Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 3 (1996)

Artikel: Images de saint Jérôme pénitent aux XVème et XVIème siècles

Autor: Martens, Didier

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720125

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 25.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Didier Martens

Images de saint Jérôme pénitent aux XVème et XVIème siècles

La part du texte et la part du peintre

Le présent article reprend le texte d'une communication au colloque »Le texte et l'image dans la construction du récit: des peintures rupestres aux bandes dessinées« (Université Libre de Bruxelles, 28/29 octobre 1994). Comme de coutume, mes amis Thierry Lenain et Bruno Bernaerts (Bruxelles) ainsi que mon frère François-René ont bien voulu faire une lecture critique de mon texte.

Aux yeux de l'iconologue habitué à démêler les relations souvent complexes et déroutantes que la culture occidentale de la fin du Moyen Âge tisse entre récit, texte et image, le cas des représentations de saint Jérôme pénitent[1] pourra, de prime abord, sembler fort simple. En effet, la première transcription textuelle du récit précède largement dans le temps les premières transcriptions imagées et celles-ci n'ont guère influé en retour sur les transcriptions textuelles plus tardives. Il y a donc une claire antériorité de l'écrit sur l'image, antériorité qui prédisposait cette dernière à n'être que simple illustration. Dans la culture de la fin du Moyen Âge, il est toutefois rare que le peintre ou le sculpteur transcrivant un texte en image accepte une sujétion absolue à la parole écrite. Par l'actualisation qu'il lui fait subir en s'efforçant de visualiser cette parole écrite dans des formes familières à son public, ainsi que par le biais d'associations multiples avec des types figurés préexistants, il enrichit constamment la trame du récit, jusqu'à en faire un nouveau récit, qui, par bien des aspects, diffère de la version textuelle. Celle-ci, pourtout, ne disparaît jamais complètement de la conscience du peintre et de son public. Dans une culture encyclopédique comme celle du Moyen Âge et des Temps modernes, qui, par le biais des bibliothèques, des »scriptoria«, puis de l'imprimerie, s'efforce de garantir à ses élites un accès constant à ses textes fondateurs, il est toujours loisible au peintre d'opérer, à la demande de son commanditaire ou de sa propre initiative, un ›retour aux sources‹. Ce retour, en ramenant la représentation figurée dans l'orbite de son support textuel, confère à celle-ci une ›authenticité‹ qui en conforte la prétention référentielle.

C'est entre les années 374–375 et 376–377 qu'Eusebius Sophronius Hieronymus, que l'on désigne habituellement, dans les pays de tradition catholique, sous le nom de saint Jérôme, se retira dans le désert syrien. À cette époque, il était âgé de quelque 35 ans. Né dans une famille chrétienne assez aisée de Stridon, aux confins de la Dalmatie et de la Pannonie, il avait fait des études à Rome. Il entendit

1 Voir, sur l'iconographie de saint Jérôme à la fin du Moyen Âge: Jungblut, Renate, *Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters*, (thèse) Eberhard-Karls-Universität, Tübingen 1967; Hand, John Oliver, *Joos van Cleve and the Saint Jerome in the Norton Gallery and School of Art* (Norton Gallery Studies 1), West Palm Beach 1972; Friedmann, Herbert, *A Bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European Religious Art*, Washington 1980; *Il S. Gerolamo di Lorenzo Lotto a Castel S. Angelo*, cat. exp. Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Rome 1983; Ridderbos, Bernhard, *Saint and Symbol. Images of Saint Jerome in Early Italian Art*, Groningue 1984; Rice, Eugene F., *Saint Jerome in the Renaissance* (The John Hopkins Symposia in Comparative History 13), Baltimore/Londres 1985, passim; Russo, Daniel, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité (XIII–XVème siècles)* (Images à l'appui 2), Paris/Rome 1987; Wiebel, Christiane, *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus*, Weinheim 1988. Voir, dans une perspective plus générale intégrant la figure de saint Jérôme à l'iconographie de l'ermite dans l'art occidental: Velhagen, Rudolf et al., *Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*, cat. exp. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Bâle 1993.

parler pour la première fois du monachisme égyptien à l'occasion d'un séjour à Trèves. Après un retour au pays natal, il décida de s'exiler au désert de Chalcis, en Syrie, dans l'intention d'y mener une vie imitant celle des moines et anachorètes d'Égypte.

Dans sa »Lettre à Eustochium« rédigée à Rome vers 384 à l'intention d'une jeune fille de l'aristocratie nommée Eustochium, Jérôme parle notamment de son expérience du désert. »Oh! combien de fois«, écrit-il, »moi, qui étais installé dans le désert, dans cette vaste solitude torréfiée d'un soleil ardent, affreux habitat offert aux moines, je me suis cru mêlé aux plaisirs de Rome! J'étais assis, solitaire, car l'amertume m'avait envahi tout entier. Mes membres déformés se hérissaient d'un sac. Malpropre, ma peau rappelait l'aspect minable de l'épiderme d'un nègre. Chaque jour pleurer, chaque jour gémir! Toutes les fois que, malgré mes résistances, le sommeil m'accablait soudain, mes os, presque désarticulés, se brisaient sur le sol nu. De la nourriture et de la boisson, je ne dis rien: les malades eux-mêmes n'usent que d'eau froide; accepter un plat chaud, c'est de l'excès. Or, donc, moi, oui, moi-même, qui, par crainte de la géhenne, m'étais personnellement infligé une si dure prison, sans autre société que les scorpions et les bêtes sauvages, souvent je croyais assister aux danses des jeunes filles. Les jeûnes avaient pâli mon visage, mais les désirs enflammaient mon esprit, le corps restant glacé; devant ce pauvre homme, déjà moins chair vivante que cadavre, seuls bouillonnaient les incendies de voluptés! Privé de toute aide, je gisais donc aux pieds de Jésus, je les arrosais de mes larmes, je les essuyais de mes cheveux; ma chair rebelle, je la domptais par une abstinence de plusieurs semaines. Je ne rougis pas de mon infortune; bien plutôt, je déplore de n'être plus ce que j'étais alors. Il m'en souvient: fréquemment, mes cris joignaient le jour à la nuit, et je ne cessais de me frapper la poitrine, que quand les menaces du maître avaient ramené le calme. Ma cellule elle-même, j'en venais à la redouter, comme si elle était complice de mes pensées impures. Irrité contre moi, dur à moi-même, j'allais seul plus avant dans le désert. Une vallée profonde, une âpre montagne, des rochers abrupts étaient-ils en vue, j'y installais l'ergastule de ma misérable chair. Le Seigneur même m'en est témoin: après avoir beaucoup pleuré et fixé mes regards au ciel, il me semblait parfois être mêlé aux cohortes des anges; alors, plein de joie et d'allégresse, je chantais: ›Après toi nous courons, à l'odeur de tes parfums‹.«[2]

Au XIIIème siècle, ce passage fut cité en partie par Jacques de Voragine dans sa »Legenda aurea«.[3] Sans doute est-ce la présence d'un fragment de la »Lettre à Eustochium« dans l'un des ouvrages les plus lus, les plus copiés et les plus traduits de la fin du Moyen Âge qui explique l'écho exceptionnel de ce modèle textuel dans la peinture des XVème, XVIème et XVIIème siècles.

