



HAL
open science

Du sensible à l'invisible : mise en image de différents modes de vision dans les Heures Fitzwilliam

Marion Loiseau

► **To cite this version:**

Marion Loiseau. Du sensible à l'invisible : mise en image de différents modes de vision dans les Heures Fitzwilliam. Journée d'études Questes : Visible et invisible, Jun 2019, Paris, France. halshs-02164601

HAL Id: halshs-02164601

<https://shs.hal.science/halshs-02164601>

Submitted on 18 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Du sensible à l'invisible : mise en image de différents modes de vision dans les Heures Fitzwilliam

Marion LOISEAU

Université de Poitiers - INHA

Livre de prières, support de dévotion, le livre d'heures constitue un des piliers de la pratique religieuse des laïcs tout au long du XV^e siècle. Par sa structure, qui rythme le temps par la scansion des cinq offices journaliers, par ses images, qui complètent le texte en offrant des supports de contemplation, ce type de manuscrit s'inscrit dans les constantes de la dévotion de son époque et accorde donc une grande place à différents modes de vision. Dans ce cadre, l'exemple des Heures Fitzwilliam (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms 62) est particulièrement représentatif. Réalisé par l'atelier du Maître de Rohan entre 1417 et 1431, sans doute sur commande de Yolande d'Aragon pour sa fille Yolande d'Anjou, ce luxueux manuscrit est à considérer comme un acte de dévotion, un cadeau de mariage, mais aussi, et surtout, un livre destiné à servir à la pratique quotidienne de sa propriétaire.¹ Il se caractérise par sa richesse visuelle : outre les images qui accompagnent d'ordinaire les textes de ce type de manuscrits,² trois cycles narratifs s'insèrent dans les

¹ Elizabeth L'ESTRANGE, *Holy motherhood: gender, dynasty and visual culture in the later Middle Ages*, Manchester: Manchester University Press, 2008, p 113–151

² Les images des livres d'heures sont relativement normées, dans leur thème comme dans leur format. Ainsi, dans l'office de la Vierge, on retrouve fréquemment le déroulé suivant : l'Annonciation pour les Matines, la Visitation pour les Laudes, la Nativité à Prime, l'Annonce aux Bergers à Tierce, l'Adoration des Mages à Sexte. None est dédiée à la Présentation au Temple, Vêpres à la Fuite en Égypte et les

marges. Les grandes enluminures des offices divergent assez peu des modèles en vogue au XV^e siècle dans les livres d'heures, mais cet appareil visuel très normé s'éclaire de significations nouvelles, lorsqu'il est abordé en relation avec les cycles marginaux. Ceux-ci sont des mises en images de textes bien connus des lecteurs médiévaux. Les premiers sont les récits écrits par Guillaume de Digulleville entre 1330 et 1358, qui se rattachent au thème de l'*homo viator* et du pèlerinage spirituel à travers trois longs poèmes : le *Pèlerinage de Vie Humaine*, le *Pèlerinage de l'Âme* et le *Pèlerinage de Jésus-Christ*. Chaque texte relate des itinéraires spirituels à travers des visions de l'auteur. Ils se déroulent en parallèle des offices : le *Pèlerinage de Jésus-Christ* occupe les marges des évangiles (f 13r-f 28v), le *Pèlerinage de Vie Humaine* suit l'Office de la Croix (f 99r-f 138r), et le *Pèlerinage de l'Âme* se trouve dans l'Office des Morts (f 147r-f 191v). Entre deux de ces ensembles, le récit de l'Apocalypse est intercalé dans l'Office de la Vierge (f 28r-f 98r). Ces récits sont représentés dans les marges sous forme de vignettes et complétés par d'autres scènes hagiographiques ou consacrées à la vie du Christ, de la Vierge.

Le manuscrit renferme donc un appareil visuel parallèle extrêmement riche, tant par son contenu que par la manière dont il constitue un système élaboré et cohérent. Il permet de parcourir en partie la terminologie augustinienne de la vision³ (vision du corps, vision spirituelle et vision intellectuelle), et d'observer ses déclinaisons, en partant de la perception d'un objet matériel (l'image et le livre) pour

Complies s'accompagnent du Couronnement de la Vierge. Pour un aperçu des cycles d'images des livres d'heures, se reporter au travail de Roger Wieck. Roger S. WIECK, *Time sanctified: the Book of hours in medieval art and life*, 1st ed, New York: George Braziller ; Walters Art Gallery, 1988.

³ Margaret MILES, 'Vision: The Eye of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine's *De trinitate* and *Confessions*', *The Journal of Religion*, vol. 63, n° 2, 1983, p. 125-142.

étudier les modes d'interaction entre le regard et son sujet, avant de se pencher sur la façon dont différents types de vision (celui du prophète, du rêveur, du dévot) peuvent être rendus visible dans les images, voire suscités chez le spectateur. Enfin, ce manuscrit commandé par la duchesse d'Anjou à l'usage de sa fille, qui met en scène des femmes dans leur rapport à Dieu, permet aussi de questionner l'existence d'un regard, d'une façon de voir les images, propres à une catégorie de la population.

