

Une iconographie revisitée : Saint Augustin entre le Christ et la Vierge de Rubens

Conservé à la *Real Academia de Bellas Artes* de San Fernando à Madrid, le tableau de Rubens présente une version particulière d'une iconographie représentant saint Augustin. Les premières attestations de cette spécifique iconographie se trouvent sur une gravure sur bois conservée à la *Biblioteca Palatina* de Parme, datée du dernier quart du xv^e siècle¹ ainsi que sur la partie droite d'une prédelle, représentant les *Histoires du Christ* de Francesco Francia, datée vers 1507-1508 (**Fig. 1-2**)².

Extrêmement didactiques, ces deux représentations mettent en évidence toutes les particularités du sujet : le saint apparaît au centre entre le Christ crucifié et la Vierge, il est auréolé, tonsuré et représenté avec la robe noire des Ermites Augustins (*Ordo Eremitarum Sancti Augustini*), resserrée à la taille par une ceinture de cuir. L'allégorie religieuse est aussi accompagnée de phrases en latin qui expliquent sa signification : HINC LACTOR AB VBERE / HINC PASCOR A VVLNERE / POSITVS IN MEDIO QVO ME VERTAR NESCI, DICA(M) ERGO IESV MARIA³.

Les références explicites au sang du Christ et au lait de la Vierge, en tant qu'éléments constitutifs de l'iconographie, suggèrent que l'image provient du thème de la *Double Intercession*⁴, où les deux médiateurs implorent la grâce de Dieu envers l'humanité. La large diffusion de ce thème⁵, qui s'est d'abord faite par le biais du *Speculum humanae salvationis* (traité du début du xiv^e siècle, produit dans la péninsule italienne, en particulier à Bologne⁶), a conduit aux premières représentations d'Augustin figurant entre le Christ et Marie, mandatées par l'ordre des Ermites Augustins. Dans ce milieu le thème de la Double Intercession était en effet déjà connu, comme en témoigne son inclusion dans le

1 PITTIGLIO, 2015, p. 252-255.

2 NEGRO et ROIO, 1998, p. 187.

3 D'ici je prends le lait du sein / D'ici je me nourris de la blessure / Placé au milieu je ne sais pas où me tourner : que je dise alors Jésus Marie.

4 Ce thème est tiré d'un passage du *Libellus de Laudibus Beatae Mariae Virginis* d'Ernaldus de Chartres, abbé de Bonneval († 1156), MIGNE, PL 189, 1726 : voir VERDON, 2000, p. 10.

5 Parmi les premiers exemplaires picturaux se trouvent l'*Epitaffio del dottor Mengot* (1370 environ) de la cathédrale d'Heilsbronn et la planche attribuée à Lorenzo Monaco (*ante* 1404) de la collection des Cloisters de New York.

6 Comme l'atteste la découverte du manuscrit de Tolède (1320-1340 environ) : voir SILBER, 1980.



Fig. 1. Anonyme milanais, *Saint Augustin entre le sang du Christ et le lait de la Vierge*, 1475-1485 environ, xilographie, 12,8 × 8,5 cm, Biblioteca Palatina, Parme.

livre *Vitas fratrum* de Jourdain de Saxe, qui, formé à Bologne dans les premières décennies du *xiv^e* siècle, pouvait connaître le sujet grâce au *Speculum*.

Néanmoins, la présence de l'évêque d'Hippone donne au motif un sens différent : la Mère et le Fils n'intercedent pas, mais apparaissent comme dans une vision au saint qui, placé au milieu, ne sait pas où se tourner. Cette indécision, qui se référait traditionnellement à un passage des *Méditations* – un texte aujourd'hui considéré comme apocryphe et attribué



Fig. 2. Francesco Raibolini (dit) Il Francia, *Saint Augustin entre le sang du Christ et le lait de la Vierge*, 1507-1508 environ, peinture à l'huile sur bois, 52 × 168,8 cm, Pinacoteca Nazionale, Bologne.

au Pseudo-Augustin, et dans lequel les versets en latin liés aux images ne figurent en fait pas⁷ – peut être plutôt considérée comme la visualisation de la réflexion augustinienne sur les deux concepts d'Incarnation et de Rédemption, dont témoignent précisément le lait de la Vierge et le Christ sur la Croix. Sur la base du contexte d'origine des premiers exemplaires, on peut affirmer que cette conception iconographique complexe, ainsi que la formulation des vers, peuvent être attribuées aux Ermites Augustins qui, toujours attentifs à la transmission de concepts par l'image, auraient alors revisité le précédent iconographique de la Double Intercession selon une interprétation augustinienne⁸. Effectivement, l'attestation de l'origine milanaise de la gravure de Parme⁹ ainsi que l'hypothèse de sa création dans l'un des couvents gérés par la congrégation lombarde de l'ordre¹⁰ permettent de circonscrire l'élaboration du motif à l'aire de l'Observance lombarde, à laquelle était liée l'église *Santa Maria della Misericordia* pour laquelle avait été mandatée la prédelle bolognaise.