Les historiens d'art s'accordent pour considérer que les premières représentations de saint Jérôme pénitent ont vu le jour vers 1400 en Toscane et qu'elles ont été inspirées par le passage cité plus haut de la »Lettre à Eustochium«.[4] Dans la description qu'il y fait de sa retraite syrienne, Jérôme raconte notamment:

– qu'il avait pour tout vêtement un cilice (»saccus«[5])
– qu'il se battait inlassablement la poitrine
– qu'il aimait à élire domicile dans les zones rocheuses escarpées
– qu'il vivait au milieu des bêtes sauvages

2 Labourt, Jérôme (éd.), *Saint Jérôme. Lettres I*, Paris 1949, pp. 117–118 (= Epistulae XXII, 7).

3 Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, vol. 2 (trad. par J. B. M. Roze), Paris 1967, p. 246.

4 Meiss, Millard, *Scholarship and Penitence in the Early Renaissance. The Image of St. Jerome*, dans: Pantheon 32, 1974, p. 134.

5 Paul Antin écrit: »Saint Jérôme distingue le ›saccus‹, grossier vêtement de dessus, ou vêtement unique irritant pour l'épiderme [...]« (Antin, Paul, *Recueil sur saint Jérôme*, Bruxelles 1968, p. 306).

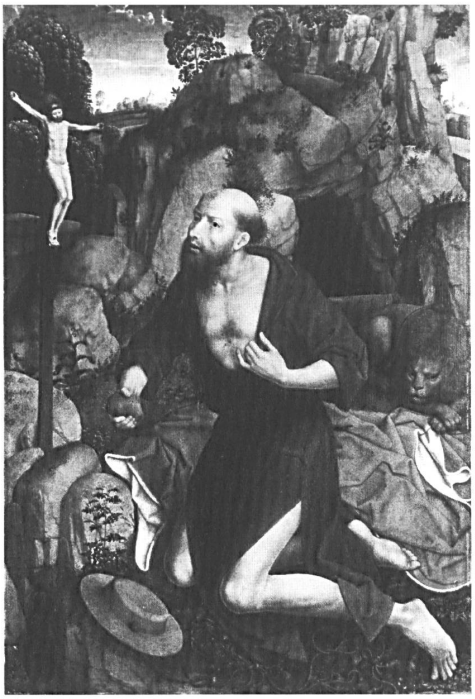


Fig. 1: Hans Memling († 1494), »Saint Jérôme pénitent«, huile sur bois, 87,8 x 59,2 cm, Bâle, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum.

– qu'il se jetait aux pieds du Christ.

Ces différents éléments du texte ont visiblement influé sur l'image de saint Jérôme pénitent, le schéma iconographique établi associant en règle générale à la figure de l'ermite de Chalcis les ›attributs‹ suivants:

– un manteau de pénitence qu'il porte sur les épaules
– une pierre avec laquelle il se frappe le torse
– un fond de paysage rocheux
– un lion
– un crucifix.

Un panneau de l'entourage de Masaccio († 1428) conservé à Pise illustre parfaitement la formule décrite.[6] Il s'agit d'une oeuvre des années 1420–1430. Saint Jérôme, agenouillé devant un crucifix et revêtu d'un manteau de pénitence, se bat la poitrine avec une pierre. À ses pieds se trouve un lion; derrière le saint, on aperçoit un fond de paysage rocheux. Ce schéma iconographique, dans lequel on peut voir une concaténation d'éléments signifiants à fonction discriminatoire permettant au spectateur de reconnaître en image »saint Jérôme pénitent dans sa retraite syrienne« – plutôt qu'un quelconque saint ermite – a connu une diffusion prodigieuse en Occident. Dans les anciens Pays-Bas, on le rencontre à partir des années 1450, tout d'abord chez Roger de la Pasture († 1464), à l'arrière-plan du panneau de Detroit,[7] puis chez Hans Memling († 1494) (fig. 1)[8]. Peu après 1500, il fera son apparition à Cologne et en Basse-Saxe. Il est possible que ce soit Roger de la Pasture qui ait introduit le schéma dans le Nord. Selon le témoignage de Facius,[9] le maître bruxellois s'était rendu à Rome pour l'Année sainte en 1450. Il a pu voir à cette occasion l'un ou l'autre »Saint Jérôme pénitent« toscan, ombrien ou émilien.

6 Ridderbos 1984 (cf. note 1), p. 26, fig. 12.

7 Friedländer, Max J., *Early Netherlandish Painting* (trad. Heinz Norden), vol. 1–14, Leyde/Bruxelles 1967–1976, ici vol. 2, supp. 133. Henri Pauwels situe l'oeuvre dans la dernière phase de l'activité de Roger de la Pasture, après 1450 (*De eeuw der Vlaamse Primitieven*, cat. exp. Groeningemuseum, Bruges 1960, nº 15). Dirk de Vos pense que la figure de saint Jérôme pénitent pourrait avoir été ajoutée par un main plus tardive (de Vos, Dirk et alii, *Hans Memling. Catalogus*, cat. exp. Groeningemuseum, Bruges 1994, p. 184).

8 Friedländer 1967–1976 (cf. note 7), vol. 6a, nº 43; de Vos, Dirk, *Hans Memling. L'œuvre complet*, Anvers 1994, nº 66; de Vos 1994 (cf. note 7), nº 28.

9 Baxandall, Michael, *Bartholomaeus Facius on Painting*, dans: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27, 1964, p. 101.

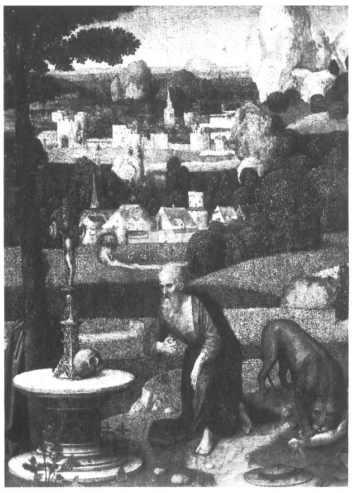


Fig. 2: Adriaen Isenbrant († 1551), »Saint Jérôme pénitent«, huile sur bois, 45 x 33 cm, Lisbonne, Museu nacional de Arte antiga.

Fig. 3: Gerard David († 1524), »Saint Jérôme pénitent«, huile sur bois, 35,2 x 23,2 cm, Londres, National Gallery.