Voir l'objet : des yeux du corps aux yeux de l'âme

Dans la pensée médiévale, voir (et en particulier voir une image) se définit comme un acte dynamique : l'observateur n'est pas un acteur passif du processus puisque ce sens, le plus élevé dans la hiérarchie de la sensibilité corporelle, est le plus apte à mobiliser l'intellect.⁴ Dès lors, la contemplation d'une image est une étape préalable à un cheminement spirituel rendu possible par la médiation de l'objet qui, par ses propriétés signifiantes, sa ressemblance et son mimétisme, permet une élévation de l'esprit vers le divin. Les images des Heures Fitzwilliam peuvent en rendre compte par leur contenu discursif, mais aussi dans leur organisation même et dans la façon dont elles peuvent constituer un réseau intelligible destiné à mobiliser l'intellect du spectateur.

L'image comme un seuil : la vision spirituelle

Si les théologiens reconnaissent à l'image la capacité de permettre l'élévation spirituelle vers le divin,⁵ elle souffre cependant d'une insuffisance constitutive : l'image matérielle, à elle seule, ne suffit pas à le rendre présent. Sa matérialité n'est qu'un moyen, accessible aux sens,

⁴ Cet article doit beaucoup au travail (encore non publié à cette date) de Nancy Tebaut et Nicolas Varaine au sein du projet *Ontologie du Christianisme Médiéval en Images* sur le thème de la vision. <https://omci.inha.fr/s/ocmi/page/accueil>

⁵ Jean-Claude SCHMITT, « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », in Jérôme BASCHET et Jean Claude SCHMITT (dirs.), *L'image*, Paris : Le Léopard d'or, 1996 (Cahiers du Léopard d'or, 5), p. 29-37.

Collectif OCMI-INHA, *Image mentale*, Ontologie du christianisme médiéval en images, consulté le 24 February 2020, <https://omci.inha.fr/s/ocmi/item/24>

pour parvenir à susciter une contemplation intérieure qui n'est plus le fait des yeux du corps, mais des yeux de l'âme.⁶ L'ordre du matériel doit être dépassé pour aller vers ce qui se trouve au-delà et l'image y occupe la place d'un seuil à franchir.



Figure 1, Yolande d'Aragon en prière. Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms 62, f 139v



Figure 2, Yolande d'Aragon en prière, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms 62, f 140r

Aux folios 139v (figure 1) et 140 r (figure 2), le texte du *Creator celi* s'accompagne de deux images marginales de Yolande d'Aragon en prière devant des statues placées sur des autels. La première représente Dieu en majesté, et la seconde le Christ bénissant. Elles sont analogues à des corps : par leur couleur, par leur tridimensionnalité et leur interaction avec la dévote, vers laquelle leurs yeux sont tournés, ces caractéristiques définissent l'image matérielle comme le lieu d'une présence convoquée par la prière.⁷ Cette présence est également rendue manifeste par la lumière qui rayonne depuis les coins de la vignette et signifie la sacralité

⁶ Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen âge, V^e-XVI^e siècle*, Paris : Seuil, 2008, p 245-249.

⁷ Jérôme BASCHET, « L'image-objet », in *L'iconographie médiévale*, Paris : Folio, 2008 (Folio Histoire, 161), p. 26-64.

de l'oratoire et de l'objet de la prière. Néanmoins, ce n'est pas l'image elle-même, en tant que réalité matérielle, qui reçoit cette dévotion, mais le prototype rendu présent par l'œuvre. L'ordre du visible doit donc être interprété et franchi pour atteindre le divin mobilisé par l'acte de piété.



Figure 3, Yolande d'Aragon en prière, Christ Juge, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms 62, f 230v

La vision mentale recherchée à travers l'acte de dévotion est rendue visible au folio 230v (figure 3) où Yolande d'Aragon est à nouveau montrée en prière devant un livre ouvert. Au-dessus d'elle, la figure de Dieu manifeste le contact avec le sacré. Ce folio met aussi en évidence une autre vision qui est reportée dans le cadre adjacent où se trouve le Christ Juge, assis sur l'arc-en-ciel, qui tend la main vers la dévote. La juxtaposition des deux vignettes donne à voir la vision spirituelle de Yolande d'Aragon, mais aussi la représentation qui est destinée à la susciter chez la lectrice.



