les jésuites, par exemple, ont grandement contribué à l'éducation religieuse dans les anciens Pays-Bas méridionaux, suivis par les augustinien et les dominicains⁸⁷. Il ne faut toutefois pas oublier que les ordres médiévaux tels que les cisterciens et les bénédictins sont déjà bien établis sur le territoire et ont subi une réforme interne au XIV^e siècle⁸⁸.

La dévotion du Nom de Jésus-Christ, même si elle existe déjà au XV^e siècle, prend également une importance considérable au XVI^e siècle dans le nord du pays sous l'impulsion des jésuites. L'iconographie du Christ enfant prend également beaucoup d'ampleur durant cette

⁸⁴ Cf. J. B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, Nieuwkoop, De Graaf, 1974 ; É. MÂLE, *L'art religieux du XVII^e siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1984.

⁸⁵ Nous approfondirons la question de l'image dans le contexte post-tridentin dans les chapitre III et IV.

⁸⁶ J. B. KNIPPING, *Ibid.*, p. 6.

⁸⁷ E. MÂLE, *op. cit.*, p. 259-331.

⁸⁸ Bulle bénédictine en 1336 ; G. DUCHET-SUCHAUX et M. DUCHET-SUCHAUX, *Les ordres religieux. Guide historique*, Paris, Flammarion, 1993, p. 150.

période, notamment grâce à la Contre-Réforme qui renforce cette dévotion⁸⁹. On constate dès lors un engouement pour des scènes de l'enfance de Jésus, mais également toute une iconographie renouvelée qui porte sur les visions de l'Enfant par des saints. L'exemple le plus parlant est celui d'Antoine de Padoue (1195-1231) où l'Enfant lui apparaît sur un livre alors qu'il lit ou écrit⁹⁰. Ce thème connaît un certain succès dans l'art de cette époque. On observe également une proximité grandissante entre l'Enfant et le saint dans l'art baroque. De plus, les mariages mystiques, particulièrement entre des saintes et l'Enfant se multiplient dans l'art des XVI^e et XVII^e siècles⁹¹, notamment avec Catherine d'Alexandrie qui en constitue la figure privilégiée.

Par ailleurs, on voit également la naissance de culte à de nouveaux saints⁹² dont Thérèse d'Avila, saint Ignace de Loyola ou encore saint François-Xavier connaissent un grand succès dans l'art de nos régions. Par exemple, la vision de la sainte carmélite recevant la lance du Christ en plein cœur connaît une grande postérité dans nos régions. Cependant, la dévotion aux anciens saints et saints locaux reste tout autant ancrée dans la spiritualité et l'art des Pays-Bas méridionaux.

La grande popularité de la mère du Christ dans l'art religieux, où elle apparaît comme médiatrice peut également être mise en lien avec la dévotion à la Vierge. Elle est renforcée, d'abord par le Concile de Trente qui réaffirme le dogme de l'Immaculée Conception⁹³, puis par les archiducs Albert et Isabelle.

Notons que l'iconographie du Christ souffrant connaît un certain recul dans la sphère artistique publique. Néanmoins, elle reste ancré dans l'art des monastères, ou encore en tant qu'image de dévotion privée. Nous pouvons également citer la dévotion au Sacré-Cœur qui prend réellement de l'importance au XVII^e siècle, même si des prémices sont visibles dès le XIV^e siècle⁹⁴. Celle-ci se développe en lien avec l'engouement pour l'enfance et l'humanité du Christ, notamment développées par le Cardinal de Bérulle dans son *Discours de l'Estat et des grandeurs de Jésus* (1623)⁹⁵. En effet, les périodes post-tridentine et post-iconoclaste voient

⁸⁹ J. B. KNIPPING, *op. cit.*, p. 110-111.

⁹⁰ M. PASTOUREAU et G. DUCHET-SUCHAUX, *La Bible et les saints*, 7^e édition, Paris, Flammarion, 2017 (Champs arts), p.65-67.

⁹¹ C. D. MUIR, *op.cit.*, p. 1-12.

⁹² *Ibid.*, p. 142-169.

⁹³ J. B. KNIPPING, *op. cit.*, p. 155-156.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 119-120.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 119.

une mutation dans la façon d'aborder la dévotion, qui conserve toutefois un pied dans l'héritage du Moyen Âge. En effet, le Divin est humanisé afin d'en appuyer davantage son accessibilité ; il s'agit de faire descendre le Divin sur terre. Dès lors, une intimité de plus en plus tangible se manifeste dans l'art baroque. Si cette proximité est visible dans l'art des anciens Pays-Bas du Sud par rapport aux autres pays, cela pourrait s'expliquer en partie par la Dévotion moderne qui reste ancrée dans l'héritage dévotionnel. On appuie donc la pratique spirituelle sur l'imitation de Jésus dans ce qu'il a d'humain, mais aussi dans la méditation de ses souffrances afin d'approcher l'union de l'âme humaine au Christ. Dès lors, la dévotion au Sacré-Cœur trouverait ses racines dans le paysage dévotionnel qui existe dans nos régions depuis le XIV^e siècle. La représentation des souffrances du Christ et des saints martyrs persiste dans l'art religieux des XVI^e et XVII^e siècles. Néanmoins, il s'agit d'héroïser les saints qui atteignent l'extase en mourant, tandis que le Christ reste le modèle ultime d'imitation pour les dévots, et en particulier pour les mystiques⁹⁶. Le Christ souffrant, figuré ou non, sert plutôt de sujet/objet de visions s'offrant aux saints.

Dès lors, quelle est la place des représentations visionnaires de notre corpus ? Il semble que la *Lactation* et l'*Amplexus de saint Bernard*, ainsi que l'*Amplexus de sainte Lutgarde* s'inscrivent dans le contexte dévotionnel de l'époque. En effet, ces deux thèmes iconographiques relèvent d'une part de nouvelles dévotions, et d'autre part des croyances déjà bien ancrées dans les anciens Pays-Bas méridionaux⁹⁷. Premièrement, il s'agit de visions mystiques du Christ et de la Vierge avec lesquelles les deux saints ont une proximité indéniable. Dans le cas de Bernard, malgré la mise à distance, le caractère intime entre les deux personnages est renforcé par le jet de lait et l'échange de regards. De plus, le XVII^e siècle est également appelé le « Siècle mystique »⁹⁸ en raison du regain d'intérêt pour ce mouvement. Selon nous, et particulièrement en ce qui concerne la *Lactation*, ces thèmes n'ont pas vraiment connu de perte d'intérêt pour les commanditaires puisqu'on en retrouve des images dès le XIV^e dans nos régions. Néanmoins, il n'est pas difficile d'imaginer que ce genre de représentation ait été l'une des cibles des iconoclastes pour plusieurs raisons : premièrement, les protestants, et en particulier les calvinistes, combattent toute représentation de Dieu, mais aussi de la Vierge⁹⁹ ;

⁹⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁹⁷ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, « église catholique et art baroque », dans C. Bossu, W. Brake, S. Lambeau et C. Leporati, *Alla luce di roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e barocco romano*, Rome, museo dell'istituto, 2016, p. 24.

⁹⁸ M. DE CERTEAU, *La fable mystique (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Gallimard, 1987, p. 12.

⁹⁹ Lors de la « furie iconoclaste » de 1566, de nombreuses œuvres religieuses ont été détruites, notamment à Anvers ; M.-T. BITSCH, *Histoire de la Belgique. De l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, Complexe, 2004 (Questions à l'histoire), p. 45.

ensuite, la nature de l'expérience visionnaire suscite des réticences quant au thème de la *Lactation de saint Bernard*¹⁰⁰, notamment à cause de la dimension sensuelle qui peut s'en dégager. En ce qui concerne l'*Amplexus de sainte Lutgarde*, ce thème ne pouvait voir le jour dans l'art à partir du XVI^e siècle étant donné que la biographie complète de la sainte n'a été publiée qu'à partir de ce siècle. Néanmoins, la vision du Christ en croix par la sainte a suscité un certain engouement dans la région où elle a vécu. Il s'agit d'un rapport intime avec l'objet de la vision qu'est le Christ souffrant. La dimension humaine de ce dernier y est d'ailleurs mise en avant puisqu'il « descend » sur terre pour accorder une faveur à la sainte, tout comme la Vierge le fait pour Bernard.

2.1. Introduction du corpus d'œuvres du XVII^e siècle

La production d'œuvres portant sur les thèmes iconographiques qui nous concernent n'a, semble-t-il, pas connu d'interruption depuis le Moyen Âge. Néanmoins, les schémas compositionnels des premiers temps évoluent alors que l'art du XVII^e siècle adopte la manière « baroque ». Il apparaît en réalité que ces thèmes subissent plutôt une sorte de mutation stylistique sans véritable transition ou évolution progressive. Si certaines œuvres du XVII^e siècle montrent encore une manière tributaire du Moyen Âge, la plupart témoignent davantage des nouveautés du siècle baroque dans nos régions.

Ce dernier point consistera donc à présenter notre corpus d'œuvres réalisées au XVII^e siècle sur les thèmes de la *Lactation de saint Bernard*, l'*Amplexus de saint Bernard*, et l'*Amplexus de sainte Lutgarde de Tongres*. Ces images constitueront par ailleurs la matière première qui nourrira notre analyse dans la suite de cette étude. Afin de mieux comprendre le développement de ces thèmes iconographiques qui constituent notre corpus d'œuvres du XVII^e siècle, il nous a paru essentiel d'identifier et d'observer quelles en étaient les origines et les évolutions plus haut.

Nous avons également restreint le type d'œuvres que nous allons traiter, d'abord en raison de la quantité trop importante de médiums disponibles, et ensuite pour des raisons logiques d'analyse. En effet, nous avons choisi de nous concentrer sur le médium de la peinture dans la mesure où il semble avoir été un support permettant une expression intense de ces visions. Cependant, la gravure a également servi de moyen de diffusion en masse. Toutefois, nous ne conservons que peu d'exemples pour la période choisie. Le choix de la peinture

¹⁰⁰ Nous verrons dans la suite de ce mémoire quelles sont les critiques que ces images et leurs récits ont pu susciter.

s'explique également par son caractère « public » puisque les œuvres que nous avons choisies proviennent d'églises. En effet, nous nous intéresserons davantage à un art religieux destiné à une couche spécifique de la population qui est celle des monastiques, ou en tout cas d'un groupe apte à saisir le sens de ces œuvres.

Enfin, nos recherches nous ont amenés à établir une limite géographique, qui sera celle des anciens Pays-Bas méridionaux du XVII^e siècle. D'une part, ce choix s'explique par le manque d'études sur ces thèmes dans nos régions, surtout pour cette période. Des auteurs comme Victor Stoichita¹⁰¹, Frédéric Cousinié¹⁰², Cécile Dupeux¹⁰³, ou encore Jacques Berlioz¹⁰⁴ ont mené des études plus ou moins complètes pour l'Espagne et la France, mais aucun ne l'a fait pour les Pays-Bas du Sud durant la période choisie. Dès lors, il nous paraît intéressant d'établir les spécificités de ces thèmes iconographiques dans l'art baroque flamand.

Nous avons classé les œuvres conservées en plusieurs catégories afin d'en permettre une meilleure vue d'ensemble. De plus, nous en établirons une fiche d'identité, ainsi que les circonstances de commandes lorsque celles-ci sont connues : (1) *Lactation de saint Bernard* dans une église ; (2) *Lactation de saint Bernard* devant un pupitre ; (3) *Amplexus de saint Bernard* ; (4) Les inclassables ; (5) *Échange des cœurs avec sainte Lutgarde* (dont l'*Amplexus* se situe à l'arrière-plan) ; (6) *Amplexus de sainte Lutgarde*. Notons par ailleurs que nous ne possédons pas le nom de l'artiste pour plusieurs œuvres, mais ce qui nous intéresse surtout, ce sont les moyens plastiques mis en place dans la réalisation d'un tel sujet iconographique.

2.1.1. *Lactation de saint de saint Bernard* dans une église

La première catégorie est probablement celle qui a été le plus souvent représentée par les artistes flamands et, comme nous l'avons signalé plus haut, elle connaît une popularité depuis le Moyen Âge.

- Auteur inconnu, XVII^e siècle¹⁰⁵ (fig. 14)

Cette huile sur toile est conservée au Musée de l'Hôpital Notre-Dame à la Rose de Lessines. Elle représente le saint dans une église, portant la crosse abbatiale et la coule blanche

¹⁰¹ V. STOICHITA, *op. cit.*, p. 199-222.

¹⁰² F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, *op. cit.*, p. 16-33.

¹⁰³ C. DUPEUX, *op. cit.*

¹⁰⁴ J. BERLIOZ, *op. cit.*

¹⁰⁵ IRPA, « Lactation de saint Bernard de Clairvaux », dans BALat, s.d., [<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=X014994&objnr=10151808&nr=41>], (10/07/2019).

de son ordre, il est agenouillé devant un autel sur lequel la Vierge à l'Enfant se tient, tandis qu'elle presse son sein dont on voit s'échapper un petit jet de lait se dirigeant vers la bouche de Bernard. Plusieurs éléments attirent notre attention dans cette composition et serviront plus tard à nourrir notre réflexion : d'abord, la différence de taille entre le saint et la Vierge est flagrante, cette dernière étant plus petite que Bernard ; le second détail qui nous interpelle concerne les tentures (une rouge à gauche et une verte de chaque côté de l'autel) tirées de part et d'autre de la composition. Ces éléments semblent par ailleurs constituer une récurrence dans plusieurs œuvres du corpus.

- Auteur inconnu, XVII^e siècle¹⁰⁶ (fig. 15)

Il s'agit globalement d'une composition similaire à l'image précédente (fig. 14). Mais cette fois, la Vierge, à la même échelle que celle de saint Bernard, est posée sur une nuée. L'œuvre est conservée à l'église Notre-Dame et Saint-Pierre de Gand.

- Gaspar de Crayer, première moitié du XVII^e siècle¹⁰⁷ (fig. 16)

Tandis que les deux peintures précédentes relèvent davantage d'une manière tributaire du Moyen Âge, cette huile sur toile de Gaspar de Crayer manifeste clairement le goût de son époque. On y voit le mouvement typiquement baroque dans les nuées, ainsi que la gestuelle expressive des personnages. Bernard, agenouillé sur une estrade où se trouvent une mitre et un livre ouvert. Il reçoit un jet de lait de la Vierge couronnée et portée par une nuée de chérubins, tandis que deux anges, de part et d'autre de cette dernière, soutiennent le manteau qu'elle porte. L'ange à sa droite tient également dans sa main droite ce qui semble être une quenouille à tisser. Les personnages sont surmontés par une nuée sur laquelle des angelots observent le miracle, tout comme la colombe du Saint-Esprit qui surplombe la Vierge à l'Enfant. La scène se déroule dans une partie d'une église, dont on voit à l'arrière-plan droit une colonne et ce qui ressemble à un autel. L'œuvre est conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles. En revanche, on ne connaît pas son lieu d'origine.

¹⁰⁶ IDEM, « Visioen van H. Bernardus van Clairvaux », dans *Ibid.*, s.d., [<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=M223769&objnr=49483&nr=1>], (10/07/2019).

¹⁰⁷ IDEM, « Lactation de saint Bernard de Clairvaux », dans *Ibid.*, s.d., [<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B188849&objnr=10008600&nr=24>], (10/07/2019).

- Gaspar de Crayer, 1655¹⁰⁸ (fig. 17)

L'œuvre présente une composition très semblable à la précédente, si ce n'est la disparition des deux anges tenant le manteau ; le pan de ce dernier étant soutenu par un angelot à la gauche de la Vierge. De plus, l'Enfant se tient debout sur les genoux de sa mère, contrairement à l'œuvre précédente où il est assis. La colombe du Saint-Esprit ne fait également plus partie de la scène principale. En outre, la crosse abbatiale que tient saint Bernard n'apparaît pas dans la peinture antérieure et l'estrade a également disparu. Enfin, l'arrière-plan présente un autel surmonté d'une image qui semble avoir pour sujet L'Annonciation (fig. 18). Cette huile sur toile est conservée à l'église Saint-Romuald de Steenockkerzeel pour laquelle elle semble avoir été destinée.

- Walthère Damery, entre 1641 et 1660¹⁰⁹ (fig. 19)

La dernière peinture de cette catégorie est une œuvre de l'artiste liégeois de formation italienne Walthère Damery. La composition reste simple puisque la Vierge à l'Enfant, surplombant le saint en prière, est entourée d'angelots et se situe sur un nuage. Au sol, deux autres angelots montrent du doigt un livre ouvert dans lequel est inscrit « MONSTRA TE ESSE MATREM ». Cette inscription laisse penser que l'artiste s'est inspiré du récit de Châtillon-sur-Seine. Cette peinture est conservée à l'église Saint-Martin de Limal, pour laquelle elle a été réalisée.

2.1.2. *Lactation de saint Bernard* devant un pupitre

Malgré l'absence de ce type de composition dans les anciens Pays-Bas du Sud, il nous paraît important d'évoquer une des seules œuvres conservées. Ainsi, nous pourrions éventuellement comprendre par la suite pourquoi ce schéma n'a pas eu de succès dans nos régions.

La peinture en question¹¹⁰ (fig. 20) est une huile sur panneau anciennement attribuée à Abraham Van Diepenbeeck et dont la création se situerait entre 1620 et 1675. Il pourrait plutôt s'agir d'une copie d'après lui étant donné que cet artiste est actif à Anvers alors que l'œuvre

¹⁰⁸ IDEM, « Lactatie van de H. Bernardus », dans *Ibid.*, s.d., [http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B060626&objnr=14822&nr=4], (10/07/2019).

¹⁰⁹ IDEM, « Lactation de saint Bernard », dans *Ibid.*, s.d., [http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=N006852&objnr=10015622&nr=8], (10/07/2019).

¹¹⁰ IDEM, « La Vierge à l'Enfant apparaissant à St Bernard », dans *Ibid.*, s.d., [http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B147057&objnr=10046509&nr=65], (10/07/2019).

provient de l'église Saint-Nicolas de La Roche-en-Ardenne. De plus, le caractère des figures s'éloigne fortement du style du peintre.

La composition présente saint Bernard, probablement dans une église, devant un pupitre sur lequel un livre est ouvert, lorsqu'il semble surpris par la Vierge à l'Enfant entourée d'une nuée et de chérubins. Elle presse son sein en direction du saint tandis que Jésus, debout, regarde également dans sa direction. Le sein de la Vierge a été surpeint postérieurement, tout comme le jet de lait.

2.1.3. Amplexus de saint Bernard

À la différence du thème de la *Lactation*, l'*Amplexus de saint Bernard* ne semble pas avoir connu dans nos régions un succès égal. Deux œuvres ont retenu notre attention pour cette catégorie.

- Philippe de Champaigne, entre 1641 et 1660¹¹¹ (fig. 21)

Il s'agit d'un volet d'un polyptyque, probablement commandé par Jeanne Mullet de Coupigny, l'abbesse du couvent des dominicaines de l'abbaye du Saulchoir à Kain. Les trois autres panneaux représentent *l'Annonciation en présence de l'abbesse*, *le Baptême du Christ*, et *l'Adoration des Mages*. *Bernard recevant le Christ se détachant de la croix* (fig. 21) présente la scène sur le Golgotha, avec le saint agenouillé enlacé par le Crucifié, tandis qu'à l'arrière-plan se trouve un chemin avec deux personnages (fig. 22).

- Artiste inconnu, dernière décennie du XVII^e siècle¹¹² (fig. 23)

Nous n'avons que très peu d'informations sur cette peinture, mais son iconographie reste intéressante au regard du sujet qui nous concerne. Ce tableau est conservé à l'abbaye de La Byloke à Gand, un ancien couvent cistercien datant du XIII^e siècle. La composition présente saint Bernard recevant le Christ couronné d'épines, qui, cette fois a détaché ses deux bras de la Croix alors qu'il se penche vers le saint. Deux moines sont témoins de la scène qui se déroule dans un intérieur ouvert sur un paysage. Tout autour des deux figures principales, des angelots tiennent les *Arma Christi* (marteau, clous, glaive, fouet, roseau, échelle, lance, éponge, cruche,

¹¹¹ IDEM, « Scènes de la vie du Christ, de la Vierge et de St Bernard », dans *Ibid.*, s.d., [<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=M129052&objnr=10061054&lang=fr-FR&nr=6>], (10/07/2019).

¹¹² IDEM, « Christus komt van zijn kruis en omhelst H. Bernardus van Clairvaux », dans *Ibid.*, s.d., [<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B211884&objnr=122641&nr=12>], (10/07/2019).

colonne, coq de saint Pierre, étoffe rouge). De plus, au-dessus de la Croix, un angelot tend le Saint-Suaire.

2.1.4. Les inclassables : Apparition de la Trinité et de la Vierge à saint Bernard et Lactation de saint Bernard

Cette dernière catégorie porte sur les représentations que nous n'avons pu placer dans les deux précédents points.

- Theodoor van Thulden, 1653¹¹³ (fig. 24)

Cette huile sur toile a été réalisée pour le couvent des bernardines, dite Muysen de Malines. Aujourd'hui, l'œuvre est conservée au-dessus de l'autel latéral du transept sud à l'église Saint-Eustache de Zichem. À l'origine, il semble également qu'elle fut plus grande puisque le catalogue de sa vente en 1785¹¹⁴ mentionne que le tableau était accompagné de deux volets latéraux (*Saint Bernard recevant l'habit de l'ordre de saint Étienne et la Vierge offrant l'habit blanc à saint Albéric*). La composition montre Bernard de Clairvaux, portant la coule de son ordre, sur un piédestal décoré du tétramorphe avec au centre un livre ouvert sur lequel il est écrit « Sacra scriptura » ; sur la première marche, on peut voir l'inscription « Fons Sapientiae ». Le saint tient dans sa main droite une plume à écrire de laquelle semble couler du sang (fig. 25), tandis que son bras gauche porte les *Arma Christi* (colonne, fouet, croix, éponge, couronne). À sa droite, une lampe à huile est posée sur deux livres, symbolisant la Bible. De part et d'autre du Bernard, on peut voir deux angelots : l'un levant un calice surmonté d'une hostie ; et l'autre tenant un cœur enflammé. Ensuite, au-dessus du saint, à sa gauche, la Vierge presse son sein droit dont le jet se dirige vers saint Bernard qui semble regarder Dieu le Père. La Trinité, quant à elle, se situe dans le haut de la composition ; Dieu le Père, au-dessus de la Vierge, tient un phylactère sur lequel on lit « Hic est filius meus dilectus » et pointe le saint de son index droit (fig. 26). Tout en haut de la scène, la colombe du Saint-Esprit émet des rais lumineux, tandis que le Christ ressuscité tenant un sceptre, presse la plaie de son flanc d'où sort un jet de sang dirigé vers le saint.

¹¹³ IDEM, « Lactatie van H. Bernardus », dans *Ibid.*, s.d., [<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B038799&objnr=26661&nr=5>], (10/07/2019).

¹¹⁴ A. ROY, *Theodoor van Thulden : un peintre baroque du cercle de Rubens, Bois-le-Duc, 1606-1669*, Strasbourg, Musée de la ville de Strasbourg, 1991, p. 223-224.

- Gaspar de Crayer, ca. 1668¹¹⁵ (fig. 27)

Ce tableau d'autel faisait à l'origine partie d'une série de douze tableaux, destinés à l'église de l'abbaye des sœurs cisterciennes de Nazareth à Vieux-Turnhout, près de Lierre. Parmi ces douze œuvres, seules trois ont pu être retrouvées à la suite des pillages sous l'occupation française. Les sujets des tableaux portaient surtout sur des saints ayant appartenu à l'ordre¹¹⁶ : *saint Albéric*, *saint Benoît*, *saint Étienne Harding*, *sainte Lutgarde embrassée par le Christ* (conservé ; fig. 32), *la bienheureuse Béatrice*, *saint Bernard entouré de saints de l'ordre* (conservé ; fig. 27), *saint Edmond*, *sainte Elizabeth de Schönau en extase* (retrouvé, puis perdu au XX^e siècle), *la bienheureuse Ida de Ramage*, *sainte Julienne de Cornillon*, *la bienheureuse Sophie de Hoven*, et une *sainte non identifiée*. Ces œuvres étaient « toutes placées entre les croisées, excepté une *descente de Croix* et une *Résurrection de Jésus-Christ* que l'on voit au fond, dans le Chœur de ces Dames »¹¹⁷. L'œuvre qui nous concerne serait un *ex-voto* commandé par Maximilien de Nassau, baron de Warcoing et son épouse, comme l'indiquait une inscription en dessous de chaque tableau.

La composition présente saint Bernard à genou, à côté d'une mitre et d'une crosse, recevant le jet de lait de la Vierge à l'Enfant qui presse son sein. Derrière Bernard se trouve Robert de Molesme, un personnage important de l'ordre cistercien. Ce dernier porte également une crosse, tandis qu'il tient un livre fermé sur lequel est posé un calice, symbole des Écritures. À gauche de la Vierge, saint Benoît de Nursie, lui aussi à genou, tend un anneau à celle-ci tandis qu'elle regarde Bernard de Clairvaux. Enfin, à la droite de Benoît, un ange semble guider Béatrice de Nazareth qui tient dans sa main droite un cœur enflammé. La religieuse le tend à l'Enfant qui lui offre en retour un anneau. Toute la scène se déroule sous le regard de Dieu le Père, porté par des angelots et du Saint-Esprit sous les traits de la colombe.

- Artiste inconnu, dernière décennie du XVII^e siècle¹¹⁸ (fig. 28)

La dernière œuvre représentant Bernard de Clairvaux est conservée à Gand, dans le cloître de l'abbaye de Byloke. On y voit le saint agenouillé devant la Vierge à l'Enfant sur un

¹¹⁵ H. Vlieghe, *Gaspar de Crayer, sa vie et ses œuvres*, Bruxelles, Arcade, 1972, p. 191-197.

¹¹⁶ IRPA, « Lactatio van H. Bernardus », dans *BALat*, op. cit., s.d., [<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B115272&objnr=90192&nr=10>], (10/07/2019).

¹¹⁷ J.-B. Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant. Avec des réflexions relativement aux arts et quelques gravures*, Paris, Chez Desaint, 1769, p. 138.

¹¹⁸ IRPA, « Lactatio van H. Bernardus van Clairvaux », dans *Ibid.*, s.d., [<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B211885&objnr=122630&nr=21>], (10/07/2019).

nuage tandis qu'elle presse son sein vers l'abbé. Aux pieds du visionnaire se trouvent les *Arma Christi* posées sur le sol. À droite de la Vierge, des angelots tiennent un phylactère sur lequel on peut lire « MONSTRA TE ».

2.1.5. Échange des cœurs de sainte Lutgarde (avec l'Amplexus à l'arrière-plan)

La connaissance de l'iconographie de sainte Lutgarde reste encore aujourd'hui fragmentaire. Dès lors, nous n'avons que peu de peintures représentant ses visions.

- Artiste inconnu, XVII^e siècle¹¹⁹ (fig. 29)

La première œuvre est une huile sur toile conservée à l'abbaye des sœurs bénédictines de Sainte-Godelieve à Bruges, fondée en 1623. Le tableau représente à l'avant-plan sainte Lutgarde, à genou, échangeant son cœur avec celui du Christ sous le regard de chérubins ; un livre de prières est ouvert au sol. À l'arrière-plan, dans une autre pièce, on y voit la sainte buvant le sang de la plaie du côté du Christ en croix qui l'enlace de son bras gauche.

2.1.6. Amplexus de sainte Lutgarde

- Theodor Boeyermans, entre 1651 et 1675¹²⁰ (fig. 30)

Cette peinture fait partie d'un ensemble de 36 petits panneaux (environ 58 x 29 cm)¹²¹ représentant des saints, et destinés à orner les stalles du chœur de l'église Saint-André d'Anvers (aujourd'hui démontées). Il s'agit par ailleurs du seul exemple d'images à destination de stalles dans notre corpus.

La composition montre l'*Amplexus de sainte Lutgarde* dans un plan rapproché, cette dernière serrant le Christ sur la Croix dans ses bras après avoir monté des marches ; celui-ci paraît par ailleurs plus petit que la sainte. À l'arrière-plan (fig. 31), on peut identifier une végétation située au-devant d'une église placée au fond à droite dans la composition. Un cartouche peint dans la partie inférieure de l'œuvre identifie également la sainte, ainsi que le jour de sa célébration.

¹¹⁹ IDEM, « Christus verschijnt aan de H. Lutgardis », dans *Ibid.*, s.d., [<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B136507&objnr=96522&nr=7>], (10/07/2019).

¹²⁰ IDEM, « sans titre », dans *Ibid.*, s.d., [<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B026871&objnr=55001&lang=fr-FR&nr=21>], (10/07/2019).

¹²¹ Cf. *Ibid.*

- Gaspar de Crayer, ca. 1653¹²² (fig. 32)

Cette peinture fait partie du même ensemble que *Saint Bernard entouré des saints de l'ordre cistercien* (fig. 27) destiné pour l'église du couvent cistercien à Nazareth. Il s'agit également d'une donation, cette fois faite par Philippe le Roy, seigneur de Ravels, conseiller des domaines et des finances du roi d'Espagne. Il faut aussi noter que les quatre bords ont été rognés.

Il s'agit probablement de l'œuvre la plus connue en ce qui concerne ce thème iconographique, tout en restant limitée à la région de Lierre. De plus, la peinture exprime profondément le nouvel esprit baroque dans le traitement des expressions des figures (fig. 34) et dans l'intimité de la scène. Celle-ci se présente encore une fois dans l'intérieur qui semble être une église ; on voit à l'arrière-plan gauche un paysage nocturne ou auroral. La sainte agenouillée enlace le Christ en croix, dont les plaies semblent fraîches et sanguinolentes (fig. 35). Ce dernier a détaché son bras gauche de la Croix posée sur une estrade. On remarquera une fois de plus la différence d'échelle entre les deux figures ; la sainte paraît massive par rapport au Crucifié. Aux pieds de Lutgarde, on trouve un livre de prières ouvert sur une illustration de la *Résurrection du Christ*, ainsi qu'un chapelet (fig. 33). Derrière les deux personnages, un drap ou une tenture pourpre est posé sur une balustrade.

- Frédéric Dumesnil, 1776¹²³ (fig. 36)

Enfin, la dernière œuvre peinte de notre corpus ne rentre pas dans la limite périodique fixée. Néanmoins, elle nous paraît intéressante dans la mesure où elle montre le cheminement spirituel de la sainte. En effet, cette peinture provenant de Tongres, et aujourd'hui conservée à l'église Saint-Jean-Baptiste de Wavre, présente à l'avant-plan l'*Amplexus de Lutgarde de Tongres* dans ce qu'on pourrait qualifier de jardin clos. Les deux personnages sont, contrairement à l'image précédente, représentés à la même échelle. La sainte, debout, enlace le Christ en croix placé sur une estrade à degrés. À l'arrière-plan, on remarque deux scènes : à gauche du motif principal, on voit Lutgarde à genou, en prière ; à droite, la moniale se trouve devant un puits.

¹²² H. VLIEGHE, *op. cit.*, p. 191-197 ; IRPA, « Christus aan het kruis verschijnt aan H. Lutgardis », dans *BALat*, *op. cit.*, s.d., [<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=X026165&objnr=108079&nr=10>], (10/07/2019).

¹²³ IRPA, « Vision de sainte Lutgarde », dans *Ibid.*, s.d., [<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B006072&objnr=10024551&nr=24>], (10/02/2019).

Conclusion

En conclusion, ce chapitre a servi, premièrement, à établir les bases de l'apparition des visions de la *Lactation de saint Bernard*, de son *Amplexus*, ainsi que de l'*Amplexus de sainte Lutgarde de Tongres*. Ensuite, nous avons tenté de voir quelles en étaient les évolutions littéraires et iconographiques dans la région étudiée jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Enfin, nous avons présenté notre corpus d'œuvres que nous étudierons dans la suite de cette étude. Il s'agissait ici d'en proposer un premier aperçu afin d'en permettre une vue d'ensemble et d'en saisir les éléments principaux et récurrents.

Nous pouvons d'ores et déjà tirer trois conclusions en ce qui concerne ce corpus : le thème de la *Lactation de saint Bernard* semble connaître une certaine popularité continue entre les premières représentations (vers 1470) et la fin du XVII^e siècle dans nos régions ; avec toutefois un creux entre la deuxième moitié du XVI^e siècle et le XVII^e siècle. Quant au thème de l'*Amplexus*, il semble qu'il ait fait l'objet de moins de représentations, ou en tout cas de moins d'attention des historiens de l'art. Ensuite, alors que les images de la *Lactation de saint Bernard* connaissent une expansion dans tous les anciens Pays-Bas, l'*Amplexus de sainte Lutgarde* se concentre dans le nord-est du pays. Enfin, il est intéressant de noter que ces thèmes iconographiques appartiennent quasiment tous à la peinture de grandes dimensions au XVII^e siècle¹²⁴, et plus précisément dans le cadre de la décoration d'autel et/ou de chœur.

¹²⁴ L'*Amplexus de sainte Lutgarde* de Th. Boeyermans (fig. 30) fait exception dans notre corpus.

Chapitre II. Vision et contact, partage de fluides : lait et sang dans les visions mystiques

Introduction

La mystique chrétienne n'a cessé d'employer des métaphores visuelles pour exprimer les expériences visionnaires. Le fait qu'une vision ne soit pas, par essence, descriptible avec le langage humain a poussé les mystiques à employer des termes de la Bible. Le Cantique des cantiques reste particulièrement la source d'inspiration la plus flagrante issue des Écritures. À ces métaphores visuelles sont étroitement liés les cinq sens, qu'ils soient terrestres ou spirituels. Souvent, le visionnaire voit d'abord l'objet de sa vision. L'ouïe est aussi très présente dans le vocabulaire, notamment dans les cas de *Sacra Conversazione*¹²⁵. Le toucher intervient plus rarement, mais il est tenu en estime en tant que sens spirituel par la mystique¹²⁶, car il rend tangible l'objet de la vision, tandis qu'il est méprisé en tant que sens terrestre. Enfin, si on omet l'odorat qui est pratiquement absent des écrits visionnaires, le goût apparaît également peu chez les auteurs. Ce sens aussi bien terrestre que spirituel ne semble pas avoir été très estimé par les théologiens du Moyen Âge. Or, il reste présent tant dans la Bible que dans l'expérience mystique. De plus, il est souvent associé aux choses viles de la vie terrestre et est perçu comme un sens lié aux bas instincts de l'homme et à la nécessité primaire de manger. Dès lors, les mystiques, par le jeûne, tentent justement de surpasser ces besoins afin d'élever leur âme. Paradoxalement, nous avons des exemples de visions où le goût spirituel devient central ; il apparaît comme l'enjeu de l'échange entre le visionnaire et la vision, ce qui est le cas dans notre corpus d'œuvres. Ensuite, la notion d'aliment dérive du goût, qu'il soit liquide ou solide, spirituel ou terrestre, la bouche et la langue sont mises en action afin d'absorber la matière.

Dans ce chapitre nous nous intéresserons à l'utilisation du vocabulaire par les mystiques dans l'expression de l'expérience visionnaire, et plus particulièrement celui du partage des fluides corporels : le sang et le lait. Les auteurs ne sont pas nombreux à l'utiliser, mais il semble que cet aspect tienne une place particulière dans la mystique depuis le Moyen Âge. Ainsi, le lait (de la Vierge) et le sang (du Christ) sont ingérés par le visionnaire. Par exemple, saint Bernard, dans ses sermons, accorde un statut particulier à ces deux fluides. S'inspirant du Cantique des cantiques, et ayant exercé une influence considérable sur la mystique occidentale,

¹²⁵ V. STOICHIA, *op. cit.*, p. 25.

¹²⁶ E. PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2014, p. 61-63.

plusieurs auteurs se sont inspirés à leur tour du poème de l'Ancien Testament, ainsi que des sermons du saint cistercien. De manière générale, ces deux fluides font partie de la théorie des humeurs dès l'Antiquité¹²⁷, où ils tiennent des rôles fondamentaux dans l'équilibre moral de l'individu. En outre, cette théorie des fluides est à prendre en compte dans notre réflexion puisque le lait et le sang y occupent une place essentielle dans le fonctionnement vital de l'homme, tandis qu'ils possèdent une forte symbolique exégétique.

Nous verrons en quoi ces deux liquides organiques occupent une place si particulière dans la mystique, en particulier chez Bernard de Clairvaux et Lutgarde de Tongres. Nous verrons également en quoi ils sont étroitement liés aux sens spirituels. De plus, comment le lait et le sang ont-ils acquis un tel statut dans la mystique médiévale, notamment avec le thème de la *Lactation de saint Bernard* qui connaît une grande postérité ? Ce deuxième chapitre, tout comme le premier, servira de base à l'étude de notre corpus d'œuvres du XVII^e siècle. En effet, les lectures symboliques qui vont être faites de ces différentes visions existent déjà au Moyen Âge et continueront d'influencer la mystique, les artistes, mais aussi les théologiens du XVII^e siècle. Dès lors, il nous paraît avant tout essentiel de comprendre quelles significations ont été données aux visions de Bernard de Clairvaux et de Lutgarde de Tongres. Ensuite, nous pourrons analyser les images produites aux siècles suivants, dont la continuité de certains motifs iconographiques se mêle au nouvel esprit baroque.

1. « Mécanique des fluides »¹²⁸ mystiques : lait et sang

Nous savons désormais que la mystique chrétienne emploie de nombreuses métaphores pour rendre compte des visions surnaturelles. Il s'agit bien d'une transcendance qui dépasse notre conception du monde, et donc, il nous est impossible d'appréhender cette rencontre avec nos mots. Néanmoins, très tôt, les auteurs sont parvenus à exprimer la vision, et cela par l'emploi de métaphores visuelles telles qu'elles sont utilisées dans la Bible. Par ailleurs, le Cantique des cantiques regorge de ces métaphores ayant permis aux mystiques de développer leur pensée, qui est basée sur la recherche de l'union avec le Divin. Ce poème vétérotestamentaire se place alors comme une des sources d'inspiration privilégiées pour exprimer la rencontre avec le Divin, et ce, pour plusieurs raisons.

¹²⁷ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, op. cit., p. 41-42.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 34.

D'abord, l'Église chrétienne a fait en sorte que le sens de ce texte soit compris de ses lecteurs. De plus, il était important qu'il ne soit pas interprété pour ce qu'il semble être a priori, c'est-à-dire une histoire d'amour charnel, voire érotique entre le roi Salomon et la princesse Sulamite. Si cette dernière lecture dite « anthropologique »¹²⁹ est largement implantée au XIX^e siècle, entre les XII^e et XVIII^e siècles, c'est sa lecture « allégorique »¹³⁰ qui domine. La place centrale du Cantique des cantiques dans la mystique chrétienne prend alors tout son sens dans la perspective d'une telle interprétation, puisqu'elle y voit le Christ comme étant l'Époux de ce poème. Quant à l'épouse, elle peut prendre plusieurs visages selon les interprétations : celui de l'Église ; de l'âme humaine individuelle ; ou encore de la Vierge. L'Église endosse souvent ce rôle d'épouse. Néanmoins, nous verrons que les mystiques chrétiens ont eu tendance à s'identifier à la Sulamite, leur âme devenant alors l'épouse du Christ. Le vocabulaire de la Bible s'avère dès lors légitime dans l'expression de leur rencontre avec le Divin.

Nous verrons ici quelles métaphores du Cantique des cantiques sont récupérées (et comment) par Bernard de Clairvaux, et plus largement par la mystique, afin d'exprimer les visions. En outre, dans le corpus qui nous concerne, la présence du sang du Christ et du lait de la Vierge occupe une symbolique centrale dans l'iconographie, mais également dans la pratique religieuse et la peinture visionnaire des moniales¹³¹. La question qui nous concerne alors est de savoir comment le sang et le lait deviennent des sources multiples de ravissement. Ainsi, à travers l'images, leurs visions apparaîtront sous la forme d'un échange entre l'Époux et l'épouse¹³². En se référant à un passage de la Bible, les auteurs puis les artistes légitiment le caractère sensuel de la rencontre surnaturelle, sans craindre la censure. Toutefois, cette dimension est parfois atténuée par certains éléments afin de répondre aux exigences de l'Église et/ou du commanditaire. L'exemple le plus frappant reste la mise à distance entre Bernard et la Vierge dans la *Lactation*.

Il nous semble ainsi essentiel d'analyser le vocabulaire des textes à l'origine de ces visions, afin de pouvoir ensuite appréhender les significations qu'on leur a données. Il sera

¹²⁹ M. ENGAMMARE, *Qu'il me baise des baisers de sa bouche. Le Cantique des cantiques à la Renaissance. Étude et bibliographie*, Genève, Droz, 1993, p. 253-261.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 250-258.

¹³¹ Il semble que la nourriture, en générale, occupe une place particulière dans l'ascèse des religieuses. Ainsi, le sang du Christ comme source de pouvoir vital pourrait être lié à la pratique du jeûne dans le paradoxe entre la volonté de maîtriser le corps et ses besoins et le désir de recevoir le corps du Christ dans l'Eucharistie. Pour des raisons de longueur de travail, et parce notre sujet ne porte pas vraiment sur cette question de la nourriture au Moyen Âge, nous vous renvoyons à la lecture de C. BYNUM, *Jeûnes et festins sacrés. Les femmes et la nourriture dans la spiritualité médiévale*, trad. de l'anglais par C. Forestier Pergnier et E. Utudjian Saint-André, Paris, Cerf, 1994 (Cerf-Histoire).

¹³² L'âme humaine individuelle ; cf. lectures du *Cantique des cantiques* dans M. ENGAMMARE, *op. cit.*

également question de voir en quoi les fluides corporels tels que le lait et le sang constituent une question importante dans la représentation d'une vision mystique.

1.1. Vocabulaire

L'utilisation de Bernard de Clairvaux du Cantique des cantiques dans ses sermons, ainsi que sa dévotion intense pour la Vierge, dont il est d'ailleurs devenu le chantre en fait une figure importante de la mystique. Il a également inspiré de nombreux personnages religieux, dont Lutgarde de Tongres, Thomas de Cantimpré, Catherine de Sienne, etc. Malgré quelques détracteurs, dont notamment l'abbé Suger de Saint-Denis¹³³, il sera davantage imité ; ses sermons circulant dans l'Europe chrétienne dès la deuxième moitié du XII^e siècle.

Il existe depuis le début du Moyen Âge de nombreux moyens de signifier le contact avec le Christ, notamment à travers le Cantique de Salomon. On le voit notamment dans une enluminure des *Cantiques de Rothschild* (fin XIII^e-début XIV^e siècle), où l'âme humaine personnifiée tient une lance, prête à percer le flanc du Christ qui la guide (fig. 37). Une fois de plus, il s'agit d'une interprétation allégorique du poème dans lequel l'épouse dit : « Je suis blessée d'une blessure d'amour »¹³⁴.

Il semble que Bernard de Clairvaux soit un des premiers à réellement s'approprier le vocabulaire des fluides dont parle le Cantique des cantiques afin d'appuyer son amour pour le Christ et la Vierge, mais aussi pour en signifier la dimension tactile¹³⁵. De plus, ses sermons nous sont parvenus, car ils ont marqué les siècles au travers de la conception d'une dimension corporelle des rapports avec le Christ et la Vierge à partir du XII^e siècle¹³⁶.

Dès lors, quels sont les liens possibles entre les sermons de Bernard de Clairvaux et l'importance accordés au sang et au lait au Moyen Âge ? Il semblerait que l'abbé cistercien ait trouvé, en plus du Cantique des cantiques, une justification mystique dans la théorie des fluides. Si la médecine promeut une théorie pragmatique des humeurs, Bernard y voit davantage des substances relevant des questions religieuses. Par ailleurs, il se voit souvent comme une figure maternelle, nourrissant ses moines par le lait de ses mamelles. On peut donc voir dans la pensée bernardine une réversibilité de « genre » d'un point de vue spirituel. Il nourrit de ses paroles,

¹³³ Par exemple, cf. E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, 2e éd., trad. de l'anglais par P. Bourdieu, Paris, éd. de Minuit, 1970.

¹³⁴ Ct 2, 5

¹³⁵ J. LECLERCQ, *Saint Bernard mystique*, Bruges, Desclée De Brouwer, 1948 (Les grands mystiques), p. 442.