À l'évidence, la diffusion du schéma iconographique établi s'explique avant tout par la circulation des images, les voyages des peintres ou de leurs commanditaires et les contacts qui en résultèrent. Si la »Lettre à Eustochium« se trouve à l'origine des représentations de saint Jérôme pénitent, le schéma iconographique qui leur est associé, une fois créé, est devenu autonome. À partir des années 1500, aussi bien au nord qu'au sud des Alpes, il fait partie intégrante du répertoire des peintres, au même titre que d'autres assemblages conventionnels d'unités figuratives signifiantes, telles ceux que l'on dénomme en histoire de l'art »Crucifixion«, »Descente de croix« ou »Lapidation de saint Étienne«. Dans ces conditions, on peut affirmer que les innombrables »Saint Jérôme pénitent« que nous a livrés la peinture occidentale dérivent d'autres »Saint Jérôme pénitent«! Parfois, le lien de parenté peut être effectivement reconnu. Comme l'a observé Van Regteren Altena,[10] le »Saint Jérôme pénitent« du Hollandais Geertgen tot Sint Jans († 1495)[11] procède d'une même source que celui de Memling, déjà cité, et cette source fut également utilisée par un anonyme colonais, le Maître de la Parenté, dans un tableau conservé à Nuremberg[12]. De même, le »Saint Jérôme pénitent« de Gerard David († 1524) (fig. 3)[13] de la National Gallery de Londres – ou une oeuvre analogue – a visiblement inspiré Adriaen Isenbrant († 1551)[14] et un »Saint Jérôme pénitent« de ce dernier, connu par les versions de Saint-Pétersbourg[15] et de Lisbonne (fig. 2)[16], a servi de modèle au peintre westphalien Ludger tom Ring le Jeune († 1584)[17].

Désireux de rompre avec cette pratique circulaire largement répandue dans les ateliers de la fin du Moyen Âge et du début des Temps modernes qui fait des images existantes le modèle de celles à venir, certains peintres ont voulu opérer un ›retour aux sources‹. Pour ce faire, ils se sont efforcés d'amender ou de compléter le schéma iconographique établi en fonction de son support écrit. La représentation devient alors, par certains aspects, illustration. Jérôme, dans son exil syrien, se disait »scorpionum tantum socius«. Or, on peut remarquer, au premier plan de bon nombre de »Saint Jérôme pénitent« peints au XVème siècle, un ou plusieurs scorpions. C'est le cas chez Fra Angelico († 1455), Sano di Pietro († 1481) et Francesco Botticini († 1497).[18] Tous ces peintres sont italiens. Est-ce faute de pouvoir observer l'animal au naturel que les artistes du Nord se sont abstenus à la même époque d'inclure dans leurs oeuvres les »scorpiones« de la »Lettre à Eustochium«?

Le cas des scorpions n'est pas unique. En règle générale, dans la peinture de la fin du Moyen Âge, saint Jérôme est représenté agenouillé devant un crucifix. Le schéma iconographique établi a fixé cette position dès le début du XVème siècle. Certains peintres, toutefois, ont préféré représenter l'ermite couché. Ce faisant, ils ont cherché à transcrire en peinture la lettre même du texte hiéronymite, puisque l'ermite de Chalcis écrit: »ad Jesu jacebam pedes«. On trouve un saint Jérôme gisant chez Bosch († 1516), dans un tableau du Musée des Beaux-Arts de Gand,[19] mais aussi chez un anonyme portugais du milieu du XVIème siècle[20]. La formule demeure toutefois exceptionnelle, sans doute en raison de la rareté de l'oraison jaculatoire dans la chrétienté occidentale. L'oraison agenouillée était beaucoup plus fréquente à la fin du Moyen Âge, et c'est certainement la raison qui a conduit la majorité des peintres à représenter Jérôme dans cette attitude.

Didier Martens

10 Van Regteren Altena, J. Q., *Wanneer verbleef Geertgen tot Sint Jans in Vlaanderen?*, dans: Oud Holland 81, 1966, pp. 78–79.

11 Friedländer 1967–1976 (cf. note 7), vol. 5, add. 142.

12 Kessler-van den Heuvel, Marga, *Meister der heiligen Sippe der Jüngere* (Publications universitaires européennes, série 28: histoire de l'art 75), Francfort-sur-le-Main 1987, pp. 58, 253–256.

13 Friedländer 1967–1976 (cf. note 7), vol. 6b, nº 221.

14 Voir, à ce sujet, Martens, Didier, *Un triptyque d'Adriaen Isenbrant reconstitué*, dans: Oud Holland 105, 1991, pp. 160–161.

15 Friedländer 1967–1976 (cf. note 7), vol. 11, nº 203.

16 Voir, sur cette oeuvre méconnue, Reis-Santos, Luís, *Um ›Ysenbrandt‹ desconhecido no Museu das Janelas verdes*, dans: Boletim dos Museus nacionais de Arte antiga 1, 1941, pp. 153–161; idem, *Obras-primas da pintura flamenga dos séculos XV e XVI em Portugal*, Lisbonne 1953, nº 64; Vieira Santos, Armando, *Obras-primas da pintura estrangeira no Museu de Arte antiga*, Lisbonne 1965, pp. 72–73; Porfírio, José Luís, *A pintura no Museu nacional de Arte antiga*, Lisbonne 1992, p. 174.

17 Voir, à ce sujet, Luckhardt, Jochen, *Ein wiederentdeckter ›Hieronymus‹. Anmerkungen zu den Vorbildern Ludger tom Rings d.J.*, dans: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 29, 1990, pp. 51–57.

18 Russo 1987 (cf. note 1), p. 206, fig. 33, p. 204, fig. 32b, p. 179, fig. 25.

19 Friedländer 1967–1976 (cf. note 7), vol. 5, nº 97. Voir, sur la position couchée du saint dans ce tableau, Ruppel, Wendy, *Salvation through Imitation: the Meaning of Bosch's »St Jerome in the Wilderness«*, dans: Simiolus 18, 1988, pp. 7–8.

20 *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, cat. exp. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbonne 1971, nº 108 (Gregório Lopes?).