Figure 4, Isabelle Stuart en prière devant la Vierge, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms 62, f 20r

Le même balancement entre vision et mise en image de celle-ci se trouve au folio 20r (figure 4), qui ouvre l'*Obsecro Te*.⁸ La composition prise dans sa globalité suggère le mouvement d'élévation nécessaire à l'esprit de la dévote pour atteindre le divin : les drapés du manteau de la Vierge, le phylactère qui porte les mots de sa prière et la position des personnages tracent une diagonale qui met les deux sphères, celle du

⁸ Ce folio représentait originellement Yolande d'Anjou. À sa mort en 1442, le manuscrit est offert à Isabelle Stuart, nouvelle épouse de François I^{er} de Bretagne, désormais veuf. Le manuscrit connaît alors des remaniements : l'effacement de l'image de Yolande, remplacée par celle d'Isabelle, ainsi que l'ajout des armoiries de cette dernière dans les marges. Elizabeth L'ESTRANGE, *Holy motherhood: gender, dynasty and visual culture in the later Middle Ages*, Manchester: Manchester University Press, 2008.

terrestre et du spirituel, en contact. Ce contact survient par la médiation efficace de la parole (« *O mater Dei memento mei*⁹ ») dont le Christ enfant saisit l'extrémité, mais aussi par la vue. Les yeux de la dévote ne sont pas tournés vers la Vierge, ce qui semble induire une vision intérieure de nature spirituelle qui a lieu grâce à la prière et par l'intercession de sainte Catherine, debout derrière la duchesse. Le fait même de regarder l'image, quand elle tient le livre ouvert, est pour la lectrice un acte de dévotion en soi : c'est se voir en train d'avoir une vision. Ce type de représentation d'un commanditaire en prière devant Dieu ou la Vierge est courant dans les livres d'heures où elle est placée à l'ouverture de certaines prières.¹⁰ Cette Vierge à l'Enfant est donc à la fois une image physique, concrète, qui sera vue par la lectrice, et l'image mentale formulée par l'esprit de la femme représentée en prière. Une telle vision n'est pas une théophanie (qui suggère la descente de Dieu vers le fidèle), mais une élévation qui résulte d'un processus actif de la part du fidèle : l'ordre du visible, immédiatement perçu par les sens corporels, se doit de faire l'objet d'une compréhension et d'un mécanisme mental qui amène à la contemplation de la réalité signifiée et extérieure au support matériel. Ce passage, le *transitus*, est au cœur de la piété médiévale et de son rapport aux images.¹¹

L'image et la glose : remémoration et image mentale

⁹ « Ô mère de Dieu, souviens-toi de moi ». La formule reprend celle du bon larron sur la croix et de sa supplique au Christ dans Luc, XXIII, 42.

¹⁰ Brigitte BUETTNER, « Profane Illuminations, Secular Illusions: Manuscripts in Late Medieval Courtly Society », *The Art Bulletin*, vol. 74, n° 1, mars 1992, p. 75-90 ; Joan NAUGHTON, 'A Minimally-Intrusive Presence: Portraits in Illustrations for Prayers to the Virgin', in Margaret M. MANION et Bernard James MUIR (dirs.), *Medieval texts and images: studies of manuscripts from the Middle Ages*, Chur ; Philadelphia : Sydney: Harwood Academic Publishers ; Craftsman House, 1991, p. 111-206.

¹¹ Collectif OCMI-INHA, *Image mentale*, Ontologie du christianisme médiéval en images, consulté le 24 February 2020, <https://omci.inha.fr/s/ocmi/item/24>

La vision est un processus qui suppose un acte dynamique de la part du spectateur et met en action ses capacités d'intellection, d'imagination et de mémoire. Ce recours à l'activité de l'esprit caractérise une partie du rapport aux images et à la vision à la fin du Moyen Âge : certaines représentations fonctionnent comme des métonymies d'un récit en ne montrant que certaines parties clefs à partir desquelles l'esprit reconstitue les actions et le déroulement des événements.¹² Les vignettes marginales des *Pèlerinages* forment ainsi un parcours visuel et contemplatif qui mobilise la mémoire pour créer des images mentales faisant partie intégrante de la dévotion. Celle-ci, à la fin du Moyen Âge, nécessite une participation émotionnelle, mentale et affective du dévot.

Les vignettes des marges peuvent être envisagées en premier lieu de façon autonome, parce que les textes qui servent de base (les trois *Pèlerinages* de Guillaume de Digulleville et l'Apocalypse) étaient assez bien connus par l'aristocratie médiévale pour que le sens en soit compréhensible sans référence écrite, et qu'il soit possible d'en suivre le déroulement.¹³ L'Apocalypse est un sujet courant dans les manuscrits de la même époque et sur d'autres supports : on peut songer à la tapisserie d'Angers, que Yolande d'Aragon connaît probablement très bien puisqu'elle a été commandée par son beau-père Louis Ier d'Anjou vers 1377.¹⁴ Les textes des *Pèlerinages* de Digulleville sont eux aussi très

¹² On peut ici songer également aux Arma Christi, supports d'une remémoration de la Passion à travers des objets représentatifs des différents épisodes du martyr.

Jean WIRTH, *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris : Cerf, 2011 (Histoire), p 116.

¹³ Richard K. EMMERSON, 'A "large order of the whole": intertextuality and interpictureliarity in the "Hours of Isabella Stuart"', *Studies in iconography*, vol. 28, 2007, p. 51-110.

¹⁴ Richard K. EMMERSON, 'The Apocalypse in the Medieval Culture', in Bernard MCGINN (dir.), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1992, p. 293-332.