Au XVI^e siècle, le sujet a été particulièrement répandu par le biais de l'imprimerie, comme le prouve l'estampe de Mario Kartarius, datée vers 1570 et conservée à la Bibliothèque

7 Les phrases des cartouches, attribuées à Saint Augustin par Saint Bernard (MIGNE, PL 185, 878) et référées par erreur au texte apocryphe, ont été retrouvées, au moins en partie, dans le *Lignum Vitae Quaerimus*, un hymne du XII^e siècle attribué à Philippe de Paris : PITTIGLIO, 2015, p. 252.

8 D'une manière similaire à ce qu'il est arrivé au XIV^e siècle pour le thème d'Augustin au pied de la Croix, emprunté à l'iconographie de Saint François : COSMA, 2011, p. 170-174 ; et encore au XV^e siècle quand, par exemple, ont été revisités certains sujets mariaux et christologiques : PITTIGLIO, 2015, p. 26-27.

9 PITTIGLIO, 2015, p. 252.

10 San Marco ou Santa Maria Incoronata, à Milan.

Les spécimens répertoriés à ce jour confirment que le type iconographique a connu un grand succès au XVII^e siècle¹³ : à la fortune atteinte sur le continent européen s'ajoute celle obtenue en Amérique du Sud, ce qui atteste d'une propagation ultérieure, due à la présence des dominateurs espagnols dans les colonies. En dépit de la représentation du sein de la Vierge (*ostentatio uberum*) qui devient très problématique après le concile de Trente¹⁴, la persistance du thème peut s'expliquer par l'extension des réflexions de Johannes Molanus sur la Double Intercession¹⁵ au motif augustinien. Celui-ci semble en effet avoir bénéficié, auprès de Molanus, de la même légitimité que son précédent iconographique. La mise en images a dès lors été rendue possible justement en raison de l'attribution à l'autorité du saint des versets qui le décrivent.

La plupart des exemples du XVII^e siècle – souvent de piètre qualité et liés à des contextes dévotionnels – ont été découverts en Espagne¹⁶, où le thème a connu un large rayonnement. Parmi ses élaborations les plus originales, celle conçue par Pierre Paul Rubens donne à la vision une dimension terrestre : le Christ et la Vierge, « *que acaban de descender a la tierra*¹⁷ », sont ici flanqués d'Augustin (Fig. 4). Leur aspect humain est accentué par le style naturaliste du peintre, qui répond à un besoin de clarté et d'implication des fidèles vis-à-vis des sujets religieux¹⁸ favorisant la dévotion pour le saint¹⁹. Cette interprétation singulière ne rencontre pas de succès et, dans les œuvres ultérieures, les artistes optent pour une division plus canonique des plans divin et humain, comme en témoigne la version de Bartolomé Estéban Murillo, réalisée en 1678 (Fig. 5). Le peintre sévillan a d'ailleurs représenté le Christ crucifié, à l'instar des premières formulations de l'iconographie et différemment de Rubens, qui insère un Sauveur triomphant sur le modèle de certains types répandus par les estampes aux Pays-Bas²⁰.

Les premières mentions du tableau font état de son transfert du collège des Jésuites d'Alcalá de Henares²¹ à celui de San Isidoro à Madrid en 1772²², d'où il arrive à l'Académie pour y être étudié, comme le rapportent « *las actas de la Junta de 1775*²³ ». L'inventaire de 1796-1805, le premier à inclure l'œuvre²⁴, décrit précisément « *El Extasis que tuvo Sn. Agustin quando meditando en la Pasion de Christo se le figuro que le veía con su Santisima Madre y sin saber a qué lado inclinar la consideración prorrumpio en estas palabras : Hinc pascor ex vulnere. Hinc Lactor ab ubere. Se cree de Rubens*²⁵ ». Bien que l'attribution soit présentée de manière

13 ITURBE, 2001, p. 70.

14 Cette exhibition a été condamnée par les auteurs post-tridentins, et notamment par le cardinal Federico Borromeo, dans son *De pictura sacra*, publié à Milan en 1624.