¹³⁶ *Ibid.*

comme Dieu l'a fait à travers le Christ, et comme la Vierge a nourri son enfant¹³⁷. Le lait tient alors une fonction supérieure à celle de nourriture purement terrestre.

Pour revenir au Cantique de Salomon, Bernard de Clairvaux est sans doute le mystique qui en a exploité le plus intensément les métaphores y figurant, afin d'en donner des interprétations exégétiques dans ses nombreux sermons. Il ne sera pas question ici d'énumérer toutes les occurrences du lait et du sang entre la Bible, les sermons bernardins et les discours mystiques, mais il s'agira davantage de dégager des tendances dans la pensée cistercienne.

1.1.1. Lait

Tout d'abord, le lait, et principalement celui du Cantique des cantiques, semble prendre plusieurs significations dans les sermons de l'abbé de Clairvaux : tantôt fluide de consolation et d'exhortation des maux temporels ; tantôt, source du savoir théologique et du mystère ; ainsi que de la nourriture pour les âmes les moins élevées. On notera également chez Bernard qu'il existe une distinction entre le lait des deux seins : « celle de gauche est pour répandre les secours temporels, celle de droite pour prodiguer les consolations célestes »¹³⁸. Au fil de ses sermons, le saint attribue au lait maternel des vertus différentes, mais aussi des sources multiples puisqu'il prend racine dans les mamelles du Christ, de l'Église, ou encore de la Vierge Marie. Nous pouvons déjà remarquer que Bernard attribue aux « mamelles » du Christ une fonction de lactation et d'allaitement des âmes¹³⁹, notamment au travers de son neuvième sermon sur le Cantique des cantiques :

« Voyons maintenant pourquoi elle [l'épouse] loue les seins de l'Époux. Les deux seins de l'Époux sont les deux marques de la bonté naturelle, qui lui fait souffrir avec patience les pécheurs, et recevoir avec clémence les pénitents. Une double douceur, dis-je, s'élève comme deux seins sur la poitrine du Seigneur Jésus. La "patience à attendre, et la facilité à pardonner." Ce n'est pas moi qui le dis ; on lit, en effet, ces paroles dans l'Écriture : "Est-ce que vous méprisez les richesses de sa bonté, de sa patience et de sa longanimité (Rm. II. 4) ?" Et encore : "Ne savez-vous pas que la bonté de Dieu vous invite à faire pénitence ?" En effet, il ne suspend si longtemps les effets de sa vengeance contre ceux qui le méprisent, qu'afin de leur accorder la grâce du pardon, lorsqu'ils se convertiront à lui. Car il ne veut

¹³⁷ C. BYNUM, *Jesus as mother*, op. cit., p. 115-117.

¹³⁸ Sc 31, 3 ; Notons par ailleurs que les œuvres de notre corpus qui portent sur la *Lactation de saint Bernard* présentent le jet de lait de la Vierge comme émanant de son sein droit. Dès lors, si l'on suit l'idée de Bernard, il s'agirait d'une source de consolation céleste. Cependant, nous n'avons aucune donnée quant à une éventuelle distinction des seins de la Vierge par les artistes. Dès lors, nous ne pouvons en confirmer une telle hypothèse puisqu'il pourrait s'agir de représenter le sein droit selon des raisons purement pratiques.

¹³⁹ C. BYNUM, *Jesus as mother*, op. cit., p. 115-117.

pas la mort du pécheur, mais qu'il se convertisse et qu'il vive. Donnons aussi des exemples de l'autre sein, qui est la "facilité à pardonner." C'est d'elle que nous lisons : "Du moment que le pécheur gémit, son péché lui sera remis (Ps LV, 7)." Et ailleurs : "Que l'impie quitte la voie où il marche, et l'homme injuste, ses pensées criminelles, qu'il retourne au Seigneur, et il aura pitié de lui, qu'il revienne à notre Dieu, car son indulgence est extrême." David comprend fort bien ces deux choses quand il dit : "Il est très-patient et très-miséricordieux (Ps CII, 8)." C'est donc parce que l'Épouse avait éprouvé cette double bonté, qu'elle confesse qu'elle s'est enhardie jusques à oser demander un baiser. Quel sujet, dit-elle, y a-t-il de s'étonner, mon cher Époux, si je présume tant de votre bonté, après que j'ai goûté tant de douceurs dans vos seins ? C'est donc la douceur de vos seins, non la confiance que j'ai en mes propres mérites, qui me donne de la hardiesse. »¹⁴⁰

Les deux seins de l'Époux (le Christ) sont alors vus par l'épouse (l'âme) comme étant porteurs de la souffrance des péchés des humains qui, du fait de leur gonflement, pardonnent l'âme. La poitrine est également symbole de la bonté que l'épouse goûte avec douceur. Le Christ est alors perçu comme une figure maternelle par Bernard de Clairvaux. Ce dernier ne manquera pas non plus de se placer en « mère » pour ses moines, comme nous l'avons mentionné plus haut¹⁴¹.

Même si ce passage nous paraît important pour la compréhension de la suite de ce chapitre, ce qui nous intéresse concerne davantage le lait de la mère du Christ. Quelles en sont ses vertus, son statut ou encore sa source ? En raison de sa dévotion particulière pour la Mère de Dieu, Bernard de Clairvaux a développé tout un discours sur sa virginité et sa maternité¹⁴², notamment au cours de prières et de sermons. Au Moyen Âge, il existe par ailleurs une interprétation du Cantique des cantiques où la Vierge Marie incarne le rôle l'épouse¹⁴³. Toujours dans son neuvième sermon sur le poème vétérotestamentaire, on peut lire « Les seins de l'épouse se sont remplis. En effet, le saint baiser du Verbe offert à l'âme est si efficace qu'aussitôt qu'elle l'a reçu, l'épouse est fécondée, ses seins se gonflent d'un lait abondant qu'atteste sa fécondité »¹⁴⁴. Si à première vue, la lecture de ce passage pourrait se faire selon

¹⁴⁰ Sc 9, 5.

¹⁴¹ Caroline Bynum explique que pour Bernard de Clairvaux, d'un point de vue spirituel, les hommes et les femmes sont égaux. Dès lors, l'abbé utilise des métaphores maternelles dans lesquelles il se présente en figure de mère pour ses moines afin de leur fournir une image de douceur et d'amour. De plus, l'âme humaine, selon le saint cistercien est perçue comme l'épouse du Cantique des cantiques ; c'est une manière de montrer que l'âme humaine est encore dans un état de faiblesse, à l'image de la femme ; C. BYNUM, *Jesus as mother*, *op. cit.*, p. 136-137 et 147-148.

¹⁴² Notons toutefois que Bernard de Clairvaux s'oppose au dogme de l'Immaculée Conception. Pour le saint, la Vierge n'a pas été conçue en dehors du péché originel. Néanmoins, elle a bien mis au monde Jésus en conservant sa propre virginité ; *Ibid.*, p. 35.

¹⁴³ M. ENGAMMARE, *op. cit.*, p. 260-263.

¹⁴⁴ Sc 9, 7.

le modèle épouse/âme et Époux/Christ, ce que Bernard dit dans un autre sermon semble pouvoir signifier que le baiser se rapporte à la « douce blessure d'Amour »¹⁴⁵ qu'aurait reçu la Vierge lors de l'Incarnation :

« Marie a reçu dans son être entier une grande et douce blessure d'amour ; pour moi je m'estimerais heureux si de temps à autre je pouvais me sentir frappé au moins par l'extrême pointe de ce glaive, afin que mon âme, même atteinte d'une très légère blessure d'amour, puisse dire à son tour : "Je suis blessée par la charité" (Ct 2, 5). »¹⁴⁶

Or, en recevant cette blessure, dont le lait atteste de sa fécondité, la Vierge se voit devenir la mère du Christ qui « s'est fait chair »¹⁴⁷. De plus, les seins de l'épouse et/ou de l'époux sont associés à la vertu de la charité que le lait permet de transmettre. Pour résumer, en recevant la « blessure d'Amour » de Dieu, les seins de la Vierge se sont gonflés du lait attestant de sa maternité, tout en conservant sa virginité. Elle peut alors transmettre à l'Enfant la charité qu'elle a elle-même reçue. L'Abbé de Clairvaux ajoute également :

« Mais peut-être cette comparaison convient-elle aussi au monde. En effet, il passe, et ses convoitises passent avec lui. Et toutes les choses qui sont au monde ayant une fin, elles ne finiront jamais de finir. Mais il n'en est pas ainsi des seins. Car lorsqu'elles sont épuisées, elles retrouvent dans le sein maternel de quoi nourrir ceux qui les sucent. C'est donc avec justice que l'on dit que les seins de l'Épouse sont meilleurs que l'amour de la chair ou du siècle, puisqu'elles ne tarissent jamais par le nombre de ceux qui les sucent, mais tirent toujours abondamment, des entrailles de la charité, de quoi couler sans cesse. »¹⁴⁸

Dès lors, l'âme humaine, et dans ce cas celle de saint Bernard, en recevant le jet de lait du sein de la Vierge, est à son tour blessée par la « pointe du glaive » d'amour de Dieu dont Marie se fait l'intermédiaire. Cependant, le lait virginal n'est pas l'équivalent d'un lait terrestre destiné à nourrir le corps, il s'adresse à l'âme. Bernard peut alors à son tour, du fait de sa poitrine gonflée « du gras du lait »¹⁴⁹, dispenser ce qu'il a reçu à sa communauté. De plus, La Vierge, en tenant dans ses bras l'Enfant et dont le lait imprègne ses seins, atteste de sa maternité du Verbe. A l'image de la myrrhe entre les seins de l'épouse¹⁵⁰, les seins de la Vierge sont non seulement un « mémorial des souffrances du Christ, mais aussi le gage de ce qu'elle aura elle-

¹⁴⁵ Ct 5, 7.

¹⁴⁶ Sc 29, 8.

¹⁴⁷ Jn 1, 14.

¹⁴⁸ Sc 9, 10.

¹⁴⁹ Sc 9, 7.

¹⁵⁰ J.-L. CHRÉTIEN, *Symbolique du corps : la tradition chrétienne du Cantique des cantiques*, Paris, PUF, 2005 (Épiméthée), p. 117.

même à souffrir pour lui »¹⁵¹. En montrant son sein, la Vierge se présente comme intercesseur auprès des chrétiens, tandis qu'il est aussi le symbole de son sacrifice lorsqu'elle accepta de porter le Christ¹⁵². Enfin, en partageant le lait qui a permis la croissance de Jésus, saint Bernard apparaît alors comme son frère de lait¹⁵³, nourri du même liquide virginal. Il touche alors la pointe (un jet ou quelques gouttes selon les versions) de cette même grâce, qu'il pourra à son tour partager avec ses disciples.

Néanmoins, il existe plusieurs statuts et vertus attribués au lait virginal et qui apportent davantage de clarté quant aux significations apportées à la *Lactation de saint Bernard*. Comme le déclare Frédéric Cousinié dans *L'esthétique des fluides* : « le lait peut être vu comme une métaphore du don de la sagesse divine (la Vierge étant elle-même *Sedes Sapientiae*), de science théologique et d'éloquence quasi surnaturelle du *Doctor Mellifluus* »¹⁵⁴. Cette lecture de la lactation par la Vierge est d'ailleurs la plus répandue chez les théologiens et les historiens de l'art. Nous pouvons notamment constater cela en raison de plusieurs miracles virginaux survenus au Moyen Âge, dans lesquels un religieux obtient toutes ses grâces par l'entremise de la Vierge¹⁵⁵. Dans ce cas, le lait est associé au miel des abeilles du Cantique des cantiques qui, pour Bernard, se substitue également à la Parole du Christ. L'abbé cistercien voit alors dans la Parole du Christ la transmission du miel et du lait présents sous la langue de l'épouse. Par conséquent, en possédant les deux (qui s'interchangent) l'épouse est capable de transmettre la Parole :

« Les uns n'ont que du miel sous leur langue, et n'y ont pas de lait ; les autres n'y ont que du lait et pas de miel. L'un et l'autre se trouvent également réunis sous la langue de l'épouse. Le miel ne coule pas, il tombe plutôt goutte à goutte. L'époux, en effet, ne prodigue pas à chaque pas, et sans réserve, les manifestations sublimes et profondes des secrets célestes et les mystères de la divinité, il ne donne pas le lait à boire sans discerner les personnes. "Le miel", dit-il, "et le lait sont sous votre langue." Son discours, en effet, où n'est pas dépourvu de douceur intérieure, où il n'égale pas cette même douceur. Il est toujours aisé de prononcer des paroles douces à celui qui a le miel et le lait sous sa langue. Heureuse langue, qui répand ses paroles comme le rayon des gouttes de miel, et que le lait, destiné aux enfants, distend comme un sein qui distille le miel et fait couler le lait. »¹⁵⁶

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 213.

¹⁵² C. BYNUM, *Jesus as mother*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵³ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁵ Cf. Chapitre I.

¹⁵⁶ Sc 34, 5.

En revanche, pour Thomas de Cantimpré, le miel et le lait qu'a « ruminés »¹⁵⁷ Lutgarde de Tongres sous sa langue correspondent respectivement à la divinité et à l'humanité du Christ¹⁵⁸. On voit ici que le lait et le miel sont deux liquides qui possèdent des vertus propres, tandis que pour Bernard de Clairvaux, ils sont interchangeable.

Enfin, une dernière lecture des vertus du lait virginal se trouve une fois de plus dans les sermons de Bernard de Clairvaux et pourrait être en partie liée au don de la sagesse. Il s'agit, pour le saint, de voir le lait comme une nourriture pour les âmes les moins élevées, tandis que le sang du Christ est destiné aux parfaits :

« Oh ! oui, je me précipiterai, je l'achèterai, je boirai. J'achèterai sans argent et sans rien donner en retour le vin et le miel, que la sagesse du Père Très-Haut a mêlés dans la coupe de son cœur, c'est-à-dire son sang, prix du rachat de notre vie. Hâtez-vous avec moi, vous qui aimez le Seigneur : achetez, non avec l'or et l'argent périssables, mais par le retour de votre bonne conduite et de vos saintes mœurs, le vin et le lait, je veux dire ce sang très-pur et très-précieux, qui enivre les parfaits comme le vin, et qui nourrit les petits comme du lait. Si vous êtes parfait, si vous êtes fort, ce sang, qui est si pur, vous est du vin. Si vous êtes encore faible, si vous avez besoin de lait, c'est du lait pour vous nourrir. Buvez-le donc ce sang très-pur par la foi, par la mémoire et par la considération spirituelle. Voici qu'en abrégé je vous résume encore la multiple effusion du sang du très-généreux Jésus, effusion par laquelle il empourpra la rose de sa passion et de son amour. L'intelligence humaine ne peut suffire à comprendre l'ardeur de cette charité, excepté ce qu'elle en saisit par la passion du Sauveur, qui éclate aux yeux de tous. »¹⁵⁹

Dans cet extrait, Bernard se base probablement sur l'épître de saint Paul « Je vous ai donné du lait, non de la nourriture solide, car vous ne pouviez pas la supporter ; et vous ne le pouvez pas même à présent, parce que vous êtes encore charnels. »¹⁶⁰ Le saint cistercien distingue également le lait comme nourriture liquide, adaptée aux esprits jeunes, tandis que la nourriture solide est destinée aux parfaits.

¹⁵⁷ Thomas de Cantimpré utilise le mot « ruminatio » qui est un terme monastique pour définir l'absorption complète et physique de la « lectio divina ». Par conséquent, le lait et le miel sous la langue de Lutgarde correspondraient à l'intégration de la Parole à travers le sang du Christ ; le lait et le miel étant issus de ce dernier ; T. DE CANTIMPRÉ., *op. cit.*, p. 229.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ B. DE CLAIRVAUX, *La vigne mystique ou traité de la passion : je suis la véritable vigne*, chap. XXIII, 124.

¹⁶⁰ 1 Cor 3 :2

De plus, selon Bernard, le lait guérit des afflictions terrestres, comme le manque de foi ou les tentations de la terre. Il dit ainsi :

« L'épouse parlait de l'époux ; il se présente tout à coup, comme j'ai dit, il exauce ses vœux, lui donne un baiser, et accomplit en elle ces paroles du Prophète : "Vous lui avez accordé les désirs de son cœur, et ne l'avez pas privé de ce que ses lèvres demandaient (Ps X, 3)." Ce qu'il fait voir par ses seins qui sont remplis de lait. Car ce saint baiser a une si grande vertu, qu'aussitôt que l'épouse l'a reçu elle conçoit, et ses seins s'enflent et grossissent, comme en témoignage de l'effet qu'il a produit. Ceux qui ont le goût de la prière fréquente ont éprouvé ce que je dis. Souvent nous approchons de l'autel, et commentons à faire oraison avec un cœur tiède et aride. Mais lorsque nous persistons, la grâce se répand soudainement en nous ; notre âme s'engraisse, pour ainsi dire, il se fait dans notre cœur comme une inondation de piété, et si on vient à le presser, il ne manque pas de verser avec abondance le lait de la douceur ineffable qu'il a conçue spirituellement. L'époux parle donc ainsi : "Vous avez, mon épouse, ce que vous demandiez, et une marque que vous l'avez, c'est que vos seins sont devenus plus excellentes que le vin. Une preuve certaine que vous avez reçu un baiser, c'est que vous sentez que vous avez conçu. C'est ce qui fait que vos seins se gonflent d'un lait abondant, et meilleur que le vin de la science séculière, qui enivre véritablement, mais de curiosité non pas de charité, qui emplit et ne nourrit pas, qui enfle et n'édifie pas, qui grise et ne fortifie pas." »¹⁶¹

L'extrait ci-dessus pourrait être interprété de deux manières : l'épouse se présentant comme l'âme humaine individuelle et l'Époux comme le Christ/Dieu ; dans le deuxième cas, l'épouse pourrait être la Vierge. Le lait qui émane du sein de la Vierge serait alors celui d'une guérison, d'une consolation contre les peines terrestres de l'âme. Il n'est cependant pas question ici de distinguer les deux seins et leurs pouvoirs comme le fait l'abbé dans son trente-et-unième sermon. En outre, comme nous l'avons mentionné plus haut, Bernard dit dans le neuvième sermon sur le Cantique des cantiques que la Vierge a été transpercée par une blessure d'amour dont il souhaiterait recevoir à son tour ne serait-ce que la pointe. Cette extrémité pourrait alors se caractériser par le lait maternel qui a été produit après le baiser de l'Époux (symbolisant la blessure). En goûtant à son tour ce fluide, son âme est alors consolée, « engraisée », et sa poitrine se gonfle. Le lait de la Vierge est alors meilleur que le vin, mais n'en a pas les vertus puisque Bernard ne goûte pas directement au baiser de l'Époux. Toutefois, cette interprétation s'inscrit dans la multitude de lectures symboliques accordées au lait virginal offert au saint.

¹⁶¹ Sc 9, 7.

1.1.2. Sang

Si le lait a pour Bernard de Clairvaux une importance notable qui suscite des significations diverses, le sang christique revêt tout autant un sens fort, sinon plus grand, particulièrement pour les femmes mystiques¹⁶². En effet, le sang apparaît à de nombreuses reprises dans la Bible, notamment dans la plaie du côté du Christ sur la Croix. Celle-ci symbolise d'abord son sacrifice pour sauver l'humanité, mais également la source de l'hostie pour les catholiques. Pour Thomas de Cantimpré la plaie peut être aussi le symbole du cellier à vin dans lequel l'épouse est introduite dans le Cantique des cantiques¹⁶³. Plus largement, l'ouverture du côté du Christ est souvent vue comme « un accès privilégié au Salut, au Paradis, et à l'intimité de son [le Christ] cœur »¹⁶⁴. La blessure qu'il reçut de la lance d'un soldat après sa mort, et dont s'échappèrent du sang et de l'eau est alors comparable à ce cellier, dans lequel Lutgarde a reçu le sang dans sa bouche.

Par ailleurs, même si la dévotion au Sacré-Cœur se développe réellement au XVII^e siècle, il semble évident que les prémices apparaissent au XIII^e siècle avec cette sainte mystique. En effet, nous avons vu dans le premier chapitre dans quelle mesure ses visions du Christ témoignent de sa dévotion et son obsession pour son sang et ses plaies. Dès lors, lorsqu'elle a embrassé la plaie de son côté lors de sa troisième vision du Christ, Thomas de Cantimpré dit « ce qu'elle a bu avec tant de douceur l'a rendue plus forte et rapide pour servir Dieu. [...] La salive de sa bouche était plus sucré que le plus sucré des miels [...] ». ¹⁶⁵ Nous avons par ailleurs constaté plus haut que le lait et le miel se trouvant sous la langue de l'épouse du Cantique des cantiques sont interchangeable pour Bernard de Clairvaux. Dans le cas de Lutgarde, le sang est assimilé au miel des abeilles que la sainte mystique a « ruminé » et qui atteste de la divinité du Christ. Le fait d'avoir été en mesure de boire directement à la source le Saint-Sang démontre l'élévation de l'âme de la sainte, qui a donc goûté « la nourriture des parfaits » comme le déclare Bernard de Clairvaux.

L'extrait qui suit présente une sorte de réactivation de l'*Amplexus*, où par la méditation de l'image du Christ en croix, Lutgarde revit le miracle physiquement :

« Lorsqu'elle était accablée par des troubles de cœur ou de corps, elle se tenait debout devant une image du Christ crucifié. Après avoir regardé fixement l'image pendant un long

¹⁶² C. W. BYNUM, *jeûnes et festins sacrés*, op. cit., p. 19-21.

¹⁶³ Ct 2, 4.

¹⁶⁴ P. MIQUEL et P. PICARD, *Dictionnaire des symboles mystiques*, Paris, Le Léopard d'or, 1997, p. 437.

¹⁶⁵ T. DE CANTIMPRÉ, op. cit., p. 228-229.

moment, ses yeux se fermaient, ses membres sombraient dans le sol, et elle s'évanouissait comme Daniel "l'homme des désirs" incapable de rester debout. Alors, complètement absorbée, elle voyait le Christ avec sa blessure ensanglantée sur son côté et, posant la bouche de son cœur contre la plaie, elle buvait une douceur telle que rien ne pouvait l'ébranler. Dès lors, il arrivait parfois que lorsqu'elle était prise d'une forte fièvre, dès que cette fièvre atteignait son point critique elle se levait de son lit sans difficulté et entraînait la communauté et la chorale pour chanter. »¹⁶⁶

Le sang du Christ est alors l'équivalent du lait des consolations terrestres pour Lutgarde, dans la mesure où la vision apparaît lorsque la sainte « était accablée par des troubles de cœur ou de corps ». On remarquera alors une réactivation du miracle par la méditation de l'image du Christ¹⁶⁷ si chère aux cisterciens. Le crucifix est par ailleurs la seule image normalement autorisée dans leurs églises de cet ordre¹⁶⁸. Pour Lutgarde, la contemplation des souffrances du Crucifié, tout comme le lait pour Bernard de Clairvaux, a pour conséquence des effets similaires à ceux que la religieuse a vécu lors de son apparition. Les conséquences de son expérience spirituelle se font ressentir puisque son corps tout entier perle des gouttes de sang, comme si celui qu'elle avait bu de la plaie du Christ se répandait d'abord en elle. Le sang suinterait ensuite sur son corps, alors qu'elle contemplait le Christ souffrant. Remarquons dans cet épisode que le sang apparaît non seulement comme une preuve d'un événement surnaturel, mais aussi comme une sorte de ravivement tangible de l'action qu'il a eu sur la sainte lorsqu'elle y a goûté pour la première fois.

Par ailleurs, comme nous l'avons mentionné plus haut, la vision du Christ sur le parvis de l'église a permis à la religieuse de goûter une première fois au Saint-sang qui la fortifiée. Dès lors elle a pu servir le Seigneur avec encore plus de zèle, comme on peut le lire dans l'extrait suivant. Tout comme le lait pour Bernard de Clairvaux, le sang constitue en partie une sorte de remède pour les maux temporels et/ou spirituels :

« [...] Elle fut prise une nuit vers l'aube d'une transpiration intense. Elle décida donc de se reposer durant les matines [...]. Soudainement, une voix lui cria : "Lève-toi vite ! Pourquoi es-tu couchée ? Tu dois maintenant faire pénitence pour les pécheurs qui sont couchés dans leur propre crasse ! Tu ne dois pas te laisser aller en transpirant de cette manière !" Alarmée

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 229.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 229.

¹⁶⁸ P. ARABEYRE, J.-H. HOLTHOF et J. RICHARD, *Vies et légendes de saint Bernard de Clairvaux. Création, diffusion, réception (XIIe-XXe siècles)*, actes des rencontres de Dijon, 7-8 juin 1991, Cîteaux, Commentarii cistercienses, 1993 (Commentarii cistercienses. Textes et documents ; 5), p. 30.

par cette voix, elle se leva rapidement et se précipita à l'église [...]. Le Christ vint à sa rencontre à l'entrée de l'église, sanguinolent et cloué à la croix. Détachant son bras de la croix, il l'enlace, elle qui se trouvait à son opposé et qui embrassait la plaie sur son flanc droit. Elle en bu une douceur telle que depuis ce moment, elle fut toujours plus forte et rapide dans son service à Dieu. [...] "Tes lèvres, mon épouse, sont des gouttes de miel." C'est ainsi que son cœur rumina intérieurement sur le miel de la divinité du Christ et le lait de son humanité même lorsque sa bouche restait silencieuse. »¹⁶⁹

1.1.3. Interchangeabilité du lait et du sang chez les mystiques

Thomas de Cantimpré ajoute que Lutgarde a reçu le lait et le miel de son Époux. Il pourrait donc attester de l'interchangeabilité des deux fluides qui était par ailleurs une conception courante au Moyen Âge¹⁷⁰. Tout au long de cette période, et jusqu'aux alentours de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, la théorie des humeurs héritée des auteurs antiques comme Galien et Aristote se perpétue dans la pensée collective¹⁷¹. Le concept est basé sur les quatre éléments naturels (air, feu, eau, terre) qui influent chacun sur les quatre humeurs : le sang, le flegme, la bile jaune et la bile noire, tandis que les éléments déterminent le tempérament de la personne. Ce qu'il est intéressant de noter dans cette théorie concerne sur le statut du sang, et notamment celui du sang menstruel dont serait issu le lait maternel. En effet, selon les Anciens¹⁷², le lait maternel est produit à partir du sang menstruel qui est chauffé dans les seins et blanchi. De cette manière, la mère pouvait transmettre des caractéristiques physiques et psychologiques à son enfant. Cependant, il est intéressant de noter que le sang menstruel est considéré comme impur lorsqu'il est fécondé par le sperme¹⁷³. Or, Marie étant restée vierge, lors de l'Incarnation, ses seins se sont pourtant « gonflés de lait »¹⁷⁴ après avoir reçu le baiser de l'Époux. Ce lait serait donc la preuve qu'elle a été fécondée divinement tandis que son corps reste pur :

« [...] (L'Époux) lui donne un baiser, et accomplit en elle ces paroles du Prophète. [...] Car ce saint baiser a une si grande vertu, qu'aussitôt que l'Épouse l'a reçu elle conçoit, et ses seins s'enflent et grossissent, comme en témoignage de l'effet qu'il a produit. [...] Vous avez, mon Épouse, ce que vous demandiez, et une marque que vous l'avez, c'est que vos

¹⁶⁹ T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 228-229.

¹⁷⁰ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, *op. cit.*, p. 37 et 41.

¹⁷¹ C. W. BYNUM, *Wonderful blood. Theology and practice in late medieval northern Germany and beyond*, Philadelphia, University of Pennsylvania press, 2007 (The Middle Ages), p. 86-88.

¹⁷² L. BODIU, « Les singulières conversions du lait maternel à l'époque classique. Approche médicale et biologique », *Pallas*, 85, 2011, le 01 mars 2011, [<http://journals.openedition.org/pallas/3321>] (10/04/2019).

¹⁷³ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷⁴ Sc 27, 5.

seins sont devenus plus excellentes que le vin. Une preuve certaine que vous avez reçu un baiser, c'est que vous sentez que vous avez conçu. C'est ce qui fait que vos seins se gonflent d'un lait abondant, et meilleur que le vin de la science séculière [...]. »¹⁷⁵

L'Enfant qu'elle porte n'est donc pas atteint par une éventuelle impureté étant donné que c'est par le souffle du Saint-Esprit qu'elle est fécondée. Jésus possède donc à la fois une nature divine et humaine, puisqu'il s'est développé dans le corps d'une mortelle et a été nourri du lait de Marie.

Les mystiques chrétiens avaient probablement connaissance de la théorie humorale antique : d'une part car la plupart des ordres monastiques pratiquaient l'étude des sept arts libéraux ; et d'autre part, car plusieurs auteurs religieux en ont consacré des écrits. Hildegarde von Bingen, même si elle ne parle pas dans ses expériences mystiques d'un quelconque échange de fluides avec le Christ. Néanmoins, elle commence son *Causae et curae*¹⁷⁶ par un exposé sur la théorie des humeurs, déjà en vogue depuis l'Antiquité. On voit par ailleurs dans plusieurs sermons de Bernard de Clairvaux que cette même conception apparaît en arrière-plan, notamment quand il évoque l'allaitement des chrétiens par Dieu¹⁷⁷. Peut-être s'est-il inspiré de l'enseignement d'Augustin concernant l'image maternelle du Christ où il déclare : « Tout comme une mère qui allaite son bébé passe de la même nourriture qui autrement ne conviendrait pas au bébé, [...] ainsi le Seigneur, pour convertir sa sagesse en lait pour notre bienfait, nous est venu vêtu de chair »¹⁷⁸. Le lait convient donc aux âmes les moins élevées. Le sang, quant à lui, engendrant la chair, se transforme également en lait maternel via le filtre des organes qui le blanchit¹⁷⁹. Ces deux fluides organiques sont donc intimement liés dans le corps, mais aussi en tant que fluides mystiques.

Il existe donc une équivalence entre sang/lait, vin/sang, miel/sang, miel/lait, mais également sang/huile/larme¹⁸⁰. Nous pourrions également en trouver pour le vin/pain et le sang/lait. Dans ce cas, l'association et l'interchangeabilité des deux fluides corporels, liées à la nourriture que Jésus a servie à ses apôtres lors de la Cène, nous conduisent à penser qu'il pourrait exister une interprétation eucharistique des visions de l'*Amplexus* et de la *Lactation*.

¹⁷⁵ Sc 9, 7.

¹⁷⁶ H. DE BINGEN, *Les causes et les remèdes*, Grenoble, Éd. Jérôme Millon, 2007 ; C. W. BYNUM, *Wonderful blood*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷⁷ C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 174.

¹⁷⁸ A. D'HIPPONE, *Discours sur les psaumes*, vol. 2, Paris, Cerf, 2007 (Sagesses chrétiennes ; 1140-2865).

¹⁷⁹ L. BODIOU, *op. cit.*

¹⁸⁰ Cf. F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, *op. cit.*

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le lait peut être perçu comme l'équivalent du sang. Or, il s'agit davantage d'un sang transformé, filtré. Dès lors, il nous semble que la lactation seule ne revêt pas une telle interprétation, même si le fait que la Vierge partage son lait avec le saint et montre son sein peut témoigner de son sacrifice. Il existe également plusieurs récits mystiques de visions où le Christ approche sa plaie près du saint pour lui faire boire son sang, comme dans le cas de Lutgarde¹⁸¹. Nous pouvons également citer l'exemple le plus célèbre qui est celui de Catherine de Sienne, où cette fois il s'agit du Christ ressuscité qui lui apparaît pour lui faire goûter ce liquide, et dont l'iconographie est abondante en Europe. Dans ce cas, une fonction eucharistique semble être plus ou moins évidente, car le sang de la plaie du côté symbolise le Sacrifice dont Jésus a fait preuve pour le Salut. Ce sens pourrait également se redoubler d'une fonction phatique¹⁸² entre le saint et l'objet de la vision dès lors qu'il y a un contact « charnel » et/ou visuel ainsi qu'un échange de fluide. La lecture eucharistique mêlée à la dimension physique renforce donc l'essence même d'une vie mystique où l'approche de Dieu se veut davantage personnelle et sentimentale.

Dans le même temps, la connaissance des mystères se fait par la pratique d'une ascèse intense. Dans le cas de Lutgarde de Tongres, par exemple, la vision qu'elle a eue du Christ se fait lorsqu'elle ne veut pas assister aux matines, et quand elle se rend à l'église, elle voit le Christ en croix qui détache un bras pour approcher les lèvres de la sainte à sa plaie et lui faire boire son sang. Lutgarde se trouve alors plus forte et fervente pour servir Dieu¹⁸³ au quotidien. Le Saint-Sang apparaît alors comme une sorte de fortifiant de l'âme de la religieuse qui en goûtant à ce « miel » a goûté à une partie de la Révélation.

Si Bernard de Clairvaux ne cesse de faire allusion au Cantique des cantiques en utilisant le vocabulaire amoureux, il ne manque pas non plus d'user fortement du deuxième vers emblématique de ce poème biblique : « qu'il me baise des baisers de sa bouche »¹⁸⁴. Ce vers possède en effet une résonance particulière dans la spiritualité du saint. Il distingue trois baisers de plus en plus profonds : sur les pieds, les mains, et la bouche¹⁸⁵ qui symbolisent l'union de l'âme à son Époux. Cependant, quand il fait ses sermons sur le Cantique des cantiques, il parle bien d'un baiser de l'âme :

« Elle [l'épouse] ne demande pas à être embrassée de la bouche, mais du baiser de la

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 228-229

¹⁸² V. STOICHITA, *op. cit.*, p. 34.

¹⁸³ T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 228-229.

¹⁸⁴ Ct 1, 2.

¹⁸⁵ M. ENGAMMARE, *op. cit.*, p. 38.

bouche. On lit dans saint Jean “Il souffla sur eux et leur dit : Recevez l’Esprit Saint” (Jn 20, 22). [...] Ce fut un baiser certes ; pourtant s’agit-il d’un souffle corporel ? [...] Il suffit donc à l’épouse d’être baisée d’un baiser de l’époux, même si ce n’est pas de sa bouche [...] »¹⁸⁶

Pour en revenir aux équivalences entre les fluides, selon Frédéric Cousinié¹⁸⁷, il existerait une équivalence entre sang/lait et vin/pain eucharistique. Henri de Suso compare d’ailleurs le lait de la Vierge au pain eucharistique et notamment à la manne¹⁸⁸ de l’Ancien Testament. Pour Bernard de Clairvaux et les cisterciens, la célébration de l’Eucharistie est un acte mémoriel de la Passion du Christ dont la constante méditation des plaies permet d’expier les péchés : « Pour panser les plaies de la conscience [...] rien n’est aussi efficace que la constante méditation des blessures du Christ »¹⁸⁹. En outre, en revivant la mort du Seigneur, les célébrants en ressentent les effets et se nourrissent du sang et du corps du Christ sur la Croix par le biais de l’hostie et du vin. Pour Lutgarde de Tongres, par exemple, lorsqu’elle médite sur la Passion « son visage, ses mains, ses cheveux brillent comme parsemés de sang fraîchement versé [...] “comme des gouttes de lumière” (Ct 5,2) »¹⁹⁰. Le sang du Christ que la religieuse a bu a donc été ruminé et absorbé par l’âme de la sainte. Dès lors, par cet exercice, le saint liquide a été réactivé. La question de l’absorption du sang christique semble donc constituer une sorte de célébration de l’Eucharistie. Le dogme de la transsubstantiation qui en fait partie a été d’ailleurs renforcé par la Contre-Réforme, tandis qu’il avait été confirmé au Concile de Latran IV en 1215¹⁹¹. Cette signification accordée au sang et au lait sous la forme du vin et du pain pourrait également rentrer dans le contexte de la lutte catholique contre l’idée de la consubstantiation luthérienne.

Toutefois, Bernard de Clairvaux met en garde les fidèles qu’il ne faut pas confondre la célébration de l’Eucharistie avec la présence réelle du Christ dans la mémoire. Les cisterciens se positionnent également contre la doctrine de la manducation corporelle¹⁹² qui dit que manger l’hostie et boire le vin signifie que le fidèle absorbe réellement le Christ. C’est par la rumination de la Passion dans la mémoire que l’Eucharistie est réactivée et absorbée par l’âme. Guillaume

¹⁸⁶ B. CLAIRVAUX, « Sermons sur le Cantique des cantiques, 8 » dans *Œuvres mystiques*, préface et trad. du latin par A. Béguin, Paris, Seuil, 1953, p. 133.

¹⁸⁷ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, op. cit., p. 37-39.

¹⁸⁸ C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d’une image », op. cit., p. 175.

¹⁸⁹ Sc 62, 7.

¹⁹⁰ T. DE CANTIMPRÉ, op. cit., p. 257.

¹⁹¹ J. CHÉLINI, *Histoire religieuse de l’Occident médiéval*, Paris, Hachette, 1991, p. 317.

¹⁹² F. BONIFAS, *Histoire des dogmes de l’Église chrétienne*, vol. 2., Paris, Fischbacher, 1886, p. 695 ; C. BYNUM, *Jeûnes et festins sacrés*, op. cit., p. 17.

de Saint-Thierry écrit à ce sujet¹⁹³ :

« C'est ce qui a lieu quand nous faisons ce que tu nous prescris de faire en mémoire de toi ; pour le salut de tes fils rien n'a pu être prévu de plus doux que cela, rien de plus puissant : quand, mangeant et buvant le repas incorruptible de ton corps et de ton sang, comme des animaux purs pour toi, nous le ramenons pour ainsi dire de l'intestin de la mémoire à la bouche par la douceur de la réflexion, et pour un nouvel et perpétuel effet de notre salut, par un affect toujours nouveau nous renfermons suavement dans la mémoire elle-même ce que pour nous tu as fait, ce que tu as souffert. »

On observe dans cet extrait que l'auteur compare la mémoire à une sorte de système digestif par lequel le sang et la chair du Christ sont ingurgités, mastiqués et ensuite digérés. Il apparaît alors évident que Bernard ou Lutgarde, lorsqu'ils sont abreuvés par le lait et le sang, n'ingèrent pas physiquement le liquide. Il s'agit donc bien de goûter le fluide par l'âme, tel que le fait la mémoire. Par ailleurs, malgré le fait que son opposition soit restée limitée à l'ordre cistercien, l'abbé de Clairvaux se positionne contre la conception d'une manducation corporelle du Christ, privilégiant donc une manducation spirituelle. En outre, l'hostie pour Guillaume de Saint-Thierry, n'a pas d'intérêt quand elle est mangée sous l'apparence d'un pain. Il faut appréhender le Christ par la mémoire de son Sacrifice¹⁹⁴, ce qui permet également d'établir une union mystique ; la filiation affective est donc bien présente dans l'acte méditatif de l'Eucharistie.

Enfin, si le vin et l'hostie reposent dans le calice et la patène, les images que nous avons de ces visions montrent que le visionnaire s'abreuve directement à la « source ». Il se positionne en quelque sorte comme réceptacle lors de cette communion, à l'image du calice et de la patène. C'est donc bien l'âme, qui appartient à une réalité supérieure, qui est en mesure d'appréhender la véritable forme de l'hostie et du vin au moment de la transsubstantiation.

2. Sens spirituels : toucher et boire le Divin

Le but de tout dévot au Moyen Âge consiste à établir une communion avec le Christ, ce qui est possible par la pratique d'exercices spirituels, de méditation et de contemplation, etc. Les sens spirituels entrent alors en jeu afin de saisir l'essence de cette rencontre. En effet, afin

¹⁹³ D. BOQUET, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, Caen, Centre de recherches archéologiques médiévales, 2005, p. 105-106.

¹⁹⁴ P. VERDEYEN, *Guillaume de Saint-Thierry. Premier auteur mystique des anciens Pays-Bas*, Turnhout, Brepols, 2003 (Témoins de notre histoire), p. 107-108.

de pouvoir boire le sang du Christ et le lait de la Vierge, il faut d'abord toucher, puis goûter l'objet de la vision. Dès lors, les visions surnaturelles, depuis l'Antiquité, ont suscité des écrits théologiques¹⁹⁵ en ce qui concerne leurs moyens d'appréhension par les sens. À l'image des sens terrestres, les théoriciens ont donc tenté de faire correspondre des « sens spirituels »¹⁹⁶ afin de permettre une lecture et une écriture de la vision¹⁹⁷.

Leur hiérarchie s'avère complexe étant donné les nombreux discours dont ils font l'objet depuis Origène. Pour ce dernier, par exemple, le goût et l'odorat ont un statut plus élevé dans la hiérarchie des sens spirituels¹⁹⁸. Nous nous concentrerons alors sur la pensée de Bernard de Clairvaux, ainsi que sur les écrits des auteurs dont les idées ont été largement diffusées et qui ont eu un impact sur la pensée religieuse dans les anciens Pays-Bas méridionaux.

Premièrement, pour les auteurs chrétiens, c'est la foi qui permet d'avoir une perception directe de Dieu par les sens spirituels¹⁹⁹. Ceux-ci sont des facultés obtenues par des exercices spirituels menant à la perfection de l'âme comme le dit Origène. Pour lui, la vue que l'on a du Christ évolue par rapport au degré de spiritualité. En revanche, pour Grégoire de Nysse²⁰⁰, le goût et l'odorat tiennent une haute place, même s'il n'établit pas réellement une hiérarchie des sens spirituels. Ainsi, une vision mystique peut en réalité susciter l'utilisation d'un ou plusieurs sens spirituels, sans que l'un ou l'autre ne soit tenu en disgrâce. En outre, ces derniers constituent des éléments qui déterminent en partie le degré d'élévation de la vision. Plus le visionnaire possède des sens aiguisés, plus sa perception de Dieu sera grande.

Pour Bernard de Clairvaux, il faut d'abord exercer l'ouïe avant d'être en mesure de voir Dieu : « l'ouïe tient du mérite, la vue de la récompense »²⁰¹. Il dit également : « Vous voulez voir le Christ ? Commencez par l'entendre [...] »²⁰². Il apparaît également chez plusieurs penseurs du Moyen Âge que les sens spirituels possèdent un ordre d'importance diamétralement opposé aux sens physiques. En effet, le goût et le toucher physiques relèvent de peu d'estime puisqu'ils appartiennent aux choses foncièrement terrestres et viles, pouvant entraîner des excès de la chair. Cependant, leurs « équivalents » spirituels possèdent un statut plus élevé que la vue

¹⁹⁵ M. CANÉVET, « Sens spirituels », dans M. Viller (dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, vol. XIV, Paris, Beauchesne, 1937-1995, p. 598-599.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 598-616.

¹⁹⁷ V. STOICHITA, *op. cit.*, p. 105-115.

¹⁹⁸ M. CANÉVET, *op. cit.*, p. 598-618.

¹⁹⁹ Bernard de Clairvaux évoque par exemple le cas de Marie Madeleine, où il affirme que sa foi lui a permis de saisir ce que des sens corporels ne pourraient pas comprendre ; *Ibid.*, p. 599.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 602.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 603.

²⁰² *Ibid.*

et l'ouïe spirituels. En effet, comme nous l'avons mentionné plus haut, le but des mystiques est d'approcher au plus près Dieu. Par conséquent, ces deux sens²⁰³ permettent davantage l'union au Divin puisqu'il en résulte une trace a priori palpable. On goûte le Christ, et on s'abreuve de son essence qu'est le sang. La capacité de le toucher témoigne également d'une « preuve » tangible de cette rencontre pour le visionnaire.

Ce qui nous intéresse dans la question des sens spirituels porte sur le toucher et le goût puisqu'ils sont au centre des visions de Bernard de Clairvaux et de Lutgarde de Tongres. Toutefois, dans le cas de la *Lactation*, il n'y a pas de contact physique avec le sein de la Vierge, que ce soit dans les écrits ou dans l'art : il en reçoit un jet de lait. Cependant, dans l'*Amplexus*, le saint enlace le Christ crucifié. Pour Lutgarde, non seulement elle enlace le Christ en croix, mais elle goûte également le sang de la plaie de son côté.