De surcroît, il semble que le thème de l'Apocalypse ait été fréquent dans les manuscrits dédiés aux femmes. Richard K. EMMERSON, 'A "large order of the whole":

populaires à cette époque, en particulier le Pèlerinage de Vie Humaine dont on connaît plusieurs versions enluminées.¹⁵ Les images permettent alors une lecture visuelle où elles se suffisent à elles-mêmes pour mobiliser la mémoire du spectateur.

Les cycles marginaux peuvent être également abordés comme une glose visuelle du livre d'heures : comme le montre Richard Emmerson dans son étude,¹⁶ les médaillons en marge du manuscrit diffèrent fréquemment des images qui accompagnent d'ordinaire les *Pèlerinages*. Dans les Heures Fitzwilliam, ces cycles sont devenus des créations presque autonomes vis-à-vis du texte original, qui y font allusion sans en dépendre complètement.¹⁷ Elles ont leur propre structure, qui fonctionne par paires et par références visuelles, en formant une trame cohérente à l'échelle du manuscrit : seules les images les plus pertinentes dans le contexte des offices du livre d'heures ont été retenues, parce qu'elles y font écho, les mettent en perspective, ou enrichissent leur lecture d'une dimension méditative supplémentaire. Le *Pèlerinage de l'Âme* trouve par exemple un parallèle dans le texte de l'Office des Morts. Dans ce texte, Guillaume de Digulleville effectue un voyage spirituel et eschatologique, où il traverse le Purgatoire, l'Enfer, puis reçoit une vision du Paradis où son âme est présentée à Dieu (f 191v, figure 5). Dans la succession des récits, le peintre a veillé à faire coïncider le début de l'Office avec celui du *Pèlerinage*. En mettant en parallèle le texte de cet office récité pour les

intertextuality and interpictoriality in the "Hours of Isabella Stuart", *Studies in iconography*, vol. 28, 2007, p 97-98

¹⁵ Richard K. EMMERSON, « Translating images: image and poetic reception in french, english and latin versions of Guillaume Deguileville's Trois Pèlerinages », in Sophie CASSAGNES-BROUQUET et Hervé MARTIN (dirs.), *Religion et mentalités au Moyen Âge : mélanges en l'honneur d'Hervé Martin*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003 (Collection « Histoire »), p. 275-301.

¹⁶ Richard K. EMMERSON, 'A "large order of the whole": intertextuality and interpictoriality in the "Hours of Isabella Stuart"', *Studies in iconography*, vol. 28, 2007, p. 51-110.

¹⁷ *Ibid.*, p 89

enterrements et le parcours de l'âme de Guillaume de Digulleville, l'image offre une réponse aux prières formulées, avant d'ouvrir une perspective vers le Salut final, ce qui n'est pas sans faire écho aux visions de l'Apocalypse, puisqu'elles s'achèvent par la mise en présence de l'âme avec Dieu, dans une anticipation de la vision béatifique qui constitue l'horizon du temps chrétien.