15 Mentionné dans le chapitre XXXI « De eodem argumento », in J. MOLANUS, *De picturis et imaginibus sacris, liber unus : tractans de vitandis circa eas abusibus, et de earumdem significationibus*, Lovanii 1570, (après *De Historia Sanctarum Imaginum pro vero earum usu contra abusum libri IV*, Lovanii 1594) Lovanii, typis academicis, 1771, p. 92-93.

16 Je dois cette information à père A. Iturbe Saiz O.S.A, que je tiens à remercier.

17 *Catálogo de 1884*, in Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ms. 3-621, fol. 30^v.

18 DEVISSCHER, 2004, p. 208.

19 KNIPPING, 1974, p. 273.

20 *Ibid.*, p. 264 fig. 259, p. 267 fig. 262.

21 Où Palomino la voit en 1724, dans la chapelle Las Santas Formas ; in Ant. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica (1715-1724)*, Madrid, M. Aguilar, 1947, p. 858-859.

22 Documentée par Ponz, voir GONZÁLES DE AMEZÚA, 2004, p. 65.

23 *Id.* ; Ponz, ne l'insère plus dans les éditions successives de son *Viaje*, disant que certaines œuvres avaient été déplacées ; in D. A. PONZ, *Viaje de España (1772)*, vol. I, Madrid, Joachin Ibarra, 1787, p. 309.

24 Cette donnée semble démentir son acquisition entre 1829 et 1852, rapportée dans JAFFÉ, 1972, p. 97.

25 *Noticia de 1796-1805*, in Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ms. 2-57-2, fol. 4^v, n. 14 (barré dans l'original).



Fig. 4. Peter Paul Rubens, *Saint Augustin entre le sang du Christ et le lait de la Vierge*, 1615 environ, peinture à l'huile sur toile, 237 × 179 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

hypothétique²⁶, le compilateur ajoute les inscriptions liées à l'iconographie, absentes dans l'œuvre. La thématique semble donc avoir été immédiatement identifiable au moment de l'enregistrement de la toile. L'absence d'autres attestations documentaires a conduit à une

26 L'attribution à Rubens, encore contestée dans l'inventaire de 1804-1814 (ms. 3-616, fols 3^v, n° 14), est acceptée dans celui de 1824 (ms. 3-620, fols 44^r) et confirmée dans la note de 1840 (ms. 2-57-6, fols 21^v-22^r) qui dit : « *Cuadro original pintado por Rubens* ». Tous les inventaires cités sont conservés dans les archives de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 5. Bartolomé Esteban Murillo, *Saint Augustin entre le sang du Christ et le lait de la Vierge*, 1678, peinture à l'huile sur bois, 390 × 225 cm, Museo del Prado, Madrid.

datation stylistique de la toile autour de 1615²⁷ : la composition classique du tableau est en effet typique des œuvres de la deuxième décennie, confirmant sa réalisation avant le séjour espagnol de 1628-1629²⁸. En outre, le souvenir des études faites par Rubens en Italie a pu fournir des modèles : pour le Christ triomphant, le Torse du Faune des Offices, tout comme, pour la figure de la Vierge, on peut retrouver un lien avec le bas-relief représentant Cérés conservé à Ostie²⁹.

La toile a donc été peinte à Anvers, puis envoyée en Espagne. Compte tenu de la datation proposée et en rapport avec le sujet représenté, il convient de rappeler qu'en 1616, précisément à Anvers, avait été publiée la première source textuelle qui présente tous les versets décrivant l'iconographie : le *S. Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi* de Cornelius Lancillottus (ou Lancelotz). L'apparition du texte a contribué à la fortune du sujet, simplifié ensuite par l'élimination des cartouches explicatifs, qui ne sont désormais plus nécessaires pour en saisir la compréhension. Comme déjà mentionné, cette caractéristique figurait dans l'œuvre de Rubens, mais il est impossible d'attester que le peintre ou ses commanditaires connaissaient le thème directement – ou exclusivement – à partir de cette source.