Tout d'abord, le toucher occupe déjà dans la Bible une place centrale, car il s'adresse directement au Christ dans son humanité. En effet, pour Origène, « le modèle de tact divin est l'hémorroïsse ou les prophètes qui sentent une force émaner du Christ et les atteindre. »²⁰⁴ Toucher le Christ revient d'une part à constater sa présence réelle sur terre ; et d'autre part, il se dégage de son être une aura surnaturelle, comme lorsque la femme hémorroïsse guérit de son mal après avoir effleurer la tunique de Jésus. On voit également chez Bernard de Clairvaux une préoccupation pour le contact « physique » avec le Christ et la Vierge. Pour cela, il emploie régulièrement des expressions issues du Cantique des cantiques, où il prend en particulier le motif du baiser des époux²⁰⁵. C'est aussi par ce baiser que les seins de l'épouse « se gonflent du gras du lait »²⁰⁶. Le toucher a donc des effets tangibles sur le corps²⁰⁷. Néanmoins, contrairement aux récits de guérison de moines par le lait de la Vierge, la *Lactation de saint Bernard* se présente sous la forme d'une mise à distance. Marie presse donc son sein pour faire parvenir le jet de lait à ce dernier. Le contact est alors réduit à celui du lait sur la langue ou le front du saint. Cette distanciation peut facilement s'expliquer par le caractère déjà sensuel de la scène puisque Bernard reçoit du sein de la Vierge une substance intime et interne à son corps de mère. Dès lors, le contact direct entre la bouche du visionnaire et de cette dernière aurait sans doute suscité des réactions encore plus violentes que ce que les images ont déjà provoqué

²⁰³ M. CANÉVET, *op. cit.*, p. 599.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 609.

²⁰⁵ Sc 9,5

²⁰⁶ Sc 9, 7.

²⁰⁷ F. COUSINIÉ, « Images et contemplation dans le discours mystique du XVIIe siècle français », *Dix-septième siècle*, 2006/1, n°230, p. 45-46.

dès le XVI^e siècle²⁰⁸. En outre, certains auteurs²⁰⁹ ont mis en parallèle le sein de la Vierge projetant son lait et le Christ pressant la plaie de son côté pour en faire jaillir son sang. On y verrait alors, une fois de plus, l'interchangeabilité entre le lait et le sang. De plus, il serait question d'une équivalence entre le sein et la plaie. Nous pourrions donc y voir une symbolique eucharistique, à l'image du vin dans le calice et du pain dans la patène, telle que nous l'avons développée plus haut.

Quant à Lutgarde de Tongres, le sens spirituel du toucher ne constitue pas non plus une fin en soi puisqu'il s'agit, finalement de goûter au sang du Christ. Il est en revanche intéressant de développer le cheminement de sa troisième vision de ce dernier²¹⁰, qui, on le rappelle est la plus souvent représentée. D'abord, alors qu'elle a décidé de ne pas se rendre aux matines, Lutgarde entend une voix qui la somme de se lever ; ensuite, lorsqu'elle se rend à l'église, elle aperçoit le Christ « sanglant et cloué à la Croix »²¹¹ ; ce dernier détache alors un bras de la Croix pour enlacer la religieuse ; et ce n'est qu'en dernier qu'elle boit le sang de sa plaie qui lui permettra d'être « toujours plus forte et plus rapide pour le service de Dieu »²¹². La succession des sens spirituels représente donc une sorte d'ascension progressive vers le Christ, dans laquelle le pinacle constitue le partage du sang du Crucifié vers la religieuse, scellant alors leur union à venir.

Enfin, le goût spirituel apparaît comme étant le but principal des visions de Bernard de Clairvaux et de Lutgarde de Tongres. Toutefois, rappelons que pour les laïcs ce sens est également une affaire de spiritualité puisque lorsqu'ils participent à la célébration de la messe, ils mangent et boivent le Christ sous la forme du pain et du vin terrestres transsubstantiés. Pour Bernard et Lutgarde, cependant, s'ils ont bu directement le lait (de la Vierge) et le sang (du Christ), le goût de ces substances s'avère être « plus doux que le plus doux des miels »²¹³. Pour les auteurs médiévaux, « le lait, le pain et le vin, qui représentent le plus haut degré de la douceur spirituelle, décrivent symboliquement l'expérience du goût de Dieu suivant un ordre progressif »²¹⁴. Ainsi, plus le liquide est haut d'un point de vue spirituel, plus son goût sera doux sous la langue. De plus, « goûter » peut aussi signifier « savoir » pour les médiévaux

²⁰⁸ P. ARABEYRE, *op. cit.*, p. 173-174.

²⁰⁹ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, *op. cit.*, p. 19-20.

²¹⁰ T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 228-229.

²¹¹ *Ibid.*, p. 228.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*, p. 229.

²¹⁴ P. ADNÈS, « Goût spirituel » dans M. Viller (dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, vol. VI, Paris, Beauchesne, 1937-1995, p. 632.

puisque l'étymologie latine de ces deux termes est « sapere »²¹⁵. Cela pourrait également expliquer en partie pourquoi certains auteurs ont vu dans la *Lactation de saint Bernard* une métaphore du don de la connaissance théologique et de l'éloquence.

2.1. La mystique au Moyen Âge : l'ascèse et les sens spirituels

Paradoxalement, cette importance accordée au toucher et au goût spirituels trouve un écho dans les pratiques ascétiques des couvents et monastères. En effet, le jeûne représente un exercice central dans la mystique²¹⁶. Par ailleurs Bernard de Clairvaux et Lutgarde de Tongres l'ont pratiqué à plusieurs reprises. L'abbé cistercien, par exemple, ne se contentait plus que lait et de pain à la fin de sa vie²¹⁷, tandis que Lutgarde a réalisé trois jeûnes de sept ans au cours de sa vie de moniale²¹⁸. Dès lors, le refus de toute nourriture terrestre manifeste justement le désir d'élever son âme au-dessus des besoins primaires de l'homme. Pour les mystiques, surpasser les nécessités du corps terrestre permet alors de se rapprocher du Christ²¹⁹. Les dons de lait et de sang qu'ont vécu spirituellement Bernard et Lutgarde pourraient donc symboliser qu'ils sont parvenus à élever leur âme, tandis qu'ils reçoivent l'essence du Christ et de la Vierge directement. Il ne leur est donc plus nécessaire de passer par des aliments comme le vin et l'hostie lors de la messe.

Enfin, comme nous l'avons mentionné plus haut, le fait qu'il s'agisse de fluides organiques que goûtent les deux saints n'est sans doute pas anodin. Une fois de plus, une certaine ambiguïté plane sur l'interprétation de ces récits visionnaires. En effet, d'un côté, la capacité de goûter directement ces liquides prouve que Lutgarde et Bernard ont dépassé la tentation de la chair. Néanmoins, dans son *Traité de la Passion* Bernard parle d'une « nourriture solide »²²⁰ destinée aux âmes les plus parfaites, tandis qu'une « nourriture liquide » s'avère adéquate pour les fidèles dont l'âme est encore jeune²²¹. On peut alors se poser la question de savoir si, dans le cas de sa *Lactation* par la Vierge, le lait agirait davantage comme une sorte de consolation de l'âme qui semble perdue dans sa foi²²². La Vierge, en tant que médiatrice

²¹⁵ V. STOICHITA, *op. cit.*, p. 134.

²¹⁶ C. BYNUM, *Jeûnes et festins sacrés*, *op. cit.*, p. 20.

²¹⁷ J. LECLERCQ, *op. cit.*, p. 58.

²¹⁸ G. HENDRIX, *op. cit.*, p. 21.

²¹⁹ C. BYNUM, *Jeûnes et festins sacrés*, *op. cit.*, p. 19.

²²⁰ B. DE CLAIRVAUX, *La vigne mystique ou traité de la passion*, *op. cit.*, 124.

²²¹ P. VERDEYEN, *op. cit.*, p. 124-125.

²²² Dans un de ses sermons il dit : « Souvent nous approchons de l'autel, et commentons à faire oraison avec un cœur tiède et aride. Mais lorsque nous persistons, la grâce se répand soudainement en nous ; notre âme s'engraisse, pour ainsi dire, il se fait dans notre cœur comme une inondation de piété, et si on vient à le presser, il ne manque pas de verser avec abondance le lait de la douceur ineffable qu'il a conçue spirituellement. » (Sc 9, 7).

privilegiée auprès de Dieu, intervient alors pour aider l'âme en l'emplissant de la grâce qu'elle a elle-même reçue en portant le Christ, à l'image de l'épouse qui reçoit le baiser qui « gonfla ses seins de lait »²²³. C'est par l'ascèse que Bernard est parvenu à surmonter ses doutes, aidé par la Vierge qui lui offre son lait.

Notons que dans les anciens Pays-Bas bourguignons, le mouvement de la Dévotion Moderne a participé à un renouveau de la pratique dévotionnelle dès le XIV^e siècle²²⁴. Ce mouvement a, par ailleurs, exercé une influence importante sur les milieux religieux dans nos régions. La congrégation de Windesheim²²⁵ s'est notamment employée à publier des ouvrages de méditations et d'exercices spirituels²²⁶ dans les ordres au Moyen Âge. D'un autre côté, la spiritualité dans les monastères cisterciens reste globalement inchangée depuis le XIII^e siècle. La pratique de l'ascèse représente également une part importante de la spiritualité des moines et des moniales²²⁷, même si paradoxalement, des critiques se font entendre sur les excès matériels des ordres²²⁸. Quoi qu'il en soit, l'exercice ascétique peut se révéler violent à l'encontre du corps, à l'image du Christ. C'est une manière de revivre sa Passion et ainsi de faire pénitence pour atteindre un degré spirituel plus élevé²²⁹.

²²³ Sc 9, 7.

²²⁴ M.-A. VANNIER (dir.), *Mystique rhénane et Devotio Moderna*, Paris, Beauchesne, 2017 (Mystiques chrétiens d'Orient et d'Occident), p. 19.

²²⁵ *Ibid.*, p. 40.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ C. BYNUM, *Jeûnes et festins sacrés*, op. cit., p. 108-109.

²²⁸ G. DEREGNAUCOURT (dir.), *Dorsale catholique, jansénisme, dévotions. XVIe-XVIIIe siècles. Mythe, réalité, actualité historiographique*, Paris, Riveneuve, 2014 (Actes académiques), p. 108.

²²⁹ Nous approfondirons la question de l'ascèse religieuse au XVII^e siècle dans le dernier chapitre.

Conclusion

Une lecture symbolique définitive et unique de la *Lactation de saint Bernard* et de l'*Amplexus de Lutgarde de Tongres* semble à ce stade impossible à établir. De plus, dès le Moyen Âge, et surtout pour Bernard, il existe de nombreuses interprétations possibles de son miracle du lait de la Vierge. En outre, ces dernières vont continuer d'influencer les artistes au lendemain de la Contre-Réforme catholique puisque le XVII^e siècle sera celui qui verra le plus d'œuvres sur ces deux thèmes iconographiques dans nos régions. De plus, ces interprétations ne connaissent pas réellement d'évolution puisqu'elles restent souvent dans la sphère des ordres religieux, ou en tout cas dans des zones géographiques restreintes. Il existe également un paradoxe entre les multiples lectures symboliques et une certaine uniformisation des compositions picturales dans nos régions. Les œuvres de ce siècle répondent toutefois à l'esprit de leur temps, tout en conservant parfois des éléments hérités du Moyen Âge. D'un côté, s'instaure donc une tradition iconographique sur le thème de la *Lactation* et de l'*Amplexus*. De l'autre, il semble qu'il existe un grand nombre de significations possibles dans ces œuvres, que ce soit en fonction de leurs commanditaires, du lieu d'exposition, ou encore du contexte historique et religieux.

Chapitre III. La question de l'image au XVII^e siècle dans les Pays-Bas du Sud

Introduction

Ce troisième chapitre portera essentiellement sur l'étude de notre corpus d'œuvres. Avant d'entamer l'analyse à proprement parler, nous envisagerons la réception des récits visionnaires de saint Bernard et de sainte Lutgarde dans nos régions à partir du XVI^e siècle. L'étude des enjeux de représentation de tels thèmes iconographiques est une question importante puisque les artistes doivent veiller à ne pas frôler l'indécence. Mais qu'en est-il des moyens plastiques mis en place pour représenter une vision de ce type ? De plus, comment transmettre à travers le médium de la peinture les fluides corporels, à savoir le sang et le lait ? Ce point nous permettra de comprendre ces questionnements au XVII^e siècle dans les anciens Pays-Bas méridionaux. Ensuite, nous verrons comment les artistes ont perpétué certains schémas compositionnels de l'iconographie visionnaire de Bernard et de Lutgarde. Nous envisagerons également comment ces thèmes ont été l'occasion pour les peintres de transmettre par la peinture l'expression, le mouvement, et la sensualité dans l'union mystique, propres à l'esprit baroque.

Ensuite, il sera également question d'étudier la question des images au lendemain de la Réforme catholique, mais aussi d'identifier les détracteurs de ce type d'images. En effet, nous avons évoqué à plusieurs reprises la particularité des images que nous étudions, que ce soit dans leur aspect formel qui démontre une proximité quasi érotique de la vision, ou alors dans les interprétations multiples de ces récits visionnaires. Dès lors, après avoir tenté d'analyser quels étaient les enjeux de représentation propres à ces visions au XVII^e siècle dans les anciens Pays-Bas méridionaux, aborder cet aspect nous paraît essentiel. Dans ce cas, que disent les décrets de la Contre-Réforme au sujet de ce type de représentations ? La question est-elle seulement abordée par ces derniers, ou s'agit-il d'un art spécifique, dédié à une sphère sociale particulière ?

1. Fortune critique

La question de la réception des visions de Bernard de Clairvaux et de Lutgarde de Tongres est difficile à établir pour les anciens Pays-Bas du Sud à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle. Deux raisons peuvent en être à l'origine : d'abord, comme pour leur évolution iconographique, les thèmes de la *Lactation de saint Bernard*, de son *Amplexus*, et de l'*Amplexus de saint Lutgarde* ne connaissent pas d'études approfondies en ce qui concerne leur fortune critique dans nos régions pour la période concernée ; ensuite, malgré la multiplication des éditions des *Vitae* de saint Bernard et de sainte Lutgarde²³⁰, le miracle de saint Bernard n'apparaît dans aucune d'entre elles. En revanche, la biographie de Lutgarde pose directement les bases d'un récit visionnaire complet et sans nuance. Néanmoins, les diverses éditions nous permettent déjà de constater une certaine popularité de ces deux saints, malgré la publication de la biographie de la sainte au XVI^e siècle²³¹. De plus, leur iconographie, en expansion dans nos régions, constitue également un indice de la connaissance et de l'intérêt pour leurs visions du Christ et de la Vierge.

1.1. Continuité dans la réception des récits

Il semble que les récits du Moyen Âge évoquant la *Lactation de saint Bernard* ne connaissent plus de grandes modifications, excepté pour la France où le miracle prend surtout place à Châtillon-sur-Seine²³². Dès lors, son entrée dans l'époque moderne ne change pas fondamentalement le contenu de cette vision, probablement en raison de la multitude de versions, ainsi que de l'absence d'un récit fondateur. Il apparaît donc que les bases sont posées au XVI^e siècle²³³. Finalement, peu d'écrits parviennent dans nos régions, la *Lactation* et l'*Amplexus de saint Bernard* semblent alors appartenir davantage à une tradition iconographique²³⁴ et symbolique qui s'étant répandue.

Ensuite, la *Vita*²³⁵ de Lutgarde de Tongres contient dès sa première publication toutes les visions de la religieuse. Néanmoins, la popularité de cette sainte croît déjà de son vivant, en raison de son don de guérison²³⁶. À sa mort, ses reliques seront d'ailleurs conservées et feront

²³⁰ C. DUPEUX, « La Lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 174.

²³¹ G. HENDRIX, *op. cit.*, p. 13.

²³² Cf. chapitre I

²³³ J. BERLIOZ, *op. cit.*, p. 271.

²³⁴ C. DUPEUX, « Saint Bernard dans l'iconographie médiévale : l'exemple de la Lactation », *op. cit.*, p. 152.

²³⁵ T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*

²³⁶ *Ibid.*, p. 225-228

l'objet d'un pèlerinage²³⁷. La vie de Lutgarde est donc connue dès le XIII^e siècle dans une zone géographique restreinte autour de Tongres et d'Aywiers. L'édition de sa biographie au XVI^e siècle²³⁸ permet alors d'étendre modérément son culte dans le nord des anciens Pays-Bas méridionaux. Enfin, une édition de 1701 par les Bollandistes anversois Daniel Paperbrochius et Godefridus Henschenius²³⁹ démontre que la vie de la sainte cistercienne continue de susciter un certain intérêt dans nos régions.

Sans données supplémentaires quant à la réception des récits de la *Lactation de saint Bernard*, de son *Amplexus*, et de l'*Amplexus de sainte Lutgarde*, il nous est difficile de constater une réelle évolution ou modification de ces visions. En outre, dans le cas de Bernard, la réception de ses visions semble davantage concerner des sources iconographiques qui se sont peu à peu élaborées en tradition picturale. De plus, nous verrons que certains motifs hérités du Moyen Âge continuent d'intégrer les compositions baroques.

2. Enjeux de représentation

Dans la tradition iconographique chrétienne, les artistes ont eu tendance à séparer le monde céleste de celui des humains par des nuées, des espaces géographiquement définis, ou encore par des traitements compositionnels distincts ; les anges et chérubins faisant alors l'intermédiaire entre ces deux réalités. La distance entre l'objet de la vision et le visionnaire trouve son expression intense dans l'iconographie de la stigmatisation de François d'Assise (fig. 46)²⁴⁰ qui, au sol, pénitent, reçoit les stigmates d'un Christ séraphin dans le ciel, sans pour autant créer un contact charnel. Un autre exemple se trouve dans la représentation de Thérèse d'Avila (fig. 47) qui est traditionnellement représentée le cœur percé de la lance d'amour du Christ²⁴¹, tandis que ce dernier n'est pas représenté, se substituant alors à un angelot ou à un ange. Ces exemples montrent bien comment les artistes usent de moyens pour décrire un échange entre la vision et le mystique tandis que celui-ci reçoit parfois une trace visible ou non (stigmates, anneau, etc.) de cette rencontre.

²³⁷ C. CLAES-PINSON, *op. cit.*, p. 41.

²³⁸ G. HENDRIX, *op. cit.*, p. 13.

²³⁹ AASS, vol. IV, juin 1701 ; *Ibid.*

²⁴⁰ M. PASTOUREAU et G. DUCHET-SUCHAUX, *op. cit.*, p. 290-293.

²⁴¹ *Ibid.* p. 572-574.

2.1. Les visions de Bernard de Clairvaux et de Lutgarde de Tongres dans l'art baroque

D'un point de vue général, l'iconographie des thèmes de l'*Amplexus* et de la *Lactation de saint Bernard* n'a pas fondamentalement changé depuis le Moyen Âge²⁴² : la formule d'un jet de lait émis par le sein de la Vierge à distance, la présence de l'Enfant, le saint en prière ou en train de lire, sont des motifs existants depuis les premières représentations dans nos régions. Cependant, nous constatons que les objets symboliques tels qu'on peut les retrouver sur le parapet dans l'œuvre de Josse van Cleve (fig. 13) tendent à disparaître²⁴³ lorsqu'on avance vers le XVII^e siècle. On conserve cependant des peintures où les *Arma Christi* gardent un statut d'objets symboliques contribuant à la lecture de la scène (fig. 23 et 28).

En outre, la présence d'éléments appartenant à la sphère céleste témoigne du goût du XVII^e siècle flamand pour l'expression visuelle du surnaturel. En effet, les anges, angelots, chérubins, ou encore les nuages deviennent au Baroque des motifs iconographiques presque indissociables de la représentation du monde divin²⁴⁴. Leur statut d'intermédiaire entre Dieu et les hommes permet aux peintres de signaler la présence d'une réalité supérieure. Ces motifs sont présents dans les compositions de la *Lactation de saint Bernard* par Gaspar de Crayer (fig. 16 et 17). Cependant, ils restent relativement absents dans le reste de notre corpus, et particulièrement dans les images de l'*Amplexus de sainte Lutgarde*. Par conséquent, que signifie cette absence relative des éléments de séparation entre le céleste et le terrestre, tandis que ces deux réalités tendent à fusionner ?

Au niveau de la composition, ces thèmes iconographiques évoluent donc afin de répondre à l'esprit baroque. Le plan à mi-corps et serré (fig. 12) est donc progressivement supprimé au profit de figures en pied, dans un cadre plus large. Toutefois malgré le plan, une certaine proximité entre le spectateur et la scène est conservée, comme on peut le voir dans les *Lactations* de Gaspar de Crayer (fig. 16 et 17). On abandonne également le format de tableaux de dévotion privée pour des œuvres de grandes dimensions destinées à orner les églises²⁴⁵.

²⁴² L'iconographie de l'*Amplexus de sainte Lutgarde*, quant à elle, ne pourra faire l'objet d'une étude en ce qui concerne l'évolution de sa réception étant donné que la première représentation de sa vision dans les anciens Pays-Bas méridionaux date du XVII^e siècle.

²⁴³ C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 188.

²⁴⁴ G. CARERI et F. FERRANTI, *Baroques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2002, p. 95.

²⁴⁵ *Ibid.*

Enfin, l'expression et les attitudes des personnages constituent sans doute une évolution formelle significative dans l'art du XVII^e siècle de nos régions. Notre corpus d'œuvres témoigne d'une maîtrise dans la transmission visuelle du pathos²⁴⁶. L'attention est portée sur la dimension affective de la vision dans laquelle un échange tendre de regard a lieu. Les artistes tels que Gaspar de Crayer mettent alors en scène la vision à la façon d'un drame, où les figures expriment intensément leurs émotions, tandis que la scène reste confinée dans un lieu intime, à l'abri des regards²⁴⁷. Les exemples les plus parlants, selon nous, sont l'*Amplexus de sainte Lutgarde* (fig. 32), ainsi que les deux *Lactations de saint Bernard* (fig. 16 et 17) de Gaspar de Crayer. Dans le premier cas, la sainte est littéralement accrochée à la Croix tandis qu'elle regarde tendrement le Christ qui l'enlace (fig. 34). Dans les compositions de la vision de Bernard, le saint semble surpris par la Vierge, tout en affichant une expression de ravissement sur son visage alors qu'il reçoit le jet de lait (fig. 43). L'Enfant, quant à lui, semble participer au miracle et consentir au geste de sa mère. La posture des visionnaires reste tout aussi expressive. En effet, il se tiennent entre une position à genou et une sorte de volonté d'avancer vers la vision (fig. 16 et 17). En outre, l'*Amplexus de sainte Lutgarde* affiche un contraste intéressant entre la nudité et la pâleur du Christ, et la robe massive qui cache tout indice du corps féminin de la sainte ; cela appuie une fois de plus le caractère dramatique de la scène.

2.1.1. La représentation de la vision : les stratégies visuelles²⁴⁸

La question de la représentation des visions n'est pas une préoccupation récente pour les historiens d'art. De nombreuses études ont déjà été réalisées sur le sujet au cours de ces trente dernières années. De plus, les moyens utilisés par les artistes pour représenter ce qui est par essence « irreprésentable »²⁴⁹ ont fait eux également l'objet de plusieurs analyses. Dans ce point, nous nous baserons sur quelques spécialistes de la question : Frédéric Cousinié²⁵⁰,

²⁴⁶ Pour reprendre l'idée de Victor Stoichita, il évoque l'exemple de *La Lactation de saint Bernard* (ca. 1658-1660) (fig. 38) par Alonso Cano qui est sans doute l'aboutissement du thème iconographie en ce qui concerne la netteté du jet de lait, mais également l'expressivité du saint ; V. STOICHITA, *op. cit.*, p. 219-222 ; R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 19-20.

²⁴⁷ H. WÖLFFLIN, *Renaissance et Baroque*, trad. de l'allemand par G. Ballangé, Brionne, Monfort, 1985 (Imago mundi), p. 30.

²⁴⁸ R. DEKONINCK, *La vision incarnante et l'image incarnée. Santi di Tito et Caravage*, Paris, Ed. 1:1, 2016 ; G. CASSEGRAIN, *Représenter la vision*, *op. cit.*

²⁴⁹ G. CASSEGRAIN, *Représenter la vision*, *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁰ F. COUSINIÉ, « Images et contemplation dans le discours mystique du XVII^e siècle français », *op. cit.* ; IDEM, « L'écriture de l'extase, en effets. Quelques dispositifs de mise en œuvre de l'extase dans la peinture du XVII^e siècle : La descente du Saint-Esprit de Charles le Brun (1657) », *Savoirs et clinique*, 2007/1, n°8, p. 47-58 ; IDEM, *Image et méditation au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 (Art & Société).

Guillaume Cassegrain²⁵¹, et Victor Stoichita²⁵². Leurs ouvrages représentent, selon nous, une synthèse assez complète des questions portant sur la représentation de la vision. Cependant, leurs recherches ne portant pas sur les anciens Pays-Bas du Sud, il ne sera pas question de transposer leurs théories sans nuances, même s'il faut reconnaître qu'il existe une certaine universalité dans les moyens plastiques utilisés pour représenter une telle expérience²⁵³. De plus, selon nous, notre corpus d'œuvres témoigne d'un caractère particulièrement tactile et intime dans la mise en image des visions de saint Bernard et de sainte Lutgarde.

En ce qui concerne la représentation des fluides corporels dans la problématique qui nous intéresse, l'état de la question reste peu développé, si ce n'est l'étude de Frédéric Cousinié²⁵⁴ pour la France des XVII^e et XVIII^e siècles. Enfin, représenter une vision mystique relève des moyens plastiques et iconographiques dans lesquels les sens spirituels occupent une place centrale, puisqu'ils permettent de comprendre comment le visionnaire reçoit le miracle. Ces sens doivent alors être transmis visuellement par le peintre. Dès lors, qu'en est-il du goût, du toucher, mais aussi du regard dans la *Lactation* et l'*Amplexus de saint Bernard*, ainsi que dans l'*Amplexus de sainte Lutgarde* ?

2.1.1.1. Les types de visions

Au Moyen Âge, la classification des visions de saint Augustin (354-430) est largement suivie par les ecclésiastiques, notamment parce qu'elle a été reprise par Thomas d'Aquin (1225-1274) au XIII^e siècle. Il nous semble important de rappeler quelles sont ces trois types de visions surnaturelles. En effet, les écrits de saint Augustin et Thomas d'Aquin ont constitué une base théorique dans l'expression de la vision mystique qui est supposée être indescriptible par des termes terrestres²⁵⁵. Dans son *De Genesi ad litteram*, Augustin d'Hippone distingue trois sortes de visions surnaturelles²⁵⁶ :

La vision *corporelle* ou *physique* (*per oculis ; uisio corporalis*) se rapporte aux interactions entre nous et le monde qui nous entoure. ce sont nos facultés optiques qui nous permettent de voir et de toucher les objets autour de nous. De plus, « la vision *corporelle*, se

²⁵¹ G. CASSEGRAIN, « Le commentaire visionnaire. Apparitions et persuasion dans la peinture italienne post-tridentine », *Revue de l'art*, n°149/3, 2005, p. 5-12. ; IDEM, *Représenter la vision*, op. cit.

²⁵² V. STOICHITA, op. cit.

²⁵³ J.-P. CURNIER, *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image*, Nîmes, Chambon, 2009 (Rayon philo), p. 28.

²⁵⁴ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, op. cit.

²⁵⁵ G. CASSEGRAIN, *Représenter la vision*, op. cit., p. 37.

²⁵⁶ A. D'HIPPONE, *De Genesi ad litteram libri duodecim. La genèse au sens littéral en douze livres*, Paris, Desclée De Brouwer, 1972.

fait lorsque Dieu manifeste certaines choses aux yeux du corps [...]. »²⁵⁷ Il s'agit donc souvent d'apparition « physique » de la divinité au visionnaire.

La vision *spirituelle* ou *en imagination* (*usio spiritualis ; per spiritum hominis ; quo proximus et absens cogitatur*), est définie comme telle : « La deuxième sorte de vision, grâce à laquelle nous nous représentons (*cogitantur*) des choses corporelles absentes, il n'est pas non plus difficile de suggérer en quoi elle consiste : nous nous représentons (*cogitamus*), même dans l'obscurité, le ciel et la terre et tout ce que nous pouvons y voir ; bien qu'alors nous ne voyions rien avec les yeux du corps, néanmoins nous nous représentons intérieurement (*animo intuemur*) des images corporelles (*corporales imagines*) - que ces images soient vraies, comme celles que nous avons des corps et que nous retenons dans notre mémoire (*memoria*), ou fictives, comme celle que peut construire (*formare*) l'imagination. Une chose, en effet est la représentation de Carthage que nous connaissons, une autre celle d'Alexandrie que nous ne connaissons pas. » ;

Et enfin, la vision *intellectuelle* (*uisio intellectualis, per contuitum mentis*) concerne la saisie purement intellectuelle des choses incorporelles et propre à l'entement, c'est-à-dire qui n'ont pas besoin de se rapporter à une image. Parmi ces choses, saint Augustin mentionne la raison, Dieu, les vertus, etc. Il s'agit par ailleurs du type de vision le plus élevé.

Thomas d'Aquin²⁵⁸ distingue également la vision par l'organe de la vue de celle perçue par l'imagination ou l'intellect. Pour les mystiques, voir Dieu tient d'une expérience qui dépasse les moyens de perception physique, il s'agit d'une expérience de l'âme. Nous avons vu dans le chapitre précédent que les sens spirituels occupent une place primordiale dans l'appréhension de l'objet d'une vision. Ce sont ces derniers qui permettent au visionnaire de saisir l'essence de cette rencontre.

La classification de ces auteurs continuera par ailleurs d'influencer les théologiens quant à la division des types de visions. Cependant, elle deviendra de plus en plus complexe, allant jusqu'à en brouiller les frontières. Une vision peut alors être à la fois de l'ordre du *corporel* et du *spirituel*, constituant alors une sorte d'étape intermédiaire avant la saisie d'une vision *intellectuelle* qui est le degré le plus haut.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁵⁸ T. D'AQUIN, *Summa theologiae*, I, q. LXVII, a. 1.

Au XVI^e siècle, l'auteur jésuite Sandaeus, quant à lui, parle des types de vision en ces termes²⁵⁹ :

« On parle de Vision *corporelle* quand le Christ, la Sainte Vierge, les Saints ou les Anges se donnent à voir ou à toucher [...]. On parle de Vision en *imagination* lorsque quelque chose de divin et de céleste se donne à voir à l'imagination avec autant de clarté que si cette chose était contemplée avec les yeux du corps. Cette vision se fait par des figures tirées du domaine sensible ou bien formées par les Anges ; et elle s'offre si efficacement et sans effort à l'imagination, qu'elle ne pourrait tourner notre esprit dans une autre direction. »

Ainsi, à quel(s) type(s) de vision peut-on rapprocher l'iconographie de la lactation de saint Bernard et du baiser des plaies du Christ de sainte Lutgarde de Tongres ? En effet, en ce qui concerne la *Vita* de Lutgarde, Thomas de Cantimpré semble associer sa troisième vision du Christ à une apparition miraculeuse. Donc, a priori, il s'agirait d'une vision *corporelle* dans laquelle le Crucifié lui apparaît, pour finalement lui faire goûter le sang de sa plaie. Toutefois, il semble que les artistes du XVII^e siècle s'éloignent du récit originel et ajoutent des éléments qui contrarient l'idée d'un tel type de vision. En ce qui concerne la *Lactation de saint Bernard*, en revanche, l'absence d'un récit unique et fondateur laisse aux peintres davantage de liberté quant à la représentation d'une vision *corporelle* et/ou *en imagination*. Quoi qu'il en soit, l'art baroque tend à faire descendre le divin sur terre, allant vers une rencontre intime avec le visionnaire, tout en brouillant les limites entre les types de visions. Par conséquent, c'est au spectateur d'en comprendre le sens.

2.1.1.2. Le Ciel descend sur Terre

Les artistes de la période post-tridentine dans les anciens Pays-Bas méridionaux ont eu tendance à représenter une dimension intime, voire sensuelle de la vision par rapport au Moyen Âge. La spiritualité du XVII^e siècle, renouvelant le rapport à l'humanité du Christ et de la Vierge²⁶⁰, fait alors l'objet des nouveaux moyens dans la représentation cette dimension propre aux visions mystiques.

Il apparaît alors que l'*Amplexus de Lutgarde de Tongres* représente un exemple parlant de ce renouveau, puisque le récit de sa vision du Christ décrit la manière dont la religieuse « a ruminé le miel de la divinité du Christ et le lait de son humanité, même si sa langue resta

²⁵⁹ R. DEKONINCK, « Voir l'image vivante. L'anamorphose visionnaire entre texte et image », dans A. Paschoud et B. Selmeçli Castioni (éd.), *Exprimer la vision spirituelle (XIV^e-XVII^e siècles)*, Louvain/Paris, Peeters, 2016, p. 168. ; IDEM, *La vision incarnante et l'image incarnée*, op. cit., p. 60.

²⁶⁰ M. DE CERTEAU, op. cit., p. 127.

silencieuse »²⁶¹. Dès lors, le Christ, demeurant dans son double état d'humanité et de divinité, établit une rencontre avec la religieuse.

La façon dont est raconté cet épisode de la vie de Lutgarde semble laisser sous-entendre qu'il s'agit d'une vision *corporelle*, c'est-à-dire une apparition du Crucifié se laissant voir alors qu'elle ne veut pas se rendre aux matines. La vision ne semble pas survenir par la contemplation ou la méditation. Par ailleurs, la religieuse, dans son lit, entend d'abord la voix du Christ. Lorsqu'elle se lève pour se rendre à l'église, elle voit alors le Crucifié, puis le touche, et enfin elle goûte le sang de la blessure de son flanc²⁶². Notons également que c'est le moment où Lutgarde enlace le Christ en croix qui est essentiellement représenté dans l'art.

Nous avons également mentionné dans notre Chapitre I que la composition de Gaspar de Crayer (fig. 32) présentait des proportions différentes entre les deux figures : le Christ étant plus petit que la sainte. Pourrait-il alors s'agir de représenter la substitution divine à une image, et dans ce cas précis, d'une statue ? Cette hypothèse peut se poser pour la raison citée ci-dessus, mais également en raison de la présence d'autres éléments dans la composition²⁶³. Cette possibilité pourrait s'expliquer en partie par l'affection intense que les femmes religieuses, et les cisterciens en général, portent au crucifix²⁶⁴. En effet, Paul Vandenbroeck²⁶⁵ note que les moniales ont tendance à pratiquer une dévotion tactile des images, souvent axée sur les souffrances du Christ. Le crucifix, comme outil de méditation et de contemplation, est d'ailleurs parfois recouvert de peinture imitant le sang (fig. 6). Il pourrait alors s'agir pour Gaspar de Crayer de manifester l'intensité de cette dévotion chez Lutgarde, qui par la contemplation et la méditation de l'humanité et des souffrances du Christ voit l'image s'animer.

Theodor Boeyermans (fig. 29) utilise cette même différence de taille entre la sainte et le Christ. Il semble que la question de l'animation d'une statue soit encore plus plausible dans ce cas, étant donné que la croix est plantée à la manière des Christs en croix placées sur une estrade à degrés dans les monastères²⁶⁶. Le teint minéral du Christ en croix (fig. 29 et 34) dans les deux œuvres constitue un indice supplémentaire d'une telle hypothèse. De plus, nous pourrions voir

²⁶¹ T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 229.

²⁶² *Ibid.*, p. 228.

²⁶³ Nous reviendrons plus en détail sur ce point dans le chapitre IV.

²⁶⁴ P. ARABEYRE, *op. cit.*, p. 30

²⁶⁵ P. VANDEN BROECK, « Tu m'effleures, moi qui suis intouchable » dans P. Vandenbroeck (et coll.), *Le jardin clos de l'âme. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le 13^{ème} siècle*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 25 février – 22 mai 1994, Bruxelles, Martial & Snoeck, 1994, p. 32.

²⁶⁶ J. HOPPENOT, *Le crucifix dans l'histoire, dans l'art, dans l'âme des saints et dans notre vie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1901, p. 256.

dans la composition de Boeyermans la présence d'une métaphore visuelle du jardin clos, symbole de l'âme humaine. L'*Amplexus* pourrait ainsi représenter le pinacle du « chemin vers la croix »²⁶⁷ de Lutgarde de Tongres.

Pour en revenir à l'œuvre de Gaspar de Crayer (fig. 32), la présence aux pieds de la sainte d'un livre de prières et d'un chapelet (fig. 33) renforce cette idée d'une animation surnaturelle. La dévotion au Rosaire, déjà utilisé par les cisterciens dès le XIII^e siècle, connaît également une grande popularité à partir du XVI^e siècle. Ce dernier sert à méditer sur les quinze mystères de la Vierge et du Christ. Le livre de prières, quant à lui, est ouvert sur une illustration qui semble être celle de la *Résurrection du Christ*. Il est possible de voir dans la présence conjointe du chapelet et de ce livre plusieurs interprétations : premièrement, la *Résurrection* s'inscrit comme une image (celle du livre peint) dans une image (le tableau) ; ensuite, le livre dans la scène peut se voir comme un indice de la vision ayant surpris la sainte, en plus de constituer un élément des pratiques méditatives qui ont mené à cette expérience. Nous pourrions alors employer le terme de « méta-image » pour parler de ce livre. Pour Frédéric Cousinié²⁶⁸, les images présentes dans les livres d'oraison répondent à la nouvelle place qu'on leur accorde. L'usage en était conseillé afin de faciliter l'exercice spirituel. De plus, elles deviennent au XVII^e siècle un moyen de *séduire* et d'*émouvoir* (*delectare* et *movere*) le fidèle. Dès lors, le dévot doit d'abord contempler l'image avant de l'inscrire dans sa mémoire. La « méta-image » se caractérise alors par la présence d'une image dans l'image, où plutôt comme une succession d'images dans un même espace pictural, qui fonctionnent ensemble. Dans l'œuvre de Gaspar de Crayer, la « méta-image », qui correspond à l'illustration du livre de prières (fig. 33) présent dans l'espace de la représentation de l'*Amplexus*, témoigne donc de la nécessité pour la religieuse de méditer à partir des images, où l'illustration renforce l'identification au Christ²⁶⁹.

On pourrait également y voir le cheminement que Lutgarde a réalisé pour parvenir à cette vision. Dans sa biographie par Thomas de Cantimpré, il n'est à aucun moment signalé qu'elle utilise un livre au moment de sa vision. Il pourrait donc s'agir pour l'artiste d'un moyen d'actualisation de la scène afin de l'inscrire dans les pratiques spirituelles du XVII^e siècle. Pour en revenir à la signification de la présence de cette illustration, elle pourrait également symboliser, d'une part, l'omniprésence du Christ après sa Résurrection, et donc sa présence

²⁶⁷ Le « chemin vers la croix » constitue pour la moniale un ensemble d'exercices ascétiques (jeûnes, mortifications, etc.) et spirituels dans le but d'imiter et de revivre la Passion du Christ. Nous approfondirons ce point dans le chapitre IV ; P. VANDENBROECK, *op. cit.*, p. 61-64.

²⁶⁸ F. COUSINIÉ, *Images et méditation au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 87-90.

²⁶⁹ P. VANDENBROECK, *op. cit.*, p.35.

réelle auprès de Lutgarde. D'autre part, la Résurrection, qui prouve la nature divine du Christ, pourrait s'apparenter à une préfiguration la présence du Crucifié. Ce dernier, en détachant son bras de la Croix et qui fait boire son sang à la sainte, démontre ainsi sa double nature. Dès lors, « le miel de la divinité » et « le lait de l'humanité »²⁷⁰ du Christ se trouvent conjointement présents sous la langue de Lutgarde. Pour résumer, l'illustration de la Résurrection fonctionnerait comme la préfiguration de l'animation Christ qui enlace la sainte. Remarquons toutefois, que cette vision s'inscrit aussi fortement dans la dimension sacrificielle à laquelle s'attache la mystique.

Ensuite, la scène présente les pages du livre qui semblent être encore en mouvement (fig. 33). L'objet de méditation se présente donc également comme un indice de la vision de sainte Lutgarde. En effet, c'est probablement au moment où elle tourna la page, ou en tout cas lorsqu'elle était en train de méditer sur celle-ci que la vision survint, provoquant ainsi la chute du livre. Il s'agit d'un moyen couramment utilisé par les artistes pour signaler une vision²⁷¹, où le saint est interrompu dans sa lecture ou sa rédaction. L'activité méditative intense est donc interrompue par la vision du Divin, entraînant alors la chute de l'objet de cette méditation et/ou de l'arrêt de l'activité.

De plus, le livre s'il est l'indice matérielle d'une animation miraculeuse d'une image, peut également constituer la source d'une vision *en imagination*²⁷² comme pourrait le suggérer la vision de sainte Lutgarde par Gaspar de Crayer (fig. 32). En effet, La religieuse, par la méditation de l'image présente dans le livre de prières verrait donc son âme transportée auprès des souffrances du Christ. Les illustrations du livre se seraient alors imprimées dans l'esprit de Lutgarde, créant ainsi des images mentales permettant une vision *spirituelle*. Ce que verrait la religieuse s'apparenterait donc à l'image du Crucifié dans son *imagination*, plutôt qu'une substitution divine à une image. La vision de Lutgarde de Tongres ne se déroulerait donc pas réellement dans l'église, comme le suggère Thomas de Cantimpré, mais bien dans sa cellule au moment où elle entend la voix du Christ. La rencontre avec ce dernier se déroulerait dans son esprit qui est transporté vers le lieu de l'image. Dès lors, le sang du Crucifié n'est pas réellement bu par Lutgarde, se substituant alors à une nourriture purement spirituelle symbolisant la communion entre les deux personnages. C'est l'âme qui ingère le liquide sacré et l'absorbe,

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ G. CASSEGRAIN, *Représenter la vision*, op. cit., p. 161-162.

²⁷² R. DEKONINCK, « Voir l'image vivante. L'anamorphose visionnaire entre texte et image », op. cit., p. 169-181 ; IDEM, *La vision incarnée et l'image incarnante*, op. cit., p. 60.

alors que c'est la mémoire qui voit le Christ *in persona*²⁷³. Cependant, nous l'avons déjà mentionné, les effets de la rencontre du Christ refont surface physiquement lorsque des gouttes de sang perlent sur son corps²⁷⁴. Dès lors, il est complexe de tirer des conclusions claires de cette représentation.

Pour l'iconographie de la *Lactation de saint Bernard*, la question de la possibilité d'une substitution divine à l'image de la Vierge²⁷⁵ est encore plus incertaine dans la mesure où il n'existe vraisemblablement pas de texte fondateur. Néanmoins, nous l'avons vu pour l'*Amplexus de sainte Lutgarde*, les artistes actualisent ou réinterprètent le récit visionnaire. Deux peintures de notre corpus (fig. 14 et 15) présentent ce qui pourrait s'apparenter à une animation miraculeuse d'une statue. Si dans l'exemple de Gand (fig. 15), il ne semble pas y avoir de différence de proportions entre les deux figures, l'œuvre de Lessines (fig. 14) montre clairement une Vierge à taille réduite. Dans le premier cas, la présence de la nuée renforce davantage le caractère divin²⁷⁶ puisqu'elle « revêt d'une façon déclarée le caractère d'instrument de la visualisation du sacré »²⁷⁷. Cependant, la seconde œuvre se rapproche du récit de Châtillon-sur-Seine²⁷⁸ dont l'artiste s'est probablement inspiré. Dans cette version du miracle de la *Lactation*, il est dit que Bernard s'approche de l'autel sur lequel une effigie de la Vierge est posée. C'est au moment où il prononce « Monstra te esse Matrem » que l'image s'anime pour presser son sein pour en envoyer un jet de lait au saint²⁷⁹. Il s'agirait donc d'une vision *corporelle* que Bernard aurait vécu à partir d'une image. En louant cette dernière, il s'adresse directement au prototype qui prend alors place dans la statue afin de répondre à sa prière.

Les autres peintures de la *Lactation de saint Bernard* présentent un schéma différent dans la mesure où la scène semble se dérouler hors de l'autel. Les deux œuvres de Gaspar de Crayer (fig. 16 et 17) montrent une vision qui se déroule dans une partie du chœur proche de l'autel. De plus, la présence du livre ouvert aux pieds du saint suggère également qu'il a été surpris pendant sa lecture, mais cette fois aucune image n'est visible dans les pages. De plus, la présence de la Vierge à taille réelle par rapport au saint, ainsi que des anges, nous amène à penser qu'il s'agit d'une apparition, une vision *corporelle*. De plus, il pourrait être question,

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 229.