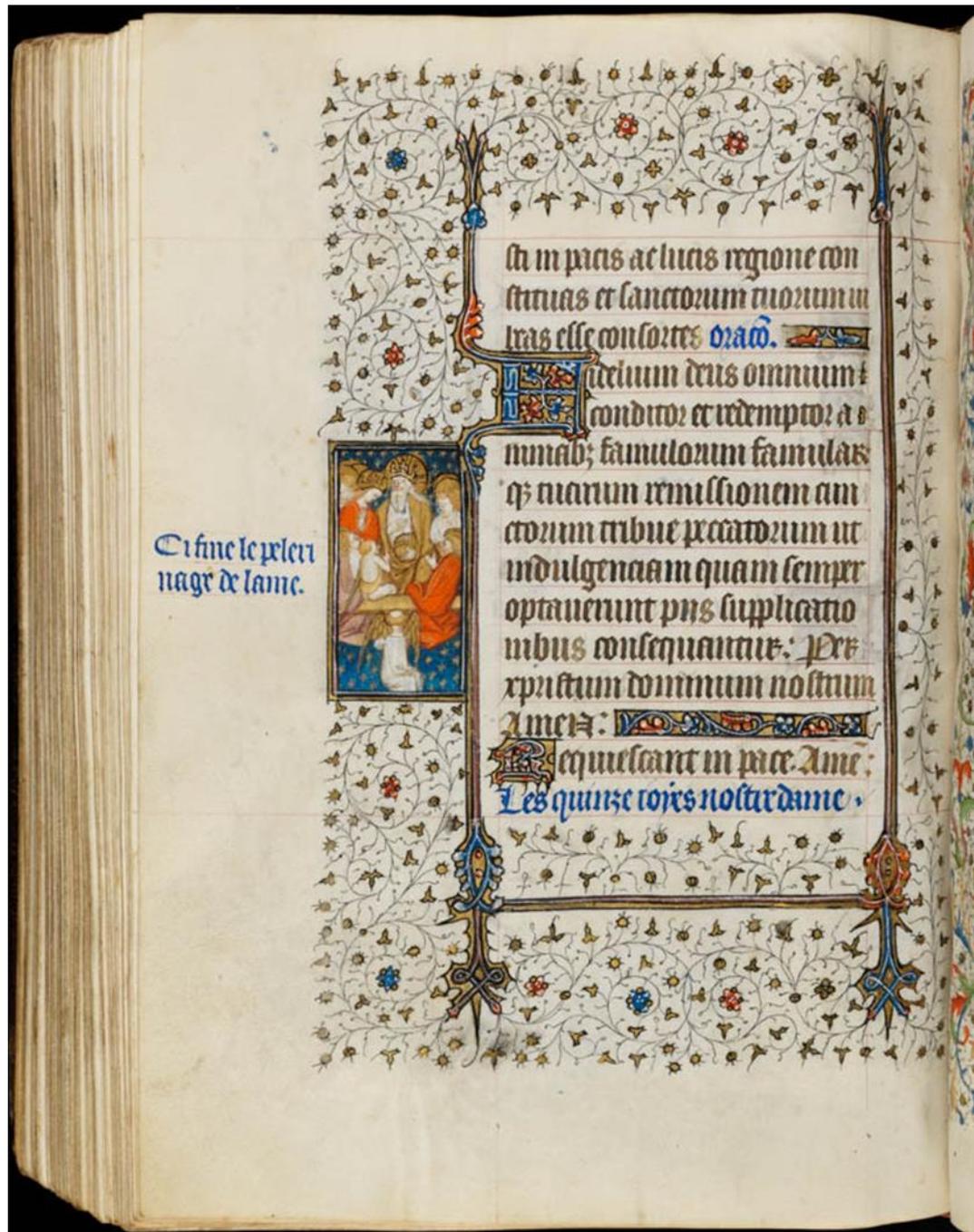


Figure 5, l'Âme du Pèlerin reçue au Paradis, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms 62, f 191v

La perception du support matériel (le livre, la statue de culte, l'image de dévotion) ne suffit donc jamais à elle-même. Le regard ne doit pas s'arrêter au domaine du sensible, mais au contraire traverser le seuil de l'image pour atteindre la réalité qu'elle représente (c'est le cas des images de culte et des images de dévotion). Celle-ci peut aussi devenir le support d'un cheminement mental et d'un véritable pèlerinage spirituel accompli en pensée : le stimulus sensible de la vue participe ainsi à plusieurs types de processus mentaux mettant en jeu la mémoire, l'imagination, les affects et la piété du spectateur.

Mise en image de modes de vision

Si l'objet en lui-même mobilise les yeux du corps et les yeux de l'âme dans différentes modalités qui peuvent être rendues visibles par les images, le contenu de celles-ci permet aussi d'aborder une partie des considérations sur la vue et les types de vision tels qu'ils peuvent être définis par la pensée médiévale. Les cycles marginaux des Heures Fitzwilliam sont des récits de visions : ceux de Guillaume de Digulleville, qui reçoit des visions qui sont de l'ordre du songe, de la pérégrination spirituelle et corporelle, et la vision prophétique de Jean qui lui est inspirée par Dieu et s'impose à lui.

Vision inspirée et témoignage

Au contraire de l'image spirituelle suscitée par la contemplation des images et qui se présente comme une élévation vers le divin, la vision inspirée du prophète ou du visionnaire est une descente de l'objet vers l'esprit qui le reçoit.¹⁸ Dans le manuscrit, le rêve et la vision sont assimilés en processus analogues qui ne dépouillent cependant pas le

¹⁸ Nancy THEBAUT, Nicolas VARAINE, «Vision de l'âme », *Ontologie du christianisme médiéval en images*, non publié, <https://omci.inha.fr/s/ocmi/page/accueil>

spectateur de sa part active puisque toute vision doit être comprise et interprétée. Ce type de vision décrit ici ajoute une dimension supplémentaire : celle de témoin et de transmetteur, de médiateur qui met en avant le rôle prépondérant des prophètes et des évangélistes tels que saint Jean.



Figure 6, Saint Jean l'Évangéliste, vision de Guillaume de Digulleville, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms 62, f 15r

Le thème de la révélation se décline à travers plusieurs images marginales de l'Évangile de Jean : au folio 15r (figure 6), qui ouvre le texte, le début du Pèlerinage de l'Âme montre le songe de Guillaume de Digulleville qui reçoit la vision d'un ange. La juxtaposition de cette scène

avec l'image de saint Jean écrivant trace un parallèle entre les deux visionnaires puisque l'évangéliste est assimilé au rédacteur de l'Apocalypse. Le thème de la révélation verbale et visuelle se décline dans les vignettes suivantes, avec l'Annonciation (f 13v, figure 7) et Joseph agenouillé devant la Vierge (f 14v, figure 8) : ce dernier devient le témoin de l'Incarnation.¹⁹ L'incrédulité de Joseph face à la maternité de Marie est un motif qui est parfois représenté et renvoie à la nécessaire compréhension du miracle qui lui est parfois montré expliqué par un ange. On retrouve en outre plusieurs occurrences, mises en évidence par Richard Emmerson, de parallèles entre les visions eschatologiques du Pèlerinage de l'Âme et celle de l'Apocalypse : la construction des cycles et leur réponse aux images qu'elles complètent contribuent à mettre en équivalence le songe du dévot et ses expériences mystiques avec la révélation des fins ultimes qui est offerte à Jean.²⁰