Saint Augustin qui, dans le tableau, apparaît tonsuré, barbu et agenouillé sur des volumes fermés faisant référence à son rôle de docteur de l'Église³⁰, a abandonné la mitre et la pastorale sur le sol en signe d'humilité. Il n'est connoté que par les attributs qui le lient aux Ermites Augustins, corolle et habit noir ceinturé à la taille. Cette caractérisation et le choix d'une iconographie liée à cet ordre³¹ suggèrent une commande par les Ermites³², bien que les seules preuves parvenues jusqu'à nous attestent la présence de la toile dans les institutions des Jésuites, avec lesquels l'artiste a eu des relations tout au long de sa vie³³. En outre, Rubens a réalisé parfois des œuvres comme donations pour des ordres religieux, sur commande archiducal ou princière³⁴. Dans l'impossibilité de clarifier la genèse du tableau, on pourrait soupçonner un sort similaire, à défaut de connaissances des relations directes entre le peintre et les Augustins³⁵. Un autre indice est cependant offert par la robe du saint, large et à manches larges, qui est donc conforme à la position adoptée par les membres de l'ordre de Sai³⁶ dans la dispute qui les opposait aux Augustins déchaux sur la façon de représenter la robe³⁷. Cet élément nous autorise à penser que la commande puisse être ultérieurement circonscrite à la branche conventuelle de l'ordre des Ermites³⁸.

27 Au sujet des diverses interprétations voir VLIEGHE, 1972, p. 98.

28 Proposée comme date dans TORMO, 1929, p. 36.

29 JAFFÉ, 1989, p. 197.

30 VLIEGHE, 2004, p. 215.

31 Bien que l'on connaisse quelques représentations de Saint Bernard entre le Christ et la Vierge, empruntées au modèle augustiniens comme synthèse des deux épisodes de la *Lactatio* et de l'*Amplexus*, le sujet reste principalement lié à la figure d'Augustin. Par ailleurs, nous n'avons pas retrouvé l'exemplaire censé dépendre le père des Jésuites dans une position similaire, mentionné dans KNIPPING, 1974, p. 273.

32 MÂLE, 1932, p. 459 ; VLIEGHE, 2004, p. 215.

33 LARSEN et MINOR, 1977 ; JAFFÉ, 1992.

34 Voir, par exemple, le cas de la *Descalzas Reales* ; LIBBY, 2015.

35 Je remercie pour cette suggestion la Dr. C. Paolini.

36 Dans le cinquième chapitre de la *Constitutiones* de 1581, on peut lire : *manicas habeat largas et protensas*.

37 BRACHETTI et TOSINI, 2002.

38 Comme déjà supposé par Al. Cosma et G. Pittiglio et évoqué dans leur intervention à la journée d'études sur *Sant'Agostino nello studio* (Roma, Palazzo Venezia, 20 febbraio 2012), intitulée « *Cuculla nigra induimus : gli Eremitani e l'iconografia di sant'Agostino nello studio* ».

En dernière instance, l'indécision d'Augustin – rendue manifeste par sa position centrale et ses yeux tournés vers le ciel – souligne la valeur équivalente des deux fluides salutaires. Alors que dans certaines versions, le saint semble faire allusion à un choix en dirigeant son regard vers le Christ, il indique ici que les deux apparitions sont dignes d'une égale vénération. On peut dès lors supposer que, en qualité de peintre de la Contre-Réforme et en tant que défenseur de la dévotion mariale³⁹, Rubens ait revisité le sujet déjà connu avec l'intention de consolider le culte de la Vierge, remis en question par la Réforme mais réaffirmé avec force par le Concile de Trente⁴⁰. La possibilité d'élargir le sens de ces images par rapport au rôle de médiation attribué à Marie, dans une formulation rubensienne et dans un milieu en lien avec la Contre-Réforme espagnole, reste pour l'instant une hypothèse⁴¹, qui pourra toutefois être soutenue par des études futures.

Bibliographie

- M. G. BRACCHETTI et P. TOSINI, *Vestire la Santità. La sentenza "Romana Imaginum" intorno alla raffigurazione dei santi agostiniani*, Rome, Biblioteca Egidiana, 2002.
- Catálogo de las obras pictóricas que constituyen la Galería de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1884, in *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, ms. 3-621, fol. 30^v Palais [en ligne] :
http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1884_catalogo.pdf.
- Al. COSMA, « Il XIV secolo : Agostino e le sue immagini – Introduzione », in *Id.*, V. DA GAI et G. PITTIGLIO, *Iconografia agostiniana. Dalle origini al XIV secolo*, Rome, Città Nuova Editrice, 2011, p. 155-178.
- H. DEVISSCHER, « Rubens et le clergé. Les sujets religieux » in Arn. BREJON DE LAVERGNÉE, *Rubens (Lille, palais des Beaux-Arts, 6 mars – 14 juin 2004)*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2004, p. 207-210.
- M. GONZÁLES DE AMEZÚA, in Ant. BONET CORREA et al., *Real Academia de San Fernando, Madrid. Guía del Museo*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004, p. 65-66 (PDF disponible en ligne).
- « Inventario de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando 1804. Y continuación del Inventario que se hizo en el año de 1804, de las alhajas que posee la Real Academia de San Fernando, 1804-1814 », in *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, ms. 3-616, fol. 3^v, n. 14 [en ligne] :
http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1804-1814_inventario.pdf.