²⁷⁵ Cf. V. Stoichita sur le cas de *La Lactation de saint Bernard* d'Alonso Cano ; V. STOICHITA, *op. cit.*, p. 219-222.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 129.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 118.

²⁷⁸ A. JOBIN, *op. cit.*, p. 648-655.

²⁷⁹ *Ibid.*

une fois de plus, de représenter la méditation intense que pratique Bernard pour parvenir à cette vision.

– Le visionnaire à la rencontre du Divin : le lieu de la vision

Ainsi, la présence d'une vision devant un autel pour la *Lactation*, et dans le chœur ou sur le parvis de l'église pour l'*Amplexus* témoignerait d'une possible filiation eucharistique. Cette symbolique pourrait donc être liée aux dévotions du Moyen Âge telles que la Dévotion Moderne dans nos régions, qui insiste sur la contemplation des Souffrances du Christ et de son humanité, ainsi que l'imitation quotidienne de sa vie²⁸⁰. Cela expliquerait la popularité de ces thèmes dans les anciens Pays-Bas méridionaux. Nous verrons, par ailleurs, dans le prochain chapitre en quoi les dévotions privées et publiques du Moyen Âge restent ancrées dans le paysage des pratiques religieuses des Temps modernes. Les milieux monastiques féminins, notamment, pratiquent les dévotions au Saint-Sang et au Sacré-Cœur, parfois de manière intense²⁸¹.

Alors que les visions de Bernard de Clairvaux et de Lutgarde de Tongres sont la plupart du temps représentées comme se déroulant dans l'espace du visionnaire, c'est-à-dire dans le monde des mortels. Cependant, il existe quelques exemples où la vision semble faire le chemin inverse. Ce genre de représentation place le saint entre le terrestre et le céleste. *La Trinité et la Vierge apparaissant à saint Bernard* (fig. 24) de Theodor van Thulden présente une composition dont il est impossible d'en définir sa localisation. Il s'agit du seul exemple connu d'un tel programme iconographique dans nos régions. La façon dont le peintre a réuni en une peinture tout un ensemble d'objets, ainsi que les trois personnes de la Trinité et la Vierge semblent davantage tenir d'une sorte de synthèse de la pensée bernardine, comme nous le développerons dans le chapitre suivant. Dès lors, il n'est plus nécessaire de placer la scène dans un cadre géographique plausible, d'autant plus qu'il n'existe aucun écrit sur une telle vision. Or, une vision mystique, en général, doit pouvoir être située dans le lieu où a lieu le miracle²⁸², afin d'en permettre l'identification.

La Lactation de saint Bernard entouré de saints de l'ordre dominicains (fig. 27) de Gaspar de Crayer relève du même genre de procédé, s'il en existe un. Dans cet exemple, la scène se déroule sur un nuage, où plusieurs « visions » surviennent en même temps : la

²⁸⁰ M.-A. VANNIER (dir.), *op. cit.*, p. 20.

²⁸¹ C. BYNUM, *Jeûnes et festins sacrés. op. cit.*, p. 20-21.

²⁸² V. STOICHITA, *op. cit.*, p. 35.

Lactation de saint Bernard, une *Union mystique* entre la Vierge (ou l'Enfant) et saint Benoît, et un *Echange des cœurs* entre Béatrice de Nazareth et l'Enfant ; le tout sous le regard de Dieu le Père et du Saint-Esprit sous les traits de la colombe. La composition, hors du temps et de l'espace terrestre, se présente ainsi comme un assemblage de plusieurs récits visionnaires, qui individuellement devraient se dérouler dans un lieu identifiable. Par ailleurs, ces récits constitueraient en réalité des motifs symboliques, sinon génériques, de visions mystiques telles que le *Mariage mystique* avec l'échange des anneaux, ou encore l'*Echange des cœurs*²⁸³. Pour résumer, les différentes scènes fonctionnent davantage comme une synthèse visuelle de motifs visionnaires courants dans la mystique. On pourrait également y voir une œuvre célébrant les saints de l'ordre cistercien ayant connu une telle expérience.

Ensuite, dans le cas de saint Bernard, le lieu où se déroule l'*Amplexus* prend généralement place dans un intérieur d'église, devant un ou plusieurs moines témoins. Nous savons par ailleurs que dans l'ordre cistercien, les moines passaient devant une image du Christ en croix lors de la célébration de la messe²⁸⁴. Dès lors, la présence de témoins pourrait s'expliquer de deux façons : d'un côté, dans la tradition iconographique chrétienne, cela témoigne du caractère vraisemblable de la vision, celle-ci est confirmée ; et de l'autre côté, les moines qui voient ce qui semble être une animation ou une substitution de l'image par une présence divine montrent le caractère d'une apparition réelle de l'objet de la vision²⁸⁵.

Pour Lutgarde de Tongres, il est également intéressant de noter que ses visions du Christ évoluent en fonction de son degré de spiritualité. La première vision se place dans le monde profane, lorsqu'elle est encore une jeune fille. L'apparition du Christ pourrait alors fonctionner comme une *Vocation* puisque c'est à ce moment précis qu'elle souhaite entrer dans les ordres. Sa deuxième vision survient lorsqu'elle est béguine et encore jeune. Lorsque le Christ lui apparaît, Lutgarde lui demande son cœur ; il s'agit alors d'une sorte d'union mystique. Enfin, la troisième vision est celle de l'*Amplexus*, où le Christ en croix pousse la religieuse à aller célébrer la messe. C'est en arrivant sur le parvis qu'elle le voit et goutte son sang qu'il la fortifiera physiquement et spirituellement, alors qu'elle avait déjà accepté son rôle de « martyre blanche »²⁸⁶. Ces trois visions peuvent être mises en parallèle avec les « trois lits »²⁸⁷ du

²⁸³ C. D. MUIR., *op. cit.*, p. 2-3.

²⁸⁴ A. MONTANARI, *op. cit.*, p. 60.

²⁸⁵ V. STOICHITA, *op. cit.*, p. 123-124.

²⁸⁶ M. BOUFFARD, J.-A. PERRAS et E. WICKWARY (dir.), *Le corps dans l'histoire et les histoires du corps, XVIIe-XVIIIe siècle : travaux de jeunes chercheurs précédés d'entretiens avec Georges Vigarello*, Paris, Hermann, 2013 (Les Collections de la République des lettres. Symposiums), p. 52.

²⁸⁷ T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 270-271.

Cantique des cantiques, qui correspondent aux trois degrés de spiritualité. Le premier lit est comparé au stade de pénitence destiné aux novices ; le second est celui du stade de la « bataille », celui de la progression où l'âme lutte contre l'attrait de la chair et des choses terrestres ; et le troisième lit correspond à la vie contemplative, le stade de la perfection²⁸⁸. Le cheminement de Lutgarde de Tongres correspond ainsi à ces « trois lits » dont sa dernière vision signifie alors qu'elle a atteint un stade proche de la perfection. Par ailleurs, c'est ce dernier stade qui lui permet d'appréhender l'essence même du Christ, que les âmes moins élevées ne sont pas encore capables de saisir. De plus, la localisation de cette vision symbolise l'entrée dans le lieu le plus saint dans la spiritualité chrétienne, c'est-à-dire l'église. Toutefois, comme nous l'avons suggéré plus haut, il pourrait s'agir d'une église symbolique, vers laquelle l'âme de Lutgarde a été transportée.

2.1.1.3. Décorum : séparation ou union du terrestre et du céleste

Si le livre constitue déjà un indice de la vision dans la peinture, il existe d'autres éléments employés par les artistes pour en justifier celle-ci. Il ne s'agira pas dans ce point d'établir une liste exhaustive de tous les moyens utilisés. Il sera donc plutôt question de voir comment ils renforcent le pouvoir de persuasion tout en élaborant des stratégies de séparation entre le monde terrestre et le monde céleste. Nous verrons par ailleurs que les peintres tendent parfois à en amenuiser les frontières.

– Schéma compositionnel

Le premier moyen pour les peintres de différencier le monde terrestre du monde céleste est sans doute l'utilisation d'un schéma compositionnel particulier. L'artiste place la vision mystique dans la partie supérieure de la scène, tandis que le visionnaire reste ancré au sol. La séparation entre ces deux mondes est pourtant souvent ténue, parfois ambiguë, avec l'avènement de l'art baroque dans nos régions. Dans le cas de notre corpus, l'accent est mis sur le rapport intime et tactile avec la vision.

L'Amplexus de sainte Lutgarde présente dans toutes ses représentations picturales ce contact étroit entre la religieuse et le Christ. Elle va même plus loin puisqu'elle goûte le sang de la plaie de son côté. La sainte, voit non seulement le Crucifié, mais elle le touche et le goûte ; conservant alors une trace de cette rencontre dans sous sa langue. Seule la taille du Christ dans les œuvres de Gaspar de Crayer (fig. 32) et de Theodor Boeyermans (fig. 30)

²⁸⁸ *Ibid.*

pourrait être un indicateur du caractère surnaturel de la scène, montrant alors l'animation miraculeuse d'une image.

Les *Amplexus de Bernard de Clairvaux*, d'un autre côté, montrent que les artistes jouent sur le caractère ambigu de la vision, peut-être en raison de l'absence de texte. Cependant, Philippe de Champaigne (fig. 21), en situant la scène sur le Golgotha, rend celle-ci plausible en tant que vision *en imagination*, dans laquelle Bernard s'est construit une image dans son esprit. Une seconde composition (fig. 23) tranche toute ambiguïté quant à la nature de la scène puisque le peintre a placé des angelots portant les *Arma Christi* tout autour de la Croix. Ils agissent donc comme les porteurs des symboles christiques. Ils se présentent également comme ceux qui ont ouvert la « porte » entre le monde terrestre et le monde céleste en raison de leur statut d'intermédiaire²⁸⁹. La présence de témoins renforce l'idée d'une apparition, même si ces derniers dont « le visage sert à montrer que le personnage [dans ce cas Bernard] voit, mais sans découvrir ce qu'il voit. »²⁹⁰ Ces moines sont donc conscients qu'un événement surnaturel est en cours sous leurs yeux, sans pour autant être aptes à participer à cet événement dont la nature leur échappe.

Le rapport tactile est une fois de plus visible dans l'iconographie de la *Lactation de saint Bernard* au XVII^e siècle, malgré la séparation physique entre les deux figures. Le rapport intime et tactile²⁹¹ est ainsi maintenu par le jet de lait, mais également par l'échange de regards entre la Vierge et Bernard. Les deux *Lactations de saint Bernard* (fig. 16 et 17) peintes par Gaspar de Crayer témoignent de ce caractère intime. La Vierge regarde le saint avec une certaine tendresse tandis qu'elle presse son sein. Bernard affiche quant à lui une expression entre la surprise et le ravissement.

– La nuée et la lumière

Le nuage et la lumière peuvent également se présenter comme des motifs indicateurs d'une vision. Plutôt rares dans notre corpus, ces éléments sont pourtant des indices utilisés par les peintres pour justifier la présence d'une réalité supérieure dans le monde terrestre²⁹². Leur absence relative dans notre corpus d'œuvres pourrait alors signifier, comme nous l'avons signalé d'une part, de l'animation d'une image ; d'autre part, la mystique flamande a toujours

²⁸⁹ G. DUCHET-SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 24-25.

²⁹⁰ G. CASSEGRAIN, *Représenter la vision*, *op. cit.*, p. 147.

²⁹¹ La question du contact dans la *Lactation de saint Bernard* été traitée par plusieurs auteurs. Cf. V. STOICHITA, *op. cit.*, p. 217-222.

²⁹² H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 63-65.

eu tendance à entretenir une relation intime, intérieure²⁹³, et personnelle avec le Christ et la Vierge. Dès lors, l'absence de nuage et de lumière ne signifierait pas que nous sommes face à une scène où le divin semble absent, mais plutôt que l'exergue est mis sur une dimension intime et parfois secrète de la vision (fig. 23 et 32).

Toutefois, lorsque le nuage est présent, il souvent entouré de chérubins. Il sert alors de support à la vision, tout en établissant une séparation physique entre les personnages. Ce motif instaure également de façon visuelle la nature supérieure de la figure. L'œuvre anciennement attribuée à Abraham Diepenbeeck (fig. 20) offre une composition de plan étroit. Cependant, la séparation des deux mondes est marquée par le nuage enveloppé de chérubins qui entourent la Vierge. Gaspar de Crayer (fig. 16 et 17), quant à lui, se sert de la nuée comme d'une enveloppe céleste pour la Vierge à l'Enfant. Celle-ci se trouve donc à la fois dans le champ terrestre et dans le champ divin. En effet, cette nuée apparaît comme une sorte de portail d'où émane des rayons de lumière, tandis que les figures célestes en sont sorties pour se présenter dans le monde terrestre où se situe saint Bernard.

- La Croix : un indice ambigu

Dans les visions du Christ de Lutgarde de Tongres et de Bernard de Clairvaux, la Croix devient un élément central. Elle est à la fois ancrée dans le sol, et en même temps, elle fait partie d'une réalité supérieure. Tandis que la figure du Christ semble appartenir à la sphère céleste, c'est bien la Croix sur laquelle il est cloué qui établit le lien avec l'espace du saint²⁹⁴. Même lorsqu'il pourrait s'agir d'une animation miraculeuse d'une image, le Divin entre en action, tandis que la Croix fait office de trait d'union entre les deux réalités. D'un autre côté, elle revêt une symbolique forte puisqu'elle est le signe tangible des Souffrances et de la mort du Christ pour le Salut des âmes²⁹⁵. Pour les catholiques du XVII^e siècle, la Croix signifie que le Christ a souffert pour les âmes, tandis que ses plaies constituent le symbole et la source du Sacrement de l'Eucharistie. Par ailleurs, la Contre-Réforme insistera sur le fait que la messe est le mémorial de la Croix : « Ejusque memoria in fine usque saeculi permanet. »²⁹⁶ Molanus, quant à lui, affirme qu'elle incarne le point où tout converge : « [...] Car le Christ élevé de terre devant

²⁹³ M. DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 127.

²⁹⁴ J. HOPPENOT, *op. cit.*, p. 158.

²⁹⁵ Pie V, dans son Missel romain (1570), confirme que la Croix est l'emblème du Sacrifice du Christ pour le Salut ; G. AVEDIKIAN (et coll.), *Origines et raison de la liturgie catholique en forme de dictionnaire, ou, Notions historiques et descriptives sur les rites et le cérémonial de l'office divin, les sacrements, les fêtes, la hiérarchie, les édifices, vases et ornements sacrés, et en général sur le culte catholique, tant en Orient qu'en Occident, avec un grand nombre de notes, sous le titre de variétés, à la fin des articles*, Paris, éd. Petit-Montrouge, 1844, p. 44.

²⁹⁶ J. HOPPENOT, *op. cit.*, p. 169.

attirer toute chose à lui, les bois de la Croix s'étendaient donc vers les quatre angles du ciel et de la terre. »²⁹⁷ La Croix se place donc comme le lien tangible entre les mondes céleste et terrestre. Dès lors, l'absence de signes issus du vocabulaire visionnaire tels que les nuées, les angelots, etc. pourrait s'expliquer par le caractère double attribué à la Croix.

L'*Amplexus de saint Bernard* de Philippe de Champaigne (fig. 21) révèle cette dimension sacramentelle étant donné qu'il représente la vision sur le Golgotha, où le Christ fut crucifié ; Bernard se place alors en témoin du Sacrifice. Gaspar de Crayer, dans l'*Amplexus de sainte Lutgarde de Tongres* (fig. 32) représente cette même idée du Christ en sauveur des âmes : d'abord dans son Sacrifice ; puis dans sa Résurrection présente dans l'illustration du livre de prières (fig. 33), où sa nature divine est confirmée. En outre, la présence des *Arma Christi* dans la composition de la peinture de Gand (fig. 23) renforce davantage la dimension sacrificielle de la vision²⁹⁸.

2.1.2. La représentation des fluides dans la vision mystique

Représenter un liquide, quel qu'il soit, dans l'art relève d'un enjeu complexe pour les artistes, justement en raison de son caractère fluide. Or, la peinture en tant que médium liquide s'avère propice à ce type de contrainte.

2.1.2.1. Représenter le lait et le sang par le médium de la peinture

Dans notre deuxième chapitre, nous avons vu que le sang et le lait maternel faisaient partie de la théorie des humeurs qui existe depuis l'Antiquité²⁹⁹. Dès lors, les enjeux de représentation auxquels les peintres font face portent sur les dispositifs visuels à mettre en place. Il s'agit en effet de représenter extérieurement un fluide organique, et donc interne au corps.

Pour Frédéric Cousinié, « La représentation picturale des différents fluides corporels semble réaliser l'exceptionnelle conjonction de l'objet visé par le projet mimétique et de la matière employée. »³⁰⁰ En effet, la peinture étant un médium qui s'applique sous la forme liquide, se révèle dans sa matérialité comme étant analogue au sang et au lait. Dès lors, elle constitue, pour les artistes, le matériau le plus adapté dans la représentation picturale de fluides corporels. Même lorsqu'il s'agit d'une sculpture, comme nous pouvons l'observer pour un

²⁹⁷ J. MOLANUS, *Traité des saintes images*, vol. 2, intro., trad. du latin, notes et index par F. Boespflug, Paris, Cerf, 1996 (Patrimoine. Christianisme), p. 379.

²⁹⁸ Nous approfondirons cette dimension dans le chapitre suivant.

²⁹⁹ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, op. cit., p. 41-42.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 9.

Amplexus de sainte Lutgarde (fig. 38), le sang du Christ s'exprime par la peinture, dont les propriétés mêmes relèvent de l'ordre de l'écoulement. Paradoxalement, la peinture, en affichant ses propriétés liquides dans la représentation du sang et du lait, pourrait contrarier l'illusion que l'artiste tente de mettre en place dans sa composition.

- Représenter le sang³⁰¹

Le sang semble être un fluide dont la représentation reste courante en peinture, notamment par la blessure qui constitue l'un des moyens privilégiés pour le figurer. Ainsi, de la plaie du côté du Christ crucifié coule du sang qui est un élément vital au maintien de la vie. Représenter le sang relève donc de moyens picturaux précis où l'on signifie visuellement la présence de fluides organiques. Dans le même temps, le caractère matériel du médium pourrait se révéler et ainsi briser l'illusion de la scène qui s'offre au spectateur.

Dans le cas de l'*Amplexus de sainte Lutgarde* réalisé par Gaspar de Crayer (fig. 32), le sang du Christ s'écoule le long de son côté, tachant également son périzonium (fig. 35). Or, il ne s'agit pas pour l'artiste de révéler la matérialité de la peinture au travers de l'écoulement du sang puisqu'il accentue la planéité du fluide par de fins coups de pinceau. Le sang du Christ apparaît alors comme étant intrinsèque à la vision de la sainte, et donc enfermé dans l'espace pictural.

Par ailleurs, la tête du Christ dégouline aussi de sang à cause de la couronne d'épines (fig. 34), tout comme la plaie de son flanc (fig. 35) qui paraît fraîche. L'artiste a ainsi renforcé le caractère vivant du Crucifié, comme s'il venait d'être cloué à la Croix. Son sang, encore frais, confirme son humanité lors de sa Crucifixion, mais aussi au moment où il détache son bras pour faire boire le liquide de sa plaie à la sainte. Paradoxalement, son teint proche de la couleur de la pierre et ses dimensions réduites par rapport à Lutgarde trahissent l'illusion d'un Christ *in persona*. On remarquera par ailleurs qu'il s'agit de la seule représentation de notre corpus où ce fluide corporel apparaît clairement sur le corps du Christ.

De plus, alors que la *Vita*³⁰² de sainte Lutgarde fait explicitement mention du fait que la religieuse goûte le sang à la plaie du Christ, les peintres des anciens Pays-Bas du Sud ne semblent pas avoir gardé ce moment. L'enlacement des deux figures et l'échange de regards apparaît davantage dans notre corpus. Or, il existe des représentations d'une vision similaire

³⁰¹ *Ibid.*, p. 47-135.

³⁰² T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 228-229.

que Catherine de Sienne aurait eue du Christ³⁰³. Ce dernier lui apparaît en Sauveur et non pas sur la Croix comme il le fait pour Lutgarde. Il lui fait alors boire le sang de la plaie de son côté. Anton Van den Heuvel (fig. 40) peint cette vision dans la première moitié du XVII^e siècle. On y voit la sainte, à genou, la bouche collée à la plaie du Christ. Ce même motif est représenté dans le panneau central d'un triptyque (fig. 41) du XVII^e siècle d'Heverlee. La raison pour laquelle l'iconographie de Lutgarde n'appuie pas l'instant où elle boit le sang de la plaie reste encore inconnue. S'agirait-il de représenter le point culminant de la vision avant ou après le moment où elle goûte « miel »³⁰⁴ de l'Époux ?

– Peindre le jet de lait

Représenter une *Lactation* divine semble avoir été un exercice plus compliqué pour les artistes. Le motif d'une succion du sein de la Vierge par le saint n'a en effet pas été retenu par la tradition iconographique ; sans doute en raison du caractère ambigu que ce genre d'images pouvait susciter. Les peintres ont donc été contraints de trouver d'autres dispositifs visuels. De plus, la distanciation entre Bernard et la vision reste de mise pour le XVII^e siècle dans les anciens Pays-Bas méridionaux. Nous avons mentionné plus haut que la différence de proportions entre les deux figures pouvait être un indice d'une substitution miraculeuse à une image (fig. 14 et 15). Néanmoins, il pourrait également s'agir d'établir une mise à distance physique afin d'éliminer toute ambivalence érotique de la scène. On remarque aussi que dans les œuvres de Gaspar de Crayer (fig. 16 et 17), cette distance se réduit, le saint se rapprochant du sein alors que la Vierge en projette du lait.

Dans les peintures de notre corpus, le jet de lait se présente comme un filet ténu, presque imperceptible dans certains cas, et se rapprochant davantage d'une sorte de rai laiteux qui se divise parfois en trois gouttes (fig. 14). C'est notamment le cas dans les *Lactations* de Theodoor van Thulden (fig. 42) et de Gaspar de Crayer (fig. 43) où le lait virginal ne se perçoit que si l'on s'attarde sur la composition. Il s'agit dans ces deux cas de traits presque hachurés qui touchent à peine la bouche du saint. Serait-il question de rester dans la décence pour ces artistes ? La question reste en suspens puisque nous ne possédons aucun document attestant d'une quelconque manière de représenter le jet de lait de la Vierge. Néanmoins, ce mode de représentation semble être la norme dans les anciens Pays-Bas, probablement en raison de la tradition iconographique de ce thème où le lait apparaît sous la forme d'un filet. En Espagne,

³⁰³ A. FELLA (dir.), *Les femmes mystiques. Histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2013 (Bouquins), p. 231.

³⁰⁴ T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 229.

cependant, la *Lactation* d'Alfonso Cano (fig. 44) le présente comme un fluide qui est véritablement goûté par saint Bernard. En effet, si le jet est également représenté comme une sorte de rai blanc unissant les deux figures, tout le caractère liquide de ce fluide prend sens lorsqu'il atterrit dans la bouche du saint.

3. La réception des images au XVII^e siècle

Le concile de Trente (1545-1563) et ses conséquences sur l'art baroque flamand ont déjà fait l'objet de nombreuses études. Cependant, il nous paraît important de rappeler le contexte dans lequel il se déroule, ainsi que l'implantation de ses décrets dans les anciens Pays-Bas du Sud. Notons également qu'un mouvement de renouveau spirituel, mais aussi artistique se met déjà en place avant la Contre-Réforme catholique. Celle-ci ne fait, en réalité, que prolonger et renforcer cela. Le but de ce concile est donc de combattre l'hérésie, qui est incarnée par le protestantisme au XVI^e siècle. Parallèlement, l'Église catholique est contrainte de se réformer de l'intérieur étant donné les dérives qu'elle subit depuis des siècles ; une restructuration et un renouvellement institutionnel sont alors indispensables³⁰⁵.

La promotion de l'image, comme support de la prière, devient un enjeu fondamental pour l'Église qui va s'employer à revaloriser son usage, mais aussi à légitimer son culte au travers des décrets de Trente. En effet, alors que les protestants voient dans l'usage de l'image religieuse toutes les dérives du catholicisme, celle-ci va servir de fondement identitaire au catholicisme³⁰⁶. Par ailleurs, les autorités catholiques vont utiliser et remettre en valeur les miracles réalisés par celles-ci afin de prouver leur utilité³⁰⁷. Toutefois, pour que l'image ne soit plus sujette aux dérives comme l'idolâtrie, l'Église de Rome va renouveler son iconographie devenue trop libre. Les représentations des évangiles apocryphes, de saints dont l'existence historique est douteuse, des sujets inconvenants, ou encore de la nudité sont des exemples de ce que l'Église tente de supprimer dans l'art post-tridentin. Or, il s'avère que le contrôle de l'iconographie reste complexe³⁰⁸. L'art, devenu un outil de propagande de la Contre-Réforme aurait donc servi d'une part, à instruire et d'autre part, à asseoir l'autorité de l'Église catholique³⁰⁹.

³⁰⁵ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 17.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁰⁷ O. CHRISTIN, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, éd. de Minuit, 1991 (Le sens commun), p. 239.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 20.

Paradoxalement, l'idée d'un art baroque étroitement lié aux préceptes catholiques se voit contrastée par plusieurs auteurs³¹⁰. Ceux-ci notent que l'éclosion de l'art baroque peut également être mise en parallèle avec une spiritualité antérieure à la Contre-Réforme, et basée sur une approche sensible du Divin. Il s'agirait alors de créer un art dont l'iconographie s'axe sur des modèles « pieux, simple et direct (dépourvu de symbolisme complexe), qui tend au réalisme ou plutôt à une sorte de naturalisme apte à éveiller une dévotion sensible et affective »³¹¹. Ces images expriment alors la *pia fides* qui se définit par l'enracinement plus profond de la foi dans le cœur, plutôt que dans la raison. Elles apparaissent donc à partir de l'initiative d'un groupe social différent et plus large que les autorités ecclésiastiques. Par conséquent, on ne peut plus vraiment parler de l'art baroque comme d'un art de propagande dans ce cas, puisqu'il s'impose à l'Église catholique³¹². Malgré tout, celle-ci piochera dans le même substrat que cette piété. Dès lors, l'Église post-tridentine va adapter les valeurs traditionnelles du christianisme aux nécessités contemporaines, qui feraient alors partie des fondements de l'art baroque³¹³.

L'introduction des décrets du Concile de Trente dans les anciens Pays-Bas méridionaux n'a pas été un processus rapide. Notons également que la situation politique et religieuse n'était a priori pas propice à accueillir une restructuration religieuse de cette ampleur. Les guerres de religion font d'ailleurs rage tout au long du XVI^e siècle avec notamment l'iconoclasme qui connaît plusieurs vagues destructrices dans les églises³¹⁴. De plus, la séparation des provinces du Nord et du Sud en 1585 (ratifiées en 1648) crée une atmosphère anxiogène dans les anciens Pays-Bas. Citons également la Guerre de Quatre-Vingts Ans (1568-1648), mettant en scène le conflit entre la couronne d'Espagne et les provinces des Pays-Bas et qui fait office de toile de fond à ces événements. Néanmoins, durant la Trêve de Douze ans (1609-1621) les archiducs espagnols Albert et Isabelle vont lancer une campagne de restauration et de redécoration des églises. Pour les gouverneurs généraux espagnols, alors établis à la cour de Bruxelles, cette campagne sera, entre autres, l'occasion d'appliquer les décrets tridentins dans les anciens Pays-Bas méridionaux³¹⁵.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*, p. 21.

³¹⁴ 1566 : furie iconoclaste, 1585 : *Tabula rasa*

³¹⁵ J. B. KNIPPING, *op. cit.*, p. 5-9.

Avant l'arrivée des archiducs, la rigueur dans l'application des décrets par Philippe II d'Espagne en 1564 provoque quelques réticences de la part des autorités ecclésiastiques locales³¹⁶. Même pour l'Église de Rome, la mise en place de moyens pour unifier le culte catholique s'avère peu évidente dans les premières années. Ainsi, un nouveau bréviaire établi par Pie V voit le jour en 1568, tandis que le Missel romain sera revu en 1570. Ce n'est qu'en 1588 que Sixte Quint créera la Congrégation des Rites et des Cérémonies, qui a pour but l'observation rigoureuse de la liturgie romaine. De plus, dans les anciens Pays-Bas du Sud, la réorganisation des diocèses³¹⁷ initiée dans la seconde moitié du XVI^e siècle facilite en partie l'introduction des décrets du Concile de Trente, notamment en ce qui concerne l'usage romain de la messe³¹⁸. De plus, malgré les conflits incessants des années 1560, la Réforme catholique devient pour les Provinces du Sud un moyen de renforcer leur identité catholique face à la menace protestante, surtout à Anvers et à Bruxelles. Par ailleurs, l'Assemblée de Malines, en 1570, permet l'introduction du nouveau bréviaire pour les heures canoniales, alors que Tournai adopte plus ou moins au même moment l'usage romain de la messe. Il n'en reste pas moins que l'application des décrets est un processus lent et non uniforme, comme en témoigne le synode provincial de Malines qui a lieu en 1607. Cette assemblée tente, quarante-quatre ans après la fin du concile de Trente, d'imposer l'usage romain aux diocèses flamands ne l'ayant pas encore adopté³¹⁹. En 1631, c'est au tour du synode de Cambrai de faire de même, l'imposant cette fois à la totalité des paroisses de son diocèse³²⁰.

Évoquons brièvement les enjeux de ce nouvel usage romain de la messe, et notamment le rôle de l'autel et de la célébration de l'Eucharistie au lendemain du Concile tridentin. Tout d'abord, il est important de noter que la séparation entre le sacré et le profane à la suite de la Contre-Réforme reste de mise. En effet, le peuple est souvent mis à l'écart du chœur où se situe l'autel, que ce soit par des jubés, qui persistent encore dans nos régions au XVII^e siècle, ou par des clôtures³²¹.

³¹⁶ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 22.

³¹⁷ Le nombre de diocèses passe de six à dix-huit.

³¹⁸ A. DELFOSSE, « Le dispositif de l'autel : normes liturgiques », dans D'Hainaut-Zveny et R. Dekoninck (dir.), *Machinae spirituales : les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contribution à une histoire du sentiments religieux au XVII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 39.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*, p. 40.

³²¹ A. JACOBS, « La scénographie baroque des églises des Pays-Bas méridionaux : le mobilier liturgique. En influence et tradition », dans C. Bossu, W. Brake, S. Lambeau et C. Leporati, *Alla luce di roma. i disegni scenografici di scultori fiamminghi e barocco romano*, Rome, museo dell'istituto, 2016, p. 86.

On voit par ailleurs que le tabernacle prend de plus en plus souvent place sur l'autel, signifiant visuellement le lieu symbolique de la présence réelle et permanente du Christ³²². Le dogme de la transsubstantiation³²³ est également renforcé lors de Trente puisque le concile insiste sur l'importance du Sacrifice. Le Saint-Sacrement, lors de la messe, doit alors être mis en valeur par les bénédictions, les ornements, les vêtements, etc., mais les recommandations restent vagues³²⁴. La décoration de l'autel, quant à elle, doit aussi servir à mettre en valeur ce dernier ; le retable ou le tableau d'autel sert alors de « toile de fond »³²⁵. Il faudra toutefois attendre 1600 pour que la Congrégation des Rites et des Cérémonies publie une édition revue du *Cérémonial des évêques*, dans laquelle les indications du déroulement de la messe sont davantage explicitées³²⁶. Quant à la réédition du Missel romain, elle précisera en 1604 quels ornements conviennent à la décoration de l'autel³²⁷. Enfin, le synode d'Anvers de 1610 prescrira l'usage du panneau peint (ou du retable) derrière l'autel. Le synode proposera également que l'on place le tabernacle au centre de l'autel³²⁸. Cependant, le *Cérémonial des évêques* refuse que celui-ci soit posé sur le maître-autel par risque de provoquer une confusion dans l'ordre des cérémonies et des rites. Même s'il est permis de conserver l'hostie sur l'autel, celle-ci doit être déplacée lors de la messe. Il est en effet recommandé de la placer dans une chapelle ou dans un lieu décoré³²⁹, ce qui ne sera pas toujours respecté. Finalement, l'autel est perçu comme le lieu du Sacrifice et doit alors être mis en valeur par l'ornementation qui lui est due. Cela passe donc également par l'usage de l'image, qui lui sert de toile de fond matérielle, tout en soutenant l'action de Dieu. Dès lors, l'art au service de l'affect, devient l'expression du renouveau spirituelle de la foi catholique³³⁰.

³²² *Ibid.*

³²³ Le dogme de la transsubstantiation avait été confirmé en 1215 par le Concile de Latran IV, mais, avec la montée du protestantisme qui rejetait l'idée de la transsubstantiation au profit de la consubstantiation, le Concile de Trente a réaffirmé le dogme.

³²⁴ A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 38.

³²⁵ Plusieurs auteurs ont suggéré que l'iconographie du retable ou du tableau d'autel portait exclusivement sur des thèmes eucharistiques. Néanmoins, cette thèse est aujourd'hui nuancée : B. WILLIAMSOM, « Altarpieces, Liturgy and Devotion », *Speculum*, 79/2, 2004, p. 341-406 ; A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 37.

³²⁶ A. DELFOSSE, *Ibid.*, p. 40.

³²⁷ *Ibid.*, p. 41 ; R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 24.

³²⁸ A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 41-42.

³²⁹ *Ibid.*, p. 41.

³³⁰ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 24.

3.1. Le contrôle des images au lendemain du Concile de Trente : que disent les décrets sur ce type d'images ?

La mise en place et l'application des décrets du concile de Trente ont donc fait l'objet d'un processus long dans les anciens Pays-Bas méridionaux. Dès lors, l'iconographie religieuse n'a pu faire l'objet d'un contrôle immédiat, ni même absolu. Par ailleurs, comme l'ont souligné Ralph Dekoninck et Annick Delfosse³³¹, il subsiste une coexistence entre un art de propagande post-tridentin et un art issu de la *pia fides*, dont l'imagerie s'axe davantage sur une relation affective avec le divin. Par conséquent, l'art religieux baroque ne peut être défini uniquement dans sa dimension spectaculaire, théâtrale et persuasive, exaltant et convertissant à la foi catholique. Il existe donc bien un art dont on pourrait qualifier l'iconographie comme étant plus intime, simple et directe, et dont la présence est issue de la volonté commune d'un groupe social spécifique.

Il semble donc que les œuvres de notre corpus, à défaut de pouvoir les ranger dans une catégorie clairement définie, appartiennent davantage à ce deuxième type. Cela peut s'expliquer en partie par le contexte dans lesquelles ces peintures ont été créées. En effet, la majorité, sinon la totalité des images qui nous concernent proviennent de milieux monastiques fermés, dont la plupart sont des couvents. De plus, malgré le fait que ces œuvres faisaient partie de la décoration d'église, elles étaient placées derrière ou autour de l'autel, ou encore dans le chœur. Dans le cas de *L'Amplexus de sainte Lutgarde* de Theodor Boeyermans (fig. 30), l'œuvre faisait partie d'un ensemble destiné à orner les stalles. Il apparaît donc clairement que ce type d'images n'était pas destiné au peuple, mais bien à une couche religieuse. En définitive, le type d'images qui nous concerne dans cette étude semble également échapper à l'art de propagande instauré par le Concile de Trente. Il se rapproche davantage d'un art issu de préoccupations spirituelles propres à un milieu religieux pratiquant un certain type de spiritualité. Cependant, nous verrons dans le chapitre suivant que cet art peut se révéler utile à la promotion du catholicisme.

Pour en revenir aux décrets tridentins, ceux-ci ne disent rien sur ce type d'images, probablement parce qu'elles constituent une partie infime de la production artistique. Cependant, notons que l'iconographie dont la validité historique est douteuse ne peut faire l'objet de représentation à la suite de Trente. Or, les thèmes de l'*Amplexus* et de la *Lactation de saint Bernard* font partie de cette catégorie étant donné qu'ils n'apparaissent pas dans

³³¹ *Ibid.*, p. 20-22.

l'hagiographie officielle du saint³³². L'Église doit donc s'adapter aux exigences locales en matière d'images existantes en dehors de ses frontières, comme nous l'avons signalé plus haut. En outre, ces thèmes iconographiques représentent une tradition picturale forte dans nos régions depuis le XV^e siècle.

De plus, l'intensité du culte lié à saint Bernard et à sainte Lutgarde dans les communautés religieuses reste étroitement liée à leur iconographie visionnaire. D'une part, Lutgarde de Tongres représente pour les cisterciennes un idéal mystique à suivre. Ses reliques suscitent par ailleurs un pèlerinage dans la région où elle a évolué. Il s'agit donc d'un culte local, mais intense pour cette sainte, et particulièrement auprès des femmes³³³. D'autre part, Bernard de Clairvaux, à l'opposé de Lutgarde, fait l'objet non seulement d'un culte religieux quasi international, mais il a également été une source d'inspiration pour de nombreux auteurs mystiques et théologiens. En effet, dans les Pays-Bas du Sud, les courants de dévotion axés sur une approche sensible du Divin s'inspirent beaucoup de l'enseignement bernardin. Les auteurs tels que J. Eckhart (1260-1327), H. Suso (1300-1366), ou encore J. de Ruysbroeck (1293-1381) diffusent, notamment par leurs écrits, la *Brautmystik* qui est un type de dévotion « nuptiale » se développant dans nos régions pendant près de deux siècles. Citons également le courant de la *Devotio Moderna*, dont l'influence persiste jusqu'au XVII^e siècle et qui emprunte à Bernard son approche presque amoureuse de l'humanité du Christ et de la Vierge. En outre, ce type de dévotion lui doit sa recherche de l'union mystique entre l'âme et Dieu, ainsi que l'amour pour la Vierge en tant que Mère de Dieu. Par ailleurs l'*Imitation de Jésus Christ* (XV^e siècle) de Thomas à Kempis trouve une partie de son inspiration dans l'enseignement de l'abbé cistercien qu'il cite à plusieurs reprises dans sa recherche du Christ³³⁴. Dès lors, tandis que l'iconographie visionnaire de Lutgarde de Tongres témoigne d'un culte local déjà ancré dans nos régions depuis le XIV^e siècle, Bernard constitue davantage une figure incontournable dans la spiritualité (des communautés religieuses surtout) tout au long des Temps modernes. L'iconographie visionnaire de ces deux saints entre tout de même dans la question des images du concile de Trente. Il est en effet nécessaire pour les autorités ecclésiastiques d'unifier et de contrôler les sujets de l'art religieux, même si cela s'avère complexe.

³³² Cf. Chapitre I.

³³³ M.-E. MONTULET-HENNEAU, « Itinéraire spirituel de moniales cisterciennes : de Bernard à Ignace », *Revue Mabillon*, 3, 1992, p. 182.

³³⁴ C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 181-182.

Voici ce que les décrets de la XXV^e session (3-4 décembre 1563) dit en matière d'images :

« Le saint concile enjoint à tous les évêques et à tous les autres ayant la charge et le devoir d'enseigner que, conformément à l'usage de l'Église catholique et apostolique, reçu dès les premiers temps de la religion chrétienne, et conformément au sentiment unanime des saints Pères et aux décrets des saints conciles, ils instruisent diligemment les fidèles, particulièrement sur l'intercession des saints et leur invocation, les honneurs dus aux reliques et le légitime usage des images. [...]

De plus, on doit avoir et garder, surtout dans les églises, **les images du Christ, de la Vierge Marie Mère de Dieu, et des autres saints, et leur rendre l'honneur et la vénération qui leur sont dus**. Non pas parce que l'on croit qu'il y a en elles quelque divinité ou quelque vertu justifiant leur culte, ou parce qu'on doit leur demander quelque chose ou mettre sa confiance dans des images, comme le faisaient autrefois les païens qui plaçaient leur espérance dans des idoles, mais parce que l'honneur qui leur est rendu renvoie aux modèles originaux que ces images représentent. Aussi, à travers les images que nous baisons, devant lesquelles nous nous découvrons et nous prosternons, c'est le Christ que nous adorons et les saints, dont elles portent la ressemblance, que nous vénérons. C'est ce qui a été défini par les décrets des conciles, spécialement du deuxième concile de Nicée, contre les adversaires des images.

Les évêques enseigneront avec soin que, par le moyen de l'histoire des mystères de notre rédemption représentés par des peintures ou par d'autres moyens semblables, le peuple est instruit et affermi dans les articles de foi, qu'il doit se rappeler et vénérer assidûment.

Et l'on retire aussi grand fruit de toutes les images saintes, non seulement parce que sont enseignés au peuple les bienfaits et les dons que lui confère le Christ, mais parce que, aussi, sont mis sous les yeux des fidèles les miracles de Dieu accomplis par les saints et les exemples salutaires donnés par ceux-ci : de la sorte, ils en rendent grâces à Dieu, ils conforment leur vie et leurs mœurs à l'imitation des saints et sont poussés à adorer et aimer Dieu et à cultiver la piété. Si quelqu'un enseigne ou pense des choses contraires à ces décrets : qu'il soit anathème.

Si certains abus s'étaient glissés dans ces saintes et salutaires pratiques, le saint concile désire vivement qu'ils soient entièrement abolis, en sorte qu'on n'expose aucune image porteuse d'une fausse doctrine et pouvant être l'occasion d'une erreur dangereuse pour les gens simples. S'il arrive parfois que l'on exprime par des images les histoires et les récits de la Sainte Écriture, parce que cela sera utile pour des gens sans instruction, on enseignera au peuple qu'elles ne représentent pas pour autant la divinité, comme si celle-ci pouvait être vue avec les yeux du corps ou exprimée par des couleurs et par des formes.

On supprimera donc toute superstition dans l'invocation des saints, dans la vénération des reliques ou dans un usage sacré des images ; toute recherche de gains honteux sera éliminée ; enfin, toute **indécence** sera évitée, en sorte que les images ne soient ni peintes ni ornées d'une beauté provocante. [...]

Pour que cela soit plus fidèlement observé, **le saint concile statue qu'il n'est permis à personne, dans aucun lieu ni église, même exempté, de placer ou faire placer une image inhabituelle, à moins que celle-ci n'ait été approuvée par l'évêque.** [...] »³³⁵

L'extrait ci-dessus résume quelque peu nos propos. Néanmoins, il faut remarquer que les décrets restent vagues quant à la nature même de la composition, notamment en matière d'« indécence ». De plus, les images qui véhiculent une doctrine non conforme au concile doivent être supprimées. Or, nous verrons dans le point suivant que les thèmes de l'*Amplexus* et de la *Lactation*, malgré leur nature ambiguë, pourraient justement convenir, sinon renforcés, la doctrine tridentine, en particulier en matière de l'Eucharistie et de la place de la Vierge³³⁶.

Par ailleurs, Jean Molanus (1533-1584) est l'un des premiers auteurs à réellement aborder la question des images dans son *Traité des saintes images*³³⁷ (1570). Ce texte a par ailleurs exercé une grande influence dans nos régions en ce qui concerne l'iconographie religieuse. Dans son traité, il évoque une scène similaire à la *Lactation de saint Bernard*³³⁸, mais il s'en éloigne également dans plusieurs points :

« L'image de la Mère de Dieu montrant son sein à son Fils est tirée des sermons de saint Bernard, dont on cite par une fréquente habitude les paroles : "Hommes, tu possèdes un accès assuré à Dieu là où la mère est devant le Fils, et le Fils devant le Père. La mère montre son cœur et son sein à son Fils, le Fils montre au Père son flanc et ses blessures. Aucune demande ne peut être repoussée où se manifeste tant de sublime charité." Donc, de même que je comprends les paroles de Bernard dans un sens figuré, de même je juge qu'il faut comprendre dans le même sens l'image que l'on tire d'elles.

De même, un certain nombre d'images de la Vierge Mère de Dieu, elle qui mérite toute vénération et louange, sont davantage peintes à cause de la dévotion populaire, des gens simples qu'en raison des fermes témoignages de l'Écriture ou des Pères : [...] celle où elle reçoit sur son sein et dans ses bras le Christ à la descente de la Croix ; [...]. »³³⁹

De toute évidence, la présence conjointe de la plaie et du sein n'a pas fait l'objet d'une tradition picturale, comme pourrait le suggérer Molanus. Néanmoins, nous pouvons évoquer le cas de Theodoor van Thulden (fig. 24) qui représente Bernard recevant à la fois le lait de la

³³⁵ G. ALBERIGO (éd.), *Les conciles œcuméniques*, tome II-2 : *Les décrets de Trente à Vatican II*, Paris, éd. du Cerf, 1994, p. 1573.