¹⁹ Richard K. EMMERSON, 'A "large order of the whole": intertextuality and interpictureliarity in the "Hours of Isabella Stuart"', *Studies in iconography*, vol. 28, 2007, p 66

²⁰ *Ibid.*



Figure 7, Annonciation, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms 62, f 15v



Figure 8, Joseph devant la Vierge, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms 62, f 16r

La verticalité que suppose donc la vision inspirée comme mode de révélation n'efface ainsi pas la posture nécessaire du récepteur qui doit, par l'exercice de l'esprit, comprendre et rendre intelligible ce qui lui est donné à voir et à connaître. La vue est ici un mode de perception non plus corporel, mais spirituel, comme moyen de réception de la vérité qui émane de Dieu : les images du cycle de l'Apocalypse mettent en scène la réception de la vision et le rôle du témoin en représentant saint Jean dans une posture de récepteur et de transmetteur de la révélation.

Dieu comme horizon final : la vision béatifique

L'ensemble des visions décrites dans le manuscrit, qu'elles soient celles de l'âme du pèlerin ou du visionnaire, s'achèvent presque toutes

par la présence de Dieu. Au terme de deux des trois récits de Guillaume de Digulleville, comme à la fin du texte de la Révélation se trouve une image de la vision de Dieu ou de sa promesse : au folio 28v, la Vierge est en prière devant lui (figure 9), au folio 98v Jean reçoit une vision de Dieu qui clôt l'Apocalypse (figure 10), et l'âme du pèlerin est accueillie au Paradis au folio 191v (figure 5). Dans cette image tout particulièrement, qui se trouve à la fin de l'Office des Morts, l'âme est présentée face à Dieu et à la cour céleste. Cette image du Paradis anticipe la vision béatifique des élus à la fin des temps et fait écho à la Jérusalem Céleste vue par saint Jean et dont l'image, sous la forme de l'Église à laquelle le pèlerin est amené par la Grâce de Dieu, termine le *Pèlerinage du Corps*.



Figure 9, Vierge en prière, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms 62, f 28r



Figure 10, vision finale de Jean, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms 62, f 98v

D'autres images, qui ne font pas partie de ces récits, viennent clore le manuscrit et représentent des scènes bibliques qui complètent cette évocation : les derniers textes des Heures Fitzwilliam s'accompagnent d'images de Dieu et de Yolande d'Aragon en prière, qui semble recevoir une vision eschatologique qui renvoie à l'Apocalypse. Le Christ qui lui fait face et tend le bras vers elle est en effet le juge de la fin des Temps qui trône sur l'arc-en-ciel (figure 3). De surcroît, c'est une autre image du Christ qui se trouve sur le dernier folio du manuscrit : sa présence irrigue l'ensemble des images, comme cet horizon ultime dont la contemplation est promise aux élus. L'Apocalypse est un récit de visions, mais c'est aussi un récit qui annonce un degré supérieur de la perception de Dieu : sa pleine et entière intellection par les élus au Paradis.²¹

Une lecture genrée des images : « l'œil situationnel »

L'acte de voir est, comme nous l'avons brièvement exploré à travers plusieurs images, un processus clef de la dévotion médiévale. Parce qu'il suppose une position dynamique, il met en jeu les sens et l'intellect tout en permettant le contact entre celui qui voit et ce qui est vu. Ce point de contact par le regard est au cœur de nombreux discours sur la vision corporelle au cours du Moyen Âge et il a amené des auteurs à examiner cette question sous l'angle des rapports de genre.²² Existe-t-il un regard féminin, une manière de voir et d'appréhender l'image qui soit propre aux femmes ? Quelques images des Heures Fitzwilliam peuvent donner des pistes de réflexion à ce sujet : s'agissant d'un manuscrit dont

²¹ Nancy THEBAUT, Nicolas VARAINE, « Vision de l'âme », *Ontologie du christianisme médiéval en images*, non publié, <https://omci.inha.fr/s/ocmi/page/accueil>

²² Madeline Harrison CAVINESS, *Visualizing women in the Middle Ages: sight, spectacle, and scopie economy*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001. Voir également les chapitres consacrés à cette question dans Suzannah BIERNOFF, *Sight and embodiment in the Middle Ages*, New York : Palgrave Macmillan, 2002 (New Middle Ages).

l'usage a été essentiellement féminin, sa prise en compte sous cet angle permet de mettre en lumière de nouvelles lectures des images.²³

Vision, contact, témoignage : les femmes dans leur rapport à Dieu

Une série d'images semble mettre en parallèle plusieurs modes de contact à Dieu à travers les figures de Marie-Madeleine, sainte Radegonde et Yolande d'Aragon. La vision et le toucher sont particulièrement mis en scène par ces personnages.