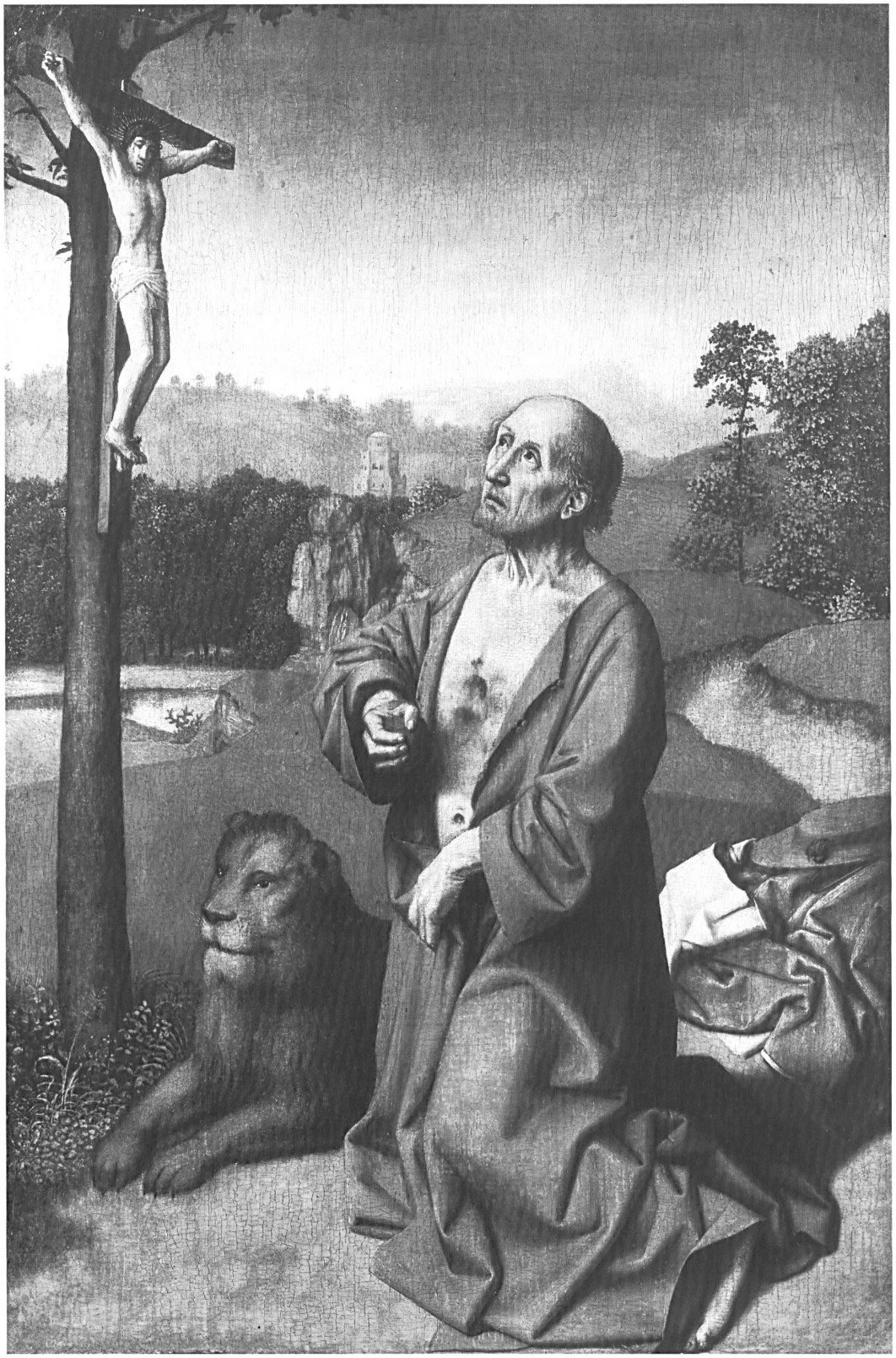


Fig. 4: Joachim Patenier († 1524), »Paysage avec saint Jérôme pénitent«, huile sur bois, 78 x 137 cm, Paris, Musée du Louvre.

Le schéma iconographique établi repose en fait sur une interprétation consciemment ou inconsciemment actualisante de son support textuel. Cette actualisation transparaît à de multiples niveaux. Ainsi, par exemple, il n'est nulle part question, dans la »Lettre à Eustochium«, d'une effigie du Christ. Jérôme rapporte que, durant ses macérations au désert, il gisait aux pieds du Christ, non au pied d'un crucifix. Et Jacques de Voragine, quelque dix siècles plus tard, parle de la »méditation sur la Passion du Christ«.[21] Nulle part, il ne mentionne la contemplation de quelque représentation matérielle... En revanche, pour les peintres des XVème et XVIème siècles, saint Jérôme n'avait pu se passer de la médiation de l'image dans son dialogue solitaire avec le Christ. C'est que, dans la culture de la fin du Moyen Âge, surtout celle des laïcs, l'image est devenue le support quasi indispensable de toute dévotion. Si, jusqu'à la fin du XIIIème siècle, elle demeure associée de manière à peu près exclusive à l'espace de l'église ou du sanctuaire et à des pratiques cultuelles collectives, au siècle suivant, elle va faire son entrée dans l'espace de la vie privée et s'intégrer aux différentes formes de piété personnelle.[22] La lecture du texte de la »Lettre à Eustochium« qui se trouve à la base du schéma iconographique établi porte donc clairement l'empreinte d'une époque qui a vu l'image matérielle pénétrer avec un égal succès les différentes sphères de la pratique religieuse.

Le caractère anachronique que revêt la présence d'un crucifix dans les représentations de saint Jérôme pénitent a dû sans doute échapper aux peintres des XVème et XVIème siècles. Certains d'entre eux, épris d'authenticité, ont en effet donné au crucifix de l'ermite un aspect conforme à ce qu'ils croyaient être la ›réalité historique‹! Ainsi, dans un panneau du Louvre (fig. 4),[23] Joachim Patenier († 1524) nous montre saint Jérôme agenouillé devant une effigie miniature du Christ, revêtue d'un long manteau. Les deux pieds sont cloués séparément. Le maître

21 Voragine (cf. note 3), p. 244.

22 Ringbom, Sixten, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, 2e éd. Doornspijk 1984, pp. 31–32. Sur le phénomène lui-même, voir, en dernier lieu, Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990, pp. 457–509 (»Der Dialog mit dem Bild. Die Ära des Privatbildes am Ausgang des Mittelalters«).

23 Friedländer 1967–1976 (cf. note 7), vol. 9, nº 245; Koch, Robert A., *Joachim Patinir*, Princeton 1968, pp. 30–31, p. 75, nº 10. Voir le détail en couleurs reproduit dans Pons, Maurice/Barret, André, *Patinir ou l'harmonie du monde*, Paris 1980, pp. 64–65.

Fig. 5: Gerard David († 1524), »Saint Jérôme pénitent«, huile sur bois, 31 x 21 cm, Francfort-sur-le-Main, Städelsches Kunstinstitut.

wallon a reproduit ici un type de crucifix roman dont l'exemple le plus fameux est sans conteste le »Saint-Voult« de Lucques.[24] À l'époque de Patenier, ces images du Crucifié habillé n'étaient plus produites depuis des siècles. L'usage consistant à représenter le Christ en croix revêtu d'un simple pagne, avec le pied droit cloué par-dessus le pied gauche, s'est imposé au cours du XIIIème siècle à peu près partout en Europe et demeurait la norme lorsque Patenier réalisa le panneau du Louvre.[25] En représentant le crucifix vénéré par l'ermite de Chalcis sous les dehors du »Saint-Voult«, il a visiblement cherché à conférer au schéma iconographique établi le caractère d'une réalité authentique. L'actualisation implicite que la transcription en image fait subir au récit en donnant à voir saint Jérôme dans le désert syrien vénérant une image matérielle se trouve donc prise elle-même dans un mouvement de mise en perspective ›archéologique‹. Le peintre a ›historicisé‹ l'anachronisme, en s'inspirant sans doute de l'un ou l'autre crucifix habillé roman aperçu dans une église de campagne, tel le »Vieux Bon Dieu« de Tancrémont (province de Liège), que l'on situe vers 1100.[26]