³³⁶ Cf. Chapitre II pour les interprétations médiévales de la *Lactation de saint Bernard* et de l'*Amplexus de sainte Lutgarde*.

³³⁷ J. MOLANUS, *op. cit.*

³³⁸ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, *op. cit.*, p. 19.

³³⁹ J. MOLANUS, *op. cit.*, p. 213-214.

Vierge et le sang du Christ sous le regard de Dieu le Père et de la colombe du Saint-Esprit. Citons également une œuvre de Rubens, datant de 1615 (fig. 45), qui représente saint Augustin entre la Vierge montrant son sein et le Christ exposant sa plaie à ce dernier. Toutefois, le jet de lait n'est ni représenté par Rubens, ni évoqué par Molanus, ce qui nous laisse penser qu'en réalité ceux-ci font référence au sein de la Vierge et aux blessures du Christ comme symboles (double) d'intercession entre les hommes et Dieu³⁴⁰. Enfin, pour Molanus, les images de la Vierge semblent surtout faire partie d'une production artistique populaire. Cependant, dans le cas de la *Lactation de saint Bernard*, même si le thème fait partie d'une longue tradition, il nous semble que le sens relève davantage de connaissances profondes de la mystique.

3.2. Les détracteurs de la fin du XVI^e siècle

La question de la validation des images portant sur l'*Amplexus* et la *Lactation de saint Bernard* et l'*Amplexus de sainte Lutgarde* n'a donc pas été élucidée à travers les décrets du Concile de Trente. Cependant la présence de telles peintures justifie qu'elles ont suscité un certain intérêt dans la sphère religieuse des anciens Pays-Bas du Sud.

Toutefois, le thème de la *Lactation de saint Bernard* a provoqué certaines condamnations aux XVI^e et XVII^e siècles. Nous ne reviendrons pas ici sur la critique protestante en ce qui concerne l'image, mais il nous paraît important de rappeler que c'est plutôt l'usage et la place de celle-ci qui suscitent les condamnations. De plus, le culte de la Vierge constitue un des points de mire des attaques par les réformés. Dès lors, le thème de cette vision bernardine semble réunir tout ce que le protestantisme réprouve en matière d'image.

Tout d'abord, Érasme, dans son combat contre les excès et les dérives chrétiennes, tourne ce miracle en dérision à travers un dialogue entre le crédule Ogygius et le sceptique Ménédème. Le premier dit :

« Je reviens au tableau. On y avait encore ajouté cette preuve d'une pieuse naïveté : le lait de la Vierge que l'on montrait en plusieurs autres endroits, était certes fort vénérable, mais celui-ci dépassait les autres en vulnérabilité du fait que ceux-là étaient raclés sur des rochers, tandis que celui-ci avait coulé directement des seins de la Vierge.

M. : D'où savait-on cela ?

O. : Oh ! c'est la Vierge de Constantinople, celle qui avait donné le lait, qui le racontait.

M. : Et c'est peut-être saint Bernard qui le lui avait communiqué.

³⁴⁰ Le motif du sein de la Vierge est souvent représenté dans l'art médiéval comme symbole de son rôle d'intercesseur entre les dévots et Dieu. Dès lors, il pourrait s'agir, pour Molanus, d'évoquer ce rôle.

O. : Je crois que oui.

M. : Car, étant adulte, il lui est arrivé de goûter le lait au même sein qu'avait été tété l'Enfant Jésus. Aussi je m'étonne qu'on le dise "melliflu" plutôt que "lactiflu". »³⁴¹

Érasme, dans ce texte, réproouve « ceux qui montrent comme certaines des reliques incertaines, qui leur attribuent plus qu'il ne faut qui tirent de là des profits sordides »³⁴². Il condamne donc le miracle du lait de la Vierge qu'aurait reçu Bernard de Clairvaux. Par ailleurs, ce passage témoigne des débats que cette vision provoque encore au XVI^e siècle.

En ce qui concerne les critiques catholiques, un passage du *Dialogue 8 sur la Règle de Saint Benoît*, rédigé à la fin du XVI^e siècle par l'abbé luxembourgeois Johannes Bertel, condamne également le miracle de la *Lactation*. Il écrit :

« Il s'agit de l'image de Bernard, sur laquelle il est peint à genoux devant la Vierge Marie, et où la Sainte mère presse son sein et lui envoie son lait virginal dans les yeux. Personne ne doit croire qu'il s'agit d'une histoire, alors qu'elle n'est qu'une expression de piété (cela ne s'est pas réellement passé, sinon en esprit), car personne ne peut douter que de nombreux siècles aient séparé Marie et Bernard. Mais je crois que les peintres ont fait des images sur la base des sermons de Bernard, dont la douceur donne à penser que le saint reçut sa science théologique d'un don divin ; c'est pourquoi il est connu de tous comme *Doctor Mellifluus* [...] »³⁴³

L'auteur fait clairement référence à une image de la *Lactation de saint Bernard*. Nous pouvons également percevoir dans cet extrait la crainte de l'abbé quant à l'interprétation que peuvent en faire les fidèles, puisqu'il précise qu'il faut prendre cette image comme une « expression de la piété » et non pas comme un événement réel. La vision du saint est alors à comprendre comme une métaphore du don de la science théologique. Remarquons également que le lait de la Vierge atterrit dans les yeux du saint, et non dans sa bouche, ce qui est traditionnellement perçu comme le signe du don de la sagesse et de la science théologique³⁴⁴.

Nous pourrions alors nous poser la question de savoir si les images de la *Lactation de saint Bernard*, mais aussi son *Amplexus* étaient reçues, non pas comme des thèmes iconographiques figurant une vision, mais plutôt comme une métaphore visuelle du don de lait

³⁴¹ ERASME, *Œuvres choisies*, trad. du latin par J. Chomarat, Paris, Livre de poche classique, 1991, p. 724.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ C. HENRIQUEZ, *Menologium ordinis cisterciensis*, Anvers, 1630, p. 159-160 ; C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 169.

³⁴⁴ Cf. Chapitre II ; C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *Ibid.*, p. 169-170.

de la Vierge ayant des effets sur le saint ? Dans le cas de l'*Amplexus de sainte Lutgarde*, en revanche, le fait que ses visions aient été rédigées et publiées renforce peut-être la nature véridique de celles-ci, légitimant ainsi leurs représentations. Faute de témoignages du XVII^e siècle, il nous est impossible de répondre à cette question. Néanmoins, il reste indéniable qu'il existe dans ces images une dimension symbolique forte, s'inscrivant dans les différents types de spiritualité des Pays-Bas du Sud au XVII^e siècle. En effet, le sang et le lait apparaissent dans ces visions comme étant porteurs d'un sens mystique que seul le visionnaire est capable de saisir dans l'intimité de sa rencontre avec le Divin. Par conséquent, l'importance accordée à leur représentation pourrait trouver son fondement dans la recherche du mystère qui est obtenu, dans le cas de Bernard et de Lutgarde, par l'absorption de ces fluides organiques³⁴⁵.

³⁴⁵ Nous tenterons d'étayer cette hypothèse dans le chapitre suivant.

Conclusion

En conclusion, la réception des récits visionnaires de Bernard de Clairvaux et de Lutgarde de Tongres ne semble pas avoir fondamentalement changé depuis le Moyen Âge. Par ailleurs, leur iconographie présente une certaine continuité dans les moyens de représentation de la vision, en tout cas pour le thème de la *Lactation de saint Bernard* (le jet de lait se fait à distance, le saint en prière ou en train de lire). En revanche, la manière de représenter les affects des personnages a évolué puisqu'ils sont représentés de manière théâtrale. Rendre visuellement les émotions constitue, en effet, un enjeu pour les peintres baroques, comme nous l'avons vu avec les œuvres de Gaspar de Crayer. L'organisation de la composition tend également à élargir le cadre pour donner à voir des figures en pied, tout en conservant une impression de proximité entre le spectateur et la scène.

Les types de vision auxquels nous avons eu affaire dans notre corpus constituent une question importante. En effet, les peintres, suivant vraisemblablement une tradition iconographique plutôt qu'un texte fondateur, ont sans doute interprété à leur façon les circonstances du miracle de la *Lactation*. L'*Amplexus de sainte Lutgarde*, malgré la présence d'une *Vita*, fait également l'objet des mêmes réinterprétations par les artistes. Dans le cas de l'œuvre de Gaspar de Crayer (fig. 32), il pourrait s'agir de l'animation miraculeuse d'une statue du Christ en croix, tandis que la sainte méditait sur une image de la Résurrection. Or, l'ajout du chapelet et de livre de prière apparaît comme une exception à notre corpus, car les autres artistes semblent être restés proches du récit de base. Toutefois, la question de savoir à quel(s) type(s) de vision ces images tentent de se rattacher semble complexe. A priori, il s'agirait d'une vision *corporelle* où le Christ apparaît à Lutgarde. Cependant, les limites entre ces différentes sortes de visions deviennent floues au XVII^e siècle, on ne peut donc se résoudre à attribuer définitivement ces représentations à l'un ou l'autre type.

Enfin, les peintres flamands se sont adaptés au nouvel esprit baroque en introduisant parfois des motifs iconographiques célestes, tels que les anges, angelots, et chérubins, ou encore le nuage. Tous ces éléments répondent à la volonté de simplifier l'iconographie³⁴⁶, mais aussi de rendre clairement compte que nous nous trouvons face à une expérience appartenant à une réalité supérieure. Or, ce n'est pas toujours le cas dans notre corpus. De plus, la Croix apparaît comme un élément liant la divinité du Christ et son humanité. En effet, elle s'ancre dans le sol sur lequel se tient le visionnaire, tout en supportant le prototype qui est apparu ou qui s'est

³⁴⁶ J. B. KNIPPING, *op. cit.*, p. 7.

substitué à l'image. Par ailleurs, on assiste dans nos régions à une sorte de paradoxe entre la volonté de créer un art religieux glorifiant, exaltant la figure de Dieu et des saints ; et en même, un certain type de spiritualité semble être davantage à la recherche d'images témoignant du rapport intime, mais aussi intérieur avec le Divin. Le Christ et la Vierge viennent alors à la rencontre du visionnaire, révélant et offrant une part intime de leur être.

Ce chapitre a été l'occasion de prendre connaissances des moyens plastiques utilisés afin de rendre compte des visions de Bernard de Clairvaux et de Lutgarde de Tongres dans l'art baroque flamand. Le chapitre suivant nous permettra d'aborder cette question de la dualité dans la spiritualité au XVII^e siècle flamand et comment les images que nous étudions en témoignent.

Chapitre IV. La place des images dans la spiritualité du XVII^e siècle flamand

Introduction

Ce quatrième et dernier chapitre constituera le dénouement des trois premiers. Il sera consacré à ce que nous avons rapproché d'un essai. En effet, nous avons eu l'occasion de consulter des études sur les thèmes de l'*Amplexus* et de la *Lactation* portant sur la France³⁴⁷ et l'Espagne³⁴⁸, ou encore l'Allemagne³⁴⁹. Cependant, le cas de Lutgarde de Tongres reste peu étudié. De plus, si ce n'est pour la France et l'Espagne dans le cas des visions bernardines, ces études n'envisagent que la période du Moyen Âge³⁵⁰. Or, la présence de peintures telles que le démontre notre corpus témoigne de l'existence d'un intérêt, ainsi que d'une tradition iconographique dans les Pays-Bas du Sud au XVII^e siècle. Nous tenterons donc, à partir des interprétations qui ont été faites dans le second chapitre, de définir la place de ces images pour la période et la région données. Retenons également qu'il semble exister dans nos régions une dévotion héritée de la *Devotio Moderna*, qui pratique une approche intime, voire amoureuse de Dieu. Paradoxalement, l'introduction des décrets du concile de Trente (1545-1563) et les campagnes artistiques des archiducs Albert et Isabelle d'Espagne conduisent vers ce qu'on pourrait appeler un art de propagande post-tridentin³⁵¹. Toutefois, l'art baroque flamand ne se limite pas à la volonté de combattre le protestantisme par un art spectaculaire et fastueux, comme nous l'avons évoqué plus haut.

Dans le même temps, nous tenterons de comprendre quelles étaient les attitudes adoptées face à ces images de visions mystiques. Il sera question d'étudier les fonctions, les rôles, et les pouvoirs attribués à celles-ci à travers la spiritualité de l'époque. En outre, nous verrons que les œuvres de notre corpus semblent avoir été principalement destinées aux milieux monastiques féminins. Ce type d'iconographie³⁵² s'inscrit-il donc dans une spiritualité héritée

³⁴⁷ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, *op. cit.*

³⁴⁸ V. STOICHITA, *op. cit.*

³⁴⁹ C. D. MUIR, *op. cit.*

³⁵⁰ C. DUPEUX C., « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 159-193 ; C. DUPEUX, « Saint Bernard dans l'iconographie médiévale : l'exemple de la lactation », *op. cit.*, p. 152-164.

³⁵¹ J. B. KNIPPING, *op. cit.*, p. 5. ; R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 19.

³⁵² Nous avons déjà répondu en partie à cette question dans les chapitres précédents.

du Moyen Âge et liée à la mystique, où les fluides corporels tels que le sang et le lait divins tiennent une place importante ?

1. La place des images dans le XVII^e siècle flamand

La dimension métaphorique du lait virginal dont nous avons parlé dans le second chapitre, et qui existerait dans le thème de la *Lactation de Bernard* a connu des variations et évolutions, notamment au travers du placement du jet de lait sur le saint. Nous remarquons en effet que la signification du don du lait par la Vierge peut varier selon que le lait touche la bouche, les yeux, ou encore qu'il se divise en trois gouttes atteignant le front de Bernard. Ainsi, la réception de ce fluide par le front peut être vu comme étant la métaphore du don de la connaissance des sciences théologiques et de la sagesse³⁵³. Le lait atterrissant dans l'œil, quant à lui, revêt en général le sens du don de la clairvoyance³⁵⁴. Cependant, lorsqu'il s'agit de la bouche du saint qui le reçoit, il existe plusieurs significations. Deux d'entre elles nous paraissent intéressantes : le lait de la Vierge comme don de l'éloquence ; et comme nourriture divine pour l'âme, révélant les mystères. Ce liquide organique, dans ou sur la bouche de Bernard, peut également être mis en lien avec le baiser des époux du Cantique des cantiques³⁵⁵. Les artistes des anciens Pays-Bas du XVII^e siècle ne retiennent pas les motifs du front et de l'œil. En effet, les peintres représentent principalement le schéma dans lequel le saint reçoit le lait dans sa bouche. La question de savoir s'il s'agit, pour les artistes, de représenter le don de l'éloquence et/ou de re-présenter son statut privilégié de chanter de la Vierge à travers les révélations mystiques persiste donc.

Alors que dans le cas de la *Lactation*, il pourrait exister plusieurs sens, les thèmes de l'*Amplexus de sainte Lutgarde* et de *saint Bernard* semblent donner une lecture symbolique plus claire dans le contexte de l'art du XVII^e siècle flamand. En effet, ce genre d'images s'inscrit, entre autres, dans le culte de l'Eucharistie que le concile de Trente renforce dès la seconde moitié du XVI^e siècle³⁵⁶. Cependant, il faut garder en tête que ces images ne correspondent pas, a priori, à un art de propagande. Ces œuvres constitueraient donc une forme d'art destiné à une couche sociale spécifique telle que nous en avons discuté plus haut³⁵⁷, et

³⁵³ C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 169-170.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ Cf. Chapitre II.

³⁵⁶ A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 38.

³⁵⁷ Cf. Chapitre IV - La réception des images au XVII^e siècle dans les anciens Pays-Bas du Sud ; R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 20-21.

dont la piété axée sur l'affect est propice à cette production iconographique. À première vue, les thèmes qui nous concernent peuvent faire l'objet de condamnations. Néanmoins, hormis les exemples d'Érasme et de l'abbé Johannes Bertel, nous n'avons pas connaissance d'autres critiques. Ces œuvres pourraient finalement servir la cause de la Contre-Réforme, et ce pour plusieurs raisons : la justification de la nécessité et du culte des images ; l'importance de la Vierge ; la justification de l'Incarnation ; l'importance de l'Eucharistie et dogme de la transsubstantiation ; le culte des saints. Voici autant d'arguments pour lesquels les autorités ecclésiastiques pouvaient trouver en ces images un moyen de justifier, renforcer et unifier le culte catholique dans nos régions. Par conséquent, des peintures dont les thèmes relèvent de la mystique et qui étaient destinées aux milieux monastiques, pourraient faire l'objet d'une certaine tolérance catholique qui y trouverait des arguments renforçant ses dogmes.

1.1. Ascétisme catholique au XVII^e siècle - oraison et mortification

Nous avons déjà brièvement évoqué l'importance de l'ascèse religieuse au Moyen Âge dans le Chapitre II de cette étude. Il sera donc question dans ce point d'envisager les pratiques spirituelles au XVII^e siècle dans les Pays-Bas du Sud afin de mieux comprendre dans quel contexte religieux notre corpus s'inscrit. L'ascèse catholique constitue des exercices plus ou moins extrêmes. L'oraison mentale, notamment, est censée occuper une place importante pour tout catholique et mystique jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il s'agit « d'un véritable assemblage “d'exercices spirituels”, au sens le plus littéral du mot, c'est-à-dire d'une sorte bien précise de “gymnastique mentale”, finalisée à la formation d'authentiques “athlètes spirituels” en vue d'une connaissance profonde de Dieu et de ses mystères, et cela jusqu'à ce que soit atteint un état d'“union mystique” avec cette même réalité divine. »³⁵⁸ Ces exercices spirituels se divisent d'abord en deux types d'oraisons mentales issus de la volonté du dévot : (1) L'oraison discursive correspond en quelque sorte à la méditation, où un examen de soi est réalisé à partir de l'étude exégétique d'un passage choisi de l'Évangile ; (2) L'oraison affective constitue la deuxième étape. Il s'agit d'une participation affective à ce qui est médité. Le dévot ressent les émotions avec la chose méditée, il s'y identifie au point d'en éprouver des effets physiques (rires, pleurs, peur, etc.)³⁵⁹. Ces deux stades de méditation vont alors donner lieu à

³⁵⁸A. DUPRONT, *L'image de religion dans l'Occident chrétien*, Paris, Gallimard, 2015 (Bibliothèque illustrée des histoires), p. 41-43. ; M. INSOLERA, « La spiritualité dans le livre illustré moderne en général. L'oraison mentale », dans M. Insolera et L. Salviucci Insolera, *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVI^e et XVII^e siècles conservés à la Bibliotheca Wittrockiana*, Louvain, Peeters, 1996, p. 1.

³⁵⁹M. INSOLERA, *Ibid.*

un nouvel « état » qui fait appel à l'imagination. Il s'agit alors du point central de la pratique de l'oraison mentale, puisque c'est à ce moment que le fidèle commence « à s'imaginer lui-même d'être effectivement présent à la scène ainsi élaborée par sa propre imagination. »³⁶⁰ Par ailleurs, il s'agit d'un état spirituel « passif » où le Divin détermine les états contemplatifs que le dévot expérimente³⁶¹.

Des ouvrages d'oraison ont été publiés et diffusés rapidement jusqu'à la première moitié du XVII^e siècle. Tandis que les écrits du cistercien Aelred de Rievaulx (1110-1166) constituent les premières publications, les textes fondateurs de cette pratique spirituelle appartiennent au franciscain Joannes de Caulibus (actif au XIV^e siècle)³⁶² et au chartreux Ludolphe de Saxe (ca. 1300-1377 ou 1378)³⁶³. Ces derniers représentent par ailleurs une inspiration pour la *Devotio Moderna*, notamment à travers le *De quattuor generibus meditabilium* de Geert Grote (1340-1384). L'oraison mentale, dans son stade le plus perfectionné, amène donc le fidèle à imiter le Christ et les saints. Cet exercice trouve également un écho dans *De Imitatione Christi* de Thomas à Kempis (1380-1471). Cet ouvrage, d'abord destiné aux laïcs, connaîtra un succès dans la sphère religieuse à l'heure où une spiritualité vécue individuellement grandit³⁶⁴. La pratique se diffuse alors dans les ordres religieux de l'Europe, comme en Espagne, dans l'abbaye de Montserrat où Ignace de Loyola (1491-1556) est initié aux méthodes de l'oraison mentale. Ses *Exercices spirituels*, qui connaissent une grande diffusion, apparaissent donc comme un aboutissement de cette pratique spirituelle, où l'on fait davantage appel à l'imagination³⁶⁵.

La mise en exergue de l'utilisation de l'imagination dans l'oraison mentale s'explique par le fait qu'il s'agit, pour le dévot, d'intérioriser la scène à laquelle il participe dans son imagination. Dès lors, cet événement « est vécu par ce dernier comme une participation directe et personnelle à un véritable drame religieux, ce qui par conséquent pousse le chrétien à vouloir développer un désir naturel et spontané d'imitation du personnage principal de ce drame, en l'occurrence le Christ, et ensuite la Vierge, des Apôtres, des Martyrs et des Saints. »³⁶⁶ Parallèlement à cette nouvelle forme dévotionnelle, de nombreux traités spirituels sont publiés dès le XIV^e siècle, notamment sur la Vierge, où son caractère de femme se mêle à celui de mère

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 2.

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Meditationes vitae Christi*.

³⁶³ *Vita Christi*.

³⁶⁴ M.-A. VANNIER (dir.), *op. cit.*, p. 46 ; F. COUSINIÉ, *Images et méditation au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 42.

³⁶⁵ M. INSOLERA, « La spiritualité dans le livre illustré moderne en général. L'oraison mentale », *op. cit.*, p. 2.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 3.

de Jésus³⁶⁷. Le livre spirituel apparaît dès lors comme un guide, mais aussi comme un support à la pratique de l'oraison mentale, que ce soit dans le monde profane ou dans la sphère religieuse³⁶⁸. Chez les moniales, on remarque par ailleurs une utilisation plus intense de l'image dans la méditation³⁶⁹.

Cependant, il faut noter que dans la vie monastique, il existe un type de pratique ascétique qui semble propre à ce milieu³⁷⁰. Bernard de Clairvaux recommandait une ascèse stricte dans laquelle le jeûne et la mortification du corps représentaient des moyens d'élever son âme au-delà des considérations proprement humaines. Son enseignement dans ce domaine connaît alors des résonances fortes, surtout parmi les femmes religieuses, dont la pratique s'oriente sur le tactile³⁷¹.

Premièrement, la mortification représente un exercice fréquent dans la mystique chrétienne depuis le Moyen Âge. Souvent, le dévot s'inflige des douleurs physiques, notamment par la discipline ou encore le cilice, dans le but de renoncer à la chair et élever son âme vers Dieu. Ces instruments permettent donc au pratiquant de tenter de se rapprocher au plus près du Divin, mais également d'imiter les souffrances du Christ auquel il s'identifie. De plus, la dévotion, pour la plupart des femmes, s'axe davantage sur les souffrances du Christ et sur son humanité. Dès lors, la dimension tactile du Divin représente un point central dans leur ascèse³⁷². Nous avons déjà évoqué l'importance que le crucifix revêt à partir du XIV^e siècle, où il présente souvent le Crucifié sanglant (fig. 6). Nous pouvons également citer le « Chemin vers la croix »³⁷³ pratiqué depuis le Moyen Âge et qui persiste jusqu'au début du XVIII^e siècle. Ce dernier se constitue, pour la moniale, comme un ensemble d'exercices ascétiques et spirituels ayant pour but d'imiter et de revivre la Passion du Christ. L'objectif est donc de s'identifier au Christ, mais aussi d'élever son âme afin de s'unir à Lui. Au terme de ce chemin, « la femme est comparée à un “ciboire”, c'est-à-dire le récipient où l'on dépose l'Eucharistie. »³⁷⁴

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 4.

³⁶⁸ *Ibid.* p. 5.

³⁶⁹ L. IRIGARAY, « La voie du féminin », dans P. Vandenbroeck (et coll.), *Le jardin clos de l'âme. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le 13^{ème} siècle*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 25 février – 22 mai 1994, s.l., Martial & Snoeck, 1994, p. 160.

³⁷⁰ Cf. C. BYNUM, *Jeûnes et festins sacrés*, *op. cit.* ; IDEM, *Fragmentation and redemption. Essays on gender and the Human body in Medieval religion*, New York, Zone books, 1992.

³⁷¹ J. LECLERCQ, *op. cit.*, p. 58.

³⁷² C. W. BYNUM, *Fragmentation and redemption*, *op. cit.*, p. 131-132 ; J. F. HAMBURGER, *The visual and the visionary : art and female spirituality in late medieval Germany*, New York, Zone books, 1998, p. 35-45.

³⁷³ P. VANDENBROECK, *op. cit.*, p. 61-64.

³⁷⁴ *Ibid.*

Le jeûne, quant à lui, est répandu et mieux documenté que la mortification, qui reste encore aujourd'hui taboue. Une fois de plus, il est question de s'élever au-dessus des choses de la chair afin de se rapprocher du Divin. Si la recherche de l'union au le Christ reste au centre de cette pratique, la relation au corps et à la nourriture semble révéler une préoccupation particulière dans la mystique. En effet, Caroline Bynum³⁷⁵ souligne que le rapport à la nourriture, particulièrement chez les femmes mystiques, relève d'un paradoxe entre la nature nourricière et maternelle attribuées normalement à la femme, et la maigreur (voire l'anorexie) des mystiques. De cette façon, elles annihilent toute tentative de leur conférer un tel rôle. Le jeûne témoigne donc d'une discipline ascétique rigoureuse, mais également d'un désir de contrarier l'image de la femme comme étant destinée à procréer. Par conséquent, « les dévotes voyaient dans la nourriture l'instrument d'un pouvoir sur leur moi [...]. La nourriture était la chair, et la chair était souffrance et fécondité. En renonçant à la nourriture ordinaire et en aspirant de tout leur être à la nourriture qu'est le Christ, les femmes se rapprochaient de Dieu, non seulement parce qu'elles renoncent à leur corps, source d'imperfection, mais aussi parce qu'elles devenaient l'humanité souffrante et nourricière du Corps crucifié, la nourriture présente sur l'autel. »³⁷⁶ Cependant, nous remarquons un autre paradoxe puisque la femme mystique, malgré tout, entretient une relation affective, sinon amoureuse avec le Christ, se destinant à Lui³⁷⁷. Elle voue un attachement particulier à son humanité et le voit comme un jeune amant³⁷⁸. Bernard de Clairvaux, quant à lui, voit l'âme humaine comme étant féminine, car elle est plus faible et soumise à Dieu. Ainsi, l'âme représente bien l'épouse du Cantique des cantiques qui se voue à s'unir à l'Époux³⁷⁹.

Finalement, l'ascèse, dans la mystique chrétienne, est étroitement lié au désir de l'union avec le Christ, mais également à celui de la Communion dans l'Eucharistie. L'union mystique constitue l'ambition presque ultime pour un mystique. Il nous semble également que son Corps et son Sang nourrissant l'âme dévote, représentent une préoccupation fondamentale pour ce mouvement tout au long du Moyen Âge et des Temps modernes. Goûter le Christ, lors de la Communion, revient alors à s'imprégner de son essence et à le « ruminer » dans toute son âme devenue le « calice ». Il s'agit également d'une sorte d'union par le partage de fluides puisque Lutgarde, lorsque le Christ lui apparaît pour la première fois, lui montre ce « qu'elle doit

³⁷⁵ C. W. BYNUM, *Jeûnes et festins sacrés*, op. cit., p. 74.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 21.

³⁷⁷ IDEM, *Fragmentation and redemption*, op. cit., p. 161.

³⁷⁸ Lutgarde, lors de sa première vision, voit le Christ comme un jeune homme ; C. DE CANTIMPRÉ, op. cit., p. 217-218.

³⁷⁹ Pour aller plus loin, cf. J. LECLERCQ, op. cit.

aimer »³⁸⁰, c'est-à-dire la plaie de son côté. L'*Échange des Cœurs*, quant à lui apparaît alors comme une promesse de cette future union avec le Christ³⁸¹. Ainsi, lorsqu'elle sera rentrée à son servir³⁸² elle est autorisée à goûter au sang, non pas dans son état non-transsubstantié que représente le vin, mais bien dans sa forme élémentaire. C'est donc au terme d'exercices ascétiques parfois extrêmes que le dévot devient le « ciboire et le calice »³⁸³ prêts à recevoir le corps et le sang du Christ. Ces pratiques existent tout au long du XVII^e siècle dans les anciens Pays-Bas méridionaux, mais elles seront souvent critiquées³⁸⁴, sans toutefois cesser jusqu'au XVIII^e siècle. Finalement, un point commun entre la mystique du XVII^e siècle et la Réforme catholique réside dans le désir profond de valoriser, chacun à sa manière, l'Eucharistie où réside le Christ, ainsi que de parvenir à une communion.

2. Analyse du corpus à la lumière de la spiritualité du XVII^e siècle dans les Pays-Bas du Sud

Ce point se présente davantage comme un essai pour plusieurs raisons : premièrement, nous avons signalé au cours de cette étude qu'il n'existait pas, à notre connaissance, d'ouvrages approfondis sur les thèmes de l'*Amplexus de sainte Lutgarde* et de *saint Bernard* et de la *Lactation de saint Bernard*, que ce soit pour les Pays-Bas du Sud ou pour le XVII^e siècle ; ensuite, nous ne possédons aucun écrit ni témoignage de l'époque en ce qui concerne l'utilisation, les interprétations, ou encore les fonctions du type d'images présentes dans notre corpus. Dès lors, il ne sera question ici que d'hypothèses que nous émettrons, notamment en nous basant sur des écrits de spécialistes qui ont traité la question pour d'autres régions, tout en prenant compte des spécificités artistiques, spirituelles des anciens Pays-Bas méridionaux.

Comme nous l'avons énoncé dans le chapitre précédent, ces images destinées au milieu monastique seront d'une part, pour la mystique du XVII^e siècle un moyen d'exalter et d'illustrer une dévotion affective ; et d'autre part, elles pourraient tout autant servir au renouveau du culte catholique dans les anciens-Pays méridionaux, puisqu'elles sont vraisemblablement tolérées. Notons toutefois que ces œuvres étaient présentées dans les chœurs d'églises appartenant à des ordres monastiques, ce qui a pour conséquence que le peuple n'y avait probablement pas accès.

³⁸⁰ T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 217-218.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 225-228.

³⁸² *Ibid.*, p. 228-229.

³⁸³ P. VANDENBROECK, *op. cit.*, p. 61-64.

³⁸⁴ L. IRIGARAY, « La voie du féminin », *op. cit.*, p. 164.

2.1. Un art visionnaire mystique : dans l'intimité d'une dévotion particulière

Nous avons vu tout au long de cette étude en quoi consistait ce rapport particulier au Christ et à la Vierge dans la mystique, du Moyen Âge au XVII^e siècle. Il s'agit donc, par l'ascèse religieuse, de s'unir au Divin dans la révélation intime d'un mystère³⁸⁵. Dès lors, la *Lactation de saint Bernard* et l'*Amplexus de sainte Lutgarde*, dans le contexte de la spiritualité du XVII^e siècle, pourraient témoigner de cette dimension. Au Moyen Âge, le thème *Lactation de saint Bernard* était davantage compris comme étant le symbole du don de l'éloquence et/ou des sciences théologiques par la Vierge, en fonction de l'emplacement des gouttes de lait. Au XVII^e siècle, en revanche, le lait est surtout placé dans la bouche du saint, évoquant alors un caractère eucharistique³⁸⁶. Il est également possible d'y voir une éventuelle mise en image de la révélation du mystère de l'Incarnation comme nous l'envisagerons par la suite.

Les *Amplexus de sainte Lutgarde* et de *saint Bernard*, pour leur part, fournissent un sens plus clair dans la mesure où le Sang de la plaie du côté représente à la fois la source du sacrement de l'Eucharistie, et la révélation du mystère de la Rédemption issue du Sacrifice. Nous avons également vu que pour les mystiques, tels que Bernard et Lutgarde, le lait et le sang apparaissent également comme une « nourriture » consolatrice de l'âme ; elle revigore donc les âmes d'un côté, et révèle les mystères de l'autre. En outre, ces thèmes visionnaires révèlent les rapports intimes entretenus entre le Christ ou la Vierge et le mystique dans l'art du XVII^e siècle. Le visionnaire semble davantage enclin à établir une rencontre tangible avec la matière méditée³⁸⁷.

De plus, les dévotions accordées au Précieux-Sang³⁸⁸ et au Sacré-Cœur³⁸⁹, au XVII^e siècle dans les anciens Pays-Bas du Sud, se trouvent étroitement liées à la mystique chrétienne. En effet, elles accentuent encore une fois le rapport charnel entre le dévot et le Christ dans sa double nature (humaine et divine). Par ailleurs, ces deux dévotions sont également liées à la thématique eucharistique. La nature première des images qui nous concernent relève donc de

³⁸⁵ M. DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 135 ; A. DUPRONT, *op. cit.*, p. 48-54.

³⁸⁶ Cf. Chapitre II.

³⁸⁷ L. IRIGARAY, *op. cit.*, p. 157.

³⁸⁸ La dévotion au Précieux-Sang se développe dans les anciens Pays-Bas du Sud entre le XV^e et le XVI^e siècle. Il s'agit d'un type de dévotion principalement basé sur les plaies du Christ et lié à l'Eucharistie, notamment au travers de l'importance du dogme de la transsubstantiation ; L. VANHAECKE, *Le Précieux-Sang à Bruges*, 4e éd., Bruges, Ancot, 1900, p. 12.

³⁸⁹ Il s'agit d'une dévotion au cœur du Christ qui est perçu comme la source de l'amour divin par lequel Dieu s'est fait chair, mais il s'agit également d'y voir la source du Sacrifice pour le Salut. Lutgarde de Tongres est l'une des premières représentantes des prémices de cette dévotion ; G. KANTERS, *La Dévotion au Sacré Cœur de Jésus dans les anciens Etats des Pays-Bas (XIIIe-XVIIe siècle)*, Bruges, Beyaert, 1928, p. 68-71.

cette relation étroite que le mystique entretient avec le Christ et la Vierge. Dans le chapitre III, nous avons vu que le contact entre le visionnaire et le Crucifié se rapportent au sens du toucher spirituel, mais aussi du goût spirituel. Par exemple, dans l'œuvre de Gaspar de Crayer (fig. 34), Lutgarde regarde intensément le Christ qu'elle enlace avec une émotion. Nous pourrions rapprocher cette expression à celle du ravissement qu'elle éprouve dans le fait de pouvoir toucher et goûter l'Époux qu'elle attend. Toutefois, sans le cas de la *Lactation de saint Bernard*, et ce depuis les premières représentations, les artistes s'en tiennent à un contact à distance, le jet de lait, faisant office de trait d'union entre la vision et le saint³⁹⁰. Il n'en reste pas moins qu'une dimension sensuelle transparaît dans ces images, comme nous l'avons vu pour Gaspar de Crayer (fig. 16 et 17). De plus, il faut retenir que cet aspect persiste en arrière-plan dans toutes les représentations de notre corpus, et relève de l'esprit du temps. En effet, les artistes axent davantage le sens d'une image sur l'empathie que le spectateur ressent envers la scène, l'affect passant alors au premier plan³⁹¹. Nous ne reviendrons donc pas plus en profondeur sur la dimension sensuelle du rapport entre la vision et le visionnaire dans notre corpus. Retenons néanmoins que l'art du XVII^e siècle tend à simplifier la composition, effaçant alors le symbolisme complexe du Moyen Âge³⁹² au profit de l'exaltation affective.

La mystique, au XVII^e siècle, s'attache donc au tangible, à ce qui est tactile dans l'appréhension de l'union avec le Christ et la Vierge. La méditation et la reproduction des Souffrances permettent également de s'identifier et de se rapprocher de l'Époux³⁹³. La nature de l'union doit être saisie par les sens spirituels, dont le toucher est privilégié ; et dans les cas de Bernard et de Lutgarde, il s'agit également de goûter le Christ ou la Vierge. Le sang du Christ incarne dans son état le plus pur la preuve de la Rédemption, mais aussi la source du sacrement eucharistique. Dès lors, ce fluide qui apparaît comme une nourriture divine et revigorante pour Lutgarde, lui permet également de connaître le mystère résidant dans la plaie du côté. Le sang « plus doux que le plus doux des miels »³⁹⁴ s'apparente alors à la Parole de Dieu, par qui le Christ s'est incarné³⁹⁵.

L'*Amplexus de sainte Lutgarde* de Gaspar de Crayer (fig. 32), tout comme l'œuvre de Theodor Boeyermans (fig. 30) semblent donc représenter le parcours de la religieuse, c'est-à-

³⁹⁰ Cf. chapitre III.

³⁹¹ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 24.

³⁹² C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 188.

³⁹³ P. VANDENBROECK, *op. cit.*, p. 61-64.

³⁹⁴ T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 228-229.

³⁹⁵ P. ADNÈS, *op. cit.*, p. 44.

dire l'ascèse qu'elle a pratiquée pour parvenir à une révélation mystique. En effet, la première composition présente la sainte enlaçant le Crucifié qui lui rend son geste, tandis qu'un livre de prières et un chapelet se trouvent au sol (fig. 32). Dans la seconde peinture (fig. 30), Lutgarde a gravi les degrés qui la séparent du Christ en croix afin de l'enlacer. Dès lors, il pourrait s'agir de représenter, à la différence du récit originel³⁹⁶, l'ascension de l'âme de la sainte par les exercices ascétiques. Gaspar de Crayer semble avoir représenté le moment où le Christ apparaît et surprend la religieuse occupée à méditer, tandis que Boeyermans pourrait avoir peint le résultat de cette ascèse, dans l'âme symbolisée par le jardin clos figuré (fig. 31)³⁹⁷.

L'*Amplexus de sainte Lutgarde* de Frédéric Dumesnil (fig. 36), bien que datant de 1776, témoigne clairement de cette idée de parcours spirituel pour parvenir à la vision du Christ. En effet, la composition se présente en différentes scènes, dans un jardin clos où l'on voit la religieuse dans son activité spirituelle. Il ne s'agit pas ici de moyens compositionnels nouveaux, puisque déjà dans l'art du Moyen Âge on retrouve de telles représentations, notamment de la pérégrination spirituelle, ou encore de la double voie. Ainsi, la vision du Christ sur la Croix, et particulièrement le fait de voir, toucher puis goûter au sang de la plaie de son côté pourrait se présenter comme le pinacle d'une ascèse mystique. La révélation du mystère ne se réalisant qu'au bout d'une pratique dévotionnelle intense et fervente envers le Christ, où la religieuse devient alors « le calice »³⁹⁸ prêt à recevoir le Christ dans la Communion eucharistique. Le cas de l'*Amplexus de saint Bernard* de Philippe de Champaigne (fig. 21) pourrait également présenter des réminiscences de métaphores visuelles médiévales sur le parcours spirituel. En effet, à l'arrière-plan de la scène, nous pouvons y voir deux personnages marchant sur un chemin (fig. 22), ce qui représente un motif typique des pérégrinations spirituelles.

Le Christ sur la Croix apparaissant à Lutgarde de Tongres, et lui faisant boire son sang témoigne donc plus ou moins clairement de l'importance de la thématique eucharistique et de l'inclinaison de la mystique envers le corps souffrant du Christ. Cependant, le thème iconographique de la *Lactation de saint Bernard* s'avère plus complexe. Il conviendrait d'affirmer par ailleurs que ce type de représentation n'est pas destiné, a priori, aux couches non éduquées du peuple. En effet, malgré la croyance commune que l'art post-tridentin doit être une sorte de Bible des illettrés, ce concept s'avère erroné pour les images qui nous concernent. Les

³⁹⁶ Dans la *Vita* de Lutgarde, il s'agit a priori d'une vision *corporelle* qui surprend la sainte alors qu'elle se trouve dans son lit ; T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 228-229.

³⁹⁷ P. VANDENBROECK, *op. cit.*, p. 15.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 61-64.

couches de lectures symboliques³⁹⁹ qui peuvent en être faites requièrent en effet des connaissances théologiques profondes, comme nous le verrons plus bas.

En ce qui concerne la figure de la Vierge, elle représente pour la mystique un modèle à imiter, en particulier pour les femmes. En effet, en tant que mère de Jésus, elle occupe une place centrale dans sa vie, puisque c'est à travers elle que le Christ acquiert sa part d'humanité⁴⁰⁰. L'affection des femmes envers le Christ trouverait alors des échos dans l'imitation de Marie. De plus, les interprétations mariales du Cantique des cantiques continuent d'influencer au XVII^e siècle la dévotion à cette dernière⁴⁰¹. En tant que Mère de Dieu, elle est aussi l'épouse du Christ qui incarne l'Époux, ce qui appuie davantage le désir des religieuses d'imiter la Vierge⁴⁰². La *Lactation de saint Bernard*, au XVII^e siècle, pourrait donc être conçue en lien avec la thématique eucharistique, mais aussi comme une métaphore de la révélation au saint du mystère de l'Incarnation. La position de Bernard de Clairvaux comme chantre de la Vierge le place alors comme l'interlocuteur privilégié entre les dévots et celle-ci.

Premièrement, la thématique eucharistique⁴⁰³, liée à ce thème iconographique, semble avoir trouvé son origine dans la théorie médiévale de la réversibilité du sang et du lait que nous avons développée dans le chapitre II⁴⁰⁴. Dans le symbolisme eucharistique, le vin se substitue au Sang, tandis que le lait de la Vierge pourrait symboliser le pain⁴⁰⁵. Ces théories persistent par ailleurs dans le milieu mystique du XVII^e siècle en raison de présence dans les bibliothèques monastiques⁴⁰⁶, mais aussi à cause de la tradition aristotélicienne qui perdure. La double présence du jet de lait et de sang dans l'œuvre de Theodoor van Thulden (fig. 24) pourrait dès lors montrer que le lait est l'équivalent du pain, tandis que les « mamelles »⁴⁰⁷ du Christ et de la Vierge en sont la source⁴⁰⁸. La peinture d'un anonyme (fig. 14), conservée à Lessines semble davantage témoigner de cette dimension eucharistique. En effet, la présence de la Vierge sur l'autel pourrait signifier ce sens, puisque l'autel, à la suite du concile de Trente devient le lieu

³⁹⁹ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, op. cit., p. 19.

⁴⁰⁰ S. LA ROCCA, « L'Enfant Jésus et les femmes au XVII^e siècle : une dévotion émancipatrice », *CLIO. Histoire, femmes et société*, 2002/5, mise en ligne le 8 février 2005, [<http://journals.openedition.org/clio/57>], (5/7/2019).

⁴⁰¹ Cf. Chapitre II ; M. ENGAMMARE, op. cit., p. 260.

⁴⁰² A. BUISSET, *Les religions face aux femmes. S'ouvrir à une vision nouvelle de l'humanité et du spirituel*, Paris, Accarias/L'originel, 2008, p. 74.

⁴⁰³ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, op. cit., p. 37-41

⁴⁰⁴ *Ibid.* ; Par ailleurs, notons que le dogme de la transsubstantiation comme le confirme le concile de Trente, trouve ses justifications dans la théorie aristotélicienne des fluides et des accidents telle que nous l'avons mentionnée dans le chapitre II.

⁴⁰⁵ C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », op. cit., p. 175.

⁴⁰⁶ M. ENGAMMARE, op. cit., p. 379.

⁴⁰⁷ Ct 8, 1.

⁴⁰⁸ C. W. BYNUM, *Jesus as mother*, op. cit., p. 115-117.

où le Saint-Sacrement est conservé⁴⁰⁹. La Vierge pourrait donc apparaître comme celle qui a porté ce Sacrement, lui-même issu du Christ. On constate alors la présence conjointe du pain et du lait sur l'autel, et sous leur forme transsubstantiée. En outre, la peinture d'un artiste inconnu (fig. 28) présente des liens indéniables avec une thématique eucharistique en raison de la grande place accordée aux *Arma Christi*.