²³ Il faut à ce sujet se reporter aux travaux d'Elizabeth L'Estrange sur les Heures Fitzwilliam et d'autres manuscrits connexes. Elizabeth L'ESTRANGE, 'Anna peperit Mariam, Elizabeth Johannem, Maria Christum: Images of Childbirth in Late-Medieval Manuscripts', in Brigitte DEKEYZER et Jan van der STOCK (dirs.), *Manuscripts in transition: recycling manuscripts, texts, and images: proceedings of the International Congress held in Brussels (5–9 November 2002)*, Paris ; Dudley, MA, Uitgeverij Peeters, 2005 ; Elizabeth L'ESTRANGE, « Images de maternité dans deux livres d'heures appartenant aux duchesses de Bretagne », in Anne-Marie LEGARE (dir.), *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Turnhout : Brepols, 2007, p. 35-48 ; Elizabeth L'ESTRANGE, *Holy motherhood: gender, dynasty and visual culture in the later Middle Ages*, Manchester: Manchester University Press, 2008.



Figure 11, Descente de Croix, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms 62, f 134r



Figure 12, suffrage de Marie Madeleine, Cambridge, Fitzwilliam Museum, f 217v

Marie Madeleine est représentée au folio 134v (figure 11) et dans les vignettes qui accompagnent son suffrage au folio 217v (figure 12). Ces images la montrent dans une proximité directe avec le Christ : par le toucher d'une part, quand elle embrasse le bois de la croix sur lequel coule le sang, ou qu'elle lave ses pieds de ses cheveux et de ses larmes lors du repas chez Simon. D'autre part, par le regard et par le témoignage quand elle reconnaît le Ressuscité dans le Jardin : elle est la première à attester de sa résurrection auprès de ses disciples. Cette image est particulièrement intéressante au regard du sujet qui nous occupe, car elle montre le changement qui s'opère entre le temps de la présence terrestre du Christ et celui qui advient après sa mort, durant lequel le contact n'est plus direct, mais médié par la vision spirituelle et l'eucharistie.

L'attitude de Marie Madeleine vis-à-vis du Christ semble pouvoir être prise en parallèle de celle du suffrage de sainte Radegonde au folio 226v (figure 13). Bien que la légère dégradation de l'image ne permette pas de préciser la nature du geste de Christ qui tend la main vers elle, le contact avec le nimbe de l'abbesse et son attitude peuvent laisser songer à une image de la communion, ou à tout le moins une réunion au divin permise par la vision spirituelle de la sainte. Le geste du Christ trouve enfin un autre parallèle dans le folio 230v (figure 3) où Yolande d'Aragon est en prière : cette fois, il y a une séparation et un degré de distance supérieur avec le Christ.



Figure 13, sainte Radegonde en prière, Cambridge, Fitzwilliam Museum, f 226v

Toutes ces images paraissent mettre en scène un rapport particulier entre les femmes et Dieu : on y voit Marie Madeleine, figure de la pécheresse repentie devenue si proche de Dieu qu'elle est la première à le reconnaître après sa Résurrection, l'abbesse épouse du Christ, connue pour sa piété et sa profonde dévotion, et enfin la duchesse d'Anjou qui est donc représentée à la toute fin du manuscrit. Cette attitude est à rapprocher de la figure de la *sponsa* du Cantique dont le modèle matrimonial est celui de l'union à Dieu en même temps qu'un modèle de relation entre le charnel (du côté du féminin) et le spirituel (principe masculin).²⁴ Il y a de surcroît une transition entre un Christ incarné, présent dans le monde, vers qui la médiation se fait par le toucher puis par la vue, par l'eucharistie, et enfin cette vision finale de la seconde venue du Christ qui s'impose à la fois comme une réalité future et comme la vision spirituelle d'une dévote en prière.

L'écho du réel comme mode d'identification

²⁴ Jérôme BASCHET, « Spirituel et corporel : un modèle social », in *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris : Flammarion, 2016, p. 61-97. p. 25.

Dans son analyse du manuscrit, Elizabeth l'Estrange a réutilisé le concept d'œil situationnel développé par Michael Baxandall dans son ouvrage sur les conditions de réalisation des œuvres d'art à Florence durant le Quattrocento.²⁵ «L'œil situationnel» sert ainsi de grille d'analyse aux images des Heures Fitzwilliam et c'est le point de vue de la spectatrice en tant que femme de la haute aristocratie angevine et bretonne du XV^e siècle qui conditionne en partie la lecture des images.

Un des exemples traités par Elizabeth L'Estrange est celle de la maternité et des rites qui s'y rattachent à travers la Nativité de la Vierge et la Présentation au Temple.



Figure 14, Nativité de la Vierge, Cambridge, Fitzwilliam Museum, f 29r

²⁵ Elizabeth L'ESTRANGE, *Holy motherhood: gender, dynasty and visual culture in the later Middle Ages*, Manchester: Manchester University Press, 2008.
Michael BAXANDALL et Yvette DELSAUT, *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris : Gallimard, 2008.