L'›historicisation‹ du crucifix s'observe aussi chez Adriaen Isenbrant. Dans son »Saint Jérôme« de Lisbonne, celui-ci a eu recours au vocabulaire antiquisant mis à la mode au début du XVIème siècle par les artistes italiens, suite à la découverte de la »Domus aurea«. Isenbrant a donné au crucifix de saint Jérôme l'aspect d'un candélabre antique. L'objet se trouve en outre posé sur un ›autel‹ présentant une forme que l'on rencontre à plusieurs reprises dans l'art romain: il est cylindrique et s'orne d'un bas-relief qui en épouse le pourtour.[27]

En général, c'est devant une image en ronde-bosse du Christ dénudé – un crucifix ›gothique‹ à trois clous – que saint Jérôme se bat la coulpe. Patenier, on l'a vu, s'est départi de cet usage; il ne fut pas le seul. Sur un panneau de Cologne,[28] le maître anversois Jan Wellens de Cock († avant 1527) a représenté,

24 Voir, à ce sujet, *Lucca, il Volto santo e la civiltà medioevale*, Atti. Convegno internazionale di studi. Lucca, Palazzo pubblico, 21/23 ottobre 1982, Lucques 1984.

25 Voir, à ce sujet, Thoby, Paul, *Le crucifix des origines au concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes 1959, pp. 155–157.

26 Didier, Robert, *La sculpture mosane du XIème au milieu du XIIIème siècle*, dans: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400, vol. 2: Berichte, Beiträge und Forschungen [...], cat. exp. Schnütgen-Museum, Cologne 1973, p. 412; Serck-Dewaide, Myriam / Kockaert, Leopold / van Strydonck, Marc/ Verfaille, Simone, *Le Vieux Bon Dieu de Tancrémont. Histoire et traitement*, dans: Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bulletin 23, 1990/1991, pp. 80–100.

27 Voir, par exemple, Andreae, Bernard, *Römische Kunst* (Ars antiqua 5), Fribourg-en-Brisgau/Bâle/Vienne 1973, figg. 200–203; Mansuelli, Guido Achille, *Galleria degli Uffizi: le sculture*, vol. I, Rome 1958, nº 116. Le second exemple – l'›Autel de Cléomène‹ – était connu à Florence dès le XVème siècle (Bober, Phyllis Pray/Rubinstein, Ruth, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford 1986, p. 136).

28 Friedländer 1967–1976 (cf. note 7), vol. II, nº 120; Hiller, Irmgard/Vey, Horst, *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln* (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 5), Cologne 1969, pp. 37–38.

devant l'ermite de Chalcis, une effigie du »Christus im Elend« (»Christus in der Rast«): le Christ, dénudé, est assis sur un rocher, la tête appuyée sur le bras droit replié. Ce type d'image est bien connu des historiens de l'art de la fin du Moyen Âge: il apparaît au cours du XIVème siècle et connut, dans le nord de l'Europe, une diffusion exceptionnelle...[29] Jan de Cock n'a pas voulu omettre le crucifix traditionnellement associé par les peintres aux dévotions érémitiques de saint Jérôme, mais il l'a rejeté dans l'angle inférieur droit de la composition. L'image ›moderne‹ a donc marginalisé celle, plus commune, du Christ en croix. Jan de Cock prend clairement ici le contrepied de l'attitude ›historiciste‹ adoptée par Patenier dans son tableau du Louvre.

Certains peintres, dans leurs représentations de saint Jérôme pénitent, ont remplacé le crucifix sculpté par une peinture.[30] C'est le cas de Gerard David, dans un panneau de Francfort (fig. 5),[31] et de Barend van Orley († 1541), auquel on attribue le modèle d'une tapisserie bruxelloise conservée à Ségovie[32]. Ces deux exemples se situent relativement tard; ils sont postérieurs d'au moins 50 ans aux premières représentations de Saint Jérôme pénitent au nord des Alpes. La substitution d'une image peinte à l'image sculptée reflète le succès croissant du support pictural dans les anciens Pays-Bas au XVème siècle: la multiplication, depuis l'époque des frères Van Eyck, des retables constitués exclusivement de peintures en fait foi. Entre les mains de Jan de Cock, de David et de Van Orley, le schéma iconographique établi, qui lui-même comportait déjà un élément d'actualisation par rapport au texte de saint Jérôme, aura donc fait l'objet d'une actualisation supplémentaire. Le souci de donner une forme résolument moderne à l'objet de la fervente dévotion de l'ermite de Chalcis se traduit, chez Jan de Cock, par le recours à une formule iconographique propre au Moyen Âge tardif, chez David et Van Orley, par un changement de support allant clairement dans le sens de l'évolution du goût.

Parfois, l'ermite de Chalcis vénère non seulement le Christ, mais aussi la Vierge. Depuis le Concile d'Éphèse (431), l'importance de cette dernière n'avait cessé de croître aux yeux des chrétiens. On en vint progressivement à lui attribuer un rôle égal à celui du Fils dans la rédemption de l'humanité. Au XVème siècle, Denys le Chartreux lui décernera même le titre de »salvatrix mundi«.[33] Dans ces conditions, la tentation était grande pour les peintres de la fin du Moyen Âge d'attribuer à l'ermite de Chalcis une attitude mariolâtre. C'est ce que fit notamment Josse van Cleve († vers 1540), dans un panneau conservé à la Hackley Art Gallery de Muskagon (Illinois).[34] On y voit saint Jérôme s'agenouiller devant un autel de fortune sur lequel se trouve non seulement le traditionnel crucifix mais aussi une effigie peinte de la Vierge à l'Enfant... Une oeuvre du Garofalo († 1559) dans la collection Kress montre qu'au sud des Alpes aussi, il était concevable de représenter dans l'ermitage de saint Jérôme outre l'habituel crucifix une effigie peinte de la Madone.[35]

Qu'elle ait été consciente ou inconsciente, l'actualisation du récit opérée par les peintres n'est nullement gratuite. Le »Saint Jérôme« de Vittore Carpaccio († 1525/1526), réalisé en 1487 pour le dôme de Zadar,[36] me semble en éclairer fort bien les motivations profondes. Carpaccio a représenté saint Jérôme au centre de l'image. À droite, en contrebas, on aperçoit un donateur en prière. Il s'agit du chanoine Mladosich, le commanditaire de l'oeuvre. Comme Jérôme, il prie, les

29 Voir, à ce sujet, von der Osten, Gert, *Christus im Elend*, dans: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, vol. 3, Stuttgart 1954, coll. 644–658.

30 Voir, à ce sujet, Sander, Jochen, *Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550* (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 2), Francfort-sur-le-Main 1993, pp. 230–231.

31 Friedländer 1967–1976 (cf. note 7), vol.6b, nº 220.

32 Martínez-Burgos, Palma dans: *Reyes y mecenas. Los Reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, cat. exp. Museo de Santa Cruz, Tolède 1992, nº 206.