Néanmoins, il faut garder en tête que les couches « sémantiques » se superposent dans ce genre de représentations⁴¹⁰. En effet, *La Sainte Trinité avec la Vierge et saint Bernard* (1653-1657) (fig. 24) de ces strates de significations complexes. Toutefois, cette œuvre paraît davantage célébrer la figure du saint, plutôt que de représenter un état visionnaire à proprement parler « mystique ». Elle nous paraît tout de même intéressante dans la mesure où elle contient plusieurs aspects de l'approche spirituelle de Bernard de Clairvaux. Il s'agit également d'une composition qui ferait référence au passage concernant les images de la Vierge dans le *Traité des saintes images* (1570) de Monalus cité plus haut⁴¹¹.

Tout d'abord, le jet de lait de la Vierge que Bernard compare à une « blessure d'amour »⁴¹², ainsi que le jet de sang du Christ peuvent être comparés à celle reçue par l'épouse dans le Cantique des cantiques⁴¹³ telle que nous l'avons développée dans le chapitre II. Nous pouvons comprendre dans cette œuvre que la Vierge, en offrant au saint son lait, lui transmet ainsi la « charité »⁴¹⁴ qu'elle a elle-même obtenue de Dieu. Il pourrait également s'agir de transmettre par le lait maternel la preuve qu'elle est la mère de Dieu, révélant ainsi une partie du mystère de l'Incarnation. Le Saint-Esprit, quant à lui, réitère par sa présence la preuve que « le Verbe s'est fait Chair »⁴¹⁵ par son souffle lors de l'Annonciation. Dans la tradition chrétienne, la présence de ce personnage de la Trinité symbolise également la Révélation d'un mystère⁴¹⁶.

Quant au Christ, il presse sa plaie pour faire jaillir son sang vers le saint. Dès lors, le double jet du sang et du lait pourrait, une fois de plus, fournir un sens eucharistique. En effet, Bernard tient également les instruments de la Passion par lesquelles le Christ a expié les péchés

⁴⁰⁹ A. JACOBS, « La scénographie baroque des églises des Pays-Bas méridionaux : le mobilier liturgique. En influence et tradition », *op. cit.*, p. 86.

⁴¹⁰ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹¹ J. MOLANUS, *op. cit.*, p. 213-214.

⁴¹² Sc 29, 8.

⁴¹³ Ct 5, 8 ; Cf. Chapitre II.

⁴¹⁴ Sc 29, 8.

⁴¹⁵ Jn 1, 14.

⁴¹⁶ M. PASTOUREAU et G. DUCHET-SUCHAUX, *op. cit.*, p. 260-261.

de l'humanité, tandis que les angelots tiennent tous les deux des symboles de l'Eucharistie (le calice surmonté de l'hostie et le cœur enflammé). Le Christ apparaîtrait alors au saint comme le révélateur de son mystère, lui faisant boire le sang de la plaie de son flanc, tandis qu'il lui révèle son cœur, symbole de la source du Saint-Sacrement. Dans la tradition mystique, et particulièrement dans la vénération du Saint-Sang, les religieux ont interprété la plaie du flanc du Christ comme étant la source des sacrements et de l'hostie⁴¹⁷. Si l'on regarde l'œuvre de Theodoor van Thulden de cette manière, les deux angelots portant des symboles des sacrements, et le Christ versant son sang dans la bouche de Bernard correspondent à cette thématique. La blessure d'amour que le Christ a reçue lors de sa Passion est alors offerte au saint visionnaire au sens d'un partage de la Révélation du mystère de la Rédemption.

De plus, on voit dans cette œuvre que la Vierge se place au plus près du saint, tandis que la Trinité se trouve au sommet. En montrant son sein à Bernard, elle témoigne d'une part, de son rôle de mère du Christ et d'autre part, elle semble exaucer les paroles de l'abbé, en lui octroyant la « Fons Sapientiae » que Dieu lui a lui-même transmise lorsqu'elle est devenue « Sedes Sapientiae ». Sa présence témoigne donc de son double rôle de Mère de Dieu et d'intercesseur. La présence des livres et de la lampe à huile correspond, par ailleurs, à la connaissance de sciences théologiques dont Bernard aurait été gratifié par le lait virginal. Le Christ répondrait alors aussi à la demande de Bernard, via la Vierge, en lui faisant goûter son sang dont la source prend dans sa plaie du côté où l'« on voit à découvert ce mystère »⁴¹⁸. Par ailleurs, la plume à écrire (fig. 25) d'où des gouttes de sang coulent pourrait justement démontrer que Bernard a goûté ce mystère qu'il doit à son tour transmettre aux chrétiens au moyen des grâces qui lui ont été accordées.

Enfin, la représentation de Dieu le Père tenant un phylactère sur lequel est inscrit « Hic est filius meus Dilectus » constitue également un élément intéressant (fig. 26). En effet, alors qu'il tient l'inscription de sa main gauche, l'index de sa main droite est pointé en direction du saint. Nous avons évoqué dans le chapitre II comment le lait virginal pouvait être le témoignage d'une filiation fraternelle entre le Bernard de Clairvaux et le Christ⁴¹⁹ ; en buvant au « même sein » que Jésus, il en devient une sorte de frère de lait. Il pourrait dès lors être question de ce caractère dans la présence du phylactère, qui indique que l'abbé cistercien est « le fils bien-aimé » de Dieu le Père. Pour résumer, la composition de Theodoor van Thulden semble se

⁴¹⁷ P. MIQUEL et P. PICARD, *op. cit.*, p. 437.

⁴¹⁸ Sc 61, 3-4

⁴¹⁹ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, *op. cit.*, p. 33.

présenter comme une sorte de synthèse de la pensée bernardine en matière d'amour mystique, mais également comme la figure centrale de celui-ci envers de la Vierge et du Christ. La *Lactation de saint Bernard* en tant que thème iconographique revêt donc de strates de significations symboliques se superposant au XVII^e siècle.

Il apparaît également que l'une des vertus du lait est non seulement celle de nourriture pour les âmes, mais également d'un fluide de consolation contre l'abattement de l'âme sur terre⁴²⁰. Dès lors, le lait nourrit et guérit des maux terrestres. Dès lors, l'iconographie de la *Lactation* pourrait sous-entendre une telle symbolique attribuée au lait. L'œuvre de Lessines (fig. 14) où le saint se trouve devant l'autel sur lequel la Vierge presse son sein pourrait correspondre à cette lecture. En effet, nous avons mentionné plus haut que ce miracle avait été tiré en partie des sermons du saint, dont l'un concerne les âmes doutant qui s'approchent de l'autel⁴²¹. Il pourrait dès lors s'agir d'un rôle analogue à un aliment de réconfort attribué au lait virginal. En insistant auprès de la Vierge par la prière, celle-ci pourrait répondre à la demande de l'âme en la comblant de la grâce du « baiser de l'époux » qu'elle a reçu et qui se distinguent par ses seins « gonflés du gras du lait »⁴²². Bernard se place ainsi en modèle de médiateur auprès de la Vierge. En recevant ces grâces, il peut à son tour les dispenser à ses moines tel une figure maternelle⁴²³.

Le statut de messenger privilégié auprès de la Vierge dont Bernard bénéficie est notamment mis en avant dans l'œuvre de Gaspar de Crayer datant 1668 (fig. 27). Cette peinture, prévue pour un maître-autel de l'église de l'abbaye de Nazareth près de Lierre, fonctionnait avec un ensemble de douze autres tableaux représentant des saints de l'ordre cistercien. Aujourd'hui seuls trois ont été retrouvés, dont la *Sainte Lutgarde embrassant la plaie du Christ* (fig. 32). Il est possible de lire dans cette composition plusieurs aspects de la pensée bernardine. A priori, la composition du maître-autel semble une fois de plus célébrer l'ordre cistercien et ses saints les plus emblématiques, et cela certainement le cas en partie. Néanmoins, lorsque l'on observe chaque personnage, il est possible de déceler certaines tendances de la pensée mystique. Dans cette œuvre de Gaspar de Crayer, chaque figure semble occuper un rôle important, tandis

⁴²⁰ Sc 31, 3 ; T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 229.

⁴²¹ « [...] Ce qu'il fait voir par ses seins qui sont remplies de lait. Car ce saint baiser a une si grande vertu, qu'aussitôt que l'Épouse l'a reçu elle conçoit, et ses seins s'enflent et grossissent, comme en témoignage de l'effet qu'il a produit. [...] Souvent nous approchons de l'autel, et commentons à faire oraison avec un cœur tiède et aride. Nais lorsque nous persistons, la grâce se répand soudainement en nous ; notre âme s'engraisse, pour ainsi dire, il se fait dans notre cœur comme une inondation de pitié, et si on vient à le presser, il ne manque pas de verser avec abondance le lait de la douceur ineffable qu'il a conçue spirituellement. [...] » (Sc 9, 7).

⁴²² F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, *op. cit.*, p. 42-43.

⁴²³ C. BYNUM, *Jesus as mother*, *op. cit.*, p. 115-117.

que la mise en évidence de saint Bernard nous apparaît flagrante. En effet, si le Christ enfant porte son attention sur Béatrice, du côté du saint cistercien, c'est la Vierge qui lui accorde son regard, et davantage, puisqu'elle lui offre son lait maternel. Il pourrait alors s'agir ici de célébrer la figure du saint au travers d'un thème iconographique représentatif de son statut de messager privilégié de la Vierge, alors qu'elle est elle-même l'un des intercesseurs privilégiés de Dieu. Le lait, dans ce cas, pourrait donc symboliser la transmission de la grâce, de la sagesse et de la charité à Bernard par cette « pointe du glaive » d'amour qu'il compare au baiser de l'Époux⁴²⁴.

En revanche, la métaphore de la transmission de la science théologique par le lait de la Vierge a donné lieu à des représentations spécifiques dans ce thème⁴²⁵. En effet, le saint est généralement placé dans sa cellule ou dans l'église, devant un pupitre sur lequel un livre ouvert est posé, tandis que la Vierge à l'Enfant apparaît et presse son lait. Dans nos régions, aux XVII^e et XVIII^e siècles, nous n'avons pas connaissance d'un grand nombre de ces images. Néanmoins, une peinture du XVII^e siècle attribuée anciennement à Abraham van Diepenbeeck (fig. 20) représente une telle scène. On y voit la Vierge à l'Enfant qui regarde le saint surpris par l'apparition alors qu'il semble lire ; les pages ont l'air d'être encore en mouvement. La Vierge est prise dans une nuée portée par des angelots, et presse son sein vers Bernard⁴²⁶. La scène quant à elle, semble prendre place dans un intérieur d'église du fait de la colonne massive présente à l'arrière-plan droit de la composition. L'association du pupitre et du livre serait alors la marque des connaissances théologiques et de l'élocution de saint Bernard, tandis que le jet de lait virginal en serait la source.

Enfin, deux autres *Lactations* de Gaspar de Crayer (fig. 16 et 17) datant de la deuxième moitié du XVII^e siècle présentent des schémas similaires en eux. La composition des deux œuvres peut se lire de la même manière : la scène se déroule dans un intérieur qui semble être celui d'une église, dans ce qui pourrait être une chapelle, tandis que l'arrière-plan présente ce qui semble être un autel. Si dans la première (fig. 16), le saint se tient agenouillé sur une marche ou une estrade, dans la deuxième (fig. 17), il se présente à la Vierge dans la même position, mais directement sur le sol. À ses côtés, on retrouve la crosse abbatiale, qu'il tient dans le deuxième cas (fig. 17), et la mitre abbatiale. Un livre repose également à ses pieds, et dont les pages semblent encore en mouvement, ce qui nous laisse penser une fois de plus à une apparition alors que le saint est concentré sur son activité méditative. La Vierge surprend ainsi

⁴²⁴ Sc 29, 8.

⁴²⁵ F. COUSINIÉ, *Esthétique des fluides*, op. cit., p. 23.

⁴²⁶ Le sein et le jet de lait ont été surpeints vers la fin du XVIII^e siècle.

le religieux pendant sa lecture, lorsqu'elle presse son sein afin d'en émettre un jet de lait dans la bouche de Bernard (fig. 43) ; l'Enfant semble approuver le geste de sa mère. La figure maternelle apparaît également dans une nuée entourée de chérubins dans les deux compositions. Deux anges s'ajoutent néanmoins dans l'œuvre conservée à Bruxelles (fig. 16) : l'un tenant dans sa main droite une quenouille et l'autre portant le manteau de la Vierge. La scène se déroule également sous le regard de la colombe du Saint-Esprit qui émet une gloire.

L'idée d'une symbolique de l'Incarnation s'inscrirait également dans les couches sémantiques du thème de la *Lactation de saint Bernard*, notamment dans l'œuvre de 1665 (fig. 17) de Gaspar de Crayer. Cette hypothèse nous semble importante à développer dans le contexte de la mystique catholique du XVII^e siècle. Rappelons également que certains auteurs suggèrent que les sources du motif de la *Lactation* du saint proviennent en partie de sa vision de la Nativité survenue le jour de Noël⁴²⁷. Cette idée pourrait donc appuyer davantage notre hypothèse d'un lien entre la *Lactation* et une révélation du mystère de l'Incarnation. Le but de tout mystique est bien de connaître les mystères au sens d'une révélation d'un secret dans une rencontre intime avec le Divin⁴²⁸.

Premièrement, l'arrière-plan de la composition, nous pouvons voir un autel au-dessus duquel se trouve, semble-t-il, une image de l'*Annonciation* (fig. 18). Celle-ci pourrait se présenter comme une préfiguration du miracle de la *Lactation*, puisque c'est au moment où l'ange apparaît à la Vierge que « le Verbe s'est fait Chair »⁴²⁹. Bernard compare par ailleurs le souffle du Saint-Esprit au baiser de l'Époux, et « aussitôt que l'Épouse l'a reçu elle conçoit, et ses seins s'enflent et grossissent, comme en témoignage de l'effet qu'il a produit. »⁴³⁰ L'image à l'arrière-plan fonctionnerait alors en parallèle avec le miracle que vit Bernard. Ce dernier, par l'absorption du lait maternel de la Vierge, serait alors le témoin privilégié de la révélation du mystère de l'Incarnation représenté à l'arrière-plan. De plus, ce fluide, si nous le mettons en lien avec le souffle divin fécondant la Vierge restée pure, pourrait témoigner de la double nature de Jésus (humaine et divine) que la mystique ne cesse d'appuyer. Notons par ailleurs que dans l'œuvre de la première moitié du XVII^e siècle (fig. 16), la présence du Saint-Esprit au-dessus de la Vierge pourrait également fonctionner comme le symbole de l'Incarnation. Il est, dans ce cas, directement placé au-dessus de la Vierge qui presse son sein. En effet, les rais lumineux

⁴²⁷ P. ARABEYRE, *op. cit.*, p. 166.

⁴²⁸ C. DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 135.

⁴²⁹ Jn 1, 14.

⁴³⁰ Sc 9, 7.

qu'il émet en sa direction seraient donc le souffle qui la fécondé, et ainsi qui ont fait gonfler ses seins « du gras du lait » témoignant de sa maternité. Le lait que reçoit Bernard en est alors la preuve tangible.

Les thèmes iconographiques de la *Lactation* et de l'*Amplexus* de saint Bernard et de Lutgarde de Tongres s'inscrivent donc dans les préoccupations mystiques au XVII^e siècle. En effet, si l'on se base sur les lectures symboliques qui en ont été faites, les images de ces visions témoignent de l'intérêt de ce mouvement pour la recherche de la connaissance des mystères catholique. De plus, il est indéniable que les œuvres de notre corpus relèvent de la thématique de l'amour de Dieu, qui est doublée par cette quête des mystères, définissant alors l'essence même de la mystique au XVII^e siècle.

2.2. La tolérance catholique : La *Lactation de saint Bernard* et l'*Amplexus de sainte Lutgarde* au service de la promotion du catholicisme

« Jésus a un corps réel et un corps mystique en la terre [...]. Nous adhérons à son corps réel par la communion à l'Eucharistie, et à son corps mystique par la communion de l'Église. »⁴³¹ Ces mots de Pierre de Bérulle (1575-1629) témoignent en partie de la double utilité des images que nous étudions. D'un côté, il s'agit d'exalter le corps du Christ par la mystique, dans ce qu'il a d'humain, mais aussi d'en connaître les mystères. De l'autre, l'Église, comme entité institutionnelle englobant tous les catholiques, se donne à être galvanisée par les fidèles au travers du sacrement le plus saint qu'est l'Eucharistie. Les œuvres d'art qui nous concernent dans cette étude pourraient alors convenir aux deux facettes que représente le catholicisme au XVII^e siècle : d'une part, il persiste une piété intime dont le rapport amoureux au Christ et à la Vierge est central ; et d'autre part, il existe une piété promue par le Concile où il s'agit d'exalter le catholicisme, de surprendre et de convertir le peuple⁴³².

Nous avons déjà mentionné que l'existence de ce type d'images relève d'une certaine tolérance de l'Église vis-à-vis de ces thèmes iconographiques, bien que probablement contraires à ce que disent les décrets en raison de leurs sujets tendancieux⁴³³. Les autorités ecclésiastiques ont donc dû s'adapter à ce qu'on pourrait qualifier d'images issues de « survivances

⁴³¹ M. DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 127.

⁴³² R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 20.

⁴³³ Cf. Chapitre III.

dévotionnelles médiévales »⁴³⁴, héritées notamment de la *Devotio Moderna*. Cependant, les *Amplexus de sainte Lutgarde* et de *saint Bernard*, ainsi que la *Lactation de saint Bernard*, qui semblent par ailleurs connaître dans nos régions une certaine fortune artistique⁴³⁵, ont peut-être trouvé des échos dans la promotion du catholicisme. En effet, les hypothèses que nous avons établies dans le point précédent dans le contexte mystique, pourraient très bien avoir servi dans la propagande religieuse des Pays-Bas du Sud. Par exemple, la thématique eucharistique, qui constitue un point important sinon essentiel dans la mystique, inclut le dogme de la transsubstantiation que la Contre-Réforme s'emploie à renforcer. La Vierge, dont le rôle est également contesté par les protestants, revêt tout autant une préoccupation capitale dans la « campagne » catholique : non seulement en tant que Mère de Dieu, mais également en ce qui concerne son implication dans le mystère de l'Incarnation. Ensuite, la vénération des saints comme intercesseurs est confirmée à travers les décrets de Trente, tandis que les réformés refusent qu'on leur accorde un tel rôle. Enfin, la nécessité même des images comme support spirituel a été vivement critiquée par le camp opposé, alors que le Concile confirme leur utilité et leur légitimité. Ces exemples constituent autant de justifications que les images qui nous concernent peuvent remplir dans ce contexte post-tridentin.

Par ailleurs, il est utile de rappeler que ces images, pour la plupart, étaient présentées dans les églises, et précisément dans le chœur ou autour de l'autel. Il ne s'agit pas là d'images à destination d'une dévotion privée à proprement parler, même si elles font l'objet d'une spiritualité individuelle qui grandit au XVII^e siècle. Cependant, si elles étaient en théorie exposées à la vue de tous, le peuple n'y avait en réalité pas accès. Dès lors, ces œuvres ne pouvaient pas faire l'objet de lectures erronées comme le craint Monalus⁴³⁶, puisqu'elles n'étaient vues que par les religieux. En outre, nous l'avons signalé plus haut, les couches sémantiques qui se superposent dans ces thèmes iconographiques nécessitent un certain niveau de connaissances exégétiques que la mystique s'emploie à rechercher.

Revenons tout d'abord à la question de la transsubstantiation dans la Réforme catholique, qui avait par ailleurs été confirmée lors de Latran IV en 1215. Il s'agit d'un des fers de lance du concile de Trente, puisque les protestants proclament le dogme de la Consubstantiation. Ce dernier consiste à affirmer que le pain et le vin, lors de l'Eucharistie, ne se convertissent pas en Sang et Corps du Christ comme le croient les catholiques, mais ils restent

⁴³⁴ E. MÂLE, *op. cit.*, p. 336-340.

⁴³⁵ L'*Amplexus* et la *Lactation de saint Bernard* connaissent également une popularité en Espagne au XVII^e siècle.

⁴³⁶ F. BOESPFLUG, *Dieu et ses images. Une histoire de l'éternel dans l'art*, Bruxelles, Pire, 2008, p. 319.

toujours présents, simultanément au Christ sur l'autel. Toute la question de cette opposition tient alors dans le fait que les réformés nient toute conversion de substances, rendant le Christ effectivement présent ; ce dernier existant alors sous la forme de « signe » lors du Saint-Sacrement⁴³⁷. La messe, et en particulier le moment de l'Eucharistie, occupe donc une place centrale dans le catholicisme. La problématique des fluides que nous avons envisagée relève d'ailleurs d'un parallélisme avec celle de la transsubstantiation pour l'Église de Rome. Cependant, il s'agit bien dans ce cas d'une question dogmatique et non plus mystique comme nous avons pu le constater dans le point précédent. Il n'en reste pas moins que les autorités ecclésiastiques ont pu voir dans l'iconographie qui nous concerne une sorte de justification de la présence réelle du Christ lors de l'Eucharistie. En effet, nous venons de voir en quoi cette thématique est omniprésente dans la mystique depuis le Moyen Âge. Aux XVI^e et XVII^e siècles, c'est au tour du catholicisme d'en prouver les fondements face aux attaques protestantes. En admettant que la vision de Lutgarde de Tongres symbolise visuellement que le Christ, lors de cette rencontre, se convertit et se donne à être consommé physiquement dans une communion, cela pourrait justifier le dogme de la transsubstantiation. Par ailleurs, notons que le crucifix, dans le culte catholique, prend place sur l'autel au côté du tabernacle à partir du XVII^e siècle dans les anciens Pays-Bas méridionaux⁴³⁸. Il serait alors peut-être question de signifier que, non seulement le pain et le vin sont convertis sur l'autel, mais également que l'image du Crucifié est nécessaire dans le processus de transitus lors de la Communion⁴³⁹.

La méditation et la vénération des images permettent également au dévot de goûter le Christ lors l'Eucharistie. Les exercices spirituels, et particulièrement l'oraison mentale peut contribuer à permettre cette expérience. Une des caractéristiques du livre d'exercices spirituels, notamment jésuite, dans les anciens Pays-Bas du Sud porte sur la « Composition du lieu »⁴⁴⁰. Le pratiquant doit, dans son oraison, s'imaginer effectivement dans le lieu de la scène qu'il médite, qui se révèle alors comme un « théâtre spirituel intérieur où le pratiquant devra jouer la pièce méditative ainsi reconstruite »⁴⁴¹. L'iconographie visionnaire, alors au service de la spiritualité, permettrait une identification et une localisation du mystère. *L'Amplexus de saint*

⁴³⁷ C. BELIN, « “Un Midy de gloire...” La dévotion à l'âge baroque », dans B. D'Hainaut-Zveny et R. Dekoninck, *Machinae spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe : contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2014 (Scienta Artis ; 10), p. 29.

⁴³⁸ J. HOPPENOT, *op. cit.*, p. 169 ; F. COUSINIÉ, *Images et méditation au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 122-124 ; V. STOICHITA, *op. cit.*, p. 87-95.

⁴³⁹ F. COUSINIÉ, *Ibid.*, p. 19-20 ; R. DEKONINCK, *La vision incarnante et l'image incarnée*, *op. cit.*, p. 8-10.

⁴⁴⁰ M. INSOLERA, « Les caractéristiques spécifiques du livre illustré dans la spiritualité jésuite flamande », dans M. Insolera et L. Salviucci Insolera, *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVI^e et XVII^e siècles conservés à la Bibliotheca Wittrockiana*, Louvain, Peeters, 1996, p. 16.

⁴⁴¹ *Ibid.*

Bernard de Philippe de Champagne (fig. 30) montrant le saint enlaçant le Crucifié sur le Golgotha pourrait donc remplir cette fonction. En s'imaginant à la place de Bernard sur le lieu de la mort du Christ, le dévot revit alors le Sacrifice pour le salut des âmes. Il s'agit également pour le pratiquant de replacer le Christ dans son cœur plutôt que dans son esprit, d'où la nécessité d'une méditation affective⁴⁴². La dimension théâtrale de cet exercice se rapproche également du caractère spécial de la messe qui se rejoue comme le « psychodrame »⁴⁴³ du Sacrifice. La présence de rideaux dans l'œuvre de Lessines (fig. 14) pourrait donc témoigner de cette dimension dramatique où la vision de saint Bernard est révélée au spectateur, comme s'il s'agissait d'un mystère au sens d'une représentation théâtrale religieuse. De plus, le rideau correspond à la décoration de l'autel lors de la messe où il était dissimulé, puis révélé par l'ouverture des tentures⁴⁴⁴. Le fidèle est donc invité à imiter le saint dans ses méditations, afin d'éventuellement parvenir à une telle Révélation sous la forme de la scène d'un théâtre religieux. Cette dimension se retrouve également dans l'*Amplexus de sainte Lutgarde* de Gaspar de Crayer (fig. 14). En effet, le grand tissu pourpre derrière les deux figures recouvre en grande partie une balustrade, et s'apparente d'ailleurs à une sorte de tenture épaisse similaire à celle d'un autel. Nous pourrions y voir le rideau dissimulant la scène, qui est alors tombé pour révéler la vision mystique de Lutgarde au spectateur.

La question du lait de la Vierge apparaît également dans ce dogme. En effet, elle se révèle intéressante si l'on considère que le lait est apparenté au pain converti⁴⁴⁵, tel que nous l'avons développé plus haut. Nous avons également mentionné que le tableau d'autel doit servir de « toile de fond » à ce dernier, afin de mettre en valeur le Saint-Sacrement. Alors que l'iconographie dont les historiens d'art pensaient être exclusivement en lien avec l'Eucharistie, celle-ci a aujourd'hui été relativisée puisque beaucoup de tableaux d'autel ne présentent pas de thème eucharistique⁴⁴⁶. Néanmoins, en ce qui concerne notre corpus, nous pourrions y trouver un tel rapport, en lien avec la coexistence de plusieurs types de spiritualité au XVII^e siècle flamand. Selon nous, la composition de Theodoor van Thulden (fig. 24) témoigne d'une part, de l'importance de la mystique du XVII^e siècle et d'autre part, des efforts de l'Église pour

⁴⁴² R. DEKONINCK, « Comme un bon peintre : la métaphore picturale dans la spiritualité des Pays-Bas catholiques de la première moitié du XVII^e siècle », dans J.-M. Cauchies, *Actes du sixième congrès de l'Association des Cercles Francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique et LIII^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique*, Mons, 25-27 août 2000, Bruxelles, 2002, p. 506.

⁴⁴³ P. MARTIN, *Le théâtre divin. Une histoire de la messe. XVI^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS, 2010 (CNRS Histoire), p. 60-61.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 175.

⁴⁴⁶ B. WILLIAMSON, *op. cit.*, p. 341-406 ; A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 37.

affirmer le dogme de la transsubstantiation. Ce tableau était exposé au-dessus de l'autel de l'église du couvent des sœurs Muysen de Malines. L'iconographie semble davantage afficher son caractère baroque dans la théâtralité des expressions et de la composition. De plus, la présence des anges regardant le spectateur brise toute tentative d'une relation totalement intime entre le saint et la vision, tout comme la présence de Dieu le Père. Dès lors, le spectateur est invité par l'ange à observer et à participer à la scène. Notons également la présence des *Arma Christi* dans les bras du saint, dont le symbolisme reste étroitement lié au Sacrifice. Serait-il donc question de représenter et d'exalter le dogme de la transsubstantiation au travers du Sang et de Lait comme substances converties du vin et du pain de la messe ? La réponse reste complexe étant donné les couches de significations intrinsèques à ce genre d'iconographie, comme nous l'avons mentionné dans le point précédent. Par exemple, la lactation, dans cette composition, ainsi que les *Arma Christi* s'avèrent être des attributs assez courants de saint Bernard. De plus, l'inscription « Fons Sapientiae » laisserait supposer qu'une interprétation du don de la sagesse et des connaissances théologiques par le lait virginal est à privilégier. Cependant, il nous paraît indéniable qu'il existe dans cette œuvre une thématique eucharistique dans le jet de sang de la plaie du côté du Christ, pour les raisons que nous avons citées. Le Sang et du lait virginal, conjointement présents, seraient donc le vin et le pain convertis sur l'autel. Enfin, la question de l'absorption du Sang n'est pas vraiment nouvelle dans l'art du XVII^e siècle, comme en témoigne la tradition iconographique de Catherine de Sienne buvant directement à la source le sang du Christ ressuscité (fig. 40). Ce thème iconographie est par ailleurs étroitement lié à la question de la Communion. Il est donc possible qu'il en soit de même pour le thème de *L'Amplexus de sainte Lutgarde* et la composition de Theodoor van Thulden (fig. 24).

La thématique eucharistique fait également l'objet d'une fête importante dès la fin du XVI^e siècle. Il s'agit des Quarante-Heures⁴⁴⁷ : une célébration qui connaît une certaine popularité dans nos régions, sous l'impulsion de Clément VIII. Cette fête est par ailleurs l'occasion de décorer l'autel d'ornements éphémères, mais aussi de vénérer davantage le sacrement de l'Eucharistie. Elle se déroule durant le temps de pénitence (le Carême), où l'on adore le Saint-Sacrement pendant une durée de quarante heures, qui symbolisent le temps qui sépare la mort du Christ de sa Résurrection. Le chiffre « quarante » connaît également dans la

⁴⁴⁷ B. DOMPNIER, « Un aspect de la dévotion eucharistique dans la France du XVII^e siècle : les prières des Quarante-Heures », *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, t. 67, n°178, 1981, p. 6-8 ; A.-P. MUTEL, *Le cérémonial des évêques : du Concile de Trente à Vatican II*, trad. du latin par A.-P. Mutel, Paris, Hora decima, 2006, p. 68.

mystique une symbolique forte que nous ne développerons pas ici. Néanmoins, la thématique du temps séparant le mort et la Résurrection du Christ se manifeste dans l'iconographie de sainte Lutgarde. L'œuvre de Gaspar de Crayer (fig. 18) manifeste la possibilité d'une préfiguration entre ces deux moments, tout comme le cas de la *Lactation de saint Bernard* de 1655 (fig. 17). Comme nous l'avons développé dans le chapitre III, il s'agirait de préfigurer l'animation de la statue du Christ mort sur la Croix dans la *Résurrection* (fig. 33) illustrée dans le livre de prières de la sainte. Cependant, le Crucifié n'est, a priori, pas mort puisqu'il enlace la religieuse, tout comme le sang encore frais qui témoigne de son humanité. Ainsi, l'animation du Christ, provoquée par la dévotion intense de Lutgarde, pourrait révéler son état divin, comme le témoigne l'illustration. Le prototype prendrait alors la place de l'image qui se meut. En outre, l'illustration et la vision fonctionnent ensemble comme la présence de la double nature du Christ (divin et humain) que Lutgarde a goûté⁴⁴⁸. Le sang serait donc la preuve tangible de la Rédemption, mais également de la Résurrection.

De plus, la célébration des Quarante-Heures, pour Chérubin de Maurienne, possède deux fonctions : « Allaicter amoureusement ses nouveaux convertis, ses premiers enfants spirituels et très chers nourrissons, et les allécher à la prédication et aux douceurs divines des exercices de la foy et de la religion catholique »⁴⁴⁹. Nous revenons une fois de plus à la question du fluide nourricier des âmes, à l'image de la Vierge allaitant l'Enfant et Bernard de Clairvaux, qui à son tour nourrit ses disciples.

La figure de la Vierge, qui est également visée par les attaques protestantes, fait l'objet d'une remise en valeur dans le concile de Trente, notamment en ce qui concerne son rôle dans l'Incarnation et la Rédemption. Nous avons évoqué dans le point précédent qu'une lecture symbolique de cette fonction attribuée à la Vierge, dans le thème de la *Lactation de saint Bernard*, était envisageable dans le contexte de la mystique. De plus, au XVII^e siècle, l'Église catholique s'appuie à revaloriser son rôle en tant que mère de Dieu. Pierre de Bérulle⁴⁵⁰, notamment, insiste sur la réalité de l'Incarnation : Marie, préservée du péché, a été fécondée par Dieu dans des noces mystiques, comme en témoigne « le saint baiser du Verbe offert à l'âme, est si efficace qu'aussitôt qu'elle l'a reçu, l'épouse est fécondée, ses seins se gonflent d'un lait abondant qu'atteste sa fécondité. »⁴⁵¹ Dès lors, l'iconographie de la *Lactation de saint*

⁴⁴⁸ « Le miel de la divinité » et « le lait de l'humanité » ; T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 229.

⁴⁴⁹ B. DOMPNIER, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵⁰ C. BELIN, *op. cit.*, 29.

⁴⁵¹ Sc 9, 7.

Bernard pourrait fonctionner comme une mise en image de la preuve évidente de la maternité de la Vierge par le jet de son lait. Notons également que la Vierge apparaît presque systématiquement avec l'Enfant dans ses bras, ce qui renforce ce caractère maternel. Dans le tableau de Gaspar de Crayer datant de 1655 (fig. 17), il est justement question de préfigurer à l'arrière-plan le moment où le « Verbe s'est fait Chair ». La vision de *Bernard* montre, quant à elle, le rôle que la Vierge a eu dans la part d'humanité de Jésus, qu'elle révèle au saint par son lait. Sa part dans la Rédemption se manifeste également au travers de ce thème iconographique, puisqu'elle est le témoin privilégié du Sacrifice. De plus, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre II, ses seins sont non seulement un « mémorial des souffrances du Christ, mais aussi le gage de ce qu'elle aura elle-même à souffrir pour lui »⁴⁵². En montrant son sein, elle atteste donc son rôle dans la Rédemption, tandis que par le jet de lait elle admet qu'elle est bien la mère du Christ.

De plus, la place d'intercesseur privilégié de Dieu qu'occupe la Vierge a également fait l'objet des attaques protestantes. Son importance, notamment par l'intermédiaire de récits miraculeux et de visions, a été réaffirmé par le Concile de Trente. Il sera aussi question pour les réformés de remettre en question le rôle des saints comme intercesseurs. Pour les protestants les images de saints ne peuvent faire l'objet de vénération, tandis que l'Église catholique renforce leur dévotion, notamment par l'image⁴⁵³. Dès lors, les anciens Pays-Bas du Sud vont renouveler la dévotion aux anciens et aux nouveaux saints. En ce qui concerne le culte de sainte Lutgarde, il semble davantage s'attacher à une zone spécifique de nos régions, c'est-à-dire dans le nord des Pays-Bas méridionaux. Elle tient également une place importante comme sainte populaire en raison de son rôle d'intercesseur et de convertisseur des hérétiques et pécheurs, mais aussi à cause de ses dons de guérison qui font l'objet d'un pèlerinage⁴⁵⁴.

Dans le cas de saint Bernard, son rayonnement international ne connaît pas d'interruption, mais son image subit une métamorphose les Pays-Bas méridionaux durant l'Époque moderne. Tout d'abord, les milieux où sont exposées les images de la *Lactation* et l'*Amplexus de saint Bernard* appartiennent principalement à des couvents de l'ordre du saint. L'enseignement religieux y semble se transmettre davantage par une pratique ascétique héritée du saint plutôt que par la lecture de ses œuvres. En réalité, entre le XV^e et le XVII^e siècle Bernard de Clairvaux fait l'objet d'une relecture dans ces milieux monastiques, où son image a

⁴⁵² J.-L. CHRÉTIEN, *op. cit.*, p. 213.

⁴⁵³ F. COUSINIÉ, *Images et méditation au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 27-31.

⁴⁵⁴ T. DE CANTIMPRÉ, *op. cit.*, p. 223-224 et 229-230.

tendance à s'éloigner de celle de Père de l'Église médiévale⁴⁵⁵. Le culte et l'imitation qui lui sont destinés s'appuient dès lors sur la dimension affective de sa dévotion à la Vierge et au Christ. Il est donc davantage perçu comme le chantre de la Vierge et l'épouse du Christ⁴⁵⁶. Cette relecture pourrait alors expliquer, en partie, pourquoi son iconographie dans nos régions se concentre particulièrement sur ses visions mystiques de la Vierge, dont il est le messager privilégié, et du Christ.

L'identification et l'imitation des saints constitue également une part importante dans la foi catholique où ils agissent comme des modèles à atteindre. Nous avons évoqué dans le chapitre III le concept de « méta-image »⁴⁵⁷ dans l'*Amplexus de sainte Lutgarde* de Gaspar de Crayer (fig. 32). Il s'agissait d'inclure dans l'espace pictural une image fonctionnant avec la vision de la sainte, à savoir une illustration de la *Résurrection* (fig. 33). L'idée d'une préfiguration que nous avons développée plus haut peut également être mise en lien avec le cheminement spirituel de la sainte. Pour aller plus loin, la présence du livre de prières dans lequel se trouve l'illustration pourrait servir de guide au spectateur qui observe l'œuvre. En effet, le livre illustré, comme support privilégié de la méditation, apparaîtrait au fidèle comme le déclencheur de la vision du Christ en croix. Les pages qui semblent en mouvement suggèrent que la vision a surpris la religieuse dans sa lecture. Dès lors, l'enjeu pour l'artiste ne serait pas tant de représenter fidèlement l'épisode relaté par Thomas de Cantimpré, mais bien d'utiliser la vision de Lutgarde comme modèle de l'aboutissement d'une pratique ascétique stricte, en lien avec la spiritualité de l'époque. En s'exerçant assidûment par des exercices spirituels prescrits, le fidèle se verra alors peut-être gratifié d'une telle Révélation.

Quoi qu'il en soit, les figures Lutgarde de Tongres et Bernard de Clairvaux s'inscrivent dans le renouveau du culte des saints au XVII^e siècle, où ils apparaissent au dévot comme des modèles à imiter. Par conséquent, il n'est pas étonnant de trouver une iconographie portant sur l'*Amplexus* et la *Lactation* dans des milieux religieux qu'on peut qualifier de mystiques. Les images où le saint goûte le sang christique et/ou le lait virginal comme sources de la Révélation des mystères constituent donc des modèles ultimes dans cette quête de Communion avec Dieu.

Enfin, la nécessité des images de saints, afin de garantir un idéal à imiter pour le dévot, a été une problématique importante pour le concile de Trente, étant donné les destructions

⁴⁵⁵ M.-E. MONTULET-HENNEAU, *op. cit.*, p. 182.

⁴⁵⁶ C. DUPEUX, « La lactation de saint Bernard de Clairvaux : Genèse et évolution d'une image », *op. cit.*, p. 166.

⁴⁵⁷ F. COUSINIÉ, *Images et méditation au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 27-31.

iconoclastes au XVI^e siècle. Pour l'Église catholique, l'image sert de guide afin que le fidèle n'interprète pas faussement le message qu'il doit tirer des dogmes. De plus, par la vénération et l'identification aux personnages représentés, il reconnaît donc des modèles à imiter dans sa méditation⁴⁵⁸. Toutefois, il n'est pas non plus question d'idolâtrie contrairement à ce qu'affirment les protestants, car la vénération adressée à l'image est directement renvoyée au prototype⁴⁵⁹. La Contre-Réforme va alors s'employer à légitimer la place des images dans les églises, notamment en rappelant les miracles accomplis par celles-ci⁴⁶⁰, et particulièrement ceux des statues de la Vierge et du Christ.

Dans le chapitre III, nous avons envisagé la possibilité que l'*Amplexus de sainte Lutgarde* de Gaspar de Crayer (fig. 32), ainsi que celui de Theodor Boeyermans (fig. 30) pouvaient représenter la vision du Christ comme étant une animation divine d'une image. Autrement dit, il s'agirait d'une substitution divine à une représentation du Christ en croix⁴⁶¹. En effet, la différence de proportions entre les deux figures, ainsi que le teint presque minéral du corps du Christ (fig. 34) nous ont amenés à concevoir cette hypothèse. De plus, dans le cas de la *Lactation de saint Bernard*, il existe des interprétations similaires où le saint, priant devant une image de la Vierge à l'Enfant, voit celle-ci s'animer pour presser son sein et en faire goûter son lait⁴⁶². La peinture de Lessines (fig. 14) est sans doute le témoignage le plus tangible de cette lecture du miracle. La taille de la Vierge est inférieure à celle du saint, tandis qu'elle est placée sur l'autel. Nous pourrions trouver dans cette composition des similarités avec l'œuvre d'Alonso Cano (fig. 38), bien qu'elle soit située en Espagne. Dans cette peinture, la Vierge se présente comme une statue qui s'anime au-dessus de l'autel. Pour Victor Stoichita, la scène illustrée ferait référence à la version de Châtillon-sur-Seine⁴⁶³, dans laquelle « Bernard, récitant l'*Ave maris Stella* devant une effigie de Marie, prononça avec une ferveur hors du commun les mots "*monstra te esse matrem*", la statue s'anima et envoya trois gouttes de lait (dans des

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁵⁹ B. D'HAINAUT-ZVENY, « Les retables baroques comme lieux et moyens d'une "délocalisation" des représentations du sacré et d'une "recomposition" du sujet de la dévotion », dans B. D'Hainaut-Zveny et R. Dekoninck, *Machinae spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe : contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2014 (Scientia Artis ; 10), p. 163.

⁴⁶⁰ O. CHRISTIN, *op. cit.*, p. 239 ; J.-C. SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002 (Le temps des images), p.108-122.

⁴⁶¹ Cf. R. DEKONINCK, *La vision incarnante et l'image incarnée*, *op. cit.*, p. 27-30 ; Molanus justifie également la présence des images du Christ, et surtout le crucifix, sur l'autel par le fait qu'elles renvoient directement au corps du Christ dans l'Eucharistie : « Puisque la très sainte Eucharistie est non seulement le corps du Seigneur, mais qu'elle est en même temps la figure, l'antitype exemplaire, et même, donc, l'image de lui-même [...] », J. MOLANUS, *op. cit.*, p. 524.

⁴⁶² A. JOBIN, *op. cit.*, p. 648-655.

⁴⁶³ Cf. Chapitre I

versions plus tardives, un vrai jet) sur les lèvres de Bernard [...]. Cano conçoit son tableau comme un témoignage direct de la véracité du récit. Par-là, il opère une ultime métamorphose du mythe primitif, puisqu'il transforme en spectacle l'histoire secrète et intérieure de l'union ésotérique. »⁴⁶⁴ Il est donc question d'extérioriser par la re-présentation d'un mystère qui se manifeste comme un spectacle se donnant à voir au dévot qui doit l'interpréter, tandis qu'il tâchera d'imiter le saint. La dimension théâtrale est par ailleurs perceptible dans une grande partie des œuvres de notre corpus, comme nous l'avons déjà mentionné. Par conséquent, pour la plupart des artistes baroques, il s'agirait d'accommoder un miracle aux contingences spirituelles de l'époque par des variations de motifs iconographiques, tout en répondant au nouveau goût esthétique.

3. Épilogue (L'iconographie à partir du XVIII^e siècle)

Contrairement au XVII^e siècle, où l'iconographie de la *Lactation de saint Bernard* et de l'*Amplexus de sainte Lutgarde* ne connaît que quelques critiques, le XVIII^e siècle ne sera pas clément face à ce genre de représentations. En effet, notre corpus présente plusieurs surpeints du jet de lait et du sein de la Vierge dans le cas du miracle de Bernard. De plus, avec l'occupation française et la spoliation des œuvres d'art, nous avons connaissance de plusieurs œuvres qui ont fait l'objet d'un commentaire péjoratif, notamment par Jean-Baptiste Descamps. Ce dernier qualifie le sujet de la *Lactation de saint Bernard* peint par de Crayer (fig. 17) de « ridicule et indécent »⁴⁶⁵. Toutefois, il s'agit peut-être davantage de l'expression du goût peu prononcé des français pour cette iconographie. Il n'en reste pas moins que l'on remarque une baisse dans la production artistique de ce thème visionnaire.

En ce qui concerne l'iconographie de Lutgarde de Tongres, elle semble rester relativement concentrée dans la même zone géographique des anciens Pays-Bas méridionaux. Néanmoins, une composition de Francisco de Goya datant de 1787 montre la sainte en extase devant un crucifix (fig. 48). Toutefois, toute animation du Christ en croix, ainsi que l'étreinte par la sainte sont supprimées. Le peintre a représenté une extase à distance, sans le moindre contact ou signe tangible d'une union. Il existe également une statue de l'*Amplexus de sainte Lutgarde*, sculptée entre 1683 et 1714 (fig. 49) pour le pont Charles de Prague. Il semble

⁴⁶⁴ V. STOICHITA, *op. cit.*, p. 222.