39 KNIPPING 1974, p. 246.

40 *Ibid.*, p. 245.

41 Pour confirmer l'idée d'une considération mariale du sujet, un texte – plus tardif – qui comprend la description de l'épisode miraculeux survenu au Saint dans le chapitre consacré à sa dévotion à la Vierge : *De quan devoto fue Augustino de la reina de los Angeles, y Madre de Dios, Maria Señora nuestra*, ch. XV, in F. A. DE GANTE, *El Monstruo de Africa indefinible, vida de S. Augustin ...*, Madrid 1767, p. 337-338. Le thème est donc associé, au moins en Espagne, à l'importance de Marie dans la pensée d'Augustin.

- « Inventario general y sus adiciones pertenecientes a la Academia de nobles artes de San Fernando. 1824 », in *Archivio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, ms. 3-620, fol. 44^r [en ligne] : http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1824_inventario.pdf.
- Ant. ITURBE, « Iconografía de San Agustín. Atributos y temas o títulos iconográficos. Sus orígenes literarios. Ciclos principales », in R. LAZCANO, *Iconografía agustiniana actes de la conférence (Roma, 22-24 novembre 2000)*, Rome, Institutum Historicum Augustinianum, 2001, p. 19-125.
- M. JAFFÉ, *Rubens. Catalogo completo*, Milan, Rizzoli, 1989, p. 197.
- , « Rubens before 1620, with particular reference to aspects of his commissions for the Company of Jesus », in C. LIMENTANI VIRDIS et Fr. BOTTACIN (éd.), *Rubens dall'Italia all'Europa*, actes de la conférence (*Padova, 24-27 maggio 1990*), Vicence, Neri Pozza, 1992, p. 13-20.
- J. B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth*, vol. II, Nieuwkoop-Leiden, De Graaf, Sijthoff, 1974, 2 vol.
- E. LARSEN et V. H. MINOR, « Peter Paul Rubens and The Society of Jesus », *Konsthistorisktidskrift*, 46 (1977), p. 48-54.
- Al. LIBBY, « The Solomonic ambitions of Isabel Clara Eugenia in Rubens's the Triumph of the Eucharist tapestry series », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 7 (2015), p. 1-24.
- Ém. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, A. Colin, 1932.
- Em. NEGRO et N. ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena, Artioli, 1998.
- « Nota o razón general de los cuadros, e estatuas, bustos y demás efectos que se hallan colocados en las dos galerías de la Academia de Nobles Artes de San Fernando para la exposición pública de 1840 », in *Archivio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, ms. 2-57-6, fol. 21^v-22^r [en ligne] : http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1840_inventario.pdf.
- « Noticia de las obras de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración, 1796-1805 », in *Archivio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, ms. 2-57-2, fol. 4^v, n. 14 [en ligne] : http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1796-1805_inventario.pdf.
- Al. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica (1715-1724)*, Madrid, M. Aguilar, 1947 [réimpr. de la première édition], p. 858-859.
- G. PITTIGLIO, « L'iconografia di sant'Agostino nel Quattrocento tra innovazione e continuità », in Al. COSMA et G. PITTIGLIO, *Iconografia agostiniana. Il Quattrocento*, II, I, Rome, Citta Nuova, 2015, p. 11-29 et p. 252-255.
- E. SILBER, « The Reconstructed *Toledo Speculum Humanae Salvationis*: The Italian Connection in the Early Fourteenth Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43 (1980), p. 32-51.
- El. TORMO, *Academia de San Fernando. Madrid*, Madrid, [s. l.], 1929.
- T. VERDON, « The Florence Cathedral "Double Intercession" at the Cloisters », in C. VILLERS (éd.), *The Fabric of Images: European Paintings on textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Londres, Archetype publication F, 2000, p. 1-21.
- H. Vlieghe, « Saints I », in *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, pars VIII, Bruxelles, Arcade Press, 1972, p. 97-98.
- , in Arn. BREJON DE LAVERGNÉE, *Rubens, (Lille, Palais des Beaux-Arts, 6 mars-14 juin 2004)*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2004, p. 215-216.