33 Denys le Chartreux, *Opera omnia*, vol. 26, Tournai 1908, p. 99.

34 Friedländer 1967–1976 (cf. note 7), vol. 9a, nº 41.

35 Longhi, Roberto, *Officina ferrarese* (éd. Biblioteca Sansoni), Florence 1995, fig. 197.

36 Cangogni, Manlio/Perocco, Guido, *L'opera completa di Carpaccio* (Classici dell'Arte 13), Milan 1967, nº 6; Russo 1987 (cf. note 1), pp. 211–216.

Fig. 6: Barthel Bruyn († 1555), »Saint Jérôme pénitent avec nonne dominicaine présentée par saint Jean l'Evangéliste«, huile sur bois, 59 x 43,5 cm, Douai, Musée de la Chartreuse.

mains jointes dirigées vers le haut; comme Jérôme, il est agenouillé, ainsi que l'indique la courbe dessinée par la retombée de son aube. Pour lui, l'ermite de Chalcis est un modèle, qu'il aspire à imiter, dont il cherche à reproduire la dévotion au Christ.[37] Le peintre vénitien a donné à l'»Imitatio Hieronymi« du chanoine dalmate une forme visible. Toute personne regardant l'image sera frappée par la ressemblance entre saint Jérôme et le chanoine. Cette ressemblance, qui est tout à la gloire du dispendieux ecclésiastique, n'a pu être obtenue, on le devine, qu'en rapprochant le monde de saint Jérôme de celui du chanoine, en les faisant converger. À l'instar du chanoine du XVème siècle, Jérôme prie donc les mains jointes, devant l'image matérielle du Crucifié. La rencontre du chanoine avec Jérôme advient toutefois sur le ›terrain‹ de ce dernier, dans un ermitage rocheux évoquant la »solitudo« de l'ermite de Chalcis, et non dans le choeur d'une collégiale ou dans une demeure canoniale.

La même volonté d'imiter saint Jérôme, de s'identifier à lui par le biais d'une double représentation figurée, associant un donateur à l'image du saint, s'observe sur des oeuvres colonaises du début du XVIème siècle. Ainsi, dans les »Saint Jérôme pénitent« du jeune Barthel Bruyn († 1555) (fig. 6)[38] et du Maître de Saint-Séverin[39], conservés à Douai et à Cologne, le drapé de l'habit de la donatrice ou du donateur semble ›citer‹ le »saccus« du saint, à moins, bien sûr, que ce ne soit le contraire... Chez Bruyn, la retombée du manteau et de la robe blanche de la nonne dominicaine dessine une configuration graphique qui se répète en partie dans le vêtement de saint Jérôme; au-dessous du torse, on retrouve les lignes verticales du tablier de la nonne et, au niveau du sol, un même entassement de plis donnant naissance à une pointe du côté droit et à une courbe concave vers l'avant. La ligne du dos et la retombée du vêtement vers l'arrière sont également fort semblables dans les deux figures, ainsi que le ›triangle d'étoffe‹ visible sur l'épaule droite. Sur le volet du Maître de Saint-Séverin, le donateur agenouillé devant saint Jérôme lui est apparenté du point de vue formel non seulement par la position du bras droit mais aussi par un détail vestimentaire: l'ouverture en V de son manteau sur la poitrine est identique à celle du »saccus« de l'ermite.

Dans l'angle inférieur droit de son »Saint Jérôme pénitent«, Jan de Cock a représenté un crucifix métallique dont l'identité d'objet manufacturé ne saurait susciter le moindre doute. En général, ses devanciers et contemporains n'ont pas été aussi explicites. Souvent, dans la peinture des XVème et XVIème siècles, aussi bien au nord qu'au sud des Alpes, le crucifix de saint Jérôme a fait l'objet d'un traitement volontairement ambigu. C'est notamment le cas dans les »Saint Jérôme pénitent« cités plus haut de Memling et de Bruyn, ainsi que dans celui de David conservé à Londres. Par rapport à la figure du saint, le Crucifié est chaque fois de dimensions beaucoup plus réduites (fig. 7), ce qui, de prime abord, rend clairement apparent son caractère d'image. Néanmoins, le corps du Christ présente la coloration naturelle de la chair, sa chevelure n'évoque nullement le bois ou le métal, pas plus d'ailleurs que le souple drapé du périzonium. Certes, on peut considérer que Memling, Bruyn et David entendaient représenter une effigie en bois polychromé du Christ, et que le périzonium est constitué d'une bande de tissu qui a été rapportée. La statuette peinte imaginée par ces trois maîtres aurait ainsi été pourvue d'un authentique linge miniature...

37 Voir, à ce sujet, Büttner, Frank O., *Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983, pp. 62–163.

38 Voir, sur cette oeuvre inédite, Martens, Didier, *Jeu de rôle et ›imitatio Christi‹: le ›Saint Jérôme pénitent‹ de Barthel Bruyn du Musée de la Chartreuse de Douai*, dans: Revue du Nord-Histoire 77, 1995, pp. 483–509.

39 Zehnder, Frank Günter, *Katalog der Altkölner Malerei* (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums II), Cologne 1990, pp. 540–542.

Fig. 7: détail de fig. 6.

Bien que les couleurs naturelles de la figurine et le drapé de son pagne évoquent un Christ vivant, plus qu'une représentation, ces éléments ne suffisent pas à mettre véritablement en cause son statut d'objet matériel. Par contre, la présence d'un nimbe autour de la tête du Christ lui confère indéniablement le caractère d'une authentique figure vivante. On remarquera que le peintre n'a pas voulu donner l'impression que ce nimbe constitue la représentation peinte d'un nimbe sculpté. Ni chez Memling, ni chez David, ni chez Bruyn, l'auréole du Christ ne diffère dans son rendu de celle de saint Jérôme (fig. 8); toutes deux sont constituées de fines lignes or rayonnant autour du chef. Le nimbe du Christ dans l'image contredit donc de manière explicite le format miniature de la statuette, en lui conférant le prédicat ›vivant‹.[40]

On pourrait être tenté de considérer que l'insertion d'un ›crucifix vivant‹ dans un grand nombre de »Saint Jérôme pénitent« résulte elle aussi d'un mouvement de ›retour aux sources‹, au même titre, par exemple, que la représentation du saint en position couchée. Dans sa »Lettre à Eustochium«, l'ermite de Chalcis raconte qu'il se jetait aux pieds du Christ. En représentant saint Jérôme agenouillé devant une effigie du Christ, et non devant le Christ lui-même, les peintres s'écartaient du support textuel de l'image. Certains ont-ils voulu amender le schéma iconographique établi pour le rendre plus conforme au texte, en donnant à l'image du Crucifié l'aspect d'un Christ vivant?

Didier Martens

40 Voir, dans le même sens, Jungblut 1967 (cf. note 1), p. 261, note 221: »In den meisten Darstellungen wird der Gekreuzigte nicht als ›Kunstwerk‹, sondern als unvermittelte Wirklichkeit wiedergegeben, wenn auch in verkleinertem Massstab; der Heilige befindet sich in Gemeinschaft mit Christus selbst, nicht mit seinem Abbild.« Voir aussi ibid., p. 219, et Kruse, Christiane, *Dokumentation* dans: Belting, Hans/Kruse, Christiane, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, Munich 1994, p. 248.