⁴⁶⁵ J.-B. DESCAMPS, *op. cit.*, p. 139.

cependant que ces deux œuvres, en dehors du territoire des Pays-Bas méridionaux tiennent davantage de l'anecdote plutôt que d'une réelle fortune iconographique en expansion.

Conclusion

Ce dernier chapitre a été l'occasion de tenter d'établir un essai de lectures iconologiques des thèmes de l'*Amplexus de sainte Lutgarde* et de *saint Bernard*, ainsi que de la *Lactation de saint Bernard* dans le contexte des anciens Pays-Bas méridionaux du XVII^e siècle. Il était d'abord question d'envisager l'ascèse religieuse pratiquée par les catholiques. Ensuite, en recourant à ce qui a été développé dans les chapitres précédents, nous avons envisagé notre essai qui portait sur la place de ce genre d'images dans la mystique. De plus, nous avons tenté de comprendre comment leur présence pouvait éventuellement contribuer à la promotion religieuse post-tridentine. En effet, il nous est apparu que la simple existence de telles images, dont le caractère sensuel reste ambigu, pouvait faire l'objet d'une tolérance ecclésiastique. Il s'agirait alors pour l'Église catholique de consentir à la présence de certains types de spiritualité hérités du Moyen Âge. Ceux-ci persistant dans nos régions, se manifestent notamment par une production artistique qui inclue les sujets iconographiques qui nous concernent. La mystique, dans les anciens Pays-Bas méridionaux, ne cesse pas non plus d'exister au XVII^e siècle. Au contraire, elle est remise en avant par le renouveau du culte des saints, ainsi que par la multiplication de récits d'extases, de raptés et d'unions avec le Christ et la Vierge. Par conséquent, l'Église se méfie des excès de la mystique et craint que les témoignages ne frôlent l'hérésie⁴⁶⁶. Dès lors, la remise en évidence de visions mystiques attestées et/ou qui font l'objet d'une tradition permet d'assurer un certain contrôle de l'iconographie visionnaire.

Néanmoins, cette tolérance vis-à-vis des sujets de la *Lactation* et de l'*Amplexus* a pu se transformer en un instrument de la promotion du culte catholique. Il n'est d'ailleurs pas nouveau de retrouver dans l'art post-tridentin de nombreux thèmes visionnaires ayant contribué à exalter le catholicisme. Comme le démontre Victor Stoichita : « [...] pourtant, un écart temporel évident sépare l'époque de plénitude de la littérature visionnaire de celle de l'épanouissement de la peinture visionnaire. L'image peinte, en tant qu'instrument de la diffusion d'expériences exceptionnelles (pour la plupart strictement personnelles et même secrètes), atteint sa véritable vocation seulement au moment où l'autorité ecclésiastique réussit à récupérer, incorporer et, pour ainsi dire, "dompter" la fureur mystique dont fut agité le XVI^e siècle. L'assimilation par l'autorité religieuse de l'expérience mystique est accompagnée d'un processus de cristallisation des solutions figuratives aptes à représenter (et à diffuser) visuellement l'expérience

⁴⁶⁶ A. BUISSET, *op. cit.*, p. 81-84.

visionnaire. »⁴⁶⁷ L'art visionnaire qui était propre à la mystique, dans la perspective d'une approche intime et secrète du mystère, devient alors une arme au service de la Contre-Réforme, servant à exalter le culte catholique, mais aussi à surprendre, convertir et séduire le fidèle. Nous l'avons par ailleurs confirmé dans ce chapitre, puisqu'il ne s'agit plus d'un art dévotionnel privé tel qu'on pouvait le trouver au Moyen Âge. Il est dorénavant question d'en faire un témoignage visuel « public » de la véracité des dogmes catholiques. Toutefois, ces thèmes iconographiques pouvaient susciter un danger d'interprétation en raison de leur caractère sensuel indéniable, mais aussi à cause des couches de significations complexes. Par conséquent, cela explique probablement pourquoi ces images étaient conservées dans les milieux monastiques souvent fermés.

Pour résumer, il existe au XVII^e siècle dans les Pays-Bas du Sud, une sorte de dualité spirituelle entre un type de dévotion axée sur l'affect, le rapport intime avec le Divin, qui s'inscrit dans le mouvement mystique, et un renouveau confessionnel centré sur l'exaltation et la promotion du catholicisme. Dès lors, notre corpus de peintures présentant les sujets de la *Lactation* et de l'*Amplexus bernardins*, ainsi que l'*Amplexus de sainte Lutgarde* semblent adhérer aux différents desseins spirituels du XVII^e siècle flamand. Ces œuvres correspondent à la demande d'une couche sociale spécifique, tandis qu'elles deviennent un outil de propagande des dogmes catholiques. Finalement, la production de ces thèmes visionnaires semble s'essouffler dans nos régions au fur et à mesure que l'on avance vers la fin du XVIII^e siècle, tout en restant confinée à la sphère monastique.

⁴⁶⁷ V. STOICHITA, *op. cit.*, p. 13.

Conclusion

Il aura été question, tout au long de cette étude, de traiter les thèmes iconographiques de l'*Amplexus de sainte Lutgarde* et de *saint Bernard*, et de la *Lactation de saint Bernard* au XVII^e siècle dans les Pays-Bas du Sud. À la suite de l'étude de leurs origines et de leurs développements, nous avons pu analyser ces images à la lumière de la spiritualité du XVII^e siècle. Les questions que nous nous sommes posées au départ portaient principalement sur la place qu'occupait cette iconographie dans l'art religieux post-tridentin. De plus, la problématique des fluides corporels tels que le sang et lait s'est avérée être en enjeu fondamental dans la représentation et la compréhension de ce type de visions.

La recherche de la genèse de la *Lactation de saint Bernard*, mais aussi son *Amplexus* s'est révélée complexe étant donné l'absence d'un texte fondateur. En outre, il se pourrait que ces visions soient issues en réalité de sources iconographiques du XIII^e siècle en Espagne. Il faudra par ailleurs attendre le XV^e siècle pour voir apparaître dans les Pays-Bas bourguignons les premières représentations de la *Lactation*. L'iconographie de l'*Amplexus de saint Bernard*, pour sa part, se développe aux frontières de nos régions dès le XIII^e siècle. En effet, la *Lactation de saint Bernard* connaît dès la fin du XIV^e siècle une multiplication de récits dont certains éléments varient. Dès lors, attribuer un lieu, ou encore les circonstances du déroulement de la vision reste complexe.

L'*Amplexus de sainte Lutgarde*, en revanche, a fait l'objet d'un récit dans sa *Vita* par Thomas de Cantimpré. Par conséquent, les bases de son hagiographie sont posées rapidement. Toutefois, la diffusion de cette biographie ne se fait qu'au XVI^e siècle, ce qui coïncide avec les premières représentations qu'on conserve de la sainte.

L'évolution iconographique de ces thèmes connaît alors un tournant dans l'art du XVII^e siècle. En effet, l'art du Moyen Âge privilégiait une composition de la *Lactation* à mi-corps dans un plan serré, et où des objets symboliques se présentent sur un parapet (fig. 13). L'art baroque s'approprie donc ces thèmes pour en renouveler la composition : le plan s'élargit, laissant apparaître des figures en pied, tandis que l'exergue est mis sur les attitudes et les émotions.

Ensuite, après avoir établi les circonstances de la naissance et des évolutions de ces visions d'un point de vue iconographique et littéraire, nous nous sommes intéressés à la symbolique présente de ces dernières. En effet, nous avons vu que les fluides corporels occupent

une place importante dans la Bible, ainsi que chez les mystiques dès le Moyen Âge. Ces visions du Christ et de la Vierge font alors directement référence au Cantique des cantiques, dont Bernard de Clairvaux s'inspire beaucoup pour ses sermons. La naissance du miracle de la *Lactation* et de l'*Amplexus de saint Bernard* trouverait sa source dans ses quatre-vingt-six sermons sur le Cantique de Salomon. Thomas de Cantimpré s'en inspire également puisqu'il fait référence à la Lutgarde comme l'épouse recevant le baiser de l'Époux.

Le sang et le lait que goûtent Bernard et Lutgarde revêtent par conséquent une symbolique forte dans le contexte de la mystique. À la fois nourriture de consolation pour les âmes, métaphore du baiser, don de l'éloquence et des savoirs théologique, mais aussi révélateur de mystères, ces fluides constituent l'essence même du Divin incarné par le Christ et la Vierge. De plus, ces derniers peuvent être interchangeables selon la théorie des humeurs, ce qui provoque une sorte d'équivalence où le lait symbolise le pain/Corps, et le sang incarne le vin. L'iconographie de Lutgarde et de Bernard offre, à travers la présence du sang et du lait, des significations multiples et fortes.

Dès lors, nous nous sommes posé la question de savoir quels étaient les enjeux qui sous-tendaient la représentation de telles visions, mais aussi quelle en fut leur réception à la fin du XVI^e siècle et au XVII^e siècle. On constate donc une certaine continuité dans les interprétations des visions de l'*Amplexus de sainte Lutgarde* et de la *Lactation de saint Bernard*. De plus, en raison d'un caractère éminemment sensuel dans le contact physique et le partage de fluides corporels, ces visions ont pourtant suscité des représentations dans les anciens Pays-Bas du Sud.

En outre, peindre une vision relève de l'utilisation de stratégies visuelles dans lesquelles il est nécessaire de représenter des éléments divisant et hiérarchisant les niveaux de réalités. Or, dans la plupart des œuvres de notre corpus, tout indice de cette séparation disparaît, laissant place à une rencontre intime et tactile entre le visionnaire et le Divin. Nous avons toutefois noté que les artistes plaçaient quelques éléments qui permettaient l'identification d'une vision : le livre ouvert, ou encore les différences de proportions entre les deux figures. En effet, le livre de prières, ouvert et dont les pages semblent encore en mouvement, amène le spectateur à comprendre que le personnage est surpris par la vision. Alors qu'il est concentré, la Vierge ou le Christ interrompt une pratique méditative intense qui est parfois la cause de cette vision. Nous pouvons également constater que la différence de proportions entre les figures contribue à l'identification d'un événement surnaturel. Dans le cas de l'*Amplexus*, la petite taille du Christ en croix par rapport à celle de Lutgarde ou de Bernard indiquerait donc qu'il s'agit d'une statue

s'animant sous l'effet de la divinité ; il sera alors question d'une substitution divine à une image. Le teint minéral et la plasticité de la figure du Crucifié sont également des éléments contribuant à indiquer un tel phénomène. De plus, il semble que dans le cas de la *Lactation de saint Bernard*, la Vierge apparaisse parfois dans une nuée entourée de chérubins (fig. 16 et 17), tandis que le partage du lait se fait par un jet à distance. La Croix représente également un motif essentiel dans les visions de Lutgarde et de Bernard, puisqu'elle fait office de trait d'union entre le céleste et le terrestre.

Les fluides constituent également un défi pour la peinture, puisque cette dernière semble être le médium le plus propice à la représentation d'un élément liquide tel que le lait et le sang. Le sang du Christ paraît être encore frais, ruisselant sur son visage et le long de son flanc, ce qui accentue la dimension humaine de ce dernier. En revanche, le lait de la Vierge est représenté comme un trait fin, lancé à distance dans la bouche du saint, à la manière d'un rai blanchâtre, ce qui en atténue son caractère de fluide organique.

Par conséquent, représenter des thèmes iconographiques tels que l'*Amplexus de saint Lutgarde et de saint Bernard*, ainsi que la *Lactation de saint Bernard* relèvent, non seulement de questions artistiques, mais aussi théologiques. En effet, le contrôle des images au lendemain du concile de Trente coïncide avec la production des œuvres de notre corpus. Cependant, les décrets restent vagues quant à la nature des images tolérées. Il faut aussi noter l'introduction lente de ceux-ci dans nos régions en raison des guerres de religion et des survivances dévotionnelles du passé. Finalement, la présence de peintures représentant ces visions montre qu'il existait un intérêt pour ces thèmes, même s'il existait des condamnations.

Enfin, le dernier chapitre de cette étude s'est présenté comme l'aboutissement des résultats obtenus dans les chapitres précédents. En effet, il était question de reprendre les hypothèses et les conclusions tirées à partir de notre corpus dans les chapitres précédents afin de tenter de voir comment ces œuvres s'inscrivent dans la spiritualité du XVII^e siècle dans les Pays-Bas du Sud. Premièrement, l'ascèse religieuse constitue une pratique universelle dans le catholicisme. Les images s'inscrivent d'ailleurs dans le renouveau catholique puisqu'elles font office de guides et de support à la dévotion. De plus, une spiritualité nouvelle, exaltant l'Église à travers un art spectaculaire destiné à surprendre le dévot, coexiste avec une forme de piété héritée des mouvements du Moyen Âge tels que la *Devotio Moderna*. Il s'agit alors de concevoir une approche intime avec le Divin, où on appuie l'humanité du Christ. Dès lors, l'art qui en est issu relève davantage d'un caractère intime et simple.

A priori, les peintures de notre corpus s'inscrivaient clairement dans cette spiritualité héritée des mouvements médiévaux et de la mystique. Il s'agit bien d'un art où l'accent est davantage porté sur le rapport intime avec le Divin. Pour la plupart des œuvres, il s'agit même de représenter la scène dans l'intimité, à l'abri des regards. De plus, la présence des œuvres dans des couvents témoigne du rapport particulier que les moniales entretiennent avec la mystique. Enfin, il est indéniable que ces représentations portent en elles des symboliques mystiques fortes telles que l'humanité du Christ, les fluides, la thématique eucharistique, ou encore l'union au Christ et à la Vierge.

Néanmoins, le simple fait que ces peintures soient exposées dans les églises, autour de l'autel et dans le chœur, relève de questions spirituelles plus larges que la mystique. En effet, nous avons vu que la compréhension de ces thèmes iconographiques demandait des connaissances théologiques et exégétiques. Dès lors, leur exposition dans le chœur des églises était probablement une des raisons pour lesquelles le peuple n'y avait pas accès ; ces images s'adressant donc aux religieux. De plus, ces thèmes visionnaires, a priori à l'abri de certains regards, pourraient avoir fait l'objet d'une certaine tolérance vis-à-vis des autorités ecclésiastiques qui y voyaient peut-être une forme de légitimation du catholicisme. En effet, nous avons vu tout au long de cette étude que la *Lactation* et l'*Amplexus de saint Bernard*, ainsi que l'*Amplexus de sainte Lutgarde* avaient fait l'objet de lectures eucharistiques. De plus, la mystique, par définition, signifie la recherche du mystère. Par conséquent, les représentations de ces visions constituent de parfaits exemples de justifications catholiques dans le contexte post-tridentin, où l'Église s'évertue à renforcer certains dogmes. Par exemple, la thématique eucharistique qui est centrale dans ces visions pourrait servir à appuyer le dogme de la transsubstantiation, où le Christ se substitue réellement au pain et au vin, et se donne à manger et à boire au fidèle. De plus, le mystère de l'Incarnation peut également être perçu dans le thème de la *Lactation* puisqu'il présente l'Enfant sur les genoux de sa mère alors qu'elle donne à goûter la preuve de sa maternité, tout comme son rôle dans la Rédemption.

Ces peintures ont également pu servir dans la justification catholique de l'usage des images. En effet, plusieurs œuvres de la *Lactation de saint Bernard* présentent la Vierge sur l'autel, alors qu'elle s'apparente à une petite statue. Dans le cas de l'*Amplexus de sainte Lutgarde*, le Christ en croix se présente sous les traits d'une sculpture par sa taille et son teint. Dès lors, il s'agirait pour les artistes de représenter une substitution divine à l'image, et ainsi présenter des miracles faits par des images.

Ensuite, l'imitation des saints, dont la Contre-Réforme appuie la nécessité, se retrouve une fois de plus dans les œuvres de notre corpus. Cependant, ces images ne s'adressent qu'à une certaine couche de la population qui semble appartenir à la sphère religieuse. La figure de Bernard de Clairvaux est incontournable puisqu'il est un modèle pour l'Église chrétienne depuis des siècles. Cependant, dans les couvents, son image se concentre davantage sur celle du mystique qu'il faut imiter. Quant à Lutgarde de Tongres, son culte reste relativement restreint dans nos régions, notamment chez les moniales. Par conséquent, ces deux saints, dont les visions s'appuient sur une tradition iconographique, peuvent servir de modèles à imiter pour l'Église.

Enfin, les thèmes de l'*Amplexus* et de la *Lactation de saint Bernard*, ainsi que l'*Amplexus de saint Lutgarde* semblent s'essouffler. Dès la fin du XVIII^e siècle, et particulièrement sous l'occupation française, de nombreuses *Lactations*, suscitant la critique, verront le sein et le jet de lait de la Vierge recouverts. L'*Amplexus de sainte Lutgarde* connaît toutefois quelques œuvres en dehors de nos frontières, mais son culte reste ancré dans la région de Tongres et d'Aywiers.

Ces thèmes iconographiques, dont les circonstances d'apparition apparaissent parfois comme floues, s'inscrivent donc dans la spiritualité du XVII^e siècle. L'art qui leur est consacré répondrait alors à la demande d'un groupe social spécifique s'inscrivant dans le mouvement mystique du XVII^e siècle. D'un autre côté, l'Église aurait fait preuve de tolérance en ce qui concerne ces images, allant même probablement jusqu'à s'en servir dans la promotion de la foi catholique.

Bibliographie

Sources primaires

AVEDIKIAN G. (et coll.), *Origines et raison de la liturgie catholique en forme de dictionnaire, ou, Notions historiques et descriptives sur les rites et le cérémonial de l'office divin, les sacrements, les fêtes, la hiérarchie, les édifices, vases et ornements sacrés, et en général sur le culte catholique, tant en Orient qu'en Occident, avec un grand nombre de notes, sous le titre de variétés, à la fin des articles*, Paris, éd. Petit-Montrouge, 1844.

BLANGEZ G. (éd.), *Ci nous Dit, Recueil d'exemples moraux*, t.2, Paris, Société des anciens textes français, 1979-1986.

D'EBERBACH C., *Le Grand Exorde de Cîteaux ou Récit des débuts de l'ordre cistercien*, trad. du latin par A. Piébourg, Turnhout, Brepols, 1998 (Cîteaux : commentarii cistercienses. Studia et documenta ; 7) ; A. MONTANARI, « le Crucifié embrassant saint Bernard. Une relecture de la scène », *Collectanea Cisterciensia*, 66, 2004.

D'HIPPONE A., *Discours sur les psaumes*, vol. 2, Paris, Cerf, 2007 (Sagesses chrétiennes ; 1140-2865).

DE BINGEN H., *Les causes et les remèdes*, Grenoble, Éd. Jérôme Millon, 2007.

DE CANTIMPRÉ T., *The collected Saints' lives. Abbot John of Cantimpré, Christina the Astonishing, Margaret of Ypres, and Lutgard of Aywières*, trad. du latin par M. H. King et B. Newman, Turnhout, Brepols, 2008 (Medieval women: texts and contexts ; 19).

DE CLAIRVAUX B., *À la louange de la Vierge Marie*, trad. du latin par M.-I. Huille et J. Regnard, Paris, Cerf, 2009 (Sources chrétiennes ; 390).

DE CLAIRVAUX B., *La vigne mystique ou traité de la passion : je suis la véritable vigne*.

DE CLAIRVAUX B., *Sermons sur le Cantique*. 2 vol., trad. du latin par P. Verdeyen et R. Fassetta, Paris, Cerf, 2011 (Sources chrétiennes ; 431).

DE SAINT-THIERRY G., *Vie de saint Bernard*, trad. du latin par I. Gobry, Paris, De Guibert, 1997.

DE VORAGINE J., *La légende dorée*, trad. du latin par T. de Wyzewa, Paris, Diane de Selliers, 2000.

DESCAMPS J.-B., *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant. Avec des réflexions relativement aux arts et quelques gravures*, Paris, Chez Desaint, 1769.

ÉRASME, *Œuvres choisies*, trad. du latin par J. Chomarat, Paris, Livre de poche classique, 1991.

HENRIQUEZ C., *Menologium ordinis cisterciensis*, Anvers, 1630.

Sources Secondaires

Actes de colloque, sainte Lutgarde de Lasne, 8 juin 1996, école Sainte-Lutgarde de Lasne, Lasne, Cercle d'histoire de Lasne, 1997.

AGACINSKI S., *Métaphysique des sexes : masculin/féminin aux sources du christianisme*, Paris, Seuil, 2005 (La librairie du XXI^e siècle).

ALBERIGO G. (éd.), *Les conciles œcuméniques*, tome II-2 : *Les décrets de Trente à Vatican II*, Paris, Ed. du Cerf, 1994.

ALBERT J.-P., *Le sang et le ciel. Les saintes mystiques dans le monde chrétien*, Paris, Aubier, 1997 (Collection historique).

ARABEYRE P., HOLTHOF J.-F. et RICHARD J., *Vies et légendes de saint Bernard de Clairvaux. Création, diffusion, réception (XII^e-XX^e siècles)*, actes des rencontres de Dijon, 7-8 juin 1991, Cîteaux, Commentarii cistercienses, 1993 (Commentarii cistercienses. Textes et documents ; 5).

BASCHET J., *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016 (Au fil de l'histoire).

BECK V., *Le cœur du Christ dans la mystique rhénane. Une page d'histoire et d'iconographie*, Sélestat, Imp. Alsatia, 1978.

BELTING H., *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004 (Le temps des images).

BILDHAUER B., *Medieval Blood*, Cardiff, University of Wales Press, 2006 (Religion and Culture in the Middle Ages).

BITSCH M.-T., *Histoire de la Belgique. De l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, Complexe, 2004 (Questions à l'histoire).

BLANQUIN J., *S'ouvrir au désir. En lisant le Cantique des Cantiques avec Bernard de Clairvaux*, Forges, Abbaye de Scourmont, 2004 (Cahiers scourmontois ; 4).

BOESPFLUG F., *Dieu et ses images. Une histoire de l'éternel dans l'art*, Bruxelles, Pire, 2008.

BOESPFLUG F., *Le Dieu des peintres et des sculpteurs : l'invisible incarné*, Paris, Hazan, 2010 (La Chaire du Louvre).

BONIFAS F., *Histoire des dogmes de l'Église chrétienne*, vol. 2., Paris, Fischbacher, 1886.

BOQUET D., *L'ordre de l'affect au Moyen Âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, Caen, Centre de recherches archéologiques médiévales, 2005.

BOSSU C., BRAKE W., LAMBEAU S. et LEPORATI C., *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e Barocco romano*, Rome, Museo dell'Istituto, 2016.

BOUFFARD M., PERRAS J.-A. et WICKWARY E. (dir.), *Le corps dans l'histoire et les histoires du corps, XVIIe-XVIIIe siècle : travaux de jeunes chercheurs précédés d'entretiens avec Georges Vigarello*, Paris, Hermann, 2013 (Les Collections de la République des lettres. Symposiums).

BRETERL P., ADROHER M. ET AYMAT C. (dir.), *La Vierge dans les arts et les littératures du Moyen Âge*, actes du colloque de Perpignan, 17 au 19 octobre 2013, Paris, Champion, 2017 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge ; 120).

BROECKAERT J., *Vie de sainte Lutgarde surnommée Lutgarde du Sacré-Cœur*, Bruxelles, Vromant, 1874.

BUISSET A., *Les religions face aux femmes. S'ouvrir à une vision nouvelle de l'humanité et du spirituel*, Paris, Accarias/L'originel, 2008.

BYNUM C. W. et HARRELL S. (éd.), *Gender and religion. On the complexity of symbols*, Boston, Beacon, 1986.

BYNUM C. W., *Fragmentation and redemption. Essays on gender and the human body in Medieval religion*, New York, Zone books, 1992.

BYNUM C. W., *Jesus as mother. Studies in the spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley, University of California press, 1982 (UCLA. Publications of the Center for medieval and renaissance studies ; 16).

BYNUM C. W., *Metamorphosis and identity*, New York, Zone Books, 2001.

BYNUM C. W., *Wonderful blood. Theology and practice in late medieval northern Germany and beyond*, Philadelphia, University of Pennsylvania press, 2007 (The Middle Ages).

CAMUS J.-P., *La théologie mystique : 1640*, Grenoble, Million, 2003 (Atopia).

CANÉVET M. (et coll.), *Les sens spirituels*, Paris, Beauchesne, 1993 (Dictionnaire de spiritualité ; 15).

CARERI G. et FERRANTI F., *Baroques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2002.

CASSEGRAIN G., *Représenter la vision. Figurations des apparitions miraculeuses dans la peinture italienne de la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2017 (Les apparences).

CAUCHIES J.-M., *Actes du sixième congrès de l'Association des Cercles Francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique et LIIIe Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique*, Mons, 25-27 août 2000, Bruxelles, 2002.

CHÂTELIER L., *L'Europe des dévots*, Paris, Flammarion, 1987 (Nouvelle bibliothèque scientifique).

CHÉLINI J., *Histoire religieuse de l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 1991.

CHRÉTIEN J.-L., *Symbolique du corps : la tradition chrétienne du Cantique des cantiques*, Paris, PUF, 2005 (Épiméthée).

CHRISTIN O. et GAMBONI D. (dir.), *Crises de l'image religieuse. De Nicée II à Vatican*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1999.

COTTIN J., *La mystique de l'art : art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris, Cerf, 2007.

COUSINIÉ F., *Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses « objets-limites » aux XVIIe-XVIIIe siècles*, Saint Pierre de Salerne, Monfort, 2005.

COUSINIÉ F., *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde au XVIIe siècle*, Paris, Félin (Les marches du temps).

COUSINIÉ F., *Image et méditation au XVIIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 (Art & Société).

COUSINIÉ F., *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000 (Esthétiques).

CURNIER J.-P., *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image*, Nîmes, Chambon, 2009 (Rayon philo).

D'HAINAUT-ZVENY B. et DEKONINCK R., *Machinae spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe : contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2014 (Scienta Artis ; 10),

DAMISCH H., *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

DE CERTAU M., *La fable mystique (XVIe-XVIIe siècle)*, Paris, Gallimard, 1987.

DE CERTEAU M., *Le lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*, Paris, Seuil, 2005 (Hautes études).

DE LIBERA A., *Introduction à la mystique rhénane. D'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Paris, Œil, 1984 (Sagesse chrétienne ; 3).

DEKONINCK R., *La vision incarnante et l'image incarnée. Santi di Tito et Caravage*, Paris, Ed. 1:1, 2016.

DEREGNAUCOURT G. (dir.), *Dorsale catholique, jansénisme, dévotions. XVIe-XVIIIe siècles. Mythe, réalité, actualité historiographique*, Paris, Riveneuve, 2014 (Actes académiques).

DEWEZ L. et VAN ITERSSEN A., *La lactation de saint Bernard. Légende et iconographie*, s.l., 1956.

DIDI-HUBERMAN G., *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007 (Le temps des images).

Dom MIQUEL P. et Sœur PICARD P., *Dictionnaire des symboles mystiques*, Paris, Le Léopard d'or, 1997.

DOMPNIER B., « Un aspect de la dévotion eucharistique dans la France du XVIIe siècle : les prières des Quarante-Heures », *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, t. 67, n°178, 1981, p. 5-31.

DUCHET-SUCHAUX G. et DUCHET-SUCHAUX M., *Les ordres religieux. Guide historique*, Paris, Flammarion, 1993.

DUPRONT A., *L'image de religion dans l'Occident chrétien*, Paris, Gallimard, 2015 (Bibliothèque illustrée des histoires).

ENGAMMARE M., *Qu'il me baise des baisers de sa bouche. Le Cantique des cantiques à la Renaissance. Étude et bibliographie*, Genève, Droz, 1993.

FELLA A. (dir.), *Les femmes mystiques. Histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2013 (Bouquins).

FREEDBERG D., *Le pouvoir des images*, Paris, Monfort, 1998 (Imago mundi).

GIORGI R., *L'art au XVIIe siècle*, trad. de l'italien par J. Bonnet, Paris, Hazan, 2008 (Guide des arts).

GIRAMET A., *Extraordinaire et ordinaire des croix : les représentations du corps souffrant : 1580-1650*, Paris, Champion, 2011 (Bibliothèque littéraire de la Renaissance ; 82).

GUIDERDONI A., GRANJON E. et DEKONINCK R. (éd.), *Fiction sacrée : spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*, Louvain, Peeters, 2013 (Art & Religion ; 1).

HAJADJ F., *La profondeur des sexes. Pour une mystique de la chair*, Paris, Seuil, 2008 (Les dieux, les hommes).

HAMBURGER J. F. et MARTI S. (éd.), *Crown and Veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, New-York, Columbia University Press, 2008.

HAMBURGER J. F., *The visual and the visionary : art and female spirituality in late medieval Germany*, New York, Zone books, 1998.

HENRIET P. et LEGRAS A.-M., *Au cloître et dans le monde : femmes, hommes et sociétés (IXe-XVe siècles)*, mélanges en l'honneur de Paulette L'Hermite-Leclercq, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000 (Cultures et civilisations médiévales, 0860-7113 ; 23).

HOPPENOT J., *Le crucifix dans l'histoire, dans l'art, dans l'âme des saints et dans notre vie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1901.

INSOLERA M. et SALVIUCCI INSOLERA L., *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliotheca Wittrockiana*, Louvain, Peeters, 1996.

JOBIN A., *Saint Bernard et sa famille*, Poitiers, 1891.

KANTERS G., *La Dévotion au Sacré Cœur de Jésus dans les anciens Etats des Pays-Bas (XIIe-XVIIe siècle)*, Bruges, Beyaert, 1928.

KNIPPING J. B., *Iconography of the counter reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, Nieuwkoop, De Graaf, 1974.

KRISTEVA J., *Catherine de Sienne, François d'Assise, Thérèse d'Avila, Maître Eckhart, ... Les grands mystiques. Les textes fondamentaux*, Paris, Le point, 2012 (Le point. Références ; 11).

L'image et la production du sacré, Actes du colloque de Strasbourg, 20-21 janvier 1988, Université de Strasbourg II, Paris, éd. Françoise Dunand, Jean-Michel Spieser, and Jean Wirth, 1991.

LAMBERT G., *La belle vie de Sainte Lutgarde dans son cadre historique et mystique*, Wauthier-Braine, Lanis, 1927.

LECLERCQ J., *La femme et les femmes dans l'œuvre de saint Bernard*, Paris, Téqui, 1983.

LECLERCQ J., *Saint Bernard mystique*, Bruges, Desclée De Brouwer, 1948 (Les grands mystiques).

LEGRAND H. (dir.), *Penser avec le genre : sociétés, corps, christianisme*, Perpignan, Artège, 2016 (Confrontations).

LYMANT B., « Die Glasmalerei bei den Zisterziensern » dans K. Elm, P. Joerissen et H. J. Roth (éd.), *Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland, Rheinisches Museumsamt, Brauweiler*, Cologne, Rheinland-Verlag, 1980.

MÂLE A., *L'art religieux du XVIIe siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1984.

MARROW J. H., *Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance : a study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*, Courtrai, Van Ghemmert, 1979 (Ars Neerlandica ; 1).

MARTIN P., *Le théâtre divin. Une histoire de la messe. XVIe-XXe siècles*, Paris, CNRS, 2010 (CNRS Histoire).

MELLERIN L. (et coll.), *Bernard de Clairvaux. Histoire, mentalités, spiritualité*, actes de colloque, Lyon/Cîteaux/Dijon, s.d., éd. revue et corrigée, Paris, Cerf, 2010 (Sources chrétiennes ; 380).

MENOZZI D., *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991 (Textes en main).

MERTON T., *Quelles sont ces plaies ? Vie d'une mystique cistercienne Sainte Lutgarde d'Aywières*, Paris, Desclée De Brouwer, 1953.

MOSTACCIO S. (éd.), *Genre et identités au Pays-Bas méridionaux. L'éducation religieuse des femmes après le Concile de Trente*, actes du colloque international, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 7 mars 2007, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2010 Sillages [ARCA] ; 14).

MUIR C. D., *Saintly brides and bridegrooms. The mystic marriage in Northern Renaissance art*, Londres, Harvey Miller, 2012 (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History ; 70).

MUTEL A.-P., *Le cérémonial des évêques : du Concile de Trente à Vatican II*, trad. du latin par A.-P. Mutel, Paris, Hora decima, 2006.

PALAZZO E., *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2014.

PANOFSKY E., *Peinture et dévotion en Europe du nord à la fin du Moyen Âge*, trad. de l'allemand avec le concours du Centre national du livre, Paris, Flammarion, 1997 (Idées et recherches).

PASCHOUD A. et SELMECI CASTIONI B., *Exprimer la vision spirituelle (XIVe-XVIIe siècles)*, Louvain, Peeters, 2016 (Art et Religion ; 4).

PASTOUREAU M. et DUCHET-SUCHAUX G., *La Bible et les saints*, 7e édition, Paris, Flammarion, 2017 (Champs arts).

PASTURE A., *La restauration religieuse aux Pays-Bas catholiques sous les archiducs Albert et Isabelle (1596-1633), principalement d'après les archives de la nonciature et de la visite ad limina*, Louvain, Uystpruyst, 1925 (Université de Louvain. Recueil de travaux publiés par les membres des conférences d'histoire et de philologie ; 3).

RINGBOM S., *De l'icône à la scène narrative*, trad. de l'anglais par P. Joly, Paris, Monfort, 1997.

ROY A., *Theodoor van Thulden : un peintre baroque du cercle de Rubens, Bois-le-Duc, 1606-*

1669), Strasbourg, Musée de la ville de Strasbourg, 1991.

SALIN D., *L'expérience spirituelle et son langage : leçons sur la tradition mystique chrétienne*, Paris, Facultés jésuites de Paris, 2015. SAUER M. M., *Gender in medieval culture*, Londres, Bloomsbury academic, 2015.

SAUERLÄNDER W., *The Catholic Rubens. Saints and martyrs*, trad. de l'all. Par B. Dollenmayer, Los Angeles, Getty Research Institute, 2014.

STOICHITA V., *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'or*, Paris, Félin, 2011 (Les marches du temps).

VANDENBROECK P. (et coll.), *Le jardin clos de l'âme. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le 13^{ème} siècle*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 25 février – 22 mai 1994, s.l., Martial & Snoeck, 1994.

VANHAECKE L., *Le Précieux-Sang à Bruges*, 4e éd., Bruges, Ancot, 1900.

VANNIER M.-A. (dir.), *Mystique rhénane et Devotio Moderna*, Paris, Beauchesne, 2017.

VERDEYEN P., *Guillaume de Saint-Thierry : premier auteur mystique des anciens Pays-Bas*, trad. du néerlandais par A. Louf, Turnhout, Brepols, 2003 (Témoins de notre histoire).

VILLER M. (dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, 16 vol., Paris, Beauchesne, 1937-1995.

VLIEGHE H., *Gaspar de Crayer, sa vie et ses œuvres*, Bruxelles, Arcades, 1972.

VON ZUR MÜHLEN I., *Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der « Pinsel Gottes »*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1998.

WARNER M., *Seule entre toutes les femmes. Mythes et culte de la Vierge Marie*, Paris, Rivages, 1989 (Rivages. Histoire).

WÖLFFLIN H., *Renaissance et Baroque*, trad. de l'allemand par G. Ballangé, Brionne, Monfort, 1985 (Imago mundi).

Articles de revues

BERLIOZ J., « La lactation de saint Bernard dans un exemplum et une miniature du Ci nous dit (début du XIVe siècle) », dans *Cîteaux, Commentarii cistercienses*, 39, 1988, p. 270-284.

BETEROUS P.-V., « À propos d'une des légendes mariales les plus répandues "le lait de la Vierge" », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1975, p. 403-411.

BONNE J.-C., « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, LXIX, 1999, p. 77-108.

BOUBLI L., « Vision et image dans le processus mystique », *Archives de sciences sociales des religions*, 2016, n°173, p. 219-244.

BURNETT C., « The Superiority of Taste », *The Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, 54, 1991, p. 230-238.

COUSINIÉ F., « Images et contemplation dans le discours mystique du XVIIe siècle français », *Dix-septième siècle*, 2006/1, n°230, p. 23-47.

COUSINIÉ F., « L'écriture de l'extase, en effets. Quelques dispositifs de mise en œuvre de l'extase dans la peinture du XVIIe siècle : La descente du Saint-Esprit de Charles le Brun (1657) », *Savoirs et clinique*, 2007/1, n°8, p. 47-58.

DEKONINCK R., « Pour une histoire visuelle du sentiment religieux aux XVe-XVIIe siècles », *Perspective*, 3, 2009, p. 397-402.

DEKONINCK R., « *Ut pictura/sculptura meditatio*. La métaphore picturale et sculpturale dans la spiritualité du XVIIe siècle », *Rivista di Storia et letteratura Religiosa*, vol. 41, n°3, 2006, p. 665-694.

FALQUE E., « Expérience et empathie chez Bernard de Clairvaux », *Revue des sciences philosophiques et théologique*, 89, 5, 2005, p. 655-696.

LAMY A., « Qui sont les femmes religieuses médiévales ? L'esquive identitaire de la féminité, du symbole au stéréotype », *Arenal*, 23, 1, 2016, p. 171-191.

LECAT M., « Christologie et ecclésiologie dans le *Commentaire sur le Cantique des Cantiques* d'épiphane le Scolastique », *Babelao*, 3, 2014, p. 101-102.

MAÎTRE J., « Entre femmes : Notes sur une filière du mysticisme catholique », *Archives des sciences sociales des religions*, 28^{ème} années, 55, 1, 1983, p. 105-137.

MONTANARI A., « le Crucifié embrassant saint Bernard. Une relecture de la scène », *Collectanea Cisterciensia*, 66, 2004, p. 62-63.

MONTULET-HENNEAU M.-E., « Itinéraire spirituel de moniales cisterciennes : de Bernard à Ignace », *Revue Mabillon*, 3, 1992, p. 179-188.

WILLIAMSON B., « Altarpieces, Liturgy and Devotion », dans *Speculum*, 79/2, 2004, p. 341-406.

Sources électroniques

BALAT BELGIAN ART LINKS AND TOOLS, [<http://balat.kikirpa.be/intro.php>], (10/07/2019).

BODIOU L., « Les singulières conversions du lait maternel à l'époque classique. Approche médicale et biologique », *Pallas*, 85, 2011, le 01 mars 2011, [<http://journals.openedition.org/pallas/3321>] (10/04/2019).

L'HERMITE LECLERCQ P., « Les femmes dans la vie religieuse au Moyen Âge. Un bref bilan bibliographique », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 8, 1998, mis en ligne le 03 juin 2005 [<http://clio.revues.org/323>] (consultée le 12/09/18).

LA ROCCA S., « L'Enfant Jésus et les femmes au XVIIe siècle : une dévotion émancipatrice », *CLIO. Histoire, femmes et société*, 2002/5, mise en ligne le 8 février 2005, [<http://journals.openedition.org/clio/57>], (5/7/2019).

Illustrations



Fig. 1. Auteur inconnu, *Diptyque de la Flagellation et du couronnement d'épines* : avers, XVI^e siècle. Huile sur panneau, 47 x 27 cm. Liège, Musée d'art religieux et d'art mosan, n^o inv. 24a.

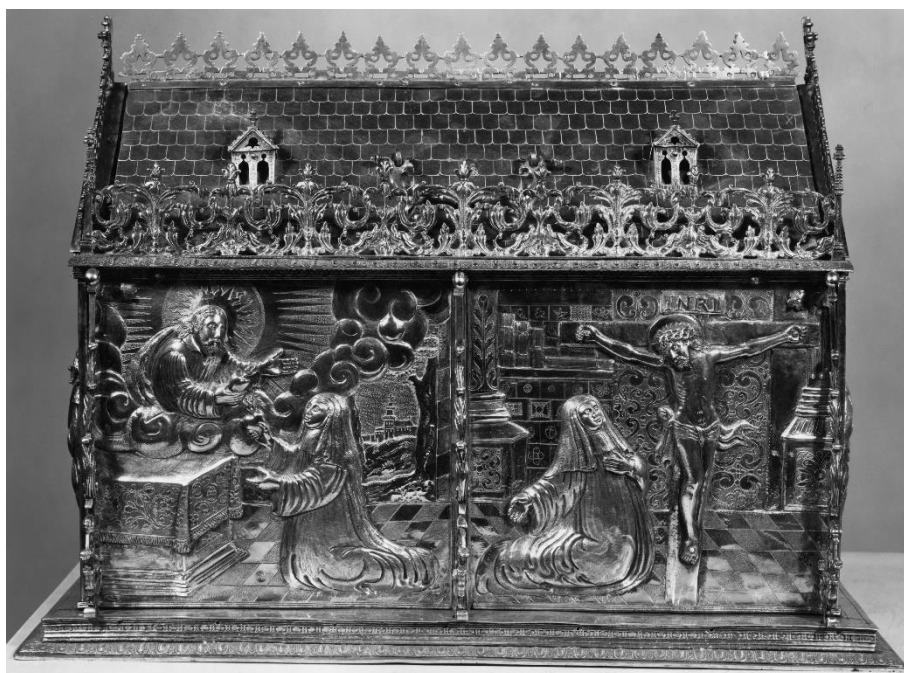


Fig. 2. Auteur inconnu, *Châsse de sainte Lutgarde*, 1624. Argent repoussé, H. 34 cm x l. 45 cm x p. 25, 5 cm. Ittre, église Saint-Remi.



Fig. 3. Auteur inconnu, *Châsse dite du bras de sainte Lutgarde*, ca. 1643. Bois peint, h. 47 cm x l. 55 cm x p. 36 cm. Ittre, église Saint-Remi.

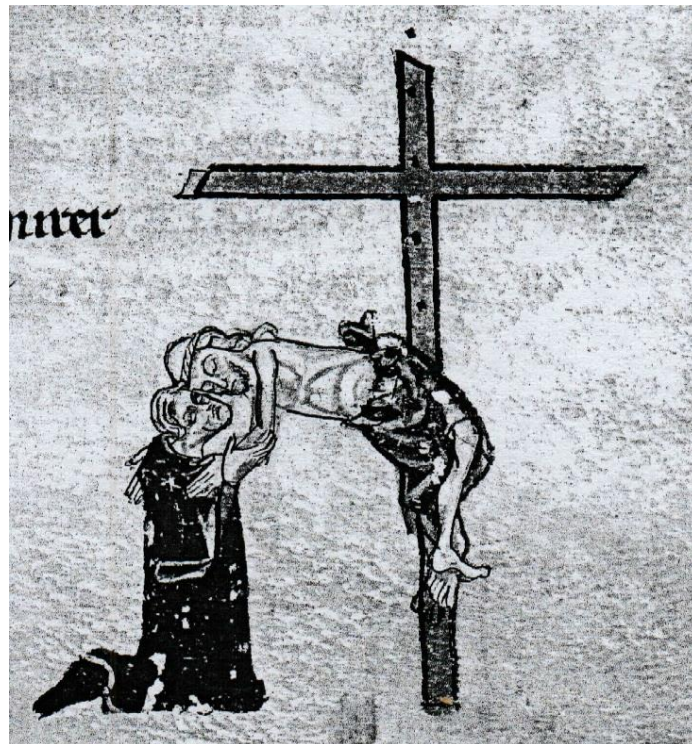


Fig. 4. Auteur inconnu, *Le Christ embrassant un chevalier* : miniature du *Manuel des Péchés*, ca. 1280. Princeton, Princeton University Library, Robert Taylor Collection, MS 1, folio 44.