Dans la première image, au folio 29r (figure 14), la scène correspond à un type iconographique courant : sainte Anne, couchée dans un lit à baldaquin reçoit dans ses bras l'enfant qu'elle vient de mettre au monde. C'est un épisode, où, traditionnellement, le père ou l'époux n'apparaît pas et où il serait possible de distinguer un moyen de mettre en valeur le rôle des femmes lors d'un évènement crucial de leur vie.²⁶ La maternité et les suites de l'accouchement sont en effet des moments de sociabilité féminine important : le cérémonial qui a lieu dans les cours princières est ainsi décrit par Éléonore de Poitiers,²⁷ dame de la cour de Bourgogne, dans un ouvrage sur les usages de la cour en France et en Bourgogne entre 1484 et 1487. Ces descriptions, notamment le cérémonial entourant les premiers temps qui suivent l'accouchement, ont été mis en parallèle par Elizabeth l'Estrange avec les images des Heures Fitzwilliam : le texte détaille la richesse des chambres à parer où la mère reçoit sa parentèle.²⁸ Les images des Nativités, avec les étoffes précieuses du ciel de lit et des couvertures, feraient donc référence à ces cérémoniels. La présence exclusive des femmes et également perçue comme une allusion aux visites rendues par les proches de la mère. La manière de voir l'image et de s'y identifier s'appuie alors sur des éléments familiers à la lectrice et qui font écho à son vécu et à son environnement.

²⁶ Elizabeth L'ESTRANGE, *Holy motherhood: gender, dynasty and visual culture in the later Middle Ages*, Manchester: Manchester University Press, 2008, p 79–93

²⁷ Jacques PAVIOT, « Éléonore de Poitiers : les états de France (les honneurs de la cour) », *Annuaire-bulletin de la Société de l'histoire de France*, 1996, p. 75-118.

²⁸ Elizabeth L'ESTRANGE, *Holy motherhood: gender, dynasty and visual culture in the later Middle Ages*, Manchester: Manchester University Press, 2008, p 89



Figure 15, Présentation au Temple, Cambridge, Fitzwilliam Museum, f 84r

Une autre image discutée dans ce cadre est la Présentation au Temple, qui ouvre fréquemment l'office de None (f 84 r, figure 15). Cette fête est assimilée à la Purification de la Vierge et fait écho à une pratique bien attestée au Moyen Âge qui est celle du rite des Relevailles, étudié

par Paula Rieder.²⁹ Cette cérémonie marque la fin des quarante à quatre-vingts jours d'impureté qui suivent l'accouchement et la réintégration de la mère dans la communauté des fidèles. Pour Paula Rieder et Elizabeth L'Estrange, les images de la Présentation reflètent ce rituel qui est un moment important de la vie des femmes.³⁰ La présence de servantes, d'offrandes ou parfois de cierges est autant de moyens d'identification de la spectatrice à la Vierge et de rappels des éléments du rituel et trouve une signification particulière aux yeux des femmes qui voient ces images.

Au terme de ce bref parcours, il apparaît que la vue est, dans la pensée médiévale, conçue comme un acte dynamique qui suppose la mobilisation de l'intellect, de la mémoire, de l'imagination et des affects du spectateur. L'image, par sa capacité à se faire le médium d'une élévation spirituelle, occupe une place privilégiée dans cette économie du regard : dans les images des dévotes en prière, elle est à la fois le moyen, le seuil et la représentation de ces visions qui s'appuient sur l'information perçue par le corps pour élaborer une image spirituelle perçue seulement par l'âme. On trouve alors une mise en visibilité de ces mécanismes dans les supports destinés à les susciter. Ces supports se constituent en parcours méditatifs et mémoriels qui permettent une lecture par le regard des récits de l'Apocalypse et des Pèlerinages assemblés en cycles marginaux. La lecture visuelle occupe une place très importante à travers des cycles qui se répondent et se commentent mutuellement. L'image reflète également un discours sur des visions d'autres natures : celle du dévot et du prophète, qui reçoit la vision du divin tout en étant placé dans la position d'un récepteur actif jouant un rôle d'interprète et de témoin dans le processus de la révélation. Enfin, il apparaît que le regard peut

²⁹ Paula M. RIEDER, *On the Purification of Women: Churching in Northern France, 1100–1500*, New York: Palgrave Macmillan US, 2006.

³⁰ Elizabeth L'ESTRANGE, *Holy motherhood: gender, dynasty and visual culture in the later Middle Ages*, Manchester: Manchester University Press, 2008, p 98–101

aussi être considéré dans une perspective qui prenne en compte les qualités du spectateur susceptibles d'influencer son appréhension de ce qui est représenté. Il existerait un regard et une perception féminins du sacré qui s'inscrivent dans les orientations de la dévotion de la fin du Moyen Âge et met en jeu leur corps et leur vécu dans leur lecture des images qui leurs sont destinées. Vision et intellection ne sont jamais envisagées comme des processus distincts et vont de pair dans l'appréciation qu'en donnent les images : la perception sert de seuil à la projection de soi dans une élévation vers Dieu, ce qui peut contribuer à définir l'usage du livre d'heures lui-même en tant que support à une dévotion quotidienne.