Fig. 8: détail de fig. 6.

Ce type d'explication, qui, nous l'avons vu, peut rendre compte de l'existence de toute une série de variantes iconographiques, me semble insuffisant dans le cas présent. L'image matérielle du Christ en croix dotée de certains attributs évoquant une figure vivante ne constitue nullement un phénomène isolé dans la production picturale de la fin du Moyen Âge. On constate en effet que les peintres de cette époque ont souvent tiré profit, à des degrés divers, de l'ambiguïté fondamentale existant entre ce qu'il est convenu d'appeler l'›image d'image‹ et une représentation au premier degré. Le processus de réduction d'information qui accompagne toute transcription d'objet en peinture fait que la représentation peinte d'une image peinte ou sculptée tend à acquérir le caractère d'une réalité de premier degré.[41] C'est là un principe fondamental de la représentation figurée: l'›image d'image‹ présente en tant que telle une instabilité foncière, que le peintre peut d'ailleurs, s'il le désire, chercher à renforcer.

Dès le XIVème siècle, avec le développement de la grisaille, on voit se multiplier les représentations de sculptures semblant vivantes. Au revers des volets de leurs triptyques, les ›Primitifs flamands‹ avaient coutume de représenter des figures que l'absence de couleur, l'existence de socles, parfois même de tenons et de fissures désignent explicitement au regard comme des sculptures, mais qui, par la vivacité de leurs gestes, l'ampleur des évidements, la finesse du rendu du drapé et des cheveux, évoquent des figures vivantes.[42] L'image peinte confronte

41 Voir, à ce sujet, Lenain, Thierry, *Y a-t-il une ›crise de la représentation‹ dans la peinture classique?*, dans: Université Libre de Bruxelles. Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie 12, 1990, p. 96.

42 Voir, à ce sujet, Philippot, Paul, *Les grisailles et les ›degrés de réalité‹ de l'image dans la peinture flamande des XVème et XVIème siècles*, dans: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bulletin 15, 1966, pp. 225–242 et, en dernier lieu, Grams-Thieme, Marion, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts* (Dissertationen zur Kunstgeschichte 27), Cologne/Vienne 1988.

ainsi en permanence le spectateur à la métamorphose de la figure sculptée en personne agissante, à la conversion du simulacre en présence réelle; conversion certes toujours inachevée, car le peintre a bien représenté des sculptures, mais qui ne cesse d'advenir sous nos yeux, chaque fois que nous regardons l'image peinte et y reconnaissons des éléments incompatibles – ou difficilement compatibles – avec la notion de ›représentation sculptée‹. Il y a, dans ces sculptures représentées en peinture, la suggestion permanente de miracles, qui confère aux thèmes illustrés en grisaille une aura particulière.

C'est dans ce contexte qu'il convient de placer le ›crucifix vivant‹ de saint Jérôme. Il enrichit l'effigie du saint pénitent d'une dimension miraculeuse. À en croire certaines représentations figurées, l'ermite de Chalcis, durant ses macérations, aurait été le témoin d'un miracle, l'image matérielle du Christ qu'il vénérait s'étant soudainement transformée en Jésus lui-même. Ce miracle, dont ne parle bien entendu ni la »Lettre à Eustochium«, ni les versions en langue vulgaire de la vie de saint Jérôme qui se multiplient à partir du XIVème siècle, les peintres l'ont créé de toutes pièces, en faisant fond sur l'instabilité foncière de l'›image d'image‹. Bien que dépourvu de tout support textuel, il a été reproduit avec une constance exemplaire pendant plus d'un siècle. On peut supposer que le ›crucifix vivant‹ de saint Jérôme, à force d'être représenté, a dû acquérir, aux yeux des peintres et de leurs clients, le statut d'un épisode avéré de sa biographie. La représentation repétée du miracle en aura fondé l'authenticité, même si, à ma connaissance, la littérature hagiographique ne l'a jamais accueilli.

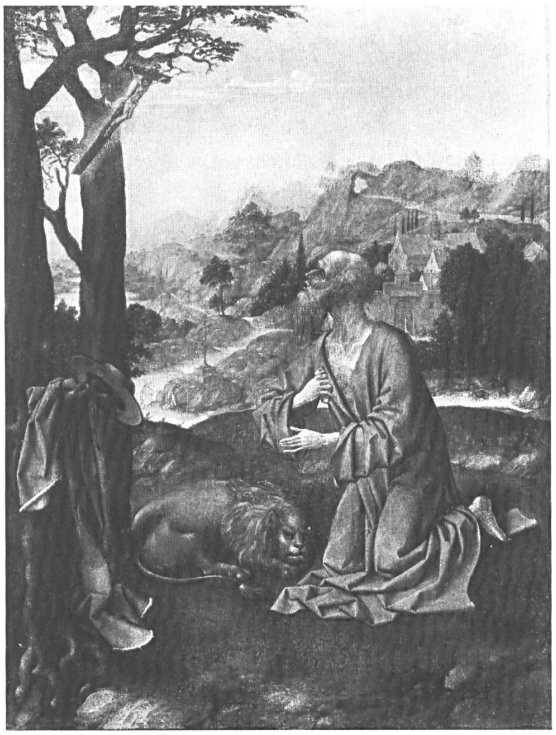
À la fin du Moyen Âge, d'autres saints encore ont été gratifiés par les peintres de ce que j'aimerais appeler ici un ›miracle iconique‹: c'est-à-dire la conversion en présence réelle de l'image matérielle peinte ou sculptée qu'ils regardent. Ainsi, le »Saint Luc peignant la Vierge« de Hinrik Borneman[43] assiste à un authentique miracle iconique, puisque l'Enfant Jésus qu'il vient de peindre empiète en partie sur le cadre du panneau. Le Christ émerge ici de l'image plane et semble vouloir faire irruption dans l'espace physique.

Comme nous l'avons vu, plusieurs peintures des XVème et XVIème siècles thématisent de manière explicite l'»Imitatio Hieronymi«. Mettant en parallèle la piété de saint Jérôme et celle d'un donateur, elles permettent ainsi au spectateur de reconnaître en ce dernier un émule de l'ermite de Chalcis. Le caractère de modèle que peut assumer l'image de saint Jérôme pénitent ne se limite toutefois pas aux seules représentations incluant un donateur. Car, même en l'absence d'une figure qui l'imite par la pose ou dans le drapé, saint Jérôme pénitent peut assumer, cette fois de manière implicite, la fonction d'un modèle. Pour le spectateur faisant face au tableau, l'ermite agenouillé devant le crucifix est en effet un »alter ego« tout trouvé. Le saint ne contemple-t-il pas lui aussi une image? La suggestion spéculaire est particulièrement forte, bien entendu, lorsque saint Jérôme vénère une image peinte – on se rappellera ici le panneau de David conservé à Francfort – mais elle est aussi présente dans les cas plus fréquents où il vénère une figure sculptée. Le parallélisme entre la situation du spectateur et celle de l'ermite invite à l'identification; elle convie le spectateur à se voir dans l'image sous les dehors de l'ermite-spectateur.

Didier Martens

43 Stange, Alfred, *Deutsche Malerei der Gotik*, vol. 6: *Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450 bis 1515*, Munich/Berlin 1954, pp. 88–89, nº 151.

Fig. 9: Frei Carlos († 1539), »Saint Jérôme pénitent«, huile sur bois, 28 x 20 cm, Caramulo, Museu.



Cette identification, en soi, est déjà valorisante, Eusebius Sophronius Hieronymus constituant un exemple majeur de sainteté dans la tradition chrétienne occidentale. Mais il y a plus: lorsque l'objet de la dévotion du saint est une image miraculeuse, une effigie matérielle du Christ n'ayant de cesse de se convertir en présence réelle, le spectateur extérieur, en s'identifiant à ce spectateur intérieur à l'image qu'est saint Jérôme, devient lui-même témoin direct de l'apparition. Grâce à une projection que lui a suggérée une analogie de situation, il accède au rang de destinataire du miracle. Le fait que, chez Memling et, dans une moindre mesure, chez Bruyn, le crucifix de saint Jérôme soit en partie tourné vers l'extérieur ne peut d'ailleurs que favoriser, dans l'esprit du spectateur, la confusion entre sa propre personne et celle de l'ermite. Le spectateur ne se trouve-t-il pas déjà face au crucifix miraculeux?

La représentation du crucifix sous les dehors d'une ›image vivante‹ non seulement enrichit le thème de saint Jérôme pénitent d'une dimension miraculeuse, elle transforme en outre le spectateur en un ›témoin d'apparition‹. Souhaitant tirer profit de l'intérêt du public pour les miracles et leur représentation en peinture, certains artistes de la fin du Moyen Âge ont encore renforcé le caractère souvent surnaturel du crucifix de l'ermite de Chalcis. Sur une miniature lombarde de la fin du XVème siècle conservée au musée Lázaro Galdiano de Madrid, une gerbe de fins rayons de lumière dorée émane du crucifix et semble le relier à la figure de saint Jérôme agenouillé.[44] Dans d'autres représentations figure un crucifix vivant, en suspension dans l'air. On peut citer, pour le XVème siècle, un panneau fragmentaire de Cosmè Tura († 1495) partagé entre Londres et Milan[45] ou un tableau du Louvre de Luca Signorelli († 1523)[46] et, pour le XVIème siècle, une

44 *La colección Lázaro de Madrid*, vol. I, Madrid 1926, nº 351.

45 Molajoli, Rosemarie, *L'opera completa di Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco Cossa e Ercole de' Roberti* (Classici dell'Arte 73), Milan 1974, nº 19–20.

46 Wiebel 1988 (cf. note 1), p. 44, p. 190, fig. 31.

oeuvre de Frei Carlos († après 1539)[47], un peintre d'origine flamande établi au Portugal (fig. 9). Chez Signorelli, l'irruption du crucifix volant est accompagnée de nuées, chez Frei Carlos, de rayons de lumière. Nous sommes ici en présence d'un emprunt iconographique: le crucifix volant appartient en effet à l'iconographie de saint François d'Assise. Les premières représentations de sa Stigmatisation, qui remontent au milieu du XIIIème siècle,[48] comportent déjà le fameux crucifix ailé qui imprima les blessures du Christ dans le corps même du »poverello«, transformant celui-ci en une »image du Crucifié [...] inscrite dans ses propres membres de chair par le doigt du Dieu vivant«, suivant la formule de saint Bonaventure.[49] Tura, Signorelli et Frei Carlos connaissaient certainement cette iconographie. Lorsqu'ils l'étendirent à saint Jérôme, ils ne se bornèrent toutefois pas à opérer un simple transfert. Alors que le crucifix de saint François est porté par un séraphin, celui de saint Jérôme, tel que l'ont visualisé les trois peintres, n'est pourvu d'aucune aile. Il est semblable aux autres cruxifix vivants vénérés par saint Jérôme dans la peinture des XVème et XVIème siècles, si ce n'est qu'au lieu d'être fixé à une arbre ou posé sur un autel, il flotte dans les airs... Il y a donc eu adaptation de l'emprunt iconographique à son nouvel environnement: au terme de l'opération, le crucifix de saint François est devenu celui de saint Jérôme.

Cette brève analyse des représentations de saint Jérôme pénitent dans l'art des XVème et XVIème siècles met en évidence non seulement le rôle joué par le support textuel – la »Lettre à Eustochium«, à laquelle les peintres ont parfois fait référence de manière précise – mais aussi l'autonomie considérable de l'image. En règle générale, les représentations considérées ont une origine endogène, le peintre s'appuyant sur le schéma iconographique établi, tel qu'il se constitue vers 1400. Visiblement, il importait que la figure de saint Jérôme puisse être reconnue sans hésitation par le spectateur! Tout en présentant une certaine fixité, ce schéma iconographique établi, qui repose sur une interprétation actualisante du texte, fut souvent amendé. C'est par ces ›amendements‹ que le peintre manifeste son originalité et peut ainsi espérer capter l'attention du public, condition du succès. On constate que les ›amendements‹ vont aussi bien dans le sens d'une modernisation encore plus poussée du récit que dans le sens d'un retour à la vérité historique.

Mais, au-delà de ces mouvements de va-et-vient opérés par les peintres entre le présent et le passé, l'image de saint Jérôme pénitent s'avère être plus que la simple transcription d'un texte en peinture. C'est que la fonction de l'imagerie religieuse, à la fin du Moyen Âge, ne s'épuise pas dans la seule dimension de chose à adorer et à regarder; souvent aussi, elle convie le spectateur à un authentique jeu de rôle. À des degrés divers, on peut dire que la grande majorité des »Saint Jérôme pénitent« produits aux XVème et XVIème siècles sont des doublets du spectateur, et que le peintre, en donnant à voir l'ermite de Chalcis dans sa retraite syrienne, cherchait en fait à visualiser un rapport idéal entre fidèle et image. Dans ces conditions, le récit des macérations du saint, tel que contenu dans la »Lettre à Eustochium«, a dû être remodelé en profondeur, jusqu'à devenir un récit-miroir susceptible d'intéresser directement le spectateur dévot.

Didier Martens

47 Couto, João, *A oficina de Frei Carlos*, Lisbonne 1967, p. 25.

48 Voir, à ce sujet, Krüger, Klaus, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992.

49 Saint Bonaventure, Vita maior, XIII, 1–5.

Crédits photographiques
Bâle, Kunstmuseum: fig. 1; Bruxelles, ACL: fig. 5, fig. 6, fig. 9; Bruxelles, Grazia Berger: fig. 7, fig. 8; Lisbonne, Museu nacional de Arte antiga: fig. 3; Londres, National Gallery: fig. 2; Réunion des Musées nationaux: fig. 4.