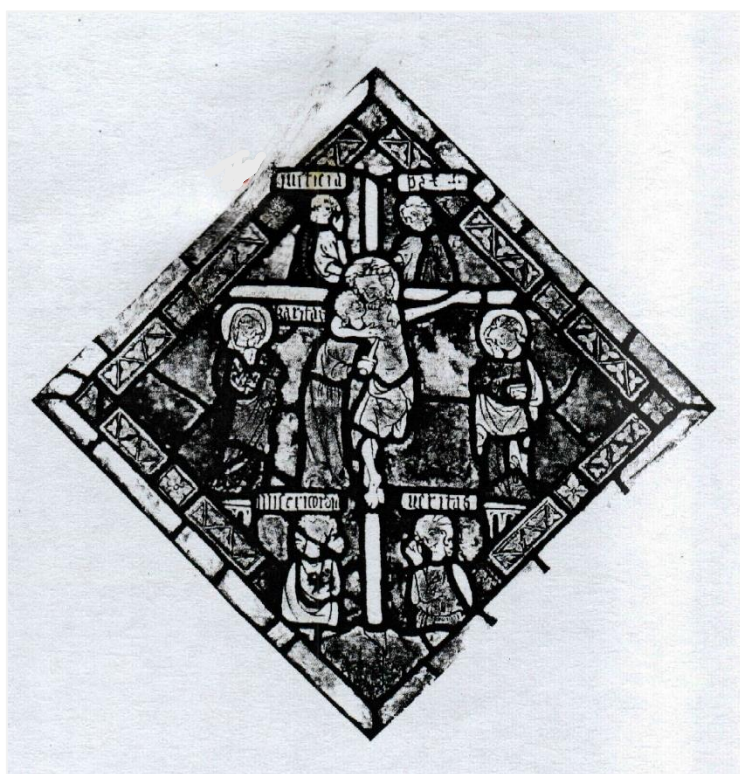


Fig. 5. Auteur inconnu, *Le Christ crucifié par les vertus*, ca. 1320-1330. Vitrail. Wienhausen, couvent cistercien, cloître.



Fig. 6. Auteur inconnu, *Vision de saint Bernard avec une nonne*, 1^{ère} moitié du XIV^e siècle. Encre sur parchemin. Cologne, Schnütgen Museum, n° inv. 340.



Fig. 7. Auteur inconnu, *Saint Bernard embrassant le Christ avec des figures observant*, ca. 1340-1350. Miniature. Karlsruhe, Badisches Landesbibliothek, folio 195^v.



Fig. 8. Jan van Eecele, *Miracle de la Lactation*, 1534-1561. Huile sur panneau, 42 x 32 cm. Tournai, Musée des Beaux-Arts, n° inv. 196.



Fig. 9. Auteur inconnu, *Amplexus de saint Bernard* : volet d'un triptyque, 1551. Huile sur panneau, 135 x 73 cm. Bruxelles, MRBAB, Musée Oldmasters, n° inv. 332.



Fig. 10. Auteur inconnu, *Retable de saint Bernard*, ca. 1290. Détrempe sur bois. Palma de Majorque, Museo Luliano.

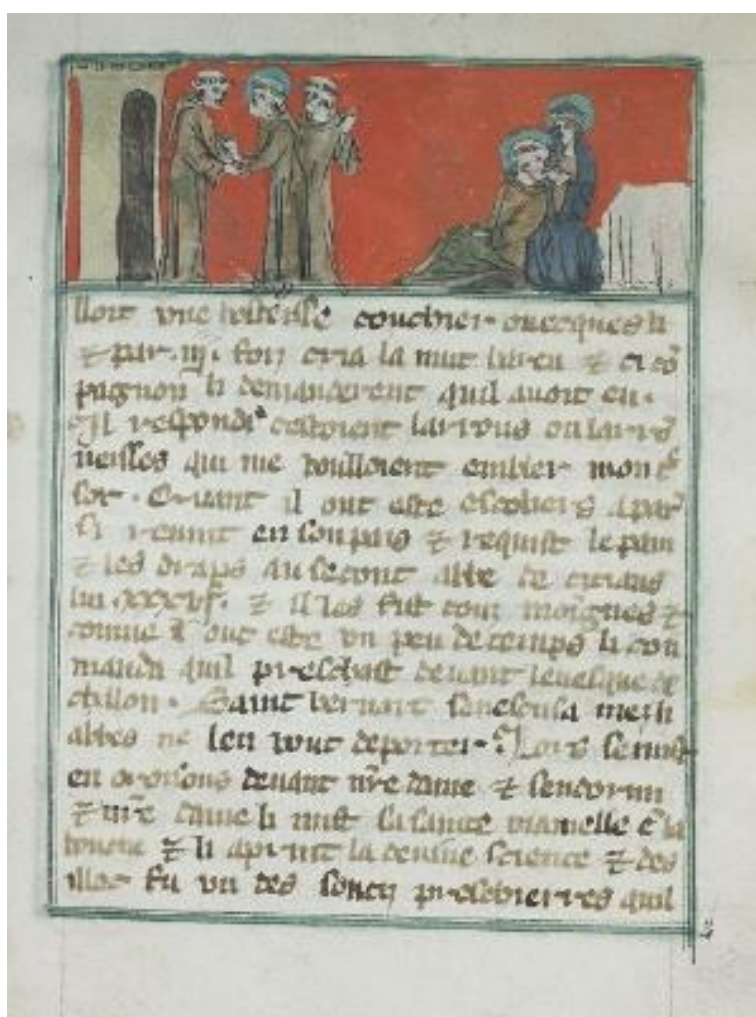


Fig. 11. Auteur inconnu, *Lactation de saint Bernard*, avant 1330. Miniature. Chantilly, Musée Condée, n° inv. MS. 1078, folio 178.



Fig. 12. Auteur inconnu, *Lactation de saint Bernard*, entre 1476 et 1500. Huile sur bois, 39 x 26 cm. Liège, Musée d'art religieux et d'art mosan, n° inv. A7.

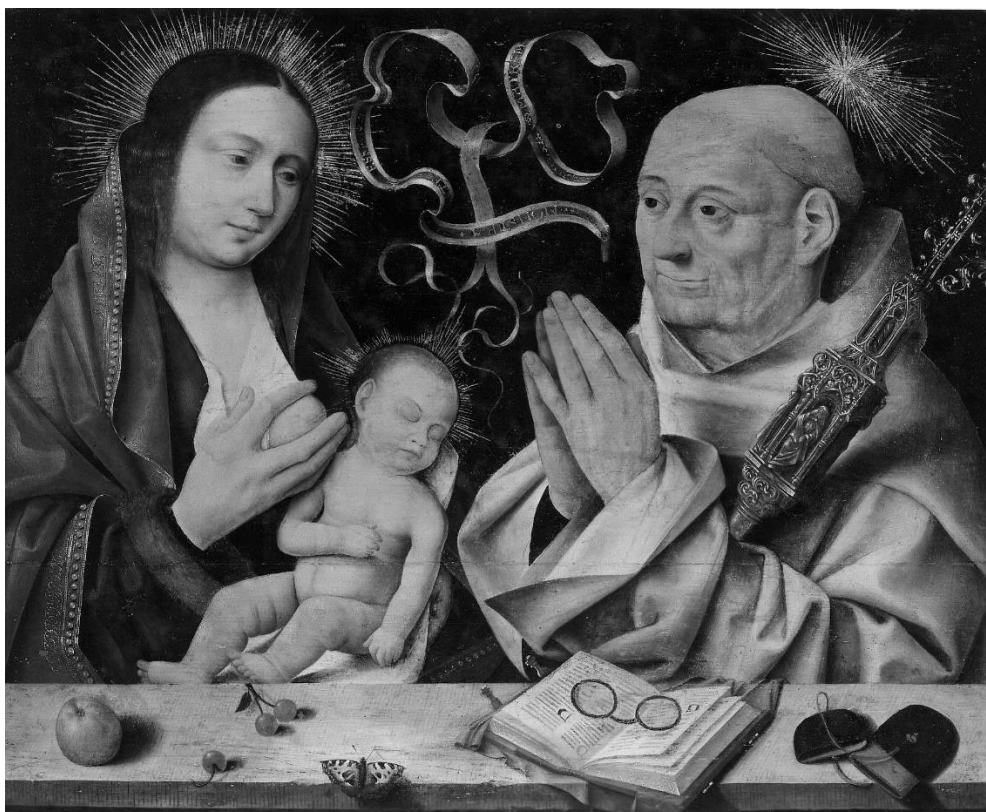


Fig. 13. Joos van Cleve, *Lactation de saint Bernard*, 1^{ère} moitié du XVI^e siècle. Huile sur bois, 43 x 52 cm. Bruxelles, MRBAB, Musée Oldmasters, n^o inv. 370.



Fig. 14. Auteur inconnu, *Lactation de saint Bernard*, XVII^e siècle. Huile sur toile, 99 x 122,3 cm. Lessines, Musée de l'Hôpital Notre-Dame à la Rose.



Fig. 15. Auteur inconnu, *Lactation de saint Bernard*, XVII^e siècle. Huile sur bois, 104 x 107 cm. Gand, église Notre-Dame et Saint-Pierre.



Fig. 16. Gaspar de Crayer, *Lactation de saint Bernard*, 1^{ère} moitié du XVII^e siècle. Huile sur toile, 400 x 252 cm. Bruxelles, MRBAB, Musée Oldmasters, n° inv. 57.



Fig. 17. Gaspar de Crayer, *Lactation de saint Bernard*, 1655. Huile sur toile, 250 x 170 cm. Steenockkerzeel, église Saint-Rumoldus.



Fig. 18. Gaspar de Crayer, *Lactation de saint Bernard : détail de l'arrière-plan*, 1655. Huile sur toile, 250 x 170 cm. Steenockkerzeel, église Saint-Rumoldus.



Fig. 19. Walthère Damery, *Lactation de saint Bernard*, entre 1641 et 1660. Huile sur toile, 207 x 155 cm. Limal, église Saint-Martin.



Fig. 20. Abraham van Diepenbeeck (attribution ancienne), *Lactation de saint Bernard*, entre 1620-1675. Huile sur bois, 155 x 98,5 cm. La Roche-en-Ardenne, église Saint-Nicolas.

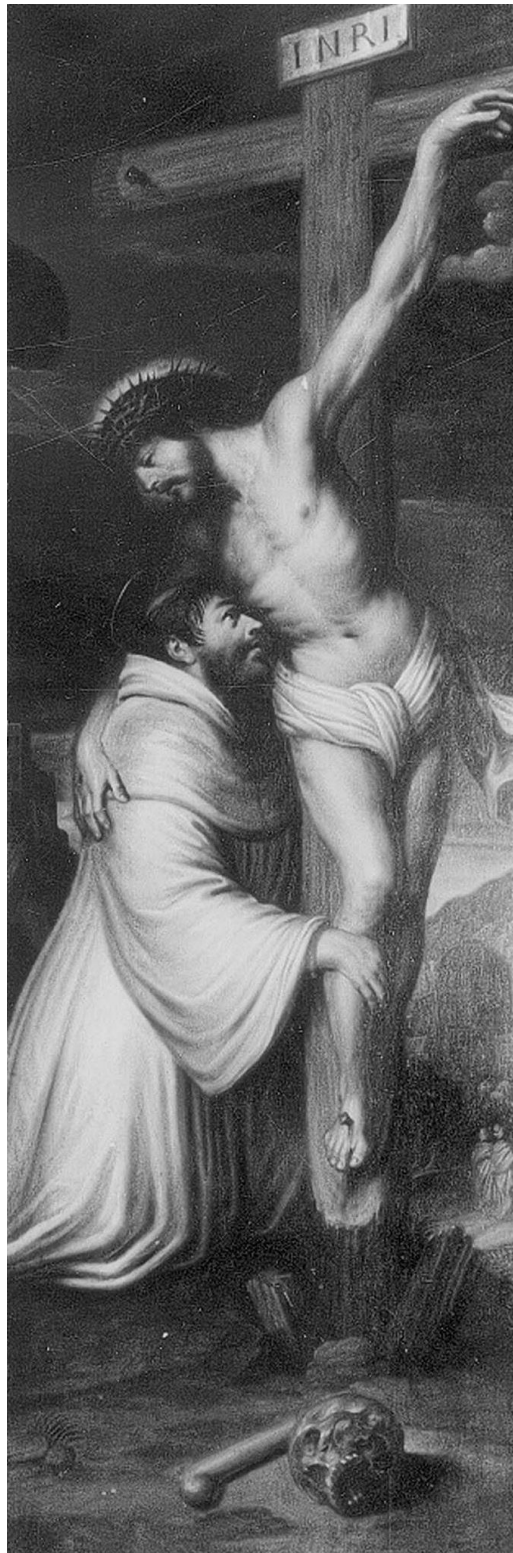


Fig. 21. Philippe de Champaigne, *Amplexus de saint Bernard* : *panneau d'un diptyque dédié à la vie du Christ et de la Vierge*, entre 1641 et 1660. Huile sur bois, 220,5 x 75 cm. Tournai, Cathédrale Notre-Dame.



Fig. 22. Philippe de Champaigne, *Amplexus de saint Bernard* : panneau d'un diptyque dédié à la vie du Christ et de la Vierge. Détail de l'arrière-plan, entre 1641 et 1660. Huile sur bois, 220,5 x 75 cm. Tournai, Cathédrale Notre-Dame.

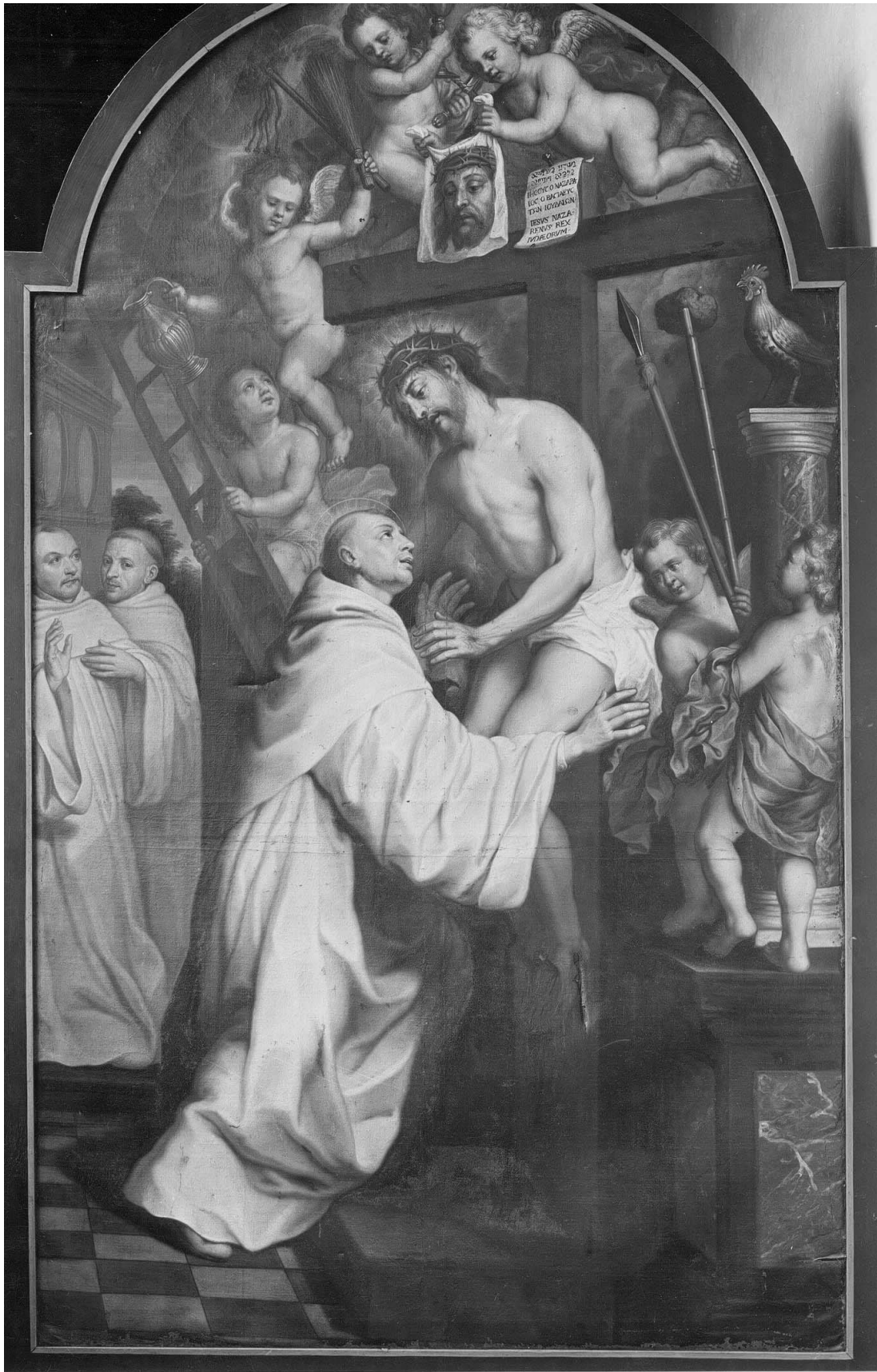


Fig. 23. Auteur inconnu, *Amplexus de saint Bernard avec deux moines*, entre 1691 et 1700. Huile sur toile. Gand, Abbaye Byloke, cloître.



Fig. 24. Theodoor van Thulden, *Lactation de saint Bernard en présence de la Trinité*, 1653. Huile sur toile, 210 x 170 cm. Zichem, église Saint-Eustache.



Fig. 25. Theodoor van Thulden, *Lactation de saint Bernard en présence de la Trinité* : détail de la plume à écrire, 1653. Huile sur toile, 210 x 170 cm. Zichem, église Saint-Eustache.



Fig. 26. Theodoor van Thulden, *Lactation de saint Bernard en présence de la Trinité* : détail de la figure de Dieu le Père, 1653. Huile sur toile, 210 x 170 cm. Zichem, église Saint-Eustache.



Fig. 27. Gaspar de Crayer, *Lactation de saint Bernard entouré de saints de l'ordre bénédictin*, ca. 1668. Huile sur toile, 400,5 x 243,8 cm. Anvers, Musées royaux des Beaux-Arts, n° inv. 829.



Fig. 28. Auteur inconnu, *Lactation de saint Bernard*, entre 1691 et 1700. Huile sur toile, 350 x 224 cm. Gand, Abbaye Byloke, Cloître.



Fig. 29. Auteur inconnu, *Echange des cœurs de sainte Lutgarde*, XVII^e siècle. Huile sur toile, 257 x 135 cm. Bruges, Abbaye Sainte-Godelieve.



Fig. 30. Theodor Boeyermans, *Amplexus de sainte Lutgarde*, entre 1651 et 1675. Huile sur bois, 58 x 29,5 cm. Anvers, église Saint-André.



Fig. 31. Theodor Boeyermans, *Amplexus de sainte Lutgarde* : *détail de l'arrière-plan*, entre 1651 et 1675. Huile sur bois, 58 x 29,5 cm. Anvers, église Saint-André.



Fig. 32. Gaspar de Crayer, *Amplexus de sainte Lutgarde*, ca. 1653. Huile sur toile, 250 x 170 cm. Anvers, Couvent des Sœurs noires de l'ordre de saint Augustin, Cloître.

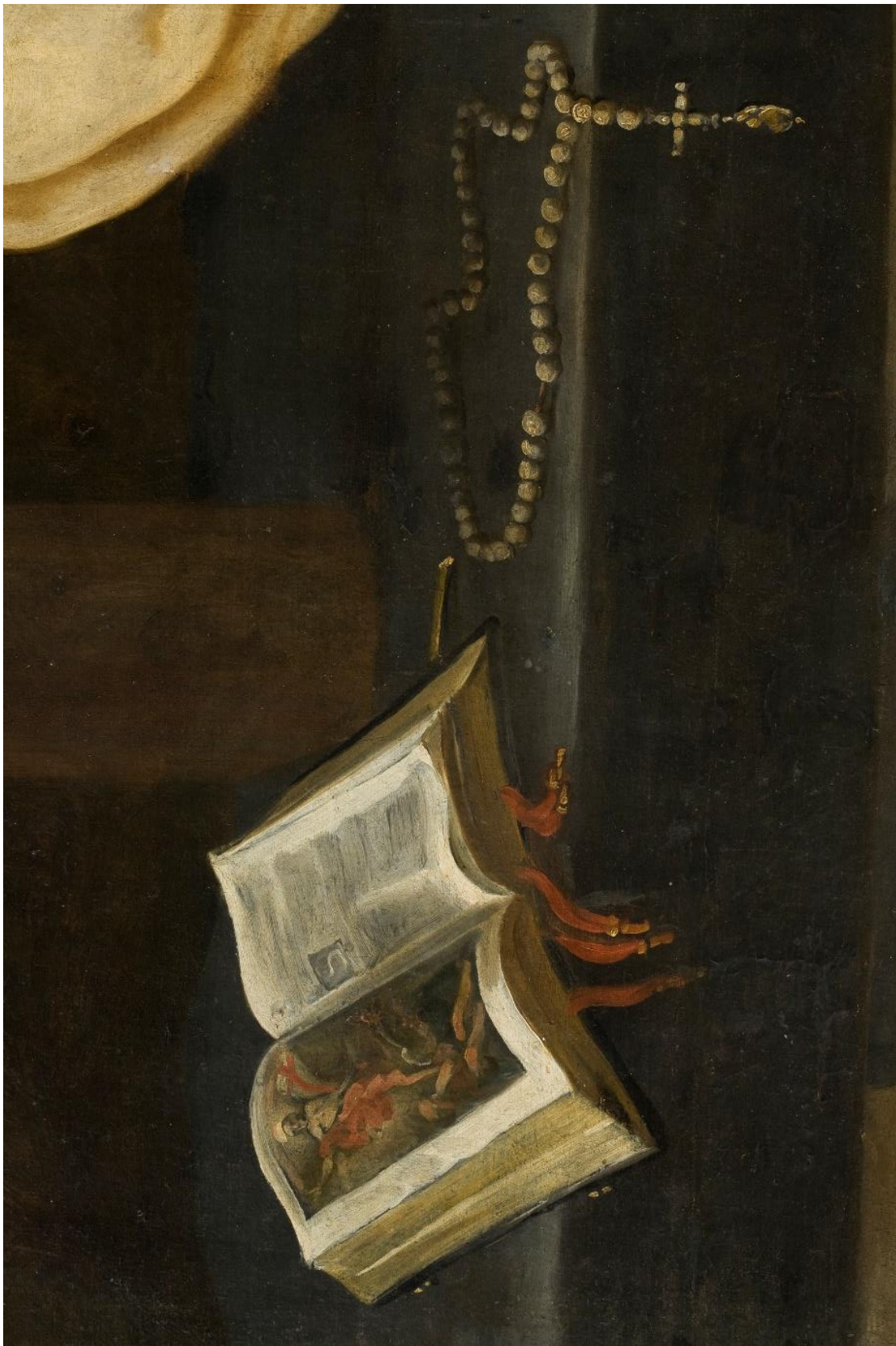


Fig. 33. Gaspar de Crayer, *Amplexus de sainte Lutgarde* : détail du livre de prières et du chapelet, ca. 1653. Huile sur toile, 250 x 170 cm. Anvers, Couvent des Sœurs noires de l'ordre de saint Augustin, Cloître.



Fig. 34. Gaspar de Crayer, *Amplexus de sainte Lutgarde : détail des visages*, ca. 1653. Huile sur toile, 250 x 170 cm. Anvers, Couvent des Sœurs noires de l'ordre de saint Augustin, Cloître.

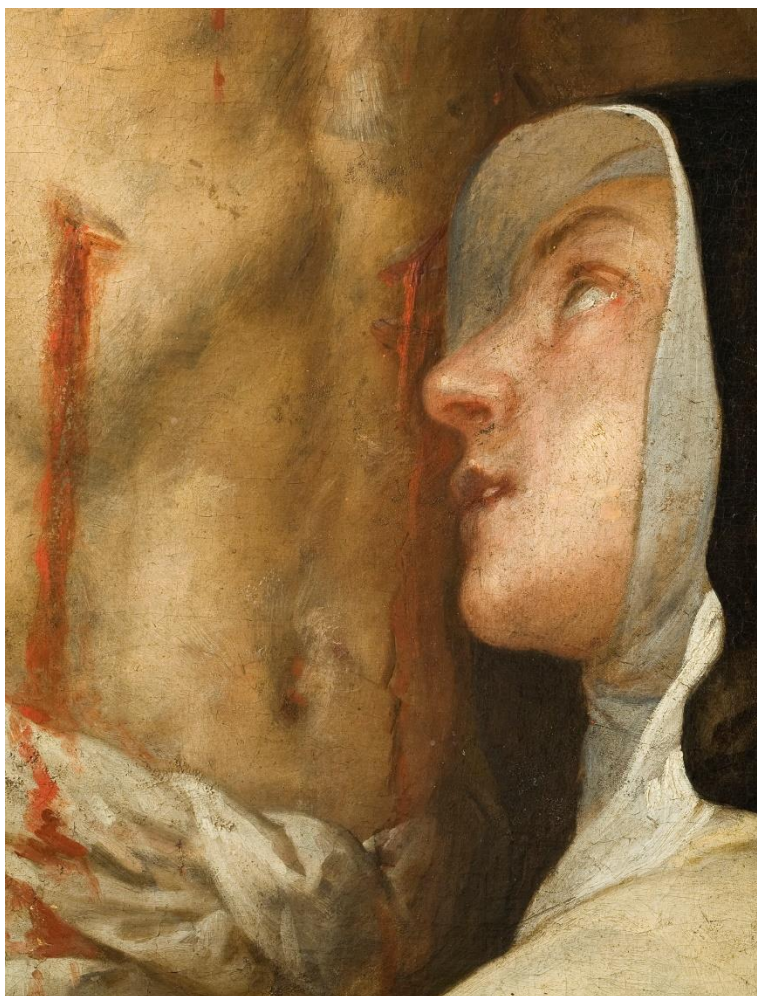


Fig. 35. Gaspar de Crayer, *Amplexus de sainte Lutgarde* : détail de la plaie du côté du Christ, ca. 1653. Huile sur toile, 250 x 170 cm. Anvers, Couvent des Sœurs noires de l'ordre de saint Augustin, Cloître.



Fig. 36. Frédéric Dumesnil, *Amplexus de sainte Lutgarde*, 1776. Huile sur toile, 300 x 150 cm. Wavre, église Saint-Jean-Baptiste.



Fig. 37. Auteur inconnu, *Cantiques Rothschild* : *L'âme épouse transperçant le flanc du Christ*, fin du XIII^e-début du XIV^e siècle. Miniature, feuille d'or. Yale University, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 404, folios 18v-19.



Fig. 38. Alonso Cano, *Lactation de saint Bernard*, ca. 1658. Huile sur toile, 267 x 185 cm, Madrid, Museo del Prado, n° inv. 104.



Fig. 39. Auteur inconnu, *Amplexus de sainte Lutgarde* : détail de la sculpture, 1^{ère} moitié du XVIII^e siècle. Chêne polychromé, h. totale 210 cm. Ways, église Saint-Martin.



Fig. 40. Anton Van den Heuvel, *Sainte Catherine de Sienne embrasse la plaie du côté du Christ*, 1^{ère} moitié du XVII^e siècle. Huile sur toile, 296 x 180 cm. Gand, Musée des Beaux-Arts, n° inv. 1929AX.



Fig. 41. Auteur inconnu, *Triptyque de sainte Catherine de Sienne*, 1^{ère} moitié du XVII^e siècle. Huile sur toile, 100 x 81,5 cm. Heverlee, Parcun.



Fig. 42. Theodoor van Thulden, *Lactation de saint Bernard en présence de la Trinité : détail du jet de lait*, 1653. Huile sur toile, 210 x 170 cm. Zichem, église Saint-Eustache.



Fig. 43. Gaspar de Crayer, *Lactation de saint Bernard : détail du jet de lait*, 1655. Huile sur toile, 250 x 170 cm. Steenockerzeel, église Saint-Rumoldus.



Fig. 44. Alonso Cano, *Lactation de saint Bernard : détail du jet de lait*, ca. 1658. Huile sur toile, 267 x 185 cm, Madrid, Museo del Prado, n° inv. 104.



Fig. 45. Pierre Paul Rubens, *Saint Augustin entre le Christ et la Vierge*, 1616. Huile sur toile, 237 x 179 cm. San Fernando, Museo de la Real Academia de Belle Artes, n° inv. 685.



Fig. 46. Pierre Paul Rubens, *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, XVII^e siècle. Huile sur toile, 230 x 173 cm. Anvers, église Saint-Antoine-de-Padoue.



Fig. 47. Gerard Seghers, *Transverbération de sainte Thérèse d'Avila*, 1^{ère} moitié du XVII^e siècle. Huile sur toile, 197 x 144 cm. Bruges, Monastère des chanoines réguliers de saint Augustin, cloître.



Fig. 48. Auteur inconnu, *Amplexus de sainte Lutgarde*, entre 1683 et 1714, Prague, Pont Charles, partie Sud.



Fig. 49. Francisco Goya, *Sainte Lutgarde*, 1797. Huile sur toile, 220 x 160 cm. Valladolid, Real Monasterio de San Joaquin y Santa Ana.

Table et sources des illustrations

Fig. 1. Auteur inconnu, *Diptyque de la Flagellation et du couronnement d'épines : avers*, XVI^e siècle. Huile sur panneau, 47 x 27 cm. Liège, Musée d'art religieux et d'art mosan, n° inv. 24a.

Cliché de la Kommission für die photographische Inventarisierung der belgischen Kunstdenkmäler (IRPA), 1918. p. 153.

Fig. 2. Auteur inconnu, *Châsse de sainte Lutgarde*, 1624. Argent repoussé, H. 34 cm x l. 45 cm x p. 25, 5 cm. Ittre, église Saint-Remi.

Cliché de l'IRPA, 1954. P. 153.

Fig. 3. Auteur inconnu, *Châsse dite du bras de sainte Lutgarde*, ca. 1643. Bois peint, h. 47 cm x l. 55 cm x p. 36 cm. Ittre, église Saint-Remi.

Cliché de l'IRPA, 1969. p. 154.

Fig. 4. Auteur inconnu, *Le Christ embrassant un chevalier : miniature du Manuel des Péchés*, ca. 1280. Princeton, Princeton University Library, Robert Taylor Collection, MS 1, folio 44.

Extrait de : C. D. MUIR, *Saintly brides and bridegrooms. The mystic marriage in Northern Renaissance art*, Londres, Harvey Miller, 2012 (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History ; 70), p. 95. p. 154.

Fig. 5. Auteur inconnu, *Le Christ crucifié par les vertus*, ca. 1320-1330. Vitrail. Wienhausen, couvent cistercien, cloître.

Extrait de : C. D. MUIR, *Saintly brides and bridegrooms. The mystic marriage in Northern Renaissance art*, Londres, Harvey Miller, 2012 (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History ; 70), p. 95. p. 155.

Fig. 6. Fig. 6. Auteur inconnu, *Vision de saint Bernard avec une nonne*, 1^{ère} moitié du XIV^e siècle. Encre sur parchemin. Cologne, Schnütgen Museum, n° inv. 340.

Extrait de : C. D. MUIR, *Saintly brides and bridegrooms. The mystic marriage in Northern Renaissance art*, Londres, Harvey Miller, 2012 (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History ; 70), p. 97. p. 156.

Fig. 7. Auteur inconnu, *Saint Bernard embrassant le Christ avec des figures observant*, ca. 1340-1350. Miniature. Karlsruhe, Badisches Landesbibliothek, folio 195^t.

Extrait de : C. D. MUIR, *Saintly brides and bridegrooms. The mystic marriage in Northern Renaissance art*, Londres, Harvey Miller, 2012 (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History ; 70), p. 97. p. 157.

Fig. 8. Jan van Eecele, *Miracle de la Lactation*, 1534-1561. Huile sur panneau, 42 x 32 cm. Tournai, Musée des Beaux-Arts, n° inv. 196.

Cliché de Hervé Pigeolet (IRPA), 2014. p. 157.

Fig. 9. Auteur inconnu, *Amplexus de saint Bernard : volet d'un triptyque*, 1551. Huile sur panneau, 135 x 73 cm. Bruxelles, MRBAB, Musée Oldmasters, n° inv. 332.

Cliché de l'IRPA, s.d. p. 158.

Fig. 10. Auteur inconnu, *Retable de saint Bernard*, ca. 1290. Détrempe sur bois. Palma de Majorque, Museo Luliano.

Extrait de : V. STOICHITA, *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'or*, Paris, Félin, 2011 (Les marches du temps), p. 202. p. 159.

Fig. 11. Auteur inconnu, *Lactation de saint Bernard*, avant 1330. Miniature. Chantilly, Musée Condée, n° inv. MS. 1078, folio 178.

Extrait de : I. HANS-COLLAS, « Manuscrit », dans *Initiale. Catalogue des manuscrits enluminés*, 2001, [<http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/10278>], (05/05/2019). p. 160.

Fig. 12. Auteur inconnu, *Lactation de saint Bernard*, entre 1476 et 1500. Huile sur bois, 39 x 26 cm. Liège, Musée d'art religieux et d'art mosan, n° inv. A7.

Cliché de Jean-Louis Torsin (IRPA), 1993. p. 161.

Fig. 13. Joos van Cleve, *Lactation de saint Bernard*, 1^{ère} moitié du XVI^e siècle. Huile sur bois, 43 x 52 cm. Bruxelles, MRBAB, Musée Oldmasters, n° inv. 370.

Cliché de l'IRPA, 1957. p. 162.

Fig. 14. Auteur inconnu, *Lactation de saint Bernard*, XVII^e siècle. Huile sur toile, 99 x 122,3 cm. Lessines, Musée de l'Hôpital Notre-Dame à la Rose.

Cliché de Hervé Pigeolet (IRPA), 2008. p. 162.

Fig. 15. Auteur inconnu, *Lactation de saint Bernard*, XVII^e siècle. Huile sur bois, 104 x 107 cm. Gand, église Notre-Dame et Saint-Pierre.

Cliché de l'IRPA, 1975. p. 163.

Fig. 16. Gaspar de Crayer, *Lactation de saint Bernard*, 1^{ère} moitié du XVII^e siècle. Huile sur toile, 400 x 252 cm. Bruxelles, MRBAB, Musée Oldmasters, n° inv. 57.

Cliché de l'IRPA, 1964. p. 164.

Fig. 17. Gaspar de Crayer, *Lactation de saint Bernard*, 1655. Huile sur toile, 250 x 170 cm. Steenockkerzeel, église Saint-Rumoldus.

Cliché de Paul Becker (IRPA), s.d. p. 165.

Fig. 18. Gaspar de Crayer, *Lactation de saint Bernard : détail de l'arrière-plan*, 1655. Huile sur toile, 250 x 170 cm. Steenockkerzeel, église Saint-Rumoldus.

Cliché de Paul Becker (IRPA), s.d. p. 166.

Fig. 19. Walthère Damery, *Lactation de saint Bernard*, entre 1641 et 1660. Huile sur toile, 207 x 155 cm. Limal, église Saint-Martin.

Cliché de Jean-Luc Elias (IRPA), 1987. p. 167.

Fig. 20. Abraham van Diepenbeeck (attribution ancienne), *Lactation de saint Bernard*, entre 1620-1675. Huile sur bois, 155 x 98,5 cm. La Roche-en-Ardenne, église Saint-Nicolas.

Cliché de l'IRPA, 1953.

p. 168.

Fig. 21. Philippe de Champaigne, *Amplexus de saint Bernard : panneau d'un diptyque dédié à la vie du Christ et de la Vierge*, entre 1641 et 1660. Huile sur bois, 220,5 x 75 cm. Tournai, Cathédrale Notre-Dame.

Cliché de l'IRPA, 1978.

p. 169.

Fig. 22. Philippe de Champaigne, *Amplexus de saint Bernard : panneau d'un diptyque dédié à la vie du Christ et de la Vierge. Détail de l'arrière-plan*, entre 1641 et 1660. Huile sur bois, 220,5 x 75 cm. Tournai, Cathédrale Notre-Dame.

Cliché de l'IRPA, 1978.

p. 170.

Fig. 23. Auteur inconnu, *Amplexus de saint Bernard avec deux moines*, entre 1691 et 1700. Huile sur toile. Gand, Abbaye Byloke, cloître.

Cliché de Edgard Barbaix (IRPA), s.d.

p. 171.

Fig. 24. Theodoor van Thulden, *Lactation de saint Bernard en présence de la Trinité*, 1653. Huile sur toile, 210 x 170 cm. Zichem, église Saint-Eustache.

Extrait de : « Theodoor van Thulden », dans *Wikimédia*, 10 juillet 2018, [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Category:Theodoor_van_Thulden&uselang=fr], (30/07/2018).

p. 172.

Fig. 25. Theodoor van Thulden, *Lactation de saint Bernard en présence de la Trinité : détail de la plume à écrire*, 1653. Huile sur toile, 210 x 170 cm. Zichem, église Saint-Eustache.

Extrait de : « Theodoor van Thulden », dans *Wikimédia*, 10 juillet 2018, [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Category:Theodoor_van_Thulden&uselang=fr], (30/07/2018).

p. 173.

Fig. 26. Theodoor van Thulden, *Lactation de saint Bernard en présence de la Trinité : détail de la figure de Dieu le Père*, 1653. Huile sur toile, 210 x 170 cm. Zichem, église Saint-Eustache.

Extrait de : « Theodoor van Thulden », dans *Wikimédia*, 10 juillet 2018, [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Category:Theodoor_van_Thulden&uselang=fr], (30/07/2018).

p. 173.

Fig. 27. Gaspar de Crayer, *Lactation de saint Bernard entouré de saints de l'ordre bénédictin*, ca. 1668. Huile sur toile, 400,5 x 243,8 cm. Anvers, Musées royaux des Beaux-Arts, n° inv. 829.

Extrait de : « Gaspar de Crayer », *Wikimédia*, 05 février 2005, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaspar_de_Crayer_-_Lactatio_of_Saint_Bernard_of_Clairvaux.jpg], (10/05/2019).

p. 174.

Fig. 28. Auteur inconnu, *Lactation de saint Bernard*, entre 1691-1700. Huile sur toile, 350 x 224 cm. Gand, Abbaye Byloke, Cloître.

Cliché de Edgard Barbaix (IRPA), s.d.

p. 175.

Fig. 29. Auteur inconnu, *Echange des cœurs de sainte Lutgarde*, XVII^e siècle. Huile sur toile, 257 x 135 cm. Bruges, Abbaye Sainte-Godelieve.

Cliché de Isabelle Ducachet, mars 2018. p. 176.

Fig. 30. Theodor Boeyermans, *Amplexus de sainte Lutgarde*, entre 1651 et 1675. Huile sur bois, 58 x 29,5 cm. Anvers, église Saint-André.

Cliché de l'IRPA, 1942. p. 177.

Fig. 31. Theodor Boeyermans, *Amplexus de sainte Lutgarde : détail de l'arrière-plan*, entre 1651 et 1675. Huile sur bois, 58 x 29,5 cm. Anvers, église Saint-André.

Cliché de l'IRPA, 1942. p. 178.

Fig. 32. Gaspar de Crayer, *Amplexus de sainte Lutgarde*, ca. 1653. Huile sur toile, 250 x 170 cm. Anvers, Couvent des Sœurs noires de l'ordre de saint Augustin, Cloître.

Cliché de Katrien Van Acker (IRPA), 2009. p. 179.

Fig. 33. Gaspar de Crayer, *Amplexus de sainte Lutgarde : détail du livre de prières et du chapelet*, ca. 1653. Huile sur toile, 250 x 170 cm. Anvers, Couvent des Sœurs noires de l'ordre de saint Augustin, Cloître.

Cliché de Katrien Van Acker (IRPA), 2009. p. 180.

Fig. 34. Gaspar de Crayer, *Amplexus de sainte Lutgarde : détail des visages*, ca. 1653. Huile sur toile, 250 x 170 cm. Anvers, Couvent des Sœurs noires de l'ordre de saint Augustin, Cloître.

Cliché de Katrien Van Acker (IRPA), 2009. p. 181.

Fig. 35. Gaspar de Crayer, *Amplexus de sainte Lutgarde : détail de la plaie du côté du Christ*, ca. 1653. Huile sur toile, 250 x 170 cm. Anvers, Couvent des Sœurs noires de l'ordre de saint Augustin, Cloître.

Cliché de Katrien Van Acker (IRPA), 2009. p. 182.

Fig. 36. Frédéric Dumesnil, *Amplexus de sainte Lutgarde*, 1776. Huile sur toile, 300 x 150 cm. Wavre, église Saint-Jean-Baptiste.

Cliché de l'IRPA, 1948. p. 183.

Fig. 37. Auteur inconnu, *Cantiques Rothschild : L'âme épouse transperçant le flanc du Christ*, fin du XIII^e-début du XIV^e siècle. Miniature, feuille d'or. Yale University, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 404, folios 18v-19.

Extrait de : J. FREEMAN, « Theologizing Gender in *Rothschild Canticles* », *Journal of the Society for Medieval Feminist Scholarship*, 2013, vol. 48, p. 80, [<https://doi.org/10.17077/1536-8742.1929>], (10/07/2019). p. 184.

Fig. 38. Alonso Cano, *Lactation de saint Bernard*, ca. 1658. Huile sur toile, 267 x 185 cm, Madrid, Museo del Prado.

Extrait de : V. STOICHITA, *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'or*, Paris, Félin, 2011 (Les marches du temps), p. 220. p. 185.

Fig. 39. Auteur inconnu, *Amplexus de sainte Lutgarde : détail de la sculpture*, 1^{ère} moitié du XVIII^e siècle. Chêne polychromé, h. totale 210 cm. Ways, église Saint-Martin.

Cliché de Hervé Pigeolet (IRPA), 2007. p. 186.

Fig. 40. Anton Van den Heuvel, *Sainte Catherine de Sienna embrasse la plaie du côté du Christ*, 1^{ère} moitié du XVII^e siècle. Huile sur toile, 296 x 180 cm. Gand, Musée des Beaux-Arts, n° inv. 1929AX.

Cliché de l'IRPA, s.d. p. 187.

Fig. 41. Auteur inconnu, *Triptyque de sainte Catherine de Sienna*, 1^{ère} moitié du XVII^e siècle. Huile sur toile, 100 x 81,5 cm. Heverlee, Parcum.

Cliché de Jean-Luc Elias (IRPA), 2002. p. 188.

Fig. 42. Theodoor van Thulden, *Lactation de saint Bernard en présence de la Trinité : détail du jet de lait*, 1653. Huile sur toile, 210 x 170 cm. Zichem, église Saint-Eustache.

Extrait de : « Theodoor van Thulden », dans *Wikimédia*, 10 juillet 2018, [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Category:Theodoor_van_Thulden&uselang=fr], (30/07/2018). p. 188.

Fig. 43. Gaspar de Crayer, *Lactation de saint Bernard : détail du jet de lait*, 1655. Huile sur toile, 250 x 170 cm. Steenockerzeel, église Saint-Rumoldus.

Cliché de Paul Becker, s.d. p. 189.

Fig. 44. Alonso Cano, *Lactation de saint Bernard : détail du jet de lait*, ca. 1658. Huile sur toile, 267 x 185 cm, Madrid, Museo del Prado, n° inv. 104.

Extrait de : V. STOICHITA, *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'or*, Paris, Félin, 2011 (Les marches du temps), p. 221. p. 189.

Fig. 45. Pierre Paul Rubens, *Saint Augustin entre le Christ et la Vierge*, 1616. Huile sur toile, 237 x 179 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Belle Artes de San Fernando, n° inv. 685.

Extrait de : « San Augustin entre Cristo y la Virgen », *Academia Colecciones*, [<https://www.academiacolectaciones.com/buscador.php?q=rubens&cat=pinturas#&gid=1&pid=0685>], (10/05/2019). p. 190.

Fig. 46. Pierre Paul Rubens, *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, XVII^e siècle. Huile sur toile, 230 x 173 cm. Anvers, église Saint-Antoine-de-Padoue.

Cliché de J.-L. Elias (IRPA), 2004. p. 191.

Fig. 47. Gerard Seghers, *Transverbération de sainte Thérèse d'Avila*, 1^{ère} moitié du XVII^e siècle. Huile sur toile, 197 x 144 cm. Bruges, Monastère des chanoines réguliers de saint Augustin, cloître.

Cliché de l'IRPA, 1954. p. 192.

Fig. 48. Auteur inconnu, *Amplexus de sainte Lutgarde*, entre 1683 et 1714, Prague, Pont Charles, partie Sud.

Extrait de : « Charles Bridge St Luitgard's dream », dans *Wikimédia*, 31 juillet 2006, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/Charles_Bridge_St_Luitgard%27s_dream.jpg?uselang=fr], (20/07/2019). p. 193.

Fig. 49. Francisco Goya, *Sainte Lutgarde*, 1797. Huile sur toile, 220 x 160 cm. Valladolid, Real Monasterio de San Joaquin y Santa Ana.

Extrait de : « Pintura », dans *Museo y Real Monasterio de San Joaquin y Santa Ana*, [<https://museosanjoaquinsantaana.es/que-ver/pintura/>], (20/07/2019). p. 194.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial