UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE
Ecole Doctorale LISIT
UMR ARTeHIS

THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne en Histoire de l'art médiéval

par
Séverine FERRARO

Le 8 décembre 2012

Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie

Des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente

Synthèse

Sous la direction de :
Daniel RUSSO, Professeur à l'Université de Bourgogne,
Membre *senior* de l'IUF

Membres du jury :

Madame Rosa Maria DESSI
Maître de conférences en histoire médiévale, Université de Nice-Sophia-Antipolis

Madame Marielle LAMY
Maître de conférences en histoire médiévale, Université Paris-Sorbonne

Monsieur Éric PALAZZO
Professeur en histoire de l'art médiéval, Université de Poitiers - CESCM, Membre senior de l'IUF (Rapporteur)

Madame Laurence RIVIÈRE
Maître de conférences en histoire de l'art médiéval, Habilitée à diriger des recherches, Université Pierre-Mendès France Grenoble 2 (Rapporteur)

Monsieur Daniel RUSSO
Professeur en histoire de l'art médiéval, Université de Bourgogne, Membre senior de l'IUF

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de thèse, Monsieur Daniel RUSSO, Professeur en histoire de l'art médiéval à l'Université de Bourgogne et Membre *senior* de l'IUF. Il a su m'accorder son attention constante, tout au long de ces années de recherche, prodiguant avec générosité ses conseils avisés et ses encouragements.

Je remercie également les membres du jury, Madame Rosa Maria DESSI, Maître de conférences en histoire médiévale à l'Université de Nice-Sophia-Antipolis, Madame Marielle LAMY, Maître de conférences en histoire médiévale à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Monsieur Éric PALAZZO, Professeur en histoire de l'art médiéval à l'Université de Poitiers – CESCM et Membre *senior* de l'IUF, et enfin Madame Laurence RIVIÈRE, Maître de conférences en histoire de l'art médiéval, Habilitée à diriger des recherches, à l'Université Pierre Mendès-France (Grenoble 2), qui ont accepté d'évaluer ce travail de thèse. J'adresse une pensée particulière à Madame Laurence RIVIÈRE qui m'avait encadrée au cours de la préparation de mon mémoire de Master et qui m'a également apporté son aide au début de mon doctorat.

Je souhaite exprimer toute ma gratitude à la direction de l'École Française de Rome qui m'a permis, à trois reprises, de bénéficier d'une bourse de recherche pour un séjour d'un mois dans la capitale italienne. Grâce aux inépuisables ressources des bibliothèques romaines, mon travail en a été grandement facilité. De la même manière, j'ai pu bénéficier d'une bourse attribuée par l'INHA / Fondation de France pour un séjour à Paris et j'en suis reconnaissante.

Un grand merci à toutes les personnes qui, sans pouvoir les nommer, ont contribué d'une manière ou d'une autre à l'avancement de mes recherches : bibliothécaires et documentalistes des institutions grenobloises, lyonnaises, parisiennes et romaines dans lesquelles j'ai été amenée à travailler ; responsables, animateurs du patrimoine ou, quelquefois, voisins anonymes qui ont facilité mon accès à certains sites de conservation ; Conservateurs des antiquités et objets d'art de certains départements, qui ont bien voulu m'apporter leur aide précieuse, notamment en me fournissant des clichés photographiques inédits.

Alors que je rédige les dernières pages de cette thèse, mes pensées vont à mes collègues doctorants ou jeunes docteurs, connus de longue date à l'Université Pierre Mendès-France de Grenoble, ou rencontrés plus récemment lors de mes différents séjours à Rome. Nos échanges, souvent fructueux, ont contribué à l'avancement de ce travail.

Pour finir, je tiens à remercier mes proches, en particulier ma mère, mais aussi ma famille et mes amis, qui m'ont apporté un soutien sans faille pendant toutes ces années, un soutien sans lequel ce travail de longue haleine n'avait aucune chance d'aboutir.

Résumé

Ce travail de thèse est consacré aux images murales de la vie terrestre de la Vierge, une séquence iconographique composée de l'histoire de la jeunesse de Marie et des épisodes de la vie du Christ auxquels la Vierge est associée, jusqu'à la Pentecôte. La recherche s'inscrit dans un cadre chronologique étendu, depuis le premier art chrétien jusqu'au concile de Trente. Elle repose sur une abondante documentation iconographique qui comporte plus de 2300 images, peintures et mosaïques murales, conservées en France et en Italie.

La première partie du mémoire est consacrée à l'analyse quantitative de la documentation iconographique, selon un triple point de vue. Une analyse thématique permet de déterminer trois séquences chronologiques dans le déroulement de la vie terrestre de la Vierge, tout en précisant l'importance quantitative de chacun des thèmes iconographiques étudiés. Une analyse de la répartition géographique des différents sites de conservation répertoriés révèle des caractéristiques spatiales propres à chacun des territoires étudiés, en lien avec l'histoire locale. Enfin, une analyse chronologique permet d'intégrer les images murales recensées aux grandes phases de l'histoire de l'art, tout en mettant en lumière les décors les plus emblématiques.

La seconde partie du mémoire est dédiée à l'enquête iconographique à proprement parler. En forme de préambule, les différentes sources textuelles utilisées dans le cadre de cette recherche sont présentées. Elles ont été regroupées en trois catégories : les sources canoniques, les évangiles apocryphes et les textes médiévaux. L'analyse iconographique des différents thèmes qui composent la vie terrestre de la Vierge s'organise autour des trois séquences qui ont été déterminées : les épisodes qui précèdent la naissance du Christ (jeunesse de Marie et Incarnation), ceux de l'Enfance de Jésus (de la Nativité à Jésus parmi les Docteurs) et ceux de l'âge adulte du Christ dans lesquels Marie joue un rôle (des Noces de Cana à la Pentecôte). Cette analyse a pour objectif de déterminer les éléments constitutifs des différents thèmes iconographiques étudiés, de mettre en place une typologie propre à chacun, en soulignant les constantes et les points de rupture. La mise en exergue des liens qui existent entre les images et les sources textuelles constitue également un enjeu prioritaire de cette recherche.

Des questions transversales, relatives au développement d'une iconographie proprement mariale, aux processus de diffusion des images, à la perception de la figure mariale comme un modèle édifiant et à l'étude du rapport entre les images et les textes ou leur emplacement dans l'espace ecclésial sont présentées sous la forme de réflexions conclusives.

En parallèle, une sélection d'images murales de la vie terrestre de la Vierge, choisies pour leur exemplarité par rapport à l'argumentation de l'analyse, est présentée sous la forme de trois catalogues correspondant aux séquences narratives déjà évoquées. Ils s'accompagnent d'une bibliographie sélective concernant les différents sites de conservation présentés dans chacun des catalogues. D'autres outils bibliographiques sont mis à disposition dans un volume d'annexes. Un répertoire thématique, récapitulant toutes les images murales qui appartiennent à la documentation iconographique de l'étude, est également fournit en annexe.

Mots-clés : Vierge Marie ; Iconographie ; Moyen Âge ; Peinture murale (France et Italie) ; Mosaïque (France et Italie) ; Bible ; Évangiles apocryphes

Abstract

This thesis is devoted to wall images of the Virgin's earthly life, an iconographic sequence composed of the young Mary's history and episodes from Christ's life which are related to the Virgin, until Pentecost. This research comes within the extended framework from the early Christian art to the Council of Trent. It is based on an abundant iconographic documentation which includes more than 2300 pictures, wall paintings and mosaics, preserved in France and Italy.

The first part of the thesis is dedicated to the quantitative analysis of the iconographic documentation, according to a triple point of view. A thematic analysis identifies three phases in the chronological sequence of the Virgin's earthly life, while specifying the quantitative importance of each of the studied iconographic themes. An analysis of the geographical distribution of different listed conservation sites reveals spatial characteristics which are specific to each territory studied, in connection with local history. Finally, a chronological analysis allows to integrate wall images from great phases of the art history, as well as to highlight the most emblematic decorations.

The second part of the thesis is devoted to the iconographic investigation itself. As preamble, the various textual sources used in this research are presented. They are grouped into three categories : canonical sources, apocryphal gospels and medieval texts. The iconographic analysis of different themes about the Virgin's earthly life are organized around three sequences : episodes preceding Christ's birth (youth of Mary and Incarnation), those of Jesus' Childhood (from the Nativity to Jesus among the Doctors) and those of adult Christ in which Mary plays a role (from Wedding at Cana to Pentecost). This analysis' objective is to determine the different components of studied iconographic themes and to establish their specific typology, while stressing constants and breakpoints. The highlighting of the links between images and textual sources is also a priority of this research.

Cross-cutting issues related to the development of Marian iconography itself, the process of images diffusion, the perception of the Marian figure as an edifying model and the study of the link between images and texts or their location in the ecclesial space are presented in the form of concluding reflections.

In parallel, a selection of wall images of the Virgin's earthly life, chosen according to the analysis arguments for their exemplary nature, is represented as three catalogues matching narrative sequences mentioned above. The selective bibliography on the various conservation sites is presented in each catalogue. Other bibliographic tools are provided in appendices volume. A thematic directory, listing all the wall images that belong to the iconographic documentation of the study, is also provided in appendix.

Keywords : Virgin Mary ; Iconography ; Middle Ages ; Wall painting (France and Italy) ; Mosaic (France and Italy) ; Bible ; Apocryphal gospels

Table des matières

Abbréviations 13

Introduction 15

Définir le cadre de l'enquête 20

La constitution et le traitement analytique de la documentation iconographique : outils et méthodes 24

Déterminer les objectifs de l'étude 27

Les limites de l'enquête 30

Première partie
Présenter la documentation iconographique : analyse quantitative du *corpus* d'images 33

1. Une approche thématique de la vie terrestre de la Vierge 37

1.1. Avant la naissance du Christ : la jeunesse de la Vierge et l'Incarnation 38

1.2. L'Enfance du Christ : l'histoire indissociable de la Vierge et de son Fils 38

1.3. Jésus à l'âge adulte : la présence de la Vierge dans certains épisodes de la Vie publique, de la Passion et de la Glorification du Christ 39

2. Pour une cartographie des images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural en France et en Italie 41

2.1. En France : disparité nord-sud et dissémination des sites de conservation sur le territoire 41
2.1.1. Les régions de la moitié nord de la France 41
2.1.2. Les régions de la moitié sud de la France 43
2.1.3. La répartition géographique des sites de conservation en France : tentatives d'interprétation 48

2.2. En Italie : opposition entre le nord et le sud de la Péninsule et prépondérance des grandes cités italiennes 51
2.2.1. L'hétérogénéité de la répartition des sites de conservation comme un reflet des réalités géographiques dans la Péninsule 51
2.2.2. La place des grands centres urbains dans le recensement de l'art mural dédié à la vie terrestre de la Vierge en Italie 54
2.2.2.1. L'importance de la culture urbaine en Italie 55
2.2.2.2. La primauté quantitative de Rome au sein de la documentation iconograhique rassemblée pour l'Italie 56
2.2.2.3. Florence, épicentre du rayonnement de la Renaissance italienne 58
2.2.2.4. L'exception du Piémont alpin 59

3. La répartition chronologique au sein du *corpus* iconographique 63

3.1. L'époque paléochrétienne 63

3.2. Le Haut Moyen Âge 65

3.3. La période romane (XIe et XIIe siècles) 68
3.3.1. Rareté des témoignages muraux de la vie terrestre de la Vierge au XIe siècle 68
3.3.2. Pour une étude des décorations murales relatives à la vie terrestre de la Vierge dans le courant du XIIe siècle 70
3.3.2.1. Quelques fleurons de la peinture romane en France 70
3.3.2.2. Le XIIe siècle en Italie 72
3.3.2.3. Des difficultés de dater avec précision la peinture romane 75

3.4. À la charnière des XIIe et XIIIe siècles : résistances romanes et pénétrations gothiques 75

3.5. En France, la période gothique (XIIIe-XIVe siècles) ... 78
3.5.1. Le XIIIe siècle : la dissémination des témoignages monumentaux sur le territoire français ... 78
3.5.2. Le XIVe siècle et l'importance du sud-ouest de la France ... 79

3.6. En Italie, le Duecento ... 83
3.6.1. La Toscane ... 84
3.6.2. Le Latium et l'Ombrie ... 84
3.6.3. La Lombardie et les Abruzzes ... 86
3.6.4. Où il est question de quelques datations incertaines ... 86

3.7. La prééminence quantitative du Trecento en Italie ... 87
3.7.1. La Toscane ... 87
3.7.2. La Vénétie ... 91
3.7.3. La Lombardie ... 93
3.7.4. L'Ombrie ... 94
3.7.5. L'Émilie Romagne ... 96
3.7.6. Le Latium ... 98
3.7.7. Le Trentin-Haut-Adige ... 100
3.7.8. Les Marches ... 102
3.7.9. La Campanie ... 103
3.7.10. Le Piémont ... 104
3.7.11. Les autres régions italiennes ... 106

3.8. En Italie, le Quattrocento ... 107
3.8.1. La Lombardie ... 107
3.8.2. Le Piémont ... 109
3.8.3. La Toscane ... 111
3.8.4. Le Latium ... 114
3.8.5. Les Marches ... 116
3.8.6. L'Ombrie ... 117
3.8.7. Les Abruzzes ... 119
3.8.8. Le Trentin-Haut-Adige ... 119
3.8.9. Les autres régions italiennes ... 120

3.9. La prépondérance quantitative du XVe siècle en France ... 123
3.9.1. L'importance du grand quart sud-est de la France au XVe siècle ... 123
3.9.2. Les autres régions françaises ... 126

3.10. Au tournant des XVe et XVIe siècles ... 127

3.11. Jusqu'au Concile de Trente : la première moitié du XVIe siècle ... 127
3.11.1. En France, la prépondérance quantitative des régions du Sud ... 128
3.11.1.1. La région Midi-Pyrénées ... 128
3.11.1.2. La région Provence-Alpes-Côte-d'Azur ... 129
3.11.1.3. Les autres régions françaises ... 131
3.11.2. La première moitié du XVIe siècle en Italie ... 132
3.11.2.1. La prééminence de la Lombardie ... 132
3.11.2.2. Les autres régions italiennes ... 133

Seconde partie
Enquête iconographique : ce que disent les images ... 139

1. Présentation des sources écrites de la vie terrestre de la Vierge ... 143

1.1. Les évangiles canoniques : une vision imprécise du personnage de la Vierge ... 143

1.2. Les évangiles apocryphes ... 146
1.2.1. Les évangiles apocryphes consacrés à la jeunesse de Marie et à l'Enfance de Jésus ... 147
1.2.2. Les évangiles apocryphes dédiés à la Passion du Christ ... 153

1.3. La réutilisation de la matière apocryphe au Moyen Âge ... 155
1.3.1. Un exemple précoce d'assimilation des évangiles apocryphes par les Pères de l'Église : la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur ... 156
1.3.2. Un exemple versifié d'adaptation des évangiles apocryphes en langue vernaculaire : la *Conception Nostre Dame* de Maître Wace ... 157
1.3.3. Les compilations hagiographiques ... 157

1.3.4. Les écrits des mystiques chrétiens 159

2. Avant la naissance du Christ : la jeunesse de la Vierge et l'Incarnation 163

2.1. La Naissance de la Vierge 163
2.1.1. La composition de l'image comme un moyen de valoriser le personnage de Marie 167
2.1.2. La relation entre Anne et Marie : une opposition entre les images de tradition française et celles de tradition italienne 173
2.1.2.1. La mise en exergue du lien maternel dans l'art mural de la France 173
2.1.2.2. Les occupations d'Anne dans l'art mural italien : le repas et la toilette 174
2.1.3. Le thème iconographique du bain de Marie 178
2.1.4. Le réalisme dans les images de la Naissance de la Vierge 182

2.2. Les premières années de la Vierge 187
2.2.1. La Présentation de la Vierge bébé à Galatina : un *unicum* 187
2.2.2. Une exception iconographique française : le thème de l'Éducation de la Vierge par sainte Anne 188

2.3. La Présentation de la Vierge au Temple 190
2.3.1. Le lieu de la Présentation de la Vierge : le Temple 195
2.3.2. La représentation de Marie 200
2.3.2.1. L'âge de Marie 200
2.3.2.2. Marie gravissant les marches du Temple 201
2.3.2.3. Marie se soumet à l'autorité du grand-prêtre 203
2.3.3. L'assistance 208
2.3.4. Quatre formules iconographiques au service de la valorisation du personnage de Marie 211
2.3.5. Un motif iconographique unique : Marie assise sur l'autel 214
2.3.6. Un thème secondaire de la Présentation de la Vierge : la Vie de Marie dans le Temple 214
2.3.7. Marie et le Temple de Jérusalem 219

2.4. Le Mariage de la Vierge 224
2.4.1. Les évènements qui précèdent le mariage : le choix de l'époux 229
2.4.2. La cérémonie du mariage 233
2.4.2.1. Le lieu du Mariage de la Vierge 235
2.4.2.2. Le groupe principal : Marie, Joseph et le grand-prêtre 240
2.4.2.3. Les personnages secondaires 251
2.4.2.4. La matérialisation de l'union de Marie et Joseph 257
2.4.3. Les évènements qui suivent le mariage 263

2.5. L'Annonciation 266
2.5.1. Deux motifs iconographiques issus de la littérature apocryphe : la première Annonciation à la fontaine et la Vierge filant 274
2.5.1.1. L'Annonciation à la fontaine 275
2.5.1.2. Le motif iconographique de la Vierge filant 276
2.5.2. Les éléments formels de l'iconographie de l'Annonciation : une figuration stéréotypée 281
2.5.2.1. Le traitement de l'espace 281
Une réalité au-delà de l'humain 281
Les prémices d'une structuration architecturée de l'espace 284
L'insertion de l'Annonciation dans un cadre architectural 288
2.5.2.2. Les attitudes des personnages principaux 296
Les attitudes de la Vierge 296
Les attitudes de l'archange Gabriel 301
2.5.2.3. Des gestuelles codifiées et expressives 311
Les gestes de la Vierge : entre surprise et acceptation 311
La gestuelle de l'archange Gabriel : de l'autorité à l'humilité 320
2.5.2.4. Le thème iconographique de la Vierge au livre 328
2.5.2.5. La matérialisation de l'Incarnation 332
Dieu confie sa mission à Gabriel 332
Le Verbe de Dieu et la lumière divine 337
La colombe du Saint-Esprit 341
La salutation angélique 343

Le Fiat 349
La corporéité originelle du Christ 351
2.5.3. La dimension symbolique et dévotionnelle des images de l'Annonciation au Moyen Âge 354
2.5.3.1. Le traitement de l'espace et sa symbolique 354
L'architecture 354
Les objets 359
2.5.3.2. Le symbolisme végétal 361
La fleur de lys 361
La palme et le rameau d'olivier 365
L'arbre isolé 368
Le motif de l'hortus conclusus 368
2.5.3.3. Le symbolisme de la Révélation : le rideau entrouvert et le témoin 371
Le motif iconographique du rideau entrouvert 371
Les témoins 373
2.5.3.4. Le caractère dévotionnel des images de l'Annonciation 378

2.6. La Visitation 380
2.6.1. Le lieu de la Visitation 385
2.6.2. La rencontre de Marie et d'Élisabeth 389
2.6.2.1. Trois types iconographiques principaux : entre tendresse et solennité 389
2.6.2.2. Une insistance particulière sur la grossesse des deux femmes 394
2.6.2.3. Les paroles échangées : les louanges d'Élisabeth et le *Magnificat* 395
2.6.3. L'assistance 397
2.6.4. Les épisodes liés à l'histoire de saint Jean-Baptiste 400

2.7. Marie mise en doutes 403

3. L'Enfance du Christ : l'histoire indissociable de la Vierge et de son Fils 411

3.1. La Nativité du Christ 411
3.1.1. Le Voyage vers Bethléem 417
3.1.2. La Nativité : les éléments iconographiques traditionnels 419
3.1.2.1. Le lieu de la Nativité 421
Un lieu indéfini 422
La grotte : un motif iconographique italien 423
Un nouveau lieu pour la Nativité : l'étable 424
L'architecture en ruine dans la Nativité italienne du Quattrocento 427
3.1.2.2. Les types iconographiques de la Vierge dans la Nativité : la parturiente et l'adoratrice 428
La Vierge parturiente : un type iconographique ancien 428
La Vierge adoratrice : une innovation iconographique au XIVe siècle 431
3.1.2.3. La Vierge et l'Enfant 434
3.1.2.4. Les premiers témoins de la Nativité du Christ 439
Joseph : entre mélancolie et adoration 440
Le bœuf et l'âne 443
Les sages-femmes : témoins de la virginité préservée de Marie 446
Les bergers : premiers adorateurs du Christ 452
3.1.3. De quelques *Nativités* à l'iconographie complexe 461

3.2. L'Adoration des mages 465
3.2.1. Le lieu de l'Adoration des mages 475
3.2.2. Les protagonistes de l'Adoration des mages 479
3.2.2.1. La Vierge à l'Enfant 479
Les caractères iconographiques du groupe principal 480
La Reine du ciel : le type iconographique de la Vierge couronnée 484
Le Trône de Sagesse 486
3.2.2.2. Les mages et leur cortège 487
Le nombre et les attitudes des mages 487
La royauté des mages 493
Les trois âges de la vie, les trois races humaines 496
Les présents 499
Le cortège des mages 500
3.2.2.3. Joseph et les suivantes de la Vierge 503
3.2.3. Les thèmes secondaires : le cycle des mages 507

3.2.4. Le symbolisme ecclésial et eschatologique de l'épisode de l'Adoration des mages 510
3.2.5. L'Adoration des mages et la vitalité des modèles iconographiques français 512

3.3. La Circoncision et la Présentation de Jésus au Temple 514
3.3.1. Traditions littéraires, pratiques rituelles du Judaïsme ancien et liturgie chrétienne 514
3.3.1.1. Les récits relatifs à la Circoncision 515
3.3.1.2. Les récits relatifs à la Présentation de Jésus au Temple 517
3.3.2. L'iconographie de la Circoncision 520
3.3.3. L'iconographie de la Présentation de Jésus au Temple 525
3.3.3.1. Le lieu de la Présentation de Jésus 529
3.3.3.2. La rencontre : l'Enfant, la Vierge et le vieil homme 533
3.3.3.3. Les personnages secondaires 539
Joseph, porteur d'offrandes 539
La prophétesse Anne 541
3.3.4. L'apport des images de la Présentation de Jésus au Temple dans le développement iconographique de la Circoncision 543
3.3.5. La dimension symbolique et liturgique des deux épisodes 546
3.3.5.1. Un symbolisme à caractère sacrificiel 546
3.3.5.2. La dimension liturgique 548

3.4. La Fuite en Égypte 551
3.4.1. La Fuite en Égypte : une tradition iconographique stéréotypée 562
3.4.1.1. Le lieu de la Fuite en Égypte 562
3.4.1.2. La Vierge à l'Enfant chevauchant une monture 566
3.4.1.3. Joseph 571
3.4.1.4. Les accompagnateurs de la Sainte Famille 573
3.4.2. Un motif iconographique particulier : la Sainte Famille dissimulée derrière une montagne 576
3.4.3. Les épisodes miraculeux pendant la Fuite en Égypte 579
3.4.3.1. Le miracle du palmier 579
3.4.3.2. Le miracle du champ de blé 580
3.4.3.3. Jésus domptant les bêtes sauvages 583
3.4.4. Deux thèmes secondaires peu répandus : la vie de la Sainte Famille en Égypte et le Retour d'Égypte 585

3.5. Jésus parmi les Docteurs de la Loi 587
3.5.1. Le Temple de Jérusalem, lieu de la rencontre entre Jésus et les Docteurs de la Loi 592
3.5.2. La figuration des personnages sacrés 594
3.5.2.1. Jésus, au cœur de la composition 594
3.5.2.2. La Vierge et Joseph 597
3.5.3. Les Docteurs de la Loi et l'assistance 599
3.5.4. Les thèmes iconographiques secondaires 602

4. L'âge adulte : la présence de la Vierge dans certains épisodes de la vie publique, de la Passion et de la Glorification du Christ 607

4.1. Les Noces de Cana 607
4.1.1. La mise en image des Noces de Cana : le miracle et le banquet 612
4.1.2. L'accomplissement du miracle 617
4.1.2.1. La Vierge, figure d'intercession 617
4.1.2.2. Jésus thaumaturge 620
4.1.2.3. L'eau transformée en vin 622
4.1.3. Les Noces de Cana : entre réalisme et symbolisme 624
4.1.3.1. Un banquet reflétant les manières de table du Moyen Âge 624
4.1.3.2. La lecture symbolique de l'épisode 629

4.2. Le Portement de croix 634
4.2.1. Le lieu du Portement de croix 640
4.2.2. Les personnages sacrés 641
4.2.2.1. Le Christ 642
Les premiers développements iconographiques du Portement de croix : le Christ mené au Calvaire 642

Jésus et Simon de Cyrène portent la croix ensemble 643
Jésus porte la croix seul 645
Le Christ « lié comme un larron » 646
Une insistance particulière sur la souffrance du Christ 649
4.2.2.2. La Vierge 653
La gestuelle de la Vierge 654
Le motif iconographique de l'évanouissement de la Vierge 656
La Vierge repoussée par les soldats 657
4.2.2.3. Les saintes femmes et Jean 658

4.3. La Crucifixion 661
4.3.1. Une double tradition littéraire 661
4.3.1.1. Le récit de la Crucifixion issu des évangiles synoptiques 661
4.3.1.2. La tradition johannique 665
4.3.1.3. La fusion des deux traditions littéraires 671
4.3.2. L'iconographie de la Crucifixion 674
4.3.2.1. Les préparatifs et le Crucifiement 678
4.3.2.2. Les personnages et motifs récurrents dans l'iconographie de la Crucifixion .. 682
Le Christ sur la croix 683
La Vierge et Jean au pied de la croix 690
Marie-Madeleine 703
Les larrons 705
Les éléments célestes : le soleil et la lune, les anges 711
4.3.2.3. Les quatre principales formules iconographiques de la Crucifixion 719
La Crucifixion à trois personnages 719
La Crucifixion à cinq personnages, avec le porte-lance et le porte-éponge 724
La Crucifixion avec le groupe des saintes femmes 728
La Crucifixion à personnages multiples 730
4.3.2.4. Le motif iconographique de la croix-arbre 741
La croix écotée 741
L'Arbre de vie 743
4.3.2.5. La méditation sur la Crucifixion 745
4.3.2.6. La dimension symbolique de la souffrance de la Vierge au pied de la croix : *compassio Mariae* et maternité divine 746

4.4. Après la mort du Christ : la Déposition, la Déploration et la Mise au tombeau 749
4.4.1. La Déposition du Christ 749
4.4.1.1. La disposition générale des personnages dans la composition 753
4.4.1.2. Joseph d'Arimathie et Nicodème détachent le corps du Christ de la croix 757
4.4.1.3. La Vierge et Jean 763
4.4.1.4. Les saintes femmes 766
4.4.2. La Déploration du Christ 768
4.4.2.1. Déploration du Christ ou Pietà ? 770
4.4.2.2. Le lieu de la Déploration : du Calvaire au tombeau 773
4.4.2.3. Le Christ mort dans le giron de la Vierge 775
4.4.2.4. Les personnages secondaires 778
Jean 779
Les saintes femmes et Marie-Madeleine 780
Joseph d'Arimathie et Nicodème 782
4.4.3. La Mise au tombeau 784
4.4.3.1. Le lieu de la Mise au tombeau et la structuration de l'espace 791
4.4.3.2. La figure centrale : le corps du Christ mort 795
4.4.3.3. La Vierge 798
4.4.3.4. Les autres personnages 801
Jean 802
Les saintes femmes et Marie-Madeleine 804
Les porteurs du corps du Christ : Joseph d'Arimathie et Nicodème 807
4.4.4. La dimension pathétique des épisodes qui suivent la mort du Christ 809

4.5. La Vierge dans le cycle de la Glorification du Christ 810
4.5.1. L'apparition du Christ ressuscité à sa mère 810
4.5.2. L'Ascension 811
4.5.2.1. Le lieu de l'Ascension 815
4.5.2.2. La sphère céleste : l'élévation du Christ 816

4.5.2.3. La sphère terrestre 819
La Vierge 819
Les apôtres 822
4.5.3. La Pentecôte 824
4.5.3.1. Le lieu de la Pentecôte 826
4.5.3.2. La Vierge et les apôtres reçoivent le don du Saint-Esprit 827

Réflexions conclusives 833

Les thèmes iconographiques de la vie terrestre de la Vierge : d'une vision christocentrique vers le développement d'une iconographie mariale 835

Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural de la France et de l'Italie : processus de diffusion 840

Au-delà d'une lecture narrative des images murales de la vie terrestre de la Vierge : la figure mariale comme un modèle édifiant 843

La question du rapport entre les textes (canoniques, apocryphes, médiévaux) et les images médiévales 846

Les images murales de la vie terrestre de la Vierge et leur emplacement dans l'espace sacré 851

Index des noms de lieux 859

Abbréviations

Arabe ..... *Vie de Jésus en arabe* ou *Évangile arabe de l'Enfance*
Arbre ..... *Arbre de vie* de saint Bonaventure
Arménien ..... *Évangile arménien de l'Enfance*
Ascension ..... *Ascension d'Isaïe*
Cantique ..... Cantique des cantiques
Conception ..... *Conception Nostre Dame* de Wace
Coq ..... *Livre du Coq*
Déclaration ..... *Déclaration de Joseph d'Arimathie*
Jn..... *Évangile selon saint Jean*
Joseph ..... *Histoire de Joseph le Charpentier*
Lc..... *Évangile selon saint Luc*
Légende ..... *Légende Dorée* de Jacques de Voragine
Mc ..... *Évangile selon saint Marc*
Méditations ..... *Méditations sur la vie du Christ* du Pseudo-Bonaventure
Mt ..... *Évangile selon saint Matthieu*
Nativité ..... *Évangile de la Nativité de Marie*
Nicodème Byz. ... *Évangile de Nicodème* ou *Actes de Pilate* (version byzantine)
Nicodème Lat..... *Évangile de Nicodème* ou *Actes de Pilate* (version latine – recension A)
Pierre..... *Évangile de Pierre*
Protévangile ..... *Protévangile de Jacques*
Ps-Mt ..... *Évangile du Pseudo-Matthieu*
Résurrection ..... *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy*
Révélations ..... *Révélations* de sainte Brigitte de Suède
Thomas..... *Évangile de l'Enfance du Pseudo-Thomas* ou *Évangile de Thomas l'Israélite*
Vie ..... *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur

Introduction

Anna, ta feme, concevra
Et une fille anfantera
Que vos apelerez Marie.
De Saint-Esprit ert repleinie,
Anceis que seit de mere née,
A estros ert à Deu donée,
Et présentée à Damne-Dé,
Einsi cum vos l'avez voé,
D'ordure et de malevaisté
Se gardera et de peché ;
Virgene ert et si ert mere,
De li naistra nostre Salvere
Jesu, qui à mult est salu,
Qui toz tenz ert et toz tenz fu.[1]

Les paroles que l'ange adresse à Joachim scellent à jamais le destin de Marie, enfant à la naissance miraculeuse, consacrée à Dieu dès son plus jeune âge et destinée à devenir la mère toujours vierge du Sauveur Jésus-Christ. D'abord associée à une conception christocentrique de la religion chrétienne, par le truchement de sa maternité divine, la Vierge acquiert progressivement son autonomie dans la foi et dans la célébration du culte. La proclamation du titre de *Theotokos,* lors du Concile d'Éphèse en 431, est l'élément déclencheur qui assure la diffusion du culte marial, d'abord en Orient puis en Occident[2]. L'usage de textes liturgiques qui font référence à la Vierge renseigne sur la propagation de son culte. Dans la liturgie romaine, le *Communicantes*, première prière d'intercession dans le Canon, est la plus ancienne attestation du culte marial en Occident. Probablement dès le début du VIe siècle, une exhortation adressée à la Vierge, au travers d'une belle dédicace, la distingue des autres saints invoqués : « *In primis gloriosae semper Virginis Mariae, Genetricis Dei et Domini nostri Jesu Christi* » [3]. À la même période, les fêtes de l'Avent se généralisent à Rome et des célébrations spécifiquement dédiées à la Vierge y sont rattachées. Progressivement, ces célébrations vont s'agglomérer pour constituer une journée entièrement consacrée à la Mère de Dieu, le mercredi des Quatre-Temps, dont la célébration avait lieu dans la basilique S. Maria Maggiore et au cours de laquelle étaient notamment lus la prophétie d'Isaïe, relative à l'enfantement virginal de Marie, et le récit évangélique de l'Annonciation. Dans le cadre des festivités de Noël, l'office de la Nativité comporte également de nombreuses louanges adressées à la Vierge[4]. Mais ces différentes célébrations sont, en réalité, des fêtes christologiques auxquelles Marie n'est associée qu'au travers de sa maternité divine.

La première fête proprement mariale commémore le jour de sa naissance et s'apparente, dans sa forme, à la célébration de la Nativité du Christ. D'abord instituée en Orient, elle a probablement été introduite dans la liturgie romaine à la fin du VIIe siècle par un pontife d'origine syriaque, Serge Ier (687-701). La notice consacrée à ce pape dans le *Liber Pontificalis* mentionne cette fête mariale pour la première fois. Serge Ier est également à l'origine

---

[1] LUZARCHE Victor (trad.), *La Vie de la Vierge Marie de Maître Wace, publiée d'après un manuscrit inconnu aux premiers éditeurs et suivie de la Vie de saint George, poème inédit du même trouvère*, Tours : Bouserez, 1859, p. 19.

[2] CAPELLE O. S. B. (Dom), « La liturgie mariale en Occident » in MANOIR Hubert du, *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, Paris : Beauchesne, 1949, Tome I, p. 219.

[3] *Ibid*., p. 220.

[4] *Ibid*., p. 220.

de l'établissement de trois autres fêtes mariales consacrées à la Dormition, à l'Annonciation et à la Purification de la Vierge, qui correspond à l'épisode de la Présentation de Jésus au Temple[5]. La première possède, comme la fête de la Naissance, une vocation strictement mariale tandis que les deux autres renouent avec une perspective christologique.
À partir de Rome, le culte de la Vierge se diffuse dans tout l'Occident. Dans la liturgie ambrosienne, une fête consacrée à la *Purificatio Sanctae Mariae* est attestée dès le VIIe siècle. L'introduction des célébrations dédiées à la Naissance de la Vierge s'effectue probablement aux IXe-Xe siècles, en même temps qu'une fête commémorant l'Assomption. En Gaule, l'essor du culte marial est plus difficile à appréhender avant l'époque carolingienne, du fait de l'évangélisation incomplète de ces territoires. Cependant, une fête mariale unique, connue sous l'appellation de *Festivitas Sanctae Mariae* et célébrée le 18 janvier, est attestée dès le VIe siècle[6].

L'importance acquise par la Vierge Marie dans les premiers siècles du christianisme se manifeste également au travers de la littérature et de l'art sacré qui constituent des vecteurs de diffusion privilégiés du culte marial. Depuis les origines du christianisme et les Pères de l'Eglise, la mère du Christ a fait l'objet d'une tradition littéraire foisonnante qu'il ne nous appartient pas d'étudier ici. L'historiographie contemporaine est le reflet de cet intérêt séculaire pour la Vierge. En effet, de nombreuses études scientifiques lui ont été consacrées, tant au niveau du culte marial ou de la dévotion accordée à Marie qu'à celui de l'iconographie[7].
Pour ce qui concerne plus précisément le sujet de cette enquête, seules quelques études iconographiques de grande ampleur[8] appréhendent de manière globale les différents épisodes qui composent la vie terrestre de la Vierge, sans pour autant les envisager dans une perspective strictement mariale. Gertrud Schiller a néanmoins consacré un volume à Marie dans sa collection *Ikonographie der christlichen Kunst*. L'auteur s'intéresse spécifiquement aux épisodes de la jeunesse et de la glorification de la Vierge mais les séquences intermédiaires de sa vie, en rapport avec celle du Christ, sont étudiées dans les différents volumes dédiés à Jésus. Ainsi, l'on peut regretter que les thèmes iconographiques étudiés ne soient généralement pas mis en rapport les uns avec les autres, ni avec le contexte religieux et historique dans lequel les images ont été produites. En outre, le lien entre les images et les sources textuelles n'est souvent que brièvement évoqué[9]. Nous devons nuancer notre propos en ce qui concerne les volumes de Schiller, dans lesquels l'auteur tente fréquemment d'expliciter l'origine des motifs iconographiques qui composent les différents thèmes étudiés.
Par ailleurs, il existe un très grand nombre de publications consacrées spécifiquement à l'un ou l'autre des thèmes iconographiques, ou des séquences de thèmes appartenant au cycle

---

[5] *Ibid*., p. 221.

[6] *Ibid*., p. 221-224.

[7] Quelques références essentielles sont proposées dans la bibliographie raisonnée jointe à cette étude.

[8] En particulier : RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien, Tome II Iconographie de la Bible, Vol. 2 Nouveau Testament*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957, 771 p. SCHILLER Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst. 1, Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*. *2, Die Passion Jesu Christi*. *4.2 Maria*. Gütersloh : G. Mohn, 1969, 1968, 1980, 484–671-472 p.

[9] Quelques études ont néanmoins traité du rapport entre l'iconographie mariale et les sources littéraires (voir bibliographie raisonnée et note 37 p. 142). Dans une perspective plus large, les ouvrages d'Émile Mâle traitent de l'art religieux médiéval en France et de ses diverses sources d'inspiration : MÂLE Émile, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, 6e édition, Paris : Armand Colin, 1953, 464 p. ID., *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 10e édition, Paris : Armand Colin, 1986, 416 p. ID., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, 5e édition, Paris : Armand Colin, 1949, 512 p. Cependant, ces études sont anciennes et, malgré leur intérêt, s'inscrivent dans la perspective d'une stricte soumission des images au texte, une vision qui est amplement critiquée aujourd'hui.

de la vie terrestre de la Vierge[10]. Jacqueline Lafontaine-Dosogne a envisagé de traiter un pan complet de l'iconographie mariale au Moyen Âge en s'intéressant aux épisodes de l'enfance de la Vierge[11]. Cependant, la perspective adoptée par l'auteur est différente de celle de la présente enquête puisque sa réflexion se fonde principalement sur une comparaison entre les productions artistiques de l'Occident et de l'Orient. Ses travaux ont néanmoins été d'une grande utilité.
Constatant qu'il existait donc certaines lacunes historiographiques dans le domaine de l'iconographie mariale, nous avons choisi de nous intéresser au cycle de la vie terrestre de la Vierge dans son intégralité et dans son rapport avec les sources écrites, qu'elles soient canoniques, apocryphes ou médiévales. La séquence thématique de la vie terrestre comprend tous les épisodes de l'histoire de Marie depuis sa naissance jusqu'aux épisodes de la Glorification du Christ auxquels elle est parfois associée. Nous ne nous intéresserons pas aux épisodes qui, à partir de l'instant où sa mort prochaine lui est annoncée par un ange, constituent le cycle de la glorification de la Vierge. Le cycle de la vie terrestre correspond donc à l'histoire de l'enfance et de la jeunesse de Marie, mais également à tous les épisodes de la vie du Christ dans lesquels elle joue un rôle.

Avant d'aborder véritablement notre sujet, quelques remarques liminaires doivent être formulées. À commencer par une précision d'ordre lexical relative à la notion d'« image », employée notamment dans le titre du présent mémoire. Ce terme doit être envisagé selon le double point de vue explicité par le théoricien William J. Thomas Mitchell[12]. La langue anglaise dispose de deux mots distincts pour évoquer la notion d'image, une différenciation qui ne trouve aucun équivalent dans la langue française. Le terme *picture* évoque l'image dans sa matérialité tandis que celui d'*image* se réfère à « ce qui apparait dans une *picture* et survit à sa destruction », une notion qui s'apparente donc à celle de sujet. L'auteur précise sa pensée en invoquant l'exemple du Veau d'or. L'idole en tant que *picture*, c'est-à-dire une sculpture par exemple, peut être fondue et détruite. Cependant, son *image* perdure au travers de la mémoire, de récits ou de copies.
Mais dans le contexte médiéval, Jean-Claude Schmitt privilégie le terme latin d'*imago* à celui d'image et l'envisage selon une triple acception[13]. L'*imago* désigne tout d'abord l'homme, dans le sens où il a été créé à l'image de Dieu. De ce point de vue, l'Incarnation du Christ fonde les représentations anthropomorphes dans l'art chrétien, qui se distingue ainsi des autres religions monothéistes. Le Fils fait homme est une véritable image de Dieu. D'autre part, la notion d'*imago* fait référence aux images mentales que l'auteur définit comme des images de la mémoire ou des images visionnaires et oniriques en lien avec le divin. Cette idée se superpose partiellement à l'explication théorique que Mitchell donne du terme anglais *image*. Enfin, l'*imago* désigne aussi les images matérielles, quel qu'en soit le support, dont la fonction est « de nouer ensemble les trois sens - anthropologique, visionnaire et matériel – de l'*imago* ».
L'importance de la matérialité des images médiévales est bien soulignée par Jérôme Baschet qui développe la notion d'image-objet alliant une représentation, c'est-à-dire un sujet,

---

[10] Voir la bibliographie raisonnée.

[11] LAFONTAINE-DOSOGNE Jacqueline, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, Bruxelles : Académie Royale de Belgique, 1964-1965, 2 vol., 247-211 p. et pl. hors texte. ID., « Iconographie comparée du cycle de l'Enfance de la Vierge à Byzance et en Occident de la fin du 9ème siècle au début du 13ème siècle » in *Cahiers de Civilisation médiévale*, 1989, 32, p. 291-303.

[12] MITCHELL William J. Thomas, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2009, p. 21.

[13] SCHMITT Jean-Claude, « Les images médiévales » in DELPORTE Christian, GERVEREAU Laurent, MARÉCHAL Denis (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris : Nouveau Monde, 2008, p. 35-36.

et une matérialité. Cette idée est particulièrement adaptée pour la période du Moyen Âge où il serait anachronique de parler d'œuvre d'art, bien qu'une dimension esthétique existe dans ces images-objets. Pour l'auteur, « Il n'y a pas, au Moyen Âge, d'image qui ne soit en même temps un objet ou, du moins, qui ne soit attachée à un objet, dont elle constitue le décor et dont elle accompagne l'usage (un manuscrit, un autel, une statue-reliquaire, voire l'édifice cultuel lui-même) ». Ainsi, l'image-objet ne peut être dissociée de sa propre matérialité ou de celle de son support, ce qui implique une prise en considération des lieux dans lesquels elle s'inscrit et des pratiques qu'elle suscite[14].
À la suite de ces différents auteurs, nous faisons usage de la notion d'image dans son acception polymorphe. Ainsi, le terme se réfère aussi bien à une peinture murale ou à une mosaïque dans sa matérialité qu'à son contenu, c'est-à-dire au sujet qu'elle représente.

Poursuivons nos remarques liminaires en abordant les différents points de la méthodologie qui a été adoptée dans la réalisation de cette étude. Il s'agit, tout d'abord, de définir précisément le cadre de l'enquête et d'en expliciter les choix. Nous évoquerons ensuite la méthodologie ainsi que les outils qui ont été mis en œuvre afin de mener à bien cette recherche. Enfin, nous préciserons les différents objectifs que nous avons souhaité atteindre et mentionnerons les limites auxquelles nous avons été confrontée.

Définir le cadre de l'enquête

Lorsque le thème général de cette enquête – l'étude des images de la vie terrestre de la Vierge – a été défini, il était question de s'intéresser à l'art monumental dans son ensemble, qu'il s'agisse de peintures murales, de mosaïques, de sculptures ou de vitraux. Cependant, face à au nombre extrêmement important d'images concernées par ces différentes techniques, des choix ont dû être opérés. Nous avons décidé de nous intéresser exclusivement à l'art mural bidimensionnel - peintures et mosaïques - qui constitue un ensemble cohérent au sein de l'art monumental.
En effet, nous avons constaté que les images peintes ou mosaïquées bénéficient généralement d'une composition formelle similaire, du fait de leur bidimensionnalité. De plus, elles jouissent d'un emplacement privilégié sur les parois intérieures, ou plus rarement extérieures, des édifices civils et surtout religieux. Dans l'optique d'une analyse globale de la documentation iconographique, il aurait été malaisé de comparer cet ensemble mural cohérent avec la sculpture monumentale ou le vitrail.
La première technique induit, en effet, une mise en espace des images radicalement différente du fait de sa tridimensionnalité. De plus, la sculpture monumentale subit fortement les contraintes de l'édifice qui l'abrite puisqu'elle ornemente souvent les supports architecturaux, tels que les chapiteaux ou les culots, ainsi que des espaces délimités par des éléments structurels, comme les tympans des portails. Cet argument relatif aux contraintes exercées par l'architecture s'applique également au vitrail, qui voit ses compositions iconographiques strictement limitées par le cadre, souvent étroit, formé par la baie qui l'accueille. De plus, la technique même du vitrail impose une simplification du dessin et des compositions tandis que la couleur acquiert une très grande importance du fait de la fonction éclairante du vitrail[15]. Par ailleurs, et il s'agit sans doute d'une objection fondamentale, les vitraux ont très souvent été déplacés et on ignore généralement leur situation d'origine, ce

[14] BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris : Gallimard, 2008, p. 16 et 33.
[15] GRODECKI Louis, *Le vitrail roman*, 2e édition, Fribourg : Office du Livre, 1983, p. 53.

qui ne permet pas de prendre en compte l'emplacement des images au sein de l'édifice qui les abrite. En outre, un important inventaire relatif à la production des maîtres vitriers du Moyen Âge a déjà été constitué[16] et il semblait pertinent d'étendre la démarche aux peintures murales et aux mosaïques, même si le recensement est forcément restreint par le champ des thématiques étudiées. Ces éléments justifient notre volonté d'écarter le vitrail du champ de notre enquête, malgré son caractère bidimensionnel et même si ce choix implique de laisser de côté une partie de la culture artistique du Nord de l'Europe.

En ce qui concerne le cadre chronologique de la recherche, nous avons choisi de prendre en considération le Moyen Âge dans son acception la plus large, c'est-à-dire depuis les origines de l'iconographie chrétienne, dans les premiers siècles de notre ère, jusqu'au concile de Trente dont la première session s'ouvre à la fin de l'année 1545. Le choix délibéré d'une période chronologique aussi vaste résulte d'une volonté de tracer une véritable évolution des différents thèmes iconographiques étudiés au travers des temps médiévaux. Il s'agit de mettre en exergue les processus d'apparition, de pérennisation ou de disparition des différents éléments formels qui composent les images. Celles-ci seront replacées, lorsque cela sera possible, dans le contexte historique et religieux qui les a vues naître.
Le concile de Trente revêt une grande importance dans l'histoire du catholicisme en tant que « premier concile des Temps modernes ayant notamment à faire face à la division confessionnelle »[17]. L'histoire du concile[18] est longue et complexe en raison de l'enjeu diplomatique qu'il représente pour les puissances européennes, en particulier le Saint-Siège, l'Empire et la France. De fait, Martin Luther en appelle au concile général dès l'année 1518. Mais sa convocation est sans cesse repoussée en raison des guerres incessantes, notamment entre l'empereur et le roi de France, et de l'opposition de la papauté, réticente à convoquer une assemblée dont les décisions peuvent remettre en cause sa suprématie et lui porter préjudice. Après de nombreuses tergiversations, le concile s'ouvre enfin à Trente le 13 décembre 1545, sous le pontificat de Paul III. Mais la première phase du concile est peu fréquentée, notamment parce qu'il est dénoncé comme un instrument politique aux mains de l'empereur et parce que les prélats italiens sont peu enclins à se réunir dans une ville située aux marges de l'Empire. Ainsi, en mars 1547, le président de l'assemblée conciliaire prend prétexte d'une épidémie pour transférer les débats dans la ville de Bologne. Ce transfert est un échec pour l'avancement des travaux du concile, principalement en raison de l'opposition de Charles Quint. Une première suspension intervient en septembre 1549. La deuxième phase du concile, qui a réintégré la ville de Trente, s'ouvre le 1er mai 1551 sous le pontificat de Jules III. Cette fois, c'est le roi de France qui manifeste son opposition en n'envoyant aucun prélat au cours de cette phase qualifiée d'impériale. Les débats mettent en exergue l'opposition entre catholiques et protestants. Les pères conciliaires affirment dès le départ leur volonté de réfuter les thèses luthériennes, en particulier au travers de la réaffirmation du dogme de la transsubstantiation. En raison de la guerre qui sévit en Allemagne entre les princes protestants et l'empereur, le concile est de nouveau suspendu le 28 avril 1552. Cette suspension durera près de dix années pendant lesquelles certains royaumes,

[16] Le recensement systématique des vitraux médiévaux a été initié pendant la Seconde Guerre Mondiale sous l'impulsion d'un historien de l'art suisse, Hans R. Hahnloser, professeur à l'Université de Berne. Au cours du conflit, de nombreux vitraux ont été déposés afin de favoriser leur préservation. Cette dépose a également favorisé une étude préliminaire de ces œuvres et le lancement d'un projet scientifique qui a rapidement atteint une ampleur internationale. À ce jour, le Corpus Vitrearum International est à l'origine de plusieurs dizaines de publications consacrées aux vitraux des différents pays d'Europe.

[17] TALLON Alain, *Le concile de Trente*, Paris : Cerf, 2000, p. 7.

[18] Les éléments relatifs à l'histoire du concile sont issus de : *Ibid.*, p. 13-27.

confrontés aux progrès du protestantisme, tentent de trouver des solutions en convoquant des assemblées nationales. Cet arbitrage du pouvoir temporel dans les questions d'ordre dogmatique ne peut pas être accepté par la papauté. L'idée du concile est donc relancée par le pape Pie IV et la troisième phase s'ouvre à Trente le 18 janvier 1562. C'est au cours de cette dernière phase, au demeurant fort courte, qu'ont été promulgués la plupart des décrets de réforme de l'Église catholique, notamment sur les thèmes du purgatoire, des indulgences, du culte des saints et des reliques et – pour ce qui nous intéresse ici – sur le rôle et le contenu des images religieuses. Le concile est définitivement clos le 4 décembre 1563.

Le décret relatif aux images religieuses est promulgué au cours de la XXVe session du concile qui s'est tenue les 3 et 4 décembre 1563, juste avant sa clôture. La réforme tridentine n'est pas hostile à l'art, bien au contraire. Face au dépouillement des édifices protestants, l'Église catholique affirme que le décor des lieux de culte constitue un moyen privilégié pour glorifier Dieu[19]. Le décret conciliaire, en conformité avec les principes établis depuis Nicée II, légitime la vénération des images dans la mesure où seul le modèle qui les a inspirées est adoré à travers elles. Il souligne également la valeur pédagogique des images, mais aussi leur valeur exemplaire pour les fidèles qui doivent s'appliquer à imiter les personnages sacrés qui sont représentés[20].

Les prescriptions générales du canon sur les images s'expriment en ces termes : « Le Saint Concile défend que l'on place dans les églises aucune image qui s'inspire d'un dogme erroné et qui puisse égarer les simples, il veut qu'on évite toute impureté, qu'on ne donne pas aux images des attraits provocants. Pour assurer le respect de ces décisions, le Saint Concile défend de placer en aucun lieu, et même dans les églises qui ne sont pas assujetties à la visite de l'ordinaire, aucune image insolite, à moins que l'évêque ne l'ait approuvée »[21]. Le décret insiste également sur un usage conforme des images qui ne doivent être associées à aucune forme de superstition. Le contrôle des pratiques des fidèles doit être assuré par le clergé, qui est en outre chargé de leur dispenser une éducation en la matière. L'autorité épiscopale est également renforcée au niveau du contrôle de la conformité des images[22]. L'Église a bien conscience du rôle apologétique des images et décide de les utiliser dans sa lutte contre les hérésies. « Ainsi, dès le lendemain du concile de Trente, s'affirma un art de combat, dont les protagonistes se donnèrent à cœur d'exalter tout ce que le protestantisme condamnait […] »[23].

Mais les consignes de l'assemblée tridentine en matière d'iconographie sont assez vagues et « il est impossible de fonder une esthétique sur les décrets conciliaires […]. L'art dit de façon abusive "tridentin" n'a que des rapports bien lointains et indirects avec Trente »[24].

En réalité, la nouvelle iconographie issue de l'esprit du concile de Trente a été élaborée à Rome, sous l'impulsion de la papauté restaurée dans son prestige au lendemain du concile, et a rayonné dans toute l'Europe depuis ce centre[25].

L'iconographie de la Contre-Réforme répond à deux principes essentiels[26]. Tout d'abord, un renforcement de la pudeur qui se traduit principalement par un refus de la nudité. Ainsi, de

---

[19] ROPS Daniel, *L'Église de la Renaissance et de la Réforme, Tome II, Une ère de renouveau : la Réforme catholique*, Paris : Arthème Fayard, 1955, p. 174.

[20] TALLON (2000), *op. cit.*, p. 131.

[21] MÂLE Émile, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie – France – Espagne – Flandres*, Paris : Armand Colin, 1951, p. 1.

[22] TALLON (2000), *op. cit.*, p. 132.

[23] ROPS (1955), *op. cit.*, p. 178-179.

[24] TALLON (2000), *op. cit.*, p. 77-78.

[25] MÂLE (1951), *op. cit.*, préface p. V. ROPS (1955), *op. cit.*, p. 477.

[26] MÂLE (1951), *op. cit.*, p. 2-8. ROPS (1955), *op. cit.*, p. 177-178.

nombreuses images font l'objet de repeints pour voiler la nudité des personnages tandis que, d'une manière moins systématique, des œuvres jugées impudiques sont tout simplement détruites. Cependant, il semblait impossible de renier totalement les préceptes de la Renaissance, glorifiant le corps et la nudité héroïque de l'Antiquité. Le nu fut donc toléré dans l'art profane qui, de fait, s'est abondamment développé dans les décors des demeures privées. Le second principe concerne la simplification des sujets religieux au travers d'une suppression des personnages inutiles et des épisodes anecdotiques. Cette évolution a pour corollaires une attention accrue à la justesse des images par rapport aux sources scripturaires, un rejet presque systématique des légendes issues des évangiles apocryphes et une insistance particulière sur la noblesse des personnages sacrés.

L'esprit que la Réforme catholique a insufflé dans les arts s'accompagne d'un renouveau des formes qui aboutit, dans les années 1570, à l'émergence du style baroque qui se caractérise principalement par son exubérance, un goût certain pour les manières nobles et les décors pompeux mais aussi par une intensité et une exaltation des sentiments[27]. C'est l'image d'une Église triomphante qui s'affirme au travers de l'art et surtout de l'architecture de la Contre-Réforme[28]. Mais en contrepartie, les principes tridentins imposent aux artistes des valeurs morales, des thèmes et parfois des modèles qui conduisent à un certain conformisme de l'art religieux[29].

Ainsi, le concile de Trente, ou plus précisément l'esprit tridentin, sont à l'origine d'une profonde mutation des arts, tant du point de vue iconographique que stylistique. À ce titre, le concile et la production artistique de la Contre-Réforme constituent ce que William J. Thomas Mitchell désigne sous la notion de *pictorial turn*, qu'il définit comme « un nouvel ensemble d'images associé à des mouvements sociaux, politiques ou esthétiques »[30]. Ces mutations expliquent pourquoi le concile a été choisi comme point d'aboutissement de la chronologie de cette étude, en dépit du fait qu'il dépasse le cadre du Moyen Âge dans son acception traditionnelle.

Du fait de l'ampleur de la période chronologique adoptée, le choix du cadre géographique de l'enquête s'est avéré plus délicat. Si, à l'origine, le projet de recherche avait pour ambition de s'intéresser à l'Occident chrétien dans son entier, il a fallu en restreindre les limites territoriales au vu de l'importante documentation recensée. Nous avons choisi de retenir l'Italie et la France.

Berceau du développement du christianisme en Occident, l'Italie est l'espace géographique privilégié à partir duquel l'iconographie chrétienne occidentale s'est formée et diffusée en Europe. L'importance quantitative des notices consacrées aux images italiennes dans l'Index of Christian Art (voir ci-après) et les nombreuses publications relatives à l'art mural de la Péninsule illustrent cette prépondérance. Il n'en va pas de même pour la France où l'art mural n'a pas fait l'objet d'études systématiques. Au travers de notre enquête, nous souhaitons participer à la valorisation et à la connaissance d'un patrimoine riche pour lequel nous ressentons un intérêt particulier. Par ailleurs, un accès facilité aux décorations *in situ*, du fait de leur proximité géographique, constitue un atout indéniable pour l'étude des images dans leur cadre architectural d'origine.

---

[27] ROPS (1955), *op. cit.*, p. 477.

[28] *Ibid.*, p. 181.

[29] *Ibid.*, p. 183.

[30] MITCHELL (2009), *op. cit.*, p. 19.

La constitution et le traitement analytique de la documentation iconographique : outils et méthodes

L'importante documentation iconographique rassemblée, à laquelle nous avons consacré plus de trois années de recherches, constitue le substrat de notre enquête relative à la vie terrestre de la Vierge. Cette documentation possède une double fonction : une fonction d'inventaire dans le sens où elle a permis de constituer des séries d'images suffisamment significatives, sans pour autant prétendre à l'exhaustivité ; une fonction heuristique puisque que l'ensemble de la recherche s'appuie sur cet inventaire préalable. En forme de préambule, intéressons-nous à la notion de *corpus* que nous employons volontiers pour désigner cette documentation iconographique.

Du point de vue disciplinaire, le *corpus* est un outil largement utilisé dans le domaine de la linguistique. Voici comment il peut être explicité : « La notion de *corpus* est définie dans la tradition comme un regroupement de textes fondateurs, en particulier dans la religion ou dans le droit. Cette conception canonique se réfère par exemple au *corpus* biblique dont la logique propre est de rassembler des textes qui par nature sont des éléments d'un ensemble qui fait sens »[31]. Parallèlement à cette définition générale, d'autres *corpus* peuvent être mis en œuvre pour des raisons de démonstration ou parce qu'ils répondent à une thématique prédéfinie. Dans cette perspective, « Un *corpus* peut se définir comme un recueil de données. Mais qu'il s'agisse d'occurrences, de pièces ou de documents, la présence de la racine [-corps] dans le terme *corpus* signale qu'on doit considérer la collection d'éléments qui le caractérise comme un organisme où toutes les parties collaborent à l'organisation d'un tout. Autrement dit, un *corpus* est toujours une distribution organisée selon un principe de cohérence »[32].
Finalement, un *corpus* pourrait être défini comme un ensemble raisonné d'occurrences, parfois fort nombreuses, qui répondent à la cohérence interne de l'ensemble[33]. Pour le linguiste, le *corpus* constitue le premier contact avec le sujet qu'il étudie et à partir duquel il va pouvoir élaborer ses théories[34]. « Loin d'être un recueil mort, le *corpus* est un objet vivant, producteur de sens […] »[35]. Cet usage du *corpus* s'applique également à l'enquête iconographique telle qu'elle peut être pratiquée par l'historien ou l'historien de l'art. Dans une optique interdisciplinaire, des recherches fondatrices sur l'usage des images comme source historique ont généralisé la notion de *corpus* pour qualifier la documentation iconographique sur laquelle repose telle ou telle étude[36].

La base du *corpus* d'images, qui a été rassemblé dans le cadre de cette enquête, est composée par les notices récolées grâce à l'Index of Christian Art que nous avons eu l'opportunité de consulter à deux reprises au sein de l'Université d'Utrecht aux Pays-Bas.

---

[31] BALLARD Michel, PINEIRA-TRESMONTANT Carmen, *Les corpus en linguistique et en traductologie*, Arras : Artois Presses Université, 2007, p. 7.

[32] ROSAYE Jean-Paul, « Corpus et modélisation : l'exemple darwinien » in BALLARD, PINEIRA-TRESMONTANT (2007), *op. cit.*, p. 17.

[33] BALLARD, PINEIRA-TRESMONTANT (2007), *op. cit.*, p. 7.

[34] EL KALADI Ahmed, « *Corpus* et usages de *corpus* » in BALLARD, PINEIRA-TRESMONTANT (2007), *op. cit.*, p. 40.

[35] MAYAFFRE Damon, « Effervescence autour des *corpus* » in BALLARD, PINEIRA-TRESMONTANT (2007), *op. cit.*, p. 65.

[36] Mentionnons d'abord un colloque pionnier en la matière : *Image et histoire*, Actes du colloque Paris-Censier (mai 1986), Paris : Publisud, 1987, 319 p. Puis : DELPORTE, GERVEREAU, MARÉCHAL (2008), *op. cit.*, 480 p. Et également : DUPRAT Annie, *Images et histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris : Belin, 2007, 223 p.

Cet Index est un programme de grande envergure lancé en 1917 par la prestigieuse Université de Princeton aux États-Unis. Visant au recensement de l'art chrétien jusque vers 1400, tous supports confondus, l'Index se compose de milliers de notices qui sont classées par thème iconographique, puis par support, et enfin par lieu de conservation. La base de données en format papier est consultable en Europe, notamment à l'Université d'Utrecht mais aussi à la Bibliothèque Apostolique Vaticane. Par ailleurs, de nombreuses notices sont désormais numérisées et accessibles en ligne depuis les sites autorisés, comme la bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art à Paris.
Malgré le grand intérêt de l'Index of Christian Art dans le cadre d'une enquête portant sur l'iconographie chrétienne, force est de constater que cet outil présente certaines limites. Tout d'abord, l'intérêt des chercheurs qui ont contribué à son élaboration s'est surtout focalisé sur la production artistique de l'Italie ; la consultation de l'Index s'est donc avérée quasiment inutile pour la constitution de notre *corpus* iconographique français. Par ailleurs, les notices référencées dans l'Index ne s'accompagnent que très rarement d'une reproduction de l'image concernée, ce qui a impliqué une vaste prospection bibliographique en parallèle.

Cette recherche bibliographique de grande ampleur a permis de récolter une grande partie des images manquantes par rapport aux notices référencées grâce à l'Index of Christian Art, mais aussi d'enrichir considérablement la documentation iconographique. Pour parvenir à obtenir les reproductions photographiques correspondant aux notices récolées, nous avons procédé au dépouillement systématique des ouvrages ou articles monographiques dédiés aux lieux de conservation abritant des décorations murales relatives à notre enquête.
Parallèlement, dans le but de compléter notre documentation, nous avons consulté plusieurs dictionnaires iconographiques et surtout de nombreuses publications consacrées à l'étude régionale des peintures murales ou des mosaïques en France et en Italie. Lorsque cela a été possible, nous avons enrichi notre méthode de prospection par des campagnes photographiques sur le terrain, un procédé qui permet en outre de mieux appréhender l'emplacement des images au sein de l'édifice qui les abrite.

La prospection bibliographique a été complétée par le dépouillement de plusieurs bases de données iconographiques accessibles en ligne. Nous souhaitons mentionner tout particulièrement plusieurs bases dont la qualité scientifique est avérée.
La première, consacrée à l'art italien, est la base de données de la Fondazione Federico Zeri, hébergée sur le site internet de l'Université de Bologne[37]. Cette fondation a été créée en 1999 par l'Université suite au legs consenti par le célèbre historien de l'art en sa faveur : biens immobiliers, bibliothèque d'histoire de l'art et surtout une importante photothèque. Cette dernière a donné lieu à la mise en ligne d'une base de données iconographique.
Pour la France, nous avons principalement eu recours aux bases documentaires mises en œuvre par la Direction Architecture et Patrimoine du Ministère de la Culture et de la Communication[38]. Ces outils de recherche se fondent sur les travaux de l'Inventaire Général, des Monuments Historiques et de la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Nous avons surtout utilisé la base de données iconographique Mémoire qui rassemble environ 160 000 notices consacrées au patrimoine monumental français.
Enfin, évoquons une troisième base documentaire dont le champ d'investigation est international. Il s'agit de la base PREALP (Peintures des REgions ALPines) qui s'intéresse au *corpus*

[37] http://fe.fondazionezeri.unibo.it

[38] http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/

des peintures murales médiévales qui subsistent dans l'ensemble de l'arc alpin, pour une période chronologique allant de 1200 à 1530/40 environ. Programme de recherche européen et interdisciplinaire lancé en 1992, PREALP est né de l'association d'entités diverses, notamment le CNRS - Maison des Sciences de l'Homme-Alpes (Grenoble), le Centre de Recherche d'Histoire et d'Histoire de l'Art, Italie-Pays alpins (CRHIPA) de l'Université Pierre Mendès-France (Grenoble) et la Societa Valsesiana di Cultura (Borgosesia, Italie). Une partie de la base de données est consultable via le site Internet de la MSH-Alpes[39].

Notre documentation iconographique ne prétend pas à l'exhaustivité mais son importance quantitative devait être suffisante afin qu'elle soit représentative de la production artistique d'une période et qu'elle permette d'élaborer une analyse pertinente. Comme le souligne avec justesse un ouvrage consacré aux *Méthodes quantitatives pour l'historien*, « […] l'exhaustivité constitue en général une tentation plutôt qu'un choix raisonnable »[40]. Ainsi, après plus de trois années consacrées à la constitution de notre documentation iconographique, nous avons décidé de stopper l'enrichissement du *corpus*, considérant qu'il était suffisamment significatif avec les 2313 occurrences qu'il comporte. L'analyse de cette importante masse d'images eut été délicate sans l'automatisation du traitement de la documentation iconographique. Pour ce faire, nous avons élaboré une base de données informatisée[41] dans laquelle chaque notice répertoriée a été saisie.
La base est structurée en trois parties permettant de caractériser précisément chacune des peintures murales et mosaïques qui ont été référencées. La première partie, consacrée au lieu de conservation de l'image, indique la ville ainsi que la région actuelle où se trouve l'image, le type d'édifice qui l'abrite ainsi que sa dénomination exacte, et enfin l'ordre auquel appartient l'édifice, s'il s'agit d'un bâtiment religieux et si nous possédons cette information.
La deuxième partie de la base de données est une véritable fiche d'identité de l'image. Outre le sujet représenté, elle rassemble les informations concernant la technique utilisée, la datation et l'attribution de l'image, le commanditaire s'il est connu. Nous avons également indiqué à cet endroit la localisation de l'image au sein de l'édifice et son appartenance éventuelle à un programme iconographique plus vaste.
La troisième partie de la base de données est entièrement dédiée au décryptage iconographique de l'image. Les différents champs qui composent cette dernière partie sont issus d'une réflexion collective menée par le Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval (GAHOM)[42]. Ces champs permettent de définir, à l'aide de descripteurs adaptés, les différents motifs iconographiques qui composent les images de notre *corpus*. Ainsi, le champ « Thèmes secondaires / variantes » explicite les actions figurées dans l'image ou les variantes iconographiques par rapport à un thème principal. Les champs « Lieux », « Personnages », « Éléments naturels » et « Objets » permettent de définir précisément l'ensemble des éléments formels qui apparaissent dans l'image. Les fiches saisies sont parachevées par une reproduction photographique de l'image concernée, lorsque nous en possédons une.

---

[39] http://www.msh-alpes.prd.fr/prealp/. Voir aussi : « Une banque de données iconographique : peintures murales des églises alpines » in *Le monde alpin et rhodanien*, Revue Régionale d'Ethnologie, 1993, 3-4. RIGAUX Dominique (dir.), *Une mémoire pour l'avenir : peintures murales des régions alpines*, catalogue d'exposition (28 janvier – 15 octobre 1997), Novara : Interlinea, 1997, 255 p.

[40] LEMERCIER Claire, ZALC Claire, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris : La Découverte, 2008, p. 24.

[41] La base de données utilise le logiciel Microsoft Access.

[42] *Thésaurus des images médiévales pour la constitution de bases de données iconographiques*, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Groupe Images, Centre de Recherches Historiques, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1993, 182 p.

Une nouvelle précision d'ordre lexical s'impose à ce stade. Le « motif iconographique » est une notion ambivalente que nous employons à dessein. Le terme désigne, tout d'abord, une forme spécifique ou un élément de composition qui apparait au sein d'une image ou d'une série d'images. Jérôme Baschet définit le motif iconographique comme « un élément constitutif d'un thème », le thème iconographique étant lui-même défini comme « une unité structurale élémentaire possédant une cohérence propre et pouvant faire l'objet d'une scène spécifique »[43]. Par exemple, le motif iconographique de l'archange tenant une fleur de lys est récurrent dans les images qui illustrent le thème iconographique de l'Annonciation. Mais, selon la perspective envisagée par Michael Baxandall dans son étude sur les *Formes de l'intention*[44], la notion de motif s'apparente également à la cause qui explique l'introduction de cette forme dans la composition, à l'intention sous-jacente du concepteur de l'image. Les deux acceptions sont intrinsèquement liées puisque le motif en tant que forme résulte du motif en tant qu'intention.

Déterminer les objectifs de l'étude

L'analyse quantitative du *corpus* iconographique constitue l'un des objectifs de notre étude et fait l'objet de la première partie du présent mémoire. Il s'agit d'une nécessaire présentation de la documentation rassemblée, selon un triple point de vue thématique, géographique et chronologique. L'approche thématique permet de formaliser le découpage chronologique de la vie terrestre de la Vierge en différentes phases cohérentes, tout en précisant le poids respectif des différents épisodes narratifs au sein du *corpus*. Envisagée selon un angle géographique, la documentation a été soumise à une cartographie qui laisse apparaitre des spécificités propres à chacun des pays étudiés, spécificités que nous avons tenté de mettre en parallèle avec les développements historiques locaux. Enfin, l'étude de la répartition chronologique de la documentation permet de mettre notre *corpus* d'images en rapport avec les grandes phases de l'histoire de l'art, tout en valorisant les décors muraux les plus emblématiques pour chacune des périodes et des zones géographiques qui nous intéressent.

Au sein des disciplines historiques, la quantification n'est pas une fin en soi mais plutôt un outil qui permet de déterminer les caractéristiques générales d'un groupe. Cette étape est un préalable indispensable pour pouvoir percevoir ensuite le caractère exceptionnel de certaines occurrences. C'est pourquoi il s'agit d'opérer un constant « aller et retour entre quantitatif et qualitatif »[45]. Ainsi, l'objectif d'une analyse quantitative des images, dans une perspective historique, n'est pas de « recenser des éléments, des objets ou des personnages, d'être une "lexicographie de l'image", mais de rechercher les codes utilisés, de déterminer la grammaire de l'image »[46]. Jérôme Baschet a bien montré tout l'intérêt de ce qu'il appelle l'analyse « sérielle » des images médiévales, à condition qu'elle ne soit pas dissociée d'une analyse qualitative[47]. Et c'est justement à cet aspect que s'intéresse la seconde partie de notre mémoire.

---

[43] BASCHET (2008), *op. cit.*, p. 265.

[44] BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1991, 238 p. et pl. hors texte.

[45] LEMERCIER, ZALC (2008), *op. cit.*, p. 3 et 17.

[46] CHANTE Alain, « Pour une analyse quantitative des images historiques : du symbolisme du cadrage et de la proxémique » in *Images et histoire* (1987), *op. cit.*, p. 269.

[47] BASCHET (2008), *op. cit*. Voir la troisième partie de l'ouvrage et en particulier le chapitre 7.

Cette seconde partie est consacrée à l'enquête iconographique à proprement parler, selon l'acception introduite par Hubert Damisch au sujet des méthodes de Meyer Schapiro[48]. Cette enquête se fonde sur une nécessaire description des images répertoriées au sein du *corpus* iconographique de notre étude. Si la lecture de ces nombreuses descriptions peut sembler fastidieuse, celles-ci sont néanmoins incontournables car, comme l'a bien exprimé Michael Baxandall, « une explication part toujours d'une description »[49].

Organisée autour des grands découpages chronologiques de la vie terrestre de la Vierge, notre analyse a pour objectif principal de mettre en place une typologie, entendue dans son sens de catégorisation, propre aux différents thèmes iconographiques étudiés, avec une mise en exergue des constantes et des points de rupture. Comme l'explique Hélène Toubert, ces points de rupture jouent le rôle d'un « signal » indiquant un contexte historique ou idéologique précis qui a influé sur la création artistique locale[50]. En essayant d'identifier les éléments contextuels qui ont présidé aux choix iconographiques, nous orientons notre étude vers une analyse iconologique telle qu'elle a été définie par Panofsky, c'est-à-dire une analyse qui considère l'œuvre d'art comme symptomatique d'une influence extérieure, par exemple de la personnalité d'un artiste ou de la sensibilité religieuse d'une époque[51]. Dans cette perspective, l'image peut être considérée comme un « document / monument » qui renseigne l'historien d'art sur la société qui l'a produite mais qui constitue, dans le même temps, « un manifeste de croyance religieuse ou une proclamation de prestige social »[52].

En parallèle, l'analyse s'intéresse aux rapports qui existent entre les images et les sources textuelles, qu'elles soient canoniques, apocryphes ou médiévales. Les quatre évangiles canoniques doivent être considérés comme les sources principales à partir desquelles se sont constitués les récits relatifs à la vie de la Vierge et du Christ. Ponctuellement, d'autres livres de l'Ancien et du Nouveau Testament ont été utilisés pour servir notre propos. En marge des évangiles canoniques, un certain nombre de textes apocryphes et médiévaux a été recensé. Ceux qui appartiennent à la première catégorie littéraire peuvent être regroupés en deux ensembles distincts : les textes relatifs à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance de Jésus[53] et ceux qui s'intéressent à la Passion du Christ[54]. Il est à peu près certain que des traditions apocryphes sont aujourd'hui perdues mais le recensement de textes proposé dans le cadre de cette enquête reflète assez bien l'état des connaissances actuelles, tout au moins au niveau du champ thématique concerné par notre étude. En ce qui concerne la littérature médiévale, le recensement est loin d'être exhaustif. Nous avons choisi de sélectionner quelques textes qui réutilisent la matière canonique et apocryphe des récits relatifs à la vie de la Vierge et du Christ. Certains témoignent de traditions anciennes ou vernaculaires[55], d'autres peuvent être considérés comme des ouvrages emblématiques de grands

---

[48] Dans la préface rédigée à l'occasion de la traduction française de l'ouvrage suivant : SCHAPIRO Meyer, *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, Paris : Macula, 2000, 207 p. D'après : DUPRAT Annie, « L'enquête iconographique : hypothèses, méthodes, objectifs. La bataille de Bouvines » in DELPORTE, GERVEREAU, MARÉCHAL (2008), *op. cit.*, p. 106.

[49] BAXANDALL (1991), *op. cit.*, p. 21.

[50] TOUBERT Hélène, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris : Cerf, 1990, p. 9-10.

[51] PANOFSKY Erwin, *Essai d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1967, 394 p. Selon TOUBERT (1990), *op. cit.*, p. 20.

[52] SCHMITT Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 55.

[53] *Protévangile de Jacques*, *Évangile de l'Enfance du Pseudo-Thomas*, *Évangile du Pseudo-Matthieu*, *Évangile de la Nativité de Marie*, *Histoire de Joseph le Charpentier*, *Vie de Jésus en arabe*, *Évangile arménien de l'Enfance*.

[54] *Évangile de Pierre*, *Évangile de Nicodème* ou *Actes de Pilate*, *Déclaration de Joseph d'Arimathée*, *Livre du coq*, *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy*.

[55] *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur, *Conception Nostre-Dame* de Wace.

courants littéraires du Moyen Âge, en particulier les compilations hagiographiques[56] et les écrits mystiques[57].
À l'instar de Lucette Valensi, dans l'introduction de son ouvrage consacré à l'épisode de la Fuite en Égypte[58], précisons que l'approche proposée dans l'utilisation de ces différents textes n'est ni philologique ni exégétique. Il ne s'agit pas de déterminer leur authenticité ou de mettre en lumière les différentes versions et traductions qui existent, ni d'en discuter les fondements théologiques et dogmatiques. Les textes employés sont plutôt envisagés selon un point de vue historique et surtout dans les rapports qu'ils entretiennent avec les images au niveau de la narration. Analysés dans une perspective synoptique, ces textes constituent de véritables grilles de lecture qui permettent de décoder les différentes images murales appartenant à notre documentation.
D'autres pistes de recherche peuvent se dégager au cours de l'analyse du *corpus* iconographique comme la mise en évidence des régionalismes ou des particularités liées à un contexte de création spécifique. D'autres questions transversales, relatives au développement de l'iconographique mariale dans son ensemble, aux processus de diffusion, à la perception de la figure mariale comme un modèle édifiant et à l'étude du rapport entre les images et les textes ou leur emplacement dans l'édifice seront présentées en forme de conclusion.

Parallèlement, il s'agit de mettre en œuvre une sélection pertinente des images recensées afin de créer un catalogue illustré qui vient étayer l'argumentaire de l'enquête iconographique. Pour des questions d'ordre pratique, le catalogue a été scindé en trois volumes qui correspondent aux grands découpages thématiques de la vie terrestre de la Vierge. Les images insérées dans le catalogue ont été sélectionnées selon les critères suivants : la pertinence et l'exemplarité par rapport à l'analyse iconographique, la précision de la datation, l'importance historique, les qualités esthétiques et l'état de conservation.
Le catalogue correspond au déroulement de l'analyse iconographique et est présenté en fonction des thèmes étudiés. Au sein de chacune des thématiques, les images sélectionnées font l'objet de notices que l'on peut assimiler à une fiche d'identité, rassemblant des éléments essentiels tels que la localisation, la datation, l'attribution ou la technique utilisée ainsi que le rappel du programme iconographique dans lequel s'insère l'image étudiée.
En marge de ce catalogue sélectif, l'ensemble de la documentation rassemblée au cours de notre recherche est présenté en annexe sous la forme d'une liste détaillée. Celle-ci s'organise autour d'une classification thématique puis chronologique, afin de constituer un véritable répertoire des images murales de la vie terrestre de la Vierge à l'usage des chercheurs intéressés.
Enfin, plusieurs outils bibliographiques accompagnent cette étude. Une bibliographie alphabétique regroupe l'ensemble des ouvrages et des articles qui ont été mentionnés dans le présent mémoire. Une bibliographie raisonnée propose une sélection plus étendue de références relatives à des sujets intéressant plus ou moins directement notre enquête. Ces deux outils bibliographiques sont présentés dans le volume des annexes. Pour finir, une bibliographie sélective est présentée à la fin de chacun des catalogues et rassemble les études relatives aux sites de conservation qui ont fait l'objet d'une ou plusieurs notices dans le catalogue concerné.

---

[56] *Légende Dorée* de Jacques de Voragine.

[57] *Arbre de vie* de saint Bonaventure, *Méditations sur la vie du Christ* du Pseudo-Bonaventure, *Révélations* de Brigitte de Suède.

[58] VALENSI Lucette, *La fuite en Égypte. Histoire d'Orient et d'Occident*, Paris : Seuil, 2002, p. 14-15.

Les limites de l'enquête

Tout d'abord, malgré l'évidence d'une telle remarque, il convient de garder en mémoire que les témoignages de l'art mural du Moyen Âge qui nous sont parvenus ne font que refléter une réalité aujourd'hui difficile à appréhender. Les actions conjuguées du temps et des hommes ont provoqué la destruction partielle ou totale d'une part importante des productions artistiques du Moyen Âge, dans des proportions qu'il serait hasardeux de vouloir estimer. L'historien de l'art doit tenir compte de cet état de fait. C'est ce qu'Annie Duprat désigne sous l'appellation d'« histoire en creux », c'est-à-dire une histoire prenant en considération les manques, les documents qui n'ont pas été préservés. Comme nous, l'auteur s'interroge sur la part qui doit être accordée à cette histoire en creux, sans pouvoir apporter de réponse satisfaisante à cette problématique[59].
De fait, toutes les analyses quantitatives et iconographiques qui sont proposées dans ce mémoire sont nécessairement tronquées par l'absence des œuvres disparues. Dans certains cas, ces images détruites sont parvenues jusqu'à nous par le truchement de mentions d'archives ou de relevés dessinés ou peints. Nous avons estimé que ces témoignages indirects étaient néanmoins dignes d'intérêt et avons choisi de les intégrer au *corpus* iconographique, tout en indiquant la disparition de l'image originale.
Ainsi, le lecteur est averti que les résultats obtenus dans le cadre de cette étude ne peuvent être indubitablement interprétés que par rapport à la totalité du *corpus* iconographique qui a été rassemblé. En dehors de celui-ci, la représentativité des résultats peut être remise en cause[60].
Au-delà de ces lacunes documentaires au caractère irrémédiable, il est à noter qu'il existe encore des manques dans notre documentation photographique, à hauteur d'environ six et demi pour cent des notices référencées[61]. Il s'agit généralement de sites de conservation d'importance secondaire qui n'ont fait l'objet d'aucune publication illustrée. Dans la mesure du possible, nous avons tenté d'effectuer sur place les prises de vue nécessaires mais cette pratique n'a pas pu être généralisée à tous les sites. Cependant, nous considérons que ces lacunes sont acceptables dans la mesure où l'échantillon recensé est très large. En outre, même si les images manquantes ne peuvent pas être prises en compte dans le cadre de l'étude iconographique, leurs notices participent néanmoins de l'analyse quantitative de la documentation.

S'agissant des limites de notre enquête, nous ne pouvons manquer d'évoquer le cadre géographique qui a été déterminé. Nous avons pleinement conscience que le fait d'avoir choisi d'étudier les décors muraux en France et en Italie en fonction des frontières actuelles de ces deux pays peut sembler artificiel. Cependant, en raison de l'étendue de la période chronologique prise en considération, il est impossible de faire usage des limites territoriales antérieures puisqu'elles sont extrêmement mouvantes tout au long du Moyen Âge. Nous nous attachons néanmoins, au cours de l'analyse détaillée du *corpus* iconographique, à replacer

[59] DUPRAT (2007), *op. cit.*, p. 86.

[60] TOURNIER Maurice, « *Corpus* de textes en lexicométrie sociopolitique » in BALLARD, PINEIRA-TRESMONTANT (2007), *op. cit.*, p. 50.

[61] Les lacunes documentaires sont plus importantes pour l'art mural français où 71 occurrences, sur les 682 répertoriées, n'ont pas pu être associées à une reproduction photographique. Cela s'explique par la relative pauvreté des publications récentes consacrées à l'art mural français et aussi par le fait que nous avons été dans l'impossibilité de visiter l'ensemble des sites de conservation. Pour l'Italie, le ratio est bien moindre puisque les lacunes photographiques s'élèvent à 82 occurrences, sur les 1632 référencées.

les images étudiées dans le contexte territorial et historique de la période de création concernée, lorsque ces éléments permettent d'apporter un éclairage pertinent.

Après ces considérations d'ordre général, venons-en à un problème qui touche plus directement les images et leur contexte local : la question de la datation. En effet, nous nous heurtons de plein fouet à cette problématique qui concerne très largement toutes les productions artistiques du Moyen Âge. Au vu de l'importance de notre documentation iconographique, il va de soi que nous n'avons pas pu consulter les archives relatives à chacun des sites de conservation concernés par notre enquête. Nous avons donc fait nôtres les différentes propositions de datation relevées dans les publications qui ont été compulsées. Malheureusement, celles-ci font parfois défaut pour des édifices de moindre importance ; nous ne disposons alors que d'une fourchette de datation assez large, généralement proposée par l'Index of Christian Art ou la Fondazione Federico Zeri. Si nous considérons ces sources comme relativement fiables, nous nous attachons néanmoins, dans la mesure du possible, à préciser la datation de certaines images à l'aide des éléments historiques en notre possession et des comparaisons iconographiques ou stylistiques que nous pouvons éventuellement établir.

Ces quelques remarques liminaires ont permis de jeter les bases de notre enquête iconographique relative à la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural en France et en Italie. Nous pouvons désormais procéder à l'analyse quantitative de la documentation rassemblée, qui fait l'objet de la première partie du présent mémoire.

Première partie

Présenter la documentation iconographique : analyse quantitative du *corpus* d'images

La documentation iconographique relative à notre étude sur les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural en France et en Italie comporte 2313 occurrences dont 1632 sont situées dans la Péninsule et 681 dans l'Hexagone. Ces décorations murales sont conservées dans 617 sites italiens et 260 sites français, la plupart du temps *in situ*, quelquefois dans un autre édifice ou dans un musée lorsqu'elles ont été déposées. Certains décors ont été détruits, partiellement ou en totalité, mais ceux-ci sont quelquefois connus grâce à des mentions d'archives ou à des dessins anciens, comme nous l'avons évoqué dans l'introduction qui précède.
La peinture murale est la technique la plus largement représentée dans notre documentation iconographique avec 2217 occurrences recensées. *Buon fresco*, détrempe, peinture à l'huile, autant de techniques qui ont présidé à la réalisation des images peintes constituant le *corpus* de notre étude. En ce qui concerne les mosaïques illustrant des thèmes issus de la vie terrestre de la Vierge, elles sont assez nombreuses en Italie où 89 occurrences ont été recensées dans 21 sites de conservation. Le succès de la technique de la mosaïque dans la Péninsule s'explique par l'influence durable exercée par le monde byzantin sur ce territoire. En France, la seule décoration mosaïquée relative au thème de notre enquête était conservée dans un édifice qui a été entièrement reconstruit et dont le décor original est aujourd'hui perdu : l'église Notre-Dame-de-la-Daurade à Toulouse. Ces mosaïques ont été décrites par Odon de la Mothe dans un manuscrit réalisé en 1633[1]. Elles ont sans doute été détruites en 1761, peu avant la reconstruction de l'église entreprise dans les années 1770[2].

La présentation quantitative de la documentation iconographique rassemblée s'organise autour de trois axes. Il s'agit, tout d'abord, de délimiter le champ thématique de l'étude en précisant l'importance respective de chacun des épisodes narratifs étudiés. Ces épisodes ont été regroupés afin de créer un découpage chronologique cohérent dans le déroulement de la vie terrestre de la Vierge. Ce sera également l'occasion de définir le vocabulaire qui sera utilisé pour dénommer les différents thèmes iconographiques abordés par l'enquête.
Nous nous intéressons ensuite à la répartition géographique des différents sites abritant des images peintes ou mosaïquées relatives à notre enquête. La réalisation de cartes matérialisant les lieux concernés, en France et en Italie, a permis de mettre en exergue certaines caractéristiques spatiales propres à chacun des territoires étudiés, en rapport avec l'histoire locale.
Enfin, l'analyse du *corpus* iconographique d'un point de vue chronologique a pour objectif de mettre en rapport les images murales que nous avons recensées avec les différentes phases de l'histoire de l'art, au sein de la vaste période concernée par notre étude. Des parallèles fréquents avec l'histoire locale ont été établis tandis que les ensembles décoratifs les plus emblématiques de notre *corpus* iconographique sont mis en lumière.

[1] Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms Lat. 12608.
[2] Selon la Base Mérimée du Ministère de la Culture.

1. Une approche thématique de la vie terrestre de la Vierge

Il convient tout d'abord de préciser que le cycle de la vie terrestre de la Vierge peut être scindé en trois phases chronologiques distinctes, chacune rassemblant un nombre à peu près équivalent d'épisodes.
Le cycle narratif étudié débute avec une séquence consacrée à la vie de Marie avant la naissance de Jésus, au sein de laquelle nous pouvons distinguer les épisodes de sa jeunesse des évènements en rapport avec l'Incarnation du Christ. La jeunesse de la Vierge commence bien évidemment avec sa Naissance et se poursuit chronologiquement par des épisodes relatifs à ses premières années, notamment le thème particulier de l'Éducation de la Vierge par sainte Anne, par la Présentation de la Vierge au Temple et, enfin, par le Mariage avec Joseph. Viennent ensuite les épisodes relatifs à l'Incarnation dans lesquels nous incluons l'Annonciation, la Visitation et la Mise en doutes de Marie lorsque sa grossesse est découverte. Dans certains décors muraux, le thème de la Visitation est associé à des épisodes narratifs issus de l'histoire de saint Jean-Baptiste, dans lesquels la Vierge apparait parfois. Cette association thématique se justifie par le fait que la Visitation appartient aussi bien à l'histoire de Marie qu'à celle du Précurseur[1]. Il est à noter que ces quelques images relatives à la vie de Jean-Baptiste sont mentionnées à titre d'exemple mais que les épisodes qu'elles illustrent n'ont pas fait l'objet d'un recensement systématique puisqu'ils n'appartiennent pas, à proprement parler, au cycle de la vie de la Vierge.
La deuxième phase du cycle de la vie terrestre de la Vierge est constituée par les thèmes issus de l'Enfance de Jésus auxquels Marie est indéfectiblement liée. Il va de soi qu'elle joue un rôle prépondérant dans la Nativité, mais elle est également présente au moment de l'Adoration des mages puis lors des rites de naissance que sont la Circoncision et la Présentation de Jésus au Temple. La Vierge participe également aux épisodes de la Fuite en Égypte et, lorsque son Fils est presque un adolescent, de Jésus parmi les Docteurs.
Enfin, la troisième et dernière phase correspond à l'âge adulte du Christ. Au sein de la Vie publique, les Noces de Cana constituent le seul épisode auquel la Vierge est associée. En revanche, elle est omniprésente dans certains évènements de la Passion, en particulier le Portement de croix, la Crucifixion, la Déposition et la Déploration du Christ et, enfin, la Mise au tombeau. Après la Résurrection dont la Vierge est parfois le témoin grâce au thème iconographique de l'Apparition du Christ à sa mère, il n'est pas rare que Marie participe également à certains épisodes de la Glorification du Christ, en particulier l'Ascension et la Pentecôte.
Les trois paragraphes qui suivent s'intéressent à la présentation chiffrée des trois phases thématiques et des différents épisodes qui les composent. Dans le but de privilégier la perspective quantitative et de mettre en exergue les thèmes iconographiques les plus fréquents, ces différents épisodes sont présentés, dans chacune des phases, dans l'ordre décroissant du nombre d'occurrences répertoriées.

[1] Parmi les épisodes qui constituent l'histoire de Jean-Baptiste, nous évoquerons la naissance du Précurseur dans laquelle Marie porte parfois assistance à sa cousine, comme en témoignent neuf peintures murales appartenant à notre *corpus* iconographique. Trois *unica* trouvés en Italie laissent apparaitre le personnage de Marie dans des épisodes où elle n'intervient généralement pas. Ces peintures murales illustrent, d'une part, l'imposition du nom de Jean (fresque exécutée par Giusto de' Menabuoi dans le baptistère de Padoue) et, d'autre part, les félicitations de la Vierge à Zacharie ainsi que ses adieux à Élisabeth et à son époux après qu'elle a assisté à la naissance de Jean-Baptiste (peintures murales de Lorenzo et Jacopo Salimbeni dans l'oratoire S. Giovanni Battista à Urbino).

1.1. Avant la naissance du Christ : la jeunesse de la Vierge et l'Incarnation

Au sein de notre *corpus* iconographique, 790 occurrences correspondent aux épisodes qui précédent la naissance du Christ. Parmi celles-ci, les thèmes iconographiques strictement liés à la jeunesse de Marie avant l'Incarnation sont minoritaires[2]. Dans l'art mural de l'Hexagone, l'illustration de ces épisodes est assez peu fréquente puisque nous n'avons recensé que 40 occurrences contre 142 images en Italie.
Les thèmes iconographiques relatifs à l'Incarnation du Christ possèdent, quant à eux, un poids beaucoup plus important au sein de la première phase thématique de la vie terrestre de la Vierge avec 608 occurrences répertoriées[3]. Cette importance quantitative s'explique par la prépondérance de l'épisode de l'Annonciation pour lequel 466 occurrences ont été recensées. En France comme en Italie, la valeur relative de l'Annonciation correspond à environ 20 pour cent des images peintes et mosaïquées qui ont été référencées[4].
Le thème iconographique de la Visitation est également fréquemment représenté dans notre documentation avec un recensement de 122 occurrences. Mais si les valeurs absolues sont similaires, 66 images conservées en Italie et 56 en France, les valeurs relatives révèlent que l'épisode de la Visitation est deux fois plus répandu dans l'Hexagone que dans la Péninsule[5].
Les autres thèmes iconographiques qui précèdent la naissance du Christ ont été moins fréquemment illustrés. Trois d'entre eux bénéficient néanmoins d'un recensement encore significatif et plus ou moins équivalent : le Mariage de la Vierge avec 64 occurrences recensées, la Présentation de la Vierge au Temple avec 54 images – auxquelles il faut ajouter huit images relatives à l'épisode secondaire de la Vie de la Vierge au Temple – et enfin la Naissance de Marie avec 53 occurrences. Du point de vue des valeurs relatives, la représentativité de ces épisodes au sein des *corpus* nationaux oscille entre un et trois pour cent[6].
Pour finir, évoquons deux autres thèmes iconographiques dont l'illustration est extrêmement rare dans l'art mural de France et d'Italie. La Mise en doutes de Marie quant à l'origine de sa grossesse n'apparait qu'à sept reprises au sein de notre *corpus*, deux fois en France et cinq en Italie. Enfin, l'Éducation de la Vierge par sainte Anne est un thème iconographique qui semble inexistant en Italie tandis qu'on en trouve quatre images en France.

1.2. L'Enfance du Christ : l'histoire indissociable de la Vierge et de son Fils

La deuxième phase thématique de la vie terrestre de la Vierge, associée aux épisodes de l'Enfance de Jésus, est la moins importante au sein de la documentation iconographique avec un recensement de 709 occurrences. Une place considérable a été accordée aux thèmes iconographiques de la Nativité et de l'Adoration des mages qui rassemblent respectivement 241 et 209 images peintes et mosaïquées. Du point de vue quantitatif, les deux épisodes se rencontrent plus fréquemment dans l'art mural de la Péninsule, mais les propor-

[2] Sur les 790 occurrences qui correspondent aux épisodes précédant la Nativité du Christ, 182 sont consacrées à des thèmes issus de la jeunesse de la Vierge, soit une proportion d'environ 23 pour cent.

[3] Soit près des trois quarts des occurrences rassemblées pour la première phase de la vie terrestre de la Vierge.

[4] Sur les 466 images de l'Annonciation qui ont été répertoriées, 134 sont conservées en France et 332 en Italie.

[5] Au regard des *corpus* rassemblés pour chacune des zones géographiques étudiées, le thème de la Visitation correspond à un ratio de huit pour cent en France contre quatre pour cent en Italie.

[6] Mariage de la Vierge : 14 images en France (soit 1,3 pour cent) et 50 en Italie (soit 3,1 pour cent) ; Présentation de la Vierge au Temple : 12 images en France (soit 1,8 pour cent) et 42 en Italie (soit 2,6 pour cent) ; Naissance de la Vierge : 9 images en France (soit 1,3 pour cent) et 43 en Italie (soit 2,6 pour cent).

tions sont légèrement plus importantes au sein du *corpus* français[7]. Onze images illustrant les thèmes secondaires du Voyage vers Bethléem et de l'Adoration des bergers s'y ajoutent.
La Présentation du Christ au Temple est un thème iconographique assez répandu dans l'art mural des deux pays étudiés, comme en témoignent les 97 images répertoriées. La valeur relative de l'épisode est similaire au sein des *corpus* nationaux, aux environs de quatre pour cent en France comme en Italie[8].
Le thème de la Fuite en Égypte est légèrement moins répandu que celui de la Présentation du Christ au Temple si l'on prend en considération le recensement global de notre documentation qui comprend 86 occurrences pour cet épisode. Cependant, il faut remarquer que cette tendance générale s'inverse dans l'art mural de l'Hexagone où le thème de la Présentation au Temple est moins fréquemment représenté que celui de la Fuite en Égypte[9]. Par ailleurs, la proportion de ce dernier épisode est plus importante dans le *corpus* français que dans la partie italienne de notre documentation[10].
Le thème iconographique relatif à l'épisode de Jésus parmi les Docteurs est moins souvent illustré, comme en témoignent les 48 occurrences répertoriées. Néanmoins, il est assez répandu en Italie où 40 images peintes et mosaïquées ont été recensées tandis qu'il est fort rare en France où l'on ne compte que huit occurrences dédiées à cet épisode au sein de la documentation rassemblée.
Enfin, la Circoncision, que nous étudierons conjointement au thème de la Présentation au Temple, semble avoir connu un moindre succès, aussi bien dans l'Hexagone que de l'autre côté des Alpes, avec seulement 17 images recensées au sein de notre documentation iconographique.

1.3. Jésus à l'âge adulte : la présence de la Vierge dans certains épisodes de la Vie publique, de la Passion et de la Glorification du Christ

Cette troisième et ultime phase du cycle iconographique de la vie terrestre de la Vierge recense 814 occurrences et se place donc au premier rang des grandes séquences thématiques abordées par la présente recherche. Cette importance quantitative s'explique essentiellement par la prépondérance des épisodes liés à la Passion du Christ.
La Crucifixion est, de loin, le thème iconographique de la Passion du Christ qui est le plus répandu avec 495 occurrences recensées, ce qui lui permet également de se hisser au rang d'épisode le plus référencé dans la documentation iconographique de cette étude. Quelques images détaillant les préparatifs à la Crucifixion, en particulier le Crucifiement, c'est-à-dire la représentation du Christ en train d'être cloué sur la croix par ses bourreaux[11], seront rattachées à l'évènement principal de la Passion. Mais il semble s'agir d'un thème secondaire relativement rare puisque notre documentation iconographique ne comporte qu'une image peinte pour la France et quatre pour l'Italie.

---

[7] Nativité : 76 images en France (soit 11,2 pour cent) et 165 en Italie (soit 10,1 pour cent) ; Adoration des mages : 68 images en France (soit 10 pour cent) et 141 en Italie (soit 8,6 pour cent).

[8] Parmi les 97 images de la Présentation du Christ au Temple qui ont été référencées, 27 sont conservées en France et 70 en Italie. Le ration exprimé s'entend par rapport au total des images rassemblées au sein des *corpus* nationaux.

[9] Avec respectivement 27 et 36 images répertoriées.

[10] Les valeurs relatives sont respectivement de 5,3 pour cent pour la France et 3,1 pour cent pour l'Italie.

[11] L'appellation de Crucifiement était souvent utilisée, dans les études anciennes, pour désigner la mort du Christ sur la croix, donc ce que nous désignons ici par le terme de Crucifixion. Cette seconde appellation est aujourd'hui unanimement employée. Cependant, il semble judicieux de réutiliser le terme de Crucifiement pour désigner l'épisode spécifique de la mise en croix. Cette distinction a déjà été opérée par Louis Réau. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 473.

Parmi les épisodes narratifs qui précèdent et qui suivent immédiatement la Crucifixion, la Mise au tombeau est le plus répandu avec 60 occurrences répertoriées. Les valeurs relatives qui correspondent à ce thème iconographique sont similaires dans les deux zones géographiques étudiées[12].

La Déposition et la Déploration du Christ possèdent un poids équivalent au sein du *corpus* iconographique avec 58 occurrences référencées pour chacun des thèmes. L'épisode de la Déposition du Christ est deux fois plus répandu en France qu'en Italie[13]. En revanche, les proportions sont similaires pour les images de la Déploration[14]. Quant au thème du Portement de croix[15], il rassemble 50 occurrences, avec des proportions qui sont pratiquement identiques dans l'art mural de l'Hexagone et de la Péninsule[16].

La Vie publique du Christ est très peu représentée dans notre *corpus* puisque le seul thème iconographique traditionnellement associé à l'histoire de la Vierge est celui des Noces de Cana pour lequel 34 images peintes et mosaïquées ont été répertoriées. Le thème semble d'ailleurs particulièrement rare en France où l'on ne rencontre que six peintures murales qui l'illustrent.

Achevons la présentation thématique de notre documentation iconographique en évoquant deux épisodes qui appartiennent au cycle de la Glorification du Christ. Les images représentant les thèmes iconographiques de l'Ascension et de la Pentecôte en présence de la Vierge semblent assez peu répandus, avec respectivement 33 et 16 occurrences recensées. Ils paraissent encore moins fréquemment dans l'art mural de l'Hexagone où nous n'avons relevé respectivement qu'une image peinte de l'Ascension et quatre de la Pentecôte.

Du point de vue thématique, le cycle de la vie terrestre de la Vierge comporte donc trois phases distinctes. La première regroupe les épisodes qui précèdent la naissance du Christ. Au sein de ce groupe thématique, les épisodes strictement liés à la jeunesse de Marie sont minoritaires tandis que ceux qui se rapportent à l'Incarnation du Christ possèdent, au contraire, un poids important principalement à cause du thème de l'Annonciation pour lequel de nombreuses occurrences ont été recensées. La deuxième phase thématique est consacrée aux épisodes de l'Enfance du Christ auxquels le personnage de la Vierge est indéfectiblement associé. Malgré l'importance quantitative des épisodes de la Nativité et de l'Adoration des mages, cette deuxième phase est celle qui comporte le plus faible nombre d'occurrences. Enfin, la troisième phase thématique correspond à l'âge adulte du Christ avec des épisodes issus de la Vie publique, de la Passion et du cycle de Glorification dans lesquels la Vierge joue un rôle. La prépondérance quantitative du thème de la Crucifixion au sein du corpus explique pourquoi cette ultime phase est celle qui rassemble le plus grand nombre d'occurrences.

Envisageons à présent la documentation iconographique rassemblée du point de vue de la répartition géographique des sites qui conservent des images de la vie terrestre de la Vierge en France et en Italie.

---

[12] La Mise au tombeau est illustrée à 16 reprises en France et 44 fois en Italie, soit des valeurs relatives d'environ 2,5 pour cent.

[13] Pour l'illustration du thème de la Déposition du Christ en France et en Italie, les valeurs absolues sont respectivement de 27 et 31 occurrences, soit environ quatre et deux pour cent du total des *corpus* nationaux.

[14] Le thème iconographique de la Déploration concerne 17 occurrences en France et 41 en Italie, soit des valeurs relatives de 2,5 pour cent.

[15] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 463. Louis Réau utilise également la locution de Montée au Calvaire.

[16] Avec respectivement 14 et 36 occurrences, soit 2,1 et 2,2 pour cent des *corpus* nationaux.

2. Pour une cartographie des images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural en France et en Italie

La mise en place d'une cartographie, qui se voudrait le reflet de l'implantation des images monumentales de la vie terrestre de Marie sur les territoires français et italien, est nécessairement tronquée par la disparition de certains sites ou décors muraux qui ont été détruits au fil des siècles. Cependant, tout en ayant conscience des limites d'une telle analyse, il est frappant de constater que la répartition géographique des différents sites de conservation concernés par notre enquête varie en fonction du pays étudié. Ainsi, les sites français sont extrêmement disséminés et répartis de manière irrégulière sur le territoire tandis qu'en Italie, on constate une forte concentration d'images conservées dans et autour des grandes villes qui agissent comme de véritables catalyseurs de la création artistique.

2.1. En France : disparité nord-sud et dissémination des sites de conservation sur le territoire

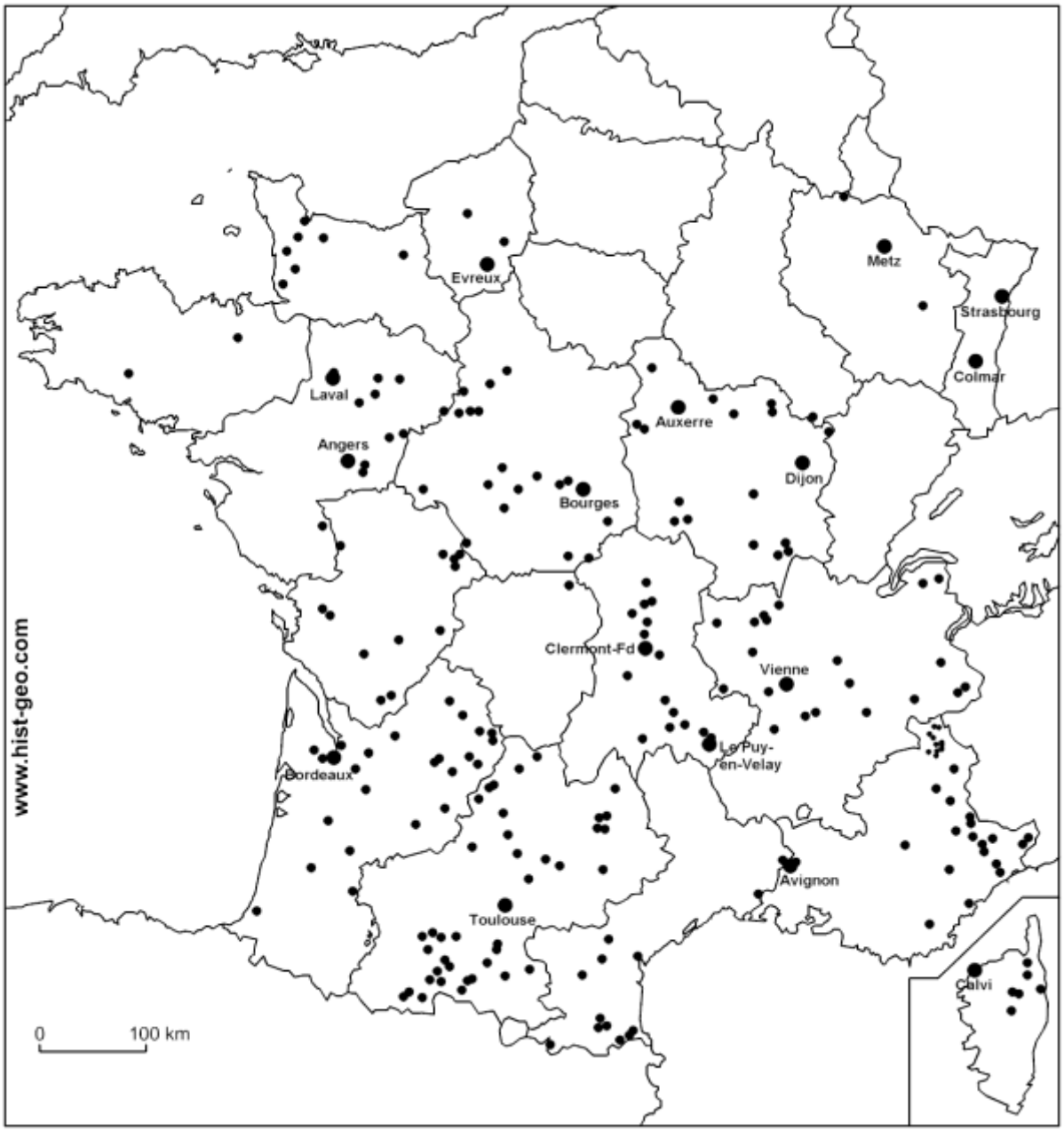
L'observation de la carte qui matérialise les différents sites français abritant des images murales de la vie terrestre de la Vierge laisse apparaitre une dispersion importante des édifices concernés sur l'ensemble du territoire de l'Hexagone ainsi qu'une forte disparité entre le nord et le sud du pays (carte 1 p. 42).

2.1.1. Les régions de la moitié nord de la France

Dans le nord de l'Hexagone, plusieurs régions sont dépourvues de toute décoration murale relative au thème de notre étude : il s'agit d'un vaste territoire qui comprend les régions actuelles du Nord-Pas-de-Calais, de la Picardie, de l'Ile-de-France et de la Champagne-Ardenne[17] et qui se prolonge à l'est avec la Franche-Comté.
Dans les autres régions septentrionales de la France, les éléments de décoration murale illustrant la vie terrestre de la Vierge qui ont été intégrés à notre documentation iconographique sont relativement rares. En Bretagne, seuls deux édifices abritent des peintures murales relatives au thème de notre enquête : il s'agit de l'église de Saint-André-des-Eaux, dans le département actuel des Côtes-d'Armor, et surtout de l'église Notre-Dame de Kernascléden dans le Morbihan. Les régions actuelles de l'Alsace et de la Lorraine paraissent également pauvres en décors muraux relatifs à notre enquête avec respectivement deux et sept occurrences recensées.
Par comparaison, la vie terrestre de la Vierge est plus fréquemment illustrée dans l'art mural de Normandie puisque nous avons recensé 10 sites de conservation regroupant 28 occurrences appartenant à notre champ d'investigation.

[17] La région Champagne-Ardenne comporte une unique image murale de la vie terrestre de la Vierge qui se situe dans l'église d'Aubigny-sur-Badin, à la limite des départements actuels de la Haute-Marne et de la Côte-d'Or.

Carte 1 – Répartition géographique des sites conservant des images murales de la vie terrestre de la Vierge en France (carte de l'auteur)



Les points matérialisés sur la carte représentent les différentes villes qui abritent un ou plusieurs édifices renfermant des images murales relatives à la vie terrestre de la Vierge. Le nombre d'images conservées dans chacun des sites n'est pas pris en considération ; la variation du diamètre des points n'est pas significative mais est destinée à faciliter la lisibilité de la carte. Ainsi, les points présentant un diamètre plus large permettent de mettre en exergue les villes les plus importantes afin de favoriser une lecture aisée de la carte. Seules les grandes villes abritant des décorations murales intégrées à notre documentation ont été reportées sur la carte.

L'observation de la carte permet de remarquer qu'il existe un regroupement de six lieux de conservation dans la partie sud-est de l'actuel département de la Manche, avec notamment un important cycle pictural dans l'église S. Manvieu de Marchésieux. Mentionnons également, dans la région normande, la très belle chapelle S. Julien du Petit-Quevilly qui se situe dans la proche banlieue de Rouen.

Les territoires français traversés par le cours de la Loire rassemblent un nombre relativement important de décorations murales illustrant des épisodes de la vie terrestre de la Vierge.
L'actuelle région Centre totalise 18 lieux de conservation regroupant 59 peintures murales relatives à la vie terrestre de Marie. Parmi celles-ci se dessinent plusieurs grands ensembles décoratifs emblématiques de l'art roman en France, notamment dans l'église de Brinay, dans la chapelle S. Jean du Liget à Chemillé-sur-Indrois ou encore dans l'église de Nohant-Vic, les deux premières étant situées au sud du cours du Cher, entre Tours et Bourges, la troisième au sud-est de Châteauroux.
En ce qui concerne la région Pays-de-la-Loire, elle regroupe 28 occurrences réparties dans 13 sites de conservation parmi lesquels se trouvent deux édifices abritant des ensembles décoratifs d'importance : il s'agit de la chapelle du château du Pimpéan à Grézillé, non loin d'Angers, et de l'église paroissiale d'Asnières-sur-Vègre, près du Mans.

Enfin, dans la région bourguignonne, 33 images murales de la vie terrestre de la Vierge, réparties dans 20 sites de conservation, ont été comptabilisées. La plupart de ces édifices se situe dans la partie septentrionale de la région, autour d'Auxerre et au nord de Dijon. Dans la partie méridionale de la Bourgogne, trois sites de conservation se regroupent autour du Canal du Nivernais, à mi-distance entre Nevers et Autun. Le nombre relativement élevé de sites recensés pour la région bourguignonne induit une quasi absence de décoration murale de grande ampleur consacrée à la vie terrestre de la Vierge. Font exception l'église S. Pierre de Moutiers-en-Puisaye, à la limite sud-ouest de l'actuel département de l'Yonne, et l'église S. Julien de Sennecey-le-Grand, située dans la vallée de la Saône entre Mâcon et Chalon-sur-Saône, qui abritent deux programmes picturaux d'importance. La seconde église appartient, par ailleurs, à un regroupement de trois sites de conservation situés aux alentours de la ville de Tournus, dans laquelle se trouvent également deux édifices abritant des images murales relatives à notre étude.

2.1.2. Les régions de la moitié sud de la France

En abordant les régions françaises situées au sud de la Loire, le recensement des témoignages muraux de la vie terrestre de la Vierge devient beaucoup plus fructueux. La région du Limousin fait figure d'exception avec une unique peinture murale conservée dans la chapelle Notre-Dame de Boussac-Bourg, village situé à la limite nord-est de l'actuel département de la Creuse.
L'actuelle région Rhône-Alpes comporte, au contraire, plusieurs ensembles décoratifs d'une grande importance pour l'étude iconographique de la vie terrestre de la Vierge avec un recensement de 61 peintures murales qui se répartissent dans 21 sites de conservation. La chapelle de Lacenas et l'église de Ternand, qui se situent non loin de Villefranche-sur-Saône dans l'actuel département du Rhône, abritent deux décors muraux, dont le premier compte parmi les plus développés au sein de la documentation iconographique rassemblée pour cette région. Dans le département de la Loire, deux autres édifices méritent d'être mention-

nés pour l'ampleur de leur décoration peinte consacrée à des épisodes de l'histoire mariale : il s'agit de l'église de Saint-Maurice-sur-Loire, non loin de Roanne, et de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château, commune située à proximité de Saint-Etienne. Mais les édifices abritant les cycles picturaux les plus marquants pour la région rhônalpine sont localisés dans les Alpes du nord. En Haute-Savoie, le cloître de l'abbaye d'Abondance, bourgade située dans la vallée homonyme non loin de la frontière suisse, conserve les vestiges d'une importante décoration peinte dédiée à Marie. Enfin, dans le sud-est de l'actuel département de la Savoie, la vallée de la Maurienne abrite deux chapelles de montagne exceptionnelles, à Lanslevillard et à Bessans, qui renferment un nombre important de peintures murales illustrant des épisodes de la vie terrestre de la Vierge.
La documentation iconographique qui a été rassemblée pour la région actuelle de l'Auvergne comporte 59 peintures murales consacrées à des épisodes de la vie terrestre de la Vierge qui sont distribuées dans 18 édifices différents. Dans la partie septentrionale de la région, quatre sites de conservation sont nichés dans la vallée de la Sioule, parmi lesquels il convient de mentionner particulièrement les églises d'Ebreuil et de Jenzat, situées non loin de Vichy, qui abritent d'importants décors muraux relatifs à notre enquête. En descendant vers Clermont-Ferrand, on rencontre deux autres ensembles décoratifs remarquables à Aigueperse et dans l'église S. Amable de Riom. Au fil de la vallée de l'Allier, en direction du Puy-en-Velay, nous avons répertorié quatre sites de conservation parmi lesquels trois édifices abritent une vaste décoration murale dédiée pour partie à la vie terrestre de la Vierge : il s'agit de la collégiale d'Auzon, de l'abbatiale de Lavaudieu et de la prieurale de Blassac. Dans le sud de la région auvergnate, au cœur de l'actuel département du Cantal, une seule décoration peinte, relative au thème de notre étude, a été préservée dans l'église S. Vincent de Saint-Flour.
La région Poitou-Charentes rassemble plusieurs décorations murales illustrant des épisodes consacrés à la vie terrestre de Marie avec un recensement de 38 peintures murales réparties dans 13 lieux de conservation. Au nord-est de la région, dans l'actuel département de la Vienne, quatre sites d'importance sont regroupés autour de la Gartempe : il s'agit de la fameuse abbatiale de Saint-Savin, de la paroissiale de Saint-Pierre-les-Églises, de la chapelle du cimetière de Jouhet et de la commune d'Antigny qui accueille deux édifices abritant des peintures murales relatives à notre enquête. Mais la majorité des lieux de conservation répertoriés se situe dans la moitié méridionale de la région poitevine, surtout dans l'actuel département de la Charente. Celui-ci rassemble cinq sites conservant des images murales de la vie terrestre de la Vierge, avec notamment deux ensembles picturaux d'importance dans l'abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe et dans la chapelle cimétériale de Chirac, communes situées respectivement dans les vallées de la Charente et de la Vienne.

Abordons à présent les territoires les plus méridionaux de la France qui regroupent, à eux seuls, un peu plus de la moitié des sites de conservation répertoriés dans l'Hexagone et des images de la vie terrestre de la Vierge qui composent notre *corpus* national.
Avec l'actuelle région Midi-Pyrénées, nous abordons la région la plus représentée dans notre documentation iconographique française avec un recensement de 146 images murales de la vie terrestre de la Vierge réparties dans 42 sites de conservation, soit plus de 20 pour cent des occurrences référencées pour l'Hexagone.
Dans la partie méridionale de cette région, il existe une importante concentration de sites de conservation relatifs à notre enquête dans le massif des Pyrénées ou ses contreforts septentrionaux, à cheval sur les départements actuels de l'Ariège, de la Haute-Garonne et des Hautes-Pyrénées. Dans ce dernier département, les quatre édifices qui abritent des pein-

tures murales illustrant la vie terrestre de la Vierge sont situés non loin de la limite orientale du territoire. Nous mentionnerons particulièrement l'église d'Ourde, petit village de la vallée de l'Ourse, dans le territoire de la Barousse, qui renferme une décoration murale d'importance. Un peu plus à l'est, en passant la limite du département de la Haute-Garonne, nous atteignons le Comminges, région historique correspondant actuellement à la partie méridionale du département. Ce territoire rassemble six lieux conservant des peintures murales relatives à notre enquête, notamment les vastes ensembles picturaux des églises paroissiales de Cazeaux-de-Larboust, village situé non loin du Col de Peyresourde, et de Saint-Pé-d'Ardet, commune sise au pied du Col des Ares. Toujours plus à l'est, la province du Couserans, située dans la partie occidentale du département actuel de l'Ariège, rassemble trois sites de conservation parmi lesquels l'ancienne cathédrale de Saint-Lizier abrite de belles peintures murales illustrant des épisodes de la vie terrestre de la Vierge. Dans le nord du département ariégeois, quatre autres édifices ont été recensés, parmi lesquels nous mentionnerons l'église prieurale de Vals, dans l'arrondissement de Pamiers, et la chapelle S. Anne de Saint-Ybars, commune située au confluent de la Lèze et du Latou, à la limite du département actuel de la Haute-Garonne. Gagnons justement ce département qui comporte quatre sites de conservation relatifs à notre enquête situés dans le piémont pyrénéen. Plusieurs édifices renferment de remarquables décorations murales liées à notre thème de recherche, notamment les églises de Boulogne-sur-Gesse et de Saint-Plancard, sises entre les vallées de la Save et de l'Arrats, et celle de Montbrun-Bocage située dans la partie orientale du département. La ville de Toulouse est également riche en décors muraux illustrant des épisodes de la vie terrestre de la Vierge puisqu'elle comprend, outre l'église Notre-Dame-de-la-Daurade dont la décoration mosaïquée a été détruite au XVIIIe siècle, trois édifices religieux intéressant notre enquête. Plus à l'ouest, le Gers fait partie des rares départements français pour lesquels nous n'avons recensé aucun décor mural illustrant la vie terrestre de la Vierge.

La moitié septentrionale de la région Midi-Pyrénées correspond aux départements actuels du Tarn, du Tarn-et-Garonne, du Lot et de l'Aveyron. Le premier département ne comporte que trois sites conservant des images murales relatives à la vie terrestre de la Vierge, mais il s'agit de trois ensembles décoratifs dont le programme iconographique est très développé. Deux édifices sont situés à Rabastens et à Vieux, entre Toulouse et Albi, chef-lieu du département tarnais qui abrite également plusieurs peintures murales dans sa cathédrale S. Cécile. L'actuel département du Tarn-et-Garonne rassemble, lui aussi, trois édifices comportant des peintures murales intéressant notre enquête. Ces trois sites sont tous situés dans la partie septentrionale du département, à proximité de Montauban. La ville de Moissac et son église S. Martin sont sises à la confluence de la Garonne et du Tarn, sur le Canal de Garonne, tandis que le petit village de Bioule et son château sont nichés dans la vallée de l'Aveyron. En allant vers le nord, l'église Notre-Dame de Saux, dépendant de la commune de Montpezat-de-Quercy, se situe à la limite septentrionale du département. En continuant vers le nord, nous atteignons l'actuel département du Lot qui regroupe six édifices renfermant des décorations murales illustrant la vie terrestre de la Vierge, édifices qui sont tous localisés dans la moitié occidentale du département. Mentionnons une concentration particulière de trois sites de conservation dans la région naturelle de la Bouriane, située au nord de la vallée du Lot, avec notamment l'église prieurale de Rampoux qui renferme un décor pictural d'importance. Enfin, le département actuel de l'Aveyron rassemble également six édifices conservant des peintures murales à thématique mariale, pour la plupart des œuvres isolées. L'observation de la carte de répartition des sites français permet de constater une concentration de quatre édifices dans les environs de Rodez, plus précisément entre les val-

lées de l'Aveyron et du Viaur. Mentionnons également le seul site aveyronnais qui abrite un ensemble décoratif plus complet : il s'agit de l'église abbatiale de La Serre qui se situe dans le sud-ouest du département, non loin de la vallée du Tarn. Cinq autres édifices situés dans ce département abritent des images isolées.

Avec un recensement de 105 peintures murales dédiées à la vie terrestre de la Vierge et réparties dans 37 sites de conservation, l'actuelle région Provence-Alpes-Côte-d'Azur se place au deuxième rang des régions les plus représentées dans notre documentation iconographique française avec une valeur relative d'environ 16 pour cent. Après avoir évoqué plus haut les sites de conservation localisés dans les Alpes du Nord et l'actuelle région Rhône-Alpes, poursuivons avec les Alpes du Sud qui appartiennent à la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur. Cette zone montagneuse présente une concentration tout à fait exceptionnelle d'édifices conservant des peintures murales dédiées à la vie de Marie.
Dans le département des Hautes-Alpes, la haute vallée de la Durance rassemble, à elle seule, 10 lieux de conservation relatifs à notre enquête parmi lesquels certains abritent des décors muraux remarquables comme ceux des chapelles de Plampinet, non loin du Mont Genèvre, de Puy-Chalvin ou du Monêtier.
La même concentration géographique a été constatée dans les vallées de l'actuel département des Alpes-Maritimes, avec plusieurs programmes iconographiques extrêmement développés. Dans le nord-ouest du département, la vallée de la Tinée rassemble cinq chapelles de montagne qui abritent quelques peintures murales relatives à notre enquête : il s'agit, du nord au sud, des chapelles de Saint-Étienne-de-Tinée, d'Auron, de Roubion, de Clans et de La-Tour-sur-Tinée. Tout près de là, la vallée de l'Estéron accueille la chapelle Notre-Dame-d'Entrevignes de Sigale qui renferme une très belle décoration peinte dédiée à la Vierge. Plus à l'est, la vallée des Paillons regroupe deux sites de conservation relatifs à notre étude dans les villages de Lucéram et de Peillon. Enfin, dans la partie la plus orientale du département, tout près de la frontière italienne, la haute vallée de la Roya accueille deux autres décors muraux dans les chapelles de La Brigue et de Saorge.
En dehors des régions alpines, les images murales de la vie terrestre de la Vierge sont relativement rares dans le sud-est de l'Hexagone. Les départements actuels du Var et des Alpes-de-Haute-Provence comportent respectivement un seul et deux sites de conservation. Quant au département du Vaucluse, toutes les images relatives à notre étude qui ont été recensées sont situées dans la ville d'Avignon ou dans ses environs immédiats.

Avec 66 peintures murales réparties dans 28 édifices, l'Aquitaine occupe une place quantitative importante au sein du *corpus* iconographique français avec près de 10 pour cent des occurrences recensées.
La moitié méridionale de la région est relativement pauvre en décorations murales relatives à notre enquête puisque nous n'avons répertorié que six sites de conservation, dont un édifice unique qui se trouve à Bayonne pour l'actuel département des Pyrénées-Atlantiques. Les cinq autres édifices recensés sont situés dans la partie orientale du département actuel des Landes avec, notamment, quatre ensembles décoratifs d'importance dans l'église du Mas d'Aire-sur-l'Adour, dans l'église S. Jacques de Saint-Yaguen, dans l'église S. Jean-Baptiste de Suzan et, enfin, dans la chapelle Notre-Dame de Lugaut.
La grande majorité des sites aquitains conservant des images murales de la vie terrestre de la Vierge est localisée au nord de la vallée de la Garonne. La région bordelaise présente une notable concentration d'édifices intéressant notre enquête, parmi lesquels il convient de mentionner la tour de Veyrines, sise sur la commune de Mérignac, qui abrite un important

décor à thématique mariale. Plus à l'est, l'actuel département du Lot-et-Garonne ne comporte que deux sites conservant des peintures murales relatives à notre étude, dont l'église de Laussou, commune située près de la limite septentrionale du département, qui renferme une vaste décoration consacrée à la vie terrestre de la Vierge.
Le nord-est de la région Aquitaine possède une importance certaine au sein de notre documentation iconographique française puisque l'actuel département de la Dordogne rassemble 11 sites de conservation dont la plupart abritent de remarquables ensembles décoratifs en rapport avec la vie terrestre de Marie. La quasi-totalité des édifices prend place à proximité des grands cours d'eau qui sillonnent le territoire dordognais. Le long de la vallée de la Dordogne se trouvent notamment l'église S. Nicolas de Trémolat, l'église S. Martin de Limeuil ainsi que l'abbaye de Cadouin. Plus au nord, dans une portion de territoire délimitée par la Dordogne et son affluent, la Vézère, se situent plusieurs édifices dont le château de La Roque à Meyrals et la chapelle du Cheylard à Saint-Geniès. Encore plus au nord, la vallée de l'Isle et de son affluent, l'Auvézère, accueille deux autre sites de conservation avec notamment un remarquable ensemble décoratif, malheureusement détruit mais connu grâce à des relevés, qui était abrité dans la chapelle S. Michel d'Auberoche sur la commune du Change.

L'actuelle région Languedoc-Roussillon possède une importance quantitative moindre dans notre documentation iconographique française avec 25 images murales de la vie terrestre de la Vierge qui se répartissent dans 15 sites de conservation. La quasi-totalité de ces édifices se situe dans la partie méridionale de la région languedocienne qui correspond aux départements actuels de l'Aude et des Pyrénées-Orientales. C'est surtout dans ce dernier département que s'observe la plus importante concentration des sites de conservation répertoriés pour le Languedoc-Roussillon. Tout comme nous l'avons déjà constaté pour les Alpes et pour la région Midi-Pyrénées, les édifices abritant des décorations murales intéressant notre enquête sont regroupés le long des vallées qui sillonnent le massif des Albères, massif qui constitue la partie la plus orientale de la chaîne pyrénéenne. Parmi les six lieux de conservation qui se répartissent dans les vallées du Tech et du Têt, il convient de mentionner l'église S. Martin-de-Fenouilla qui dépend de la commune de Maureillas et qui renferme plusieurs peintures murales illustrant des épisodes de la vie terrestre de Marie.

Achevons ce panorama cartographique des sites conservant des images murales de la vie terrestre de la Vierge dans le sud de la France en examinant le recensement effectué en Corse. L'île regroupe 10 peintures murales relatives à notre enquête qui sont distribuées dans sept sites de conservation, ce qui induit l'absence de tout ensemble décoratif dédié à la Vierge au profit de représentations isolées. Il est vrai que, jusqu'à la fin du Moyen Âge, l'iconographie mariale qui s'est développée en Corse a été limitée à des représentations de la Vierge en orante, de Vierge à l'Enfant ou de l'épisode de l'Annonciation. C'est seulement vers la fin du XVe siècle que l'iconographie s'enrichit par l'introduction du thème de la Vierge des Douleurs qui s'exprime notamment au travers de l'épisode de la Crucifixion[18]. La totalité des lieux référencés se trouve dans le département actuel de la Haute-Corse, la plupart se situant plus précisément dans les territoires de Nebbio et de Castagniccia qui occupent le nord-est de l'île. Seuls deux sites échappent à cette localisation : Calvi dans le nord-ouest et Arca dans le centre de la Corse. Cette disparité dans la répartition des décors muraux

[18] Ces éléments d'explication ont été développés par Frédérique Valéry, docteur de l'Université de Corse, au cours d'une communication intitulée « L'iconographie des décors peints à fresque en Corse à la fin du Moyen Âge » qui a été proposée dans le cadre des Neuvièmes Rencontres du GRIM (Groupe de Recherche en Iconographie Médiévale) qui se sont tenues à Paris le 5 juin 2012.

entre le nord et le sud de la Corse s'explique par le contexte historique de l'île qui, entre le XIe et le milieu du XVIIIe siècle, a été placée sous la tutelle de puissantes cités-États italiennes, d'abord Pise puis Gênes. De fait, les contacts avec les cultures pisanes et génoises ont été plus prospères dans le nord du territoire tandis que les régions du sud se caractérisent par des écarts économiques importants[19].

L'analyse cartographique proposée à partir du *corpus* iconographique rassemblé pour la France a mis en évidence deux grandes tendances : une forte opposition quantitative entre les régions septentrionales et méridionales de l'Hexagone et une importante dispersion spatiale des sites conservant des images murales de la vie terrestre de la Vierge. L'examen de l'évolution historique des territoires de la France actuelle au sein de la période chronologique concernée par notre enquête permet d'émettre quelques hypothèses explicatives[20].

2.1.3. La répartition géographique des sites de conservation en France : tentatives d'interprétation

Comment pouvons-nous tenter d'expliquer, d'une part, cette disparité quantitative qui existe entre le nord et le sud de la France et, d'autre part, la dissémination sur l'ensemble du territoire français des sites de conservation qui ont été recensés ?

Si l'on s'intéresse, tout d'abord, à l'opposition qui a été observée entre les régions septentrionales et méridionales de la France, force est de constater que cette disparité coïncide avec une implantation hétérogène de l'Église dans les territoires de l'Hexagone depuis les origines du développement du christianisme en Gaule. Au début du IVe siècle, l'Église se dote de structures hiérarchiques calquées sur celles de l'administration gallo-romaine avec la nomination d'un évêque dans chaque cité. Mais cette organisation primitive ne prend pas encore en compte les territoires ruraux dont le maillage religieux est beaucoup plus relâché, le centre et l'ouest du pays n'ayant pas été évangélisés avant le Ve siècle au plus tôt. L'organisation ecclésiastique des campagnes sous forme de paroisses a été initiée sous l'impulsion de Martin de Tours avant d'être systématisée à l'époque carolingienne.
Pourtant l'observation d'une carte matérialisant l'implantation de l'Église dans le royaume carolingien[21] laisse toujours apparaitre d'importantes disparités dans le maillage religieux des territoires qui composent la France actuelle. Dans une zone délimitée au nord par une ligne passant par Bordeaux et Lyon, le nombre d'archevêchés, d'évêchés et d'abbayes implantés à cette époque est très important tandis que les régions centrales et occidentales de l'Hexagone sont caractérisées par une trame beaucoup plus lâche. Les régions situées au nord-est de la Loire possèdent, quant à elles, une implantation légèrement plus dense due, notamment, à l'importance des fondations d'abbayes. Il est frappant de constater que, même si l'évangélisation globale du territoire français est effective à l'époque carolingienne, l'implantation des structures hiérarchiques de l'Église reflète encore le développement irrégulier du premier christianisme en Gaule. La généralisation des paroisses en milieu rural ayant été achevée sous la domination de la dynastie carolingienne, il est permis de supposer que leur implantation géographique n'a pas dû subir de modifications fondamentales au cours du Moyen Âge.

---

[19] *Ibid*.

[20] Notre réflexion se base sur des éléments d'ordre historique issus de la synthèse suivante : DUBY Georges (dir.), *Histoire de la France des origines à nos jours*, Paris : Larousse, 1995, 1214 p.

[21] DUBY Georges (dir.), *Grand atlas historique. L'histoire du monde en 520 cartes*, 2e édition, Paris : Larousse, 2004, 387 p.

Cependant, si la prépondérance des sites de conservation relatifs à notre étude dans le sud de la France coïncide avec le développement précoce des structures ecclésiastiques dans ces régions, il n'en va pas de même pour les territoires situés au nord-est de la Loire pour lesquels assez peu d'édifices ont été répertoriés. La poursuite de notre réflexion va peut-être pouvoir expliquer cette contradiction.
En effet, la prise en considération de l'évolution de l'art au cours du Moyen Âge en France peut permettre d'éclairer davantage les raisons de la disparité constatée entre le nord et le sud de l'Hexagone pour la répartition géographique des sites de conservation répertoriés dans le cadre de notre enquête. À partir du deuxième quart du XIIe siècle, les régions septentrionales de la France sont fortement marquées par le développement de l'architecture gothique. Le succès de cette nouvelle forme architecturale, caractérisée notamment par l'allègement de la structure qui favorise la substitution de panneaux vitrés aux surfaces murales, laisse peu de place aux techniques décoratives traditionnelles comme la peinture murale et la mosaïque[22]. D'ailleurs, il est intéressant de constater que c'est surtout la présence d'édifices décorés à la période romane qui permet d'augmenter significativement le nombre d'occurrences recensées dans la moitié septentrionale de la France. C'est le cas, notamment, dans l'actuelle région Centre où se situent des décors muraux remarquables tels que ceux de l'église S. Aignan de Brinay, de l'église S. Nicolas de Tavant ou de la chapelle S. Jean du Liget à Chemillé-sur-Indrois.

En ce qui concerne la seconde tendance observée dans la répartition géographique des sites conservant des images murales de la vie terrestre de la Vierge en France, il est permis de supposer que la féodalité a joué un rôle prépondérant dans la dissémination des édifices sur l'ensemble du territoire français.
Les racines de ce phénomène remontent à la période gallo-romaine où l'on observe déjà une extension des grandes propriétés terriennes centrées autour d'une villa qui tend à se fortifier afin d'offrir protection aux populations rurales en cas de menace. À la fin du VIIe siècle, une crise politique qui frappe la dynastie mérovingienne va également favoriser le développement de la féodalité. Après la mort de Dagobert Ier en 639, plusieurs rois jeunes et inexpérimentés se succèdent à la tête du royaume mérovingien. L'absence d'un pouvoir monarchique fort incite certaines régions comme l'Aquitaine, la Provence ou l'Armorique à revendiquer leur autonomie. Par ailleurs, le pouvoir central est l'objet de luttes intestines qui s'achèvent par l'extinction de la dynastie mérovingienne et l'avènement des Pippinides au VIIIe siècle. Cette instabilité du pouvoir monarchique provoque un sentiment d'insécurité chez les fidèles des monarques mérovingiens qui se mettent progressivement au service d'autres puissants, amorçant ainsi le processus de vassalité.
Le phénomène est mis à profit par la royauté dès l'accession au trône de Charlemagne en 768 puisque le souverain favorise l'établissement de vassaux francs dans l'ensemble du royaume afin d'asseoir son pouvoir sur les régions indépendantistes, tout en constituant les bases de l'armée carolingienne formée d'hommes libres au service du roi. Parallèlement, se met en place le principe du bienfait, appelé aussi bénéfice, qui permet au vassal d'être doté de terres, ou quelquefois d'autres biens, en échange de son allégeance envers un seigneur. Le bienfait est plus connu sous le nom de fief, dénomination qu'on lui attribue à partir du Xe siècle.
Durant la période carolingienne, les rois francs se considèrent comme les protecteurs de l'Église qui leur est, par conséquent, entièrement soumise. Les évêques, envisagés par les

[22] DESCHAMPS Paul, THIBOUT Marc, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380)*, Paris : CNRS, 1963, p. 6.

Carolingiens comme des fonctionnaires de l'État, sont nommés par le roi. Dans les campagnes, le contrôle de l'Église est également exercé par l'aristocratie franque puisque les lieux de culte édifiés en territoire rural le sont, le plus souvent, à l'initiative des puissants propriétaires terriens. Sise à proximité de la maison du maître, l'église fait partie du manse seigneurial, au même titre que les équipements utilitaires comme les moulins, tandis que le desservant est généralement choisi parmi les serfs du seigneur.

Avec l'affaiblissement de la monarchie carolingienne au IXe siècle, il devient de plus en plus difficile pour le souverain de récupérer les terres données aux vassaux en cas de manquements à leur serment d'allégeance. Sous l'influence des puissants du royaume, le roi Charles le Chauve reconnaît la transmission des bienfaits par héritage lors du synode de Quierzy en 877. Cet acte est à l'origine de l'instauration de la féodalité. Mais l'aristocratie souhaite en finir avec la monarchie et la mort du roi au cours de la même année a pour conséquence un morcellement du royaume dont les provinces sont accaparées par les puissants qui créent de nouvelles principautés dont le découpage territorial a subsisté durant tout le Moyen Âge. Dans le même temps, à la fin du IXe et au début du Xe siècle, les territoires francs sont assaillis par de nouvelles vagues d'envahisseurs : musulmans dans le sud et hongrois dans l'est du pays. Face à ces incursions dévastatrices, les populations se placent sous la protection des nouveaux princes, ce qui a pour conséquence de renforcer leur pouvoir et d'établir leur légitimité. Ce nouvel État féodal atteint son apogée entre 980 et 1075 environ.

Ainsi, la dissémination des édifices recensés sur l'ensemble du territoire français peut s'expliquer par la multiplication des centres d'autorité corrélativement au développement de la féodalité. La construction et/ou la décoration des lieux de culte sont souvent impulsées par le seigneur local, comme semblent le confirmer de nombreux exemples au sein de notre documentation iconographique française.

Parfois, la présence seigneuriale dans le lieu de culte est d'ordre funéraire lorsque l'édifice abrite un tombeau qui peut être accompagné d'une décoration murale. C'est le cas notamment dans l'église de l'ancienne chartreuse de Sainte-Croix-en-Jarez, dans l'actuel département de la Loire, où Thibaud de Vassalieu, important donateur du monastère, a fait édifier un tombeau agrémenté de plusieurs peintures murales. De la même manière, Payen, seigneur de Sourches, est sans doute le commanditaire d'un enfeu peint abritant sa supposée sépulture en l'église de Neuvillette-en-Charnie dans le département actuel de la Sarthe.

Dans d'autres cas, l'intervention du seigneur local dans la décoration murale d'un édifice religieux ne se limite plus au seul cadre d'une sépulture mais s'affiche aux yeux de tous les fidèles dans les zones dédiées au culte. Dans le département actuel de l'Allier, la famille d'Aubigny fait décorer l'église S. Martin de Jenzat d'un vaste décor mural qui se déploie sur les parois de la nef principale de l'édifice.

Certaines demeures seigneuriales sont elles-mêmes dotées d'un lieu consacré qui peut être réservé au maître des lieux et à sa famille ou être accessible aux populations placées sous l'autorité du seigneur. Dans son château de Bioule, commune située dans l'actuel département du Tarn-et-Garonne, la puissante famille de Cardaillac a fait édifier une chapelle funéraire dans laquelle un vaste ensemble de peintures murales a été réalisé. Encore plus prégnante est l'action de Jean de Moussy, seigneur de Boismorand et de la Contour, qui est le commanditaire d'un cycle pictural pour la chapelle de son château d'Antigny, mais qui est aussi à l'origine de la décoration de l'église Notre-Dame située dans la même commune et de la chapelle cimétériale d'un village voisin, Jouhet.

Après ces quelques hypothèses relatives à l'implantation des sites de conservation en France, intéressons-nous à la répartition géographique de ceux qui ont été répertoriés en Italie, répartition qui s'avère très différente de celle observée pour l'Hexagone, même si l'on constate à nouveau une importante disparité entre le nord et le sud du pays.

2.2. En Italie : opposition entre le nord et le sud de la Péninsule et prépondérance des grandes cités italiennes

L'observation des cartes de l'Italie qui matérialisent les sites conservant des images murales relatives à la vie terrestre de la Vierge laisse apparaitre, comme nous l'avons déjà constaté pour la France, une importante opposition entre le nord et le sud de la Péninsule (cartes 2-3 p. 52-53).

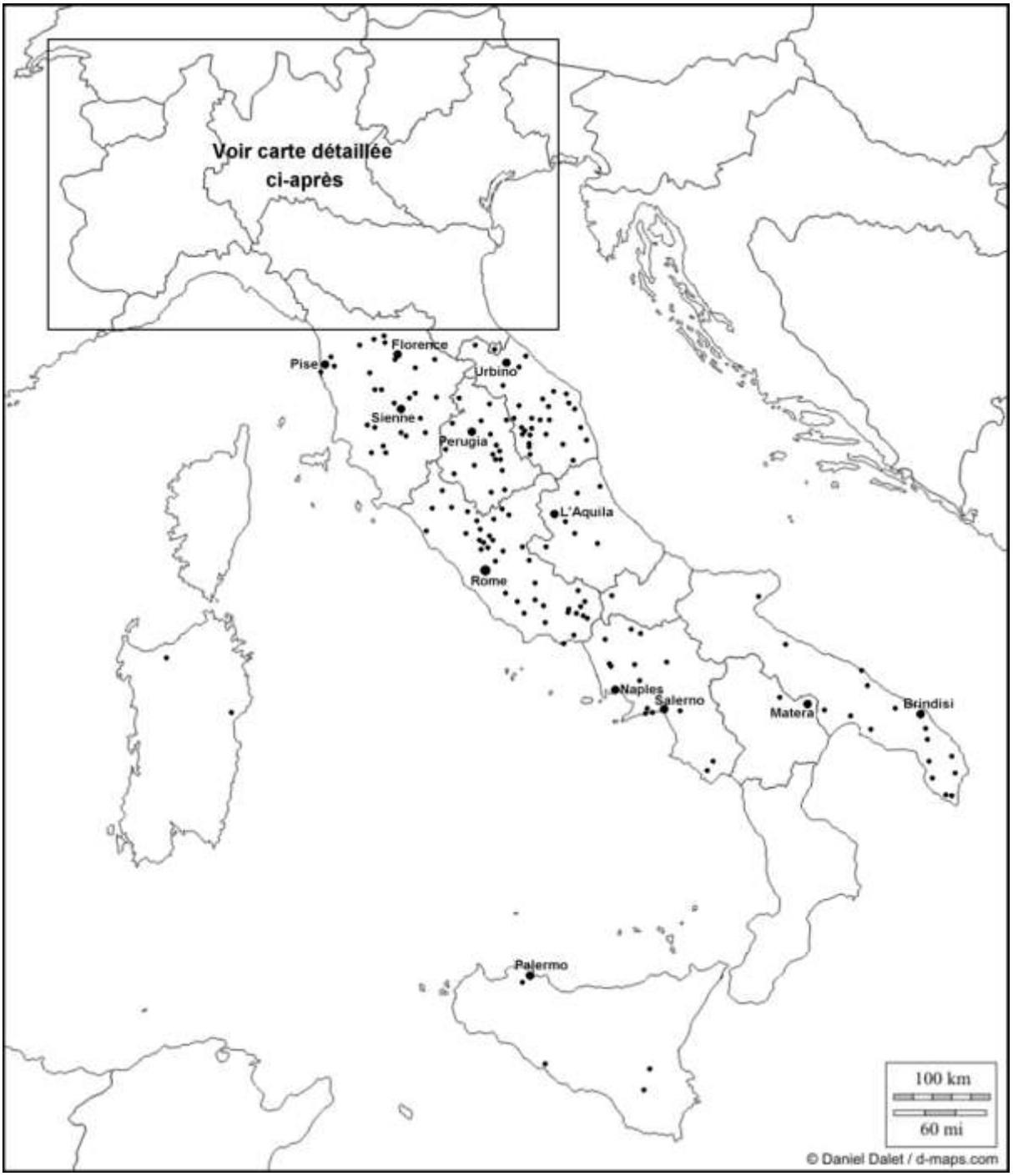
2.2.1. L'hétérogénéité de la répartition des sites de conservation comme un reflet des réalités géographiques dans la Péninsule

Il apparait clairement que les régions du nord et du centre de l'Italie rassemblent un nombre important d'édifices abritant des décorations murales à thématique mariale tandis qu'un grand tiers méridional est caractérisé par la rareté des images recensées. La région actuelle des Abruzzes ne comporte que sept sites de conservation, tandis que la Molise et la Basilicate rassemblent respectivement deux et trois édifices abritant des décors muraux intéressant notre enquête. Les îles italiennes ne paraissent pas plus favorisées puisque six lieux de conservation ont été recensés pour la Sicile et seulement deux pour la Sardaigne. La Calabre, quant à elle, semble totalement dépourvue de décorations murales relatives à la vie terrestre de la Vierge. Dans le sud de l'Italie, seule la région actuelle des Pouilles dispose d'une importance relative au sein de notre documentation iconographique avec un recensement de 22 sites de conservation.

La disparité constatée entre le nord et le sud de l'Italie peut notamment s'expliquer par la dualité géographique qui caractérise la Péninsule[23].
Dans la partie méridionale du pays, la chaîne des Apennins occupe une part importante du territoire. Le massif montagneux forme une frontière naturelle entre les régions occidentales, fertiles, du Latium et de la Campanie et les territoires orientaux des Abruzzes et de la Molise. La Basilicate et la Calabre, quant à elles, sont presque entièrement occupées par des zones montagneuses. Les Apennins constituent un massif peu élevé mais qui peut s'avérer difficilement franchissable, les contreforts de la montagne dessinant, de part et d'autre, quelques plaines rares et étroites. Autant de caractéristiques géographiques peu propices à l'implantation humaine. La Pouille est la seule région du sud de l'Italie à bénéficier d'un relief moins accidenté, ce qui a sans doute favorisé l'installation pérenne des hommes et peut expliquer pourquoi les témoignages monumentaux qui nous intéressent sont plus nombreux dans cette zone.

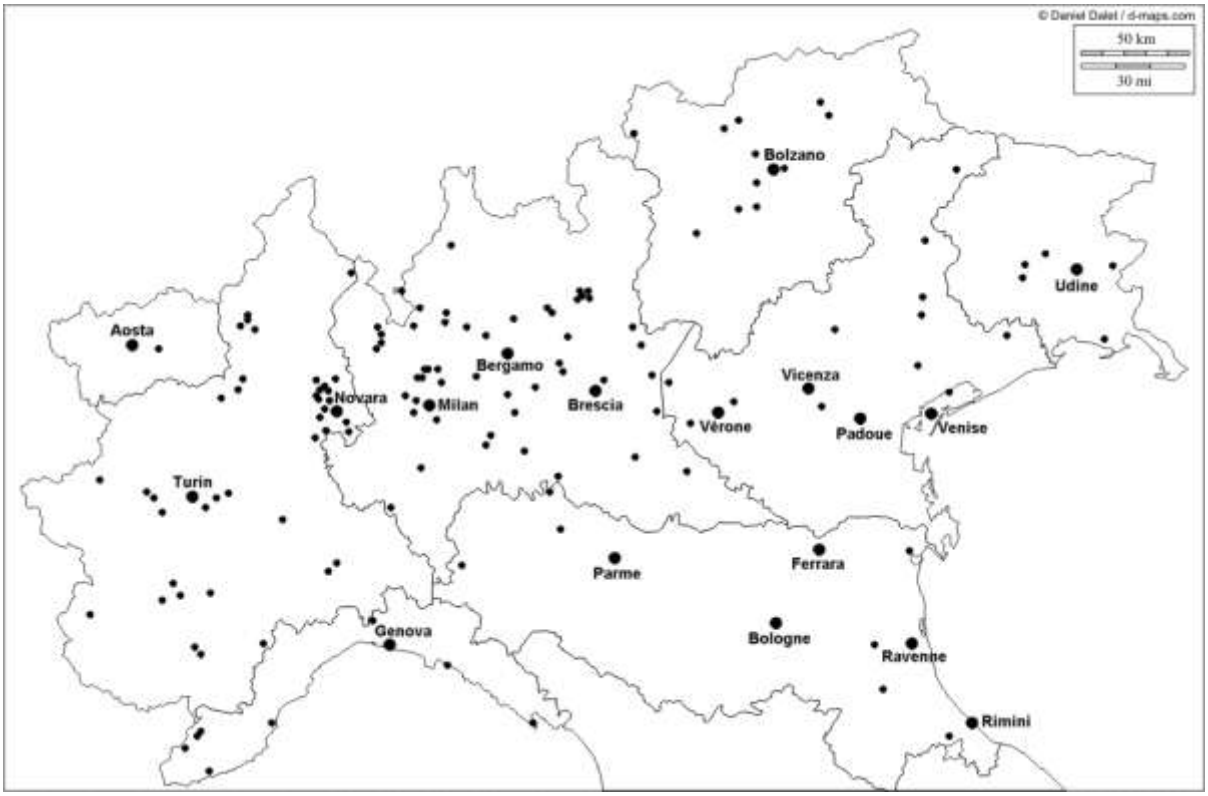
[23] Cette dualité géographique est explicitée dans : MILZA Pierre, *Histoire de l'Italie. Des origines à nos jours*, Paris : Arthème Fayard, 2005, p. 7.

Carte 2 – Répartition géographique des sites conservant des images murales de la vie terrestre de la Vierge en Italie (carte de l'auteur)



Les points matérialisés sur la carte représentent les différentes villes qui abritent un ou plusieurs édifices renfermant des images murales relatives à la vie terrestre de la Vierge. Le nombre d'images conservées dans chacun des sites n'est pas pris en considération ; la variation du diamètre des points n'est pas significative mais est destinée à faciliter la lisibilité de la carte. Ainsi, les points présentant un diamètre plus large permettent de mettre en exergue les villes les plus importantes afin de favoriser une lecture aisée de la carte. Seules les grandes villes abritant des décorations murales intégrées à notre documentation ont été reportées sur la carte.

Carte 3 – Répartition détaillée des sites dans l'Italie septentrionale (carte de l'auteur)



En raison du nombre important de sites de conservation recensé dans l'Italie septentrionale, une carte détaillée a été établie afin d'en faciliter la lisibilité.

Le nord de l'Italie, au contraire, est occupé par la vaste plaine du Pô qui prend sa source dans les Alpes et traverse l'ensemble des régions septentrionales de la Péninsule avant d'aller se jeter dans la mer Adriatique. La fertilité de la plaine padane en a fait l'une des régions les plus riches d'Italie, comme en témoignent la densité démographique et les nombreuses cités qui se sont développées à proximité du fleuve. Ainsi, il n'est pas étonnant de constater que les trois régions italiennes traversées par le cours du Pô – le Piémont, la Lombardie et la Vénétie – rassemblent un peu plus d'un tiers des sites de conservation qui ont été répertoriés dans le cadre de notre étude.

Une seconde tendance caractérise, en Italie, la répartition géographique des édifices abritant des images murales relatives à la vie terrestre de la Vierge. Contrairement aux sites de conservation français qui sont largement dispersés sur l'ensemble du territoire, la documentation iconographique rassemblée pour la Péninsule révèle la prépondérance des grandes villes qui agissent comme autant de catalyseurs de la création artistique locale.

2.2.2. La place des grands centres urbains dans le recensement de l'art mural dédié à la vie terrestre de la Vierge en Italie

Lorsque l'on examine la documentation iconographique qui a été rassemblée pour l'Italie, la forte concentration des sites de conservation au sein des grandes cités italiennes s'impose immédiatement comme une caractéristique nationale que nous n'avions pas constatée en France.

Les villes de la Péninsule qui rassemblent un nombre important d'images relatives à notre étude sont surtout situées dans le nord et le centre du pays. Ce constat vient corroborer les réflexions qui ont été développées dans les paragraphes précédents.
Dans le Nord, à Padoue, 51 peintures murales, illustrant des thèmes iconographiques appartenant au cycle de la vie terrestre de la Vierge, sont conservées dans neuf édifices différents. Parmi ceux-ci se distinguent le baptistère padouan ainsi que la chapelle des Scrovegni qui abrite à elle seule seize images relatives à notre enquête. La ville de Milan présente un mode de concentration différent puisque les 34 images murales relatives à notre enquête qui ont été répertoriées sont réparties dans 20 sites de conservation. Cette répartition induit l'absence de tout ensemble décoratif de grande ampleur consacré à la vie terrestre de la Vierge, à l'exception des peintures murales déposées de l'église S. Maria della Pace.
Dans les régions centrales de l'Italie, la ville ombrienne d'Assise se démarque avec un recensement de 46 images distribuées dans sept édifices. L'importance quantitative acquise par Assise au sein de notre *corpus* iconographique italien s'explique aisément par l'ampleur des programmes iconographiques développés dans les deux édifices dédiés aux saints tutélaires de la cité, les basiliques S. Francesco et S. Chiara. Toujours dans la région actuelle de l'Ombrie, Perugia rassemble également 12 édifices qui renferment les 26 peintures murales consacrées à la vie terrestre de la Vierge. En Toscane, outre la cité florentine que nous évoquerons ultérieurement en raison de son importance particulière, les villes de Sienne et de Pise présentent également une certaine concentration d'images relatives à notre enquête. Pour Sienne, 31 peintures murales ont été recensées et sont conservées dans 11 édifices parmi lesquels la cathédrale S. Maria Assunta occupe une place prépondérante. La ville de Pise rassemble 23 images illustrant la vie terrestre de la Vierge réparties dans neuf sites de conservation au sein desquels le Camposanto ou l'église S. Martino se distinguent pour l'ambition de leurs programmes iconographiques.

Dans les régions méridionales de la Péninsule, seule la ville de Naples rassemble un assez vaste panel de décorations murales dédiées à la vie terrestre de la Vierge avec un recensement de 34 occurrences réparties dans 10 sites de conservation. Mais cette concentration d'images est surtout due à l'existence d'ensembles décoratifs très développés qui sont abrités dans l'église S. Maria Donnaregina Vecchia et dans la basilique S. Lorenzo Maggiore.

Malgré l'importance des grands centres urbains qui viennent d'être évoqués, ceux-ci sont cependant loin d'atteindre la prépondérance quantitative acquise par Rome et Florence au sein de notre documentation italienne. Nous y reviendrons.
Mais, tout d'abord, comment est-il possible d'expliquer la forte concentration d'images relatives à notre enquête dans les principales villes de la Péninsule ? L'évolution historique particulière de l'Italie ainsi que le passé respectif de la Ville éternelle et de la cité florentine peuvent permettre de découvrir les causes de cette tendance. Cette analyse a également révélé qu'une région de l'Italie septentrionale fait figure d'exception en raison d'une évolution historique spécifique[24].

2.2.2.1. L'importance de la culture urbaine en Italie

Sous l'Empire romain, la Péninsule avait déjà été fortement urbanisée. L'héritage romain des cités italiennes, caractérisées par un tissu urbain dense et par des monuments remarquables, a perduré après l'effondrement de l'Empire d'Occident pour constituer le substrat des villes médiévales.
À la fin du Haut Moyen Âge, l'Italie, à l'instar du reste de l'Europe, est gagnée par les grands principes de la féodalité avec une caste seigneuriale dominante qui accapare les charges par transmission héréditaire, assume les pouvoirs régaliens et assure la protection des populations sur ses terres, tandis que des liens à caractère vassalique se tissent entre les puissants.
Cependant, le phénomène féodal a connu un développement limité dans la Péninsule, notamment à cause de l'enracinement profond des traditions romaines. En effet, l'Empire avait favorisé la concentration des richesses dans les villes et surtout la distribution de domaines terriens personnels affranchis de tout lien vassalique. De plus, l'aristocratie italienne n'est pas exclusivement guerrière et rurale, comme ce fut généralement le cas en France, mais également urbaine et actrice des affaires de la cité. Par ailleurs, les évêques disposent d'importants pouvoirs temporels dans les villes de la Péninsule et œuvrent activement à la protection des populations, se substituant ainsi à l'autorité seigneuriale.
Aux XIe et XIIe siècles, les villes d'Italie connaissent un essor spectaculaire corrélativement à un fort accroissement de la population. Le prestige et le rayonnement accrus des cités génèrent une emprise de plus en plus étroite sur le *contado*. L'influence de la cité s'exerce également sur les agglomérations de taille plus modeste établies dans la campagne environnante.
Parallèlement, des membres de l'aristocratie foncière ou de la riche caste marchande, à qui le souverain avait confié une autorité administrative sur la ville, tendent à faire reconnaître leurs privilèges afin de permettre à la cité de s'émanciper de toute tutelle monarchique. C'est ainsi que s'est développé le premier mouvement communal en Italie. Il apparait dès le XIe siècle dans le nord de la Péninsule, à la faveur d'un affaiblissement du pouvoir impérial

[24] Les éléments d'ordre historique qui alimentent notre réfléxion sont issus de l'ouvrage synthétique de Pierre Milza sur l'histoire de l'Italie et de l'atlas historique publié sous la direction de Georges Duby. DUBY (2004), *op. cit*. MILZA (2005), *op. cit*.

sur ces territoires. Si les gouvernements mis en place dans les communes tendent à supprimer la possibilité pour une famille noble d'accaparer le pouvoir municipal, il ne s'agit pas pour autant d'établir une démocratie urbaine et l'autorité est généralement assumée par une oligarchie patricienne. Dès le XIIe siècle, les villes italiennes abritent une civilisation brillante favorisée par un enrichissement rapide de la cité et de ses dirigeants. La volonté d'affirmer le prestige de la ville par rapport à ses rivales ainsi que la ferveur religieuse des populations sont à l'origine d'un développement foisonnant de l'art monumental public et privé. Le XIIIe siècle marque l'apogée de la civilisation communale en Italie.

Mais le modèle communal n'a pas connu une diffusion homogène dans l'ensemble de la Péninsule. Il concerne particulièrement les régions du nord et du centre qui correspondent au Royaume d'Italie et qui s'étendent jusqu'aux territoires du Patrimoine de Saint-Pierre. Au sein de cet espace, la Toscane constitue l'aire la plus urbanisée d'Italie et probablement de l'Europe tout entière. Dans le Mezzogiorno, qui correspond aux anciens royaumes de Naples et de Sicile, les villes sont insérées dans un système monarchique instauré par les différentes dynasties régnantes. Cette situation induit un décalage temporel dans la mise en place du modèle communal dans le sud de l'Italie où il ne s'implante véritablement qu'à partir de la fin du XIVe siècle. À cause de cette situation particulière, les villes méridionales sont partiellement tenues à l'écart de l'émulation culturelle et artistique qui caractérise les cités du nord[25]. Parallèlement aux causes géographiques qui ont été exposées plus haut, l'évolution historique des régions méridionales de l'Italie explique également la faible proportion d'images relatives à notre étude qui y ont été recensées.

Lorsque la conjoncture devient plus difficile, en raison notamment de menaces extérieures, certaines communes ont parfois confié le pouvoir, dès la fin du XIIe siècle, à un magistrat unique nommé pour une durée déterminée et portant le titre de podestat. Ces transferts de pouvoir, d'abord ponctuels, constituent la première étape vers une individualisation du pouvoir qui donnera naissance, à la fin du XIIIe siècle, aux premières seigneuries communales. Celles-ci se pérennisent progressivement et constituent de véritables lignages dynastiques comme les Médicis à Florence, les Visconti puis les Sforza à Milan ou les Gonzague à Mantoue.

Cette mutation des institutions communales est déjà largement répandue dans toute l'Italie du nord et du centre au début du XVe siècle. Elle s'accompagne d'un élargissement de l'influence des villes italiennes à de vastes territoires qui forment la base géographique des provinces régionales actuelles.

2.2.2.2. La primauté quantitative de Rome au sein de la documentation iconographique rassemblée pour l'Italie

La Ville éternelle regroupe, à elle seule, 138 images relatives à la vie terrestre de la Vierge qui sont réparties dans 41 sites de conservation, ce qui représente une valeur relative légèrement supérieure à huit pour cent du *corpus* iconographique italien.

Pendant des siècles, Rome fut la plus belle cité de l'Empire romain et le symbole même de la romanité. Ce statut hors du commun s'est traduit par une volonté de magnificence urbaine qui a perduré tout au long du Moyen Âge. Mais la primauté quantitative de Rome au sein de notre documentation italienne semble trouver une justification dans le développe-

[25] Les éléments de réflexion exposés dans ce paragraphe ont été développés par Ilaria Taddei, professeur d'histoire médiévale à l'Université Pierre Mendès-France de Grenoble, à l'occasion d'une conférence qui s'est déroulée le 4 avril 2012 dans les locaux de la Bibliothèque Universitaire Droit-Lettres sur le thème des villes italiennes au Moyen Âge.

ment précoce de l'art chrétien dans cette cité et surtout dans l'essor de la papauté qui a promu la Ville éternelle au rang de capitale de l'Église d'Occident.

Au début de notre ère, Rome fut l'une des premières villes occidentales où s'est implanté le christianisme. Partie de Judée au Ier siècle, la nouvelle religion s'est rapidement diffusée dans l'Empire romain via la Syrie, l'Asie mineure puis la Macédoine et la Grèce. À partir de là, le christianisme a atteint l'Italie et plus particulièrement Rome où la présence chrétienne est attestée dès 59 dans le quartier du Trastevere. En 64, les chrétiens étaient déjà assez nombreux à Rome pour que l'empereur Néron fasse endosser à cette communauté la responsabilité du grand incendie ayant dévasté la capitale de l'Empire. Témoins de cette implantation chrétienne précoce, les vestiges du premier art chrétien qui ont été recensés pour l'étude de la vie terrestre de la Vierge sont presque exclusivement conservés dans les catacombes romaines.

Après avoir été pendant des siècles la capitale de l'Empire romain, Rome devint progressivement la capitale de la chrétienté avec l'accroissement du pouvoir spirituel et temporel de la papauté. Au départ, la ville de Rome et ses territoires étaient théoriquement soumis à l'autorité de l'empereur romain d'Orient mais, dans les faits, cette autorité n'était plus effective. Face aux Lombards qui menaçaient d'envahir la Ville éternelle à la fin du VIe siècle, le pape Grégoire Ier, dit le Grand, s'est émancipé de la tutelle byzantine pour défendre sa capitale par un habile jeu diplomatique. Fort de son succès, qui a considérablement accru le prestige de la papauté, Grégoire substitua sa propre administration à celle qui avait été mise en place par l'Empire. L'absence de pouvoir civil à Rome a permis au pape et à ses successeurs de contrôler la ville et de devenir une puissance dotée d'une certaine influence sur l'échiquier des relations internationales.

Avec la réforme ecclésiastique, opérée sous le pontificat de Grégoire VII dans la seconde moitié du XIe siècle et connue sous l'appellation de Réforme grégorienne, la papauté affirme ses prétentions à un Empire chrétien universel qui ne saurait se soumettre à aucun pouvoir temporel. Les revendications du chef de l'Église romaine s'assimilent clairement à des ambitions d'ordre monarchique et sont à l'origine de deux conflits, la Querelle des investitures et la Lutte du sacerdoce et de l'Empire, qui ont opposé la papauté et l'empereur du Saint-Empire romain germanique pendant plus d'un siècle.

Malgré les luttes intestines et les conflits qui ont éclaté entre les papes et les pouvoirs temporels, l'influence spirituelle et politique de la papauté ne s'est pas démentie durant tout le Moyen Âge. L'importance quantitative des décorations murales qui ont été recensées pour la ville de Rome témoigne du pouvoir du Saint-Siège et s'inscrit dans une volonté de magnifier constamment une cité qui devient progressivement le symbole de la chrétienté en Occident. La richesse de la papauté et de la curie favorise considérablement le mécénat artistique dans la Ville éternelle. Pour ce qui concerne notre enquête, nous pouvons mentionner, à titre d'exemple, les mosaïques détruites de l'ancienne basilique S. Pierre dont on sait qu'elles ont été commandées par le pape Jean VII pour l'oratoire personnel qu'il avait fait édifier. Les papes sont également à l'origine de l'embellissement des palais du Vatican, comme en témoigne la décoration murale des appartements Borgia qui a été réalisée durant le pontificat d'Alexandre VI et dont nous avons intégré plusieurs images à notre documentation iconographique.

2.2.2.3. Florence, épicentre du rayonnement de la Renaissance italienne

À l'instar de Rome, la ville de Florence représente une part importante de la documentation iconographique qui a été rassemblée pour l'étude des images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural en Italie. En effet, 115 occurrences réparties dans 29 sites de conservation ont été répertoriées, ce qui représente une valeur relative d'un peu plus de sept pour cent du *corpus* iconographique national. Les décorations murales recensées ont toutes été réalisées entre le XIIIe et la première moitié du XVIe siècle, une période durant laquelle la cité florentine a connu un essor économique sans précédent qui s'accompagne, dans le domaine artistique, de la naissance et du rayonnement de la Renaissance italienne.

Dès le milieu du XIIe siècle, Florence a acquis une importance considérable grâce au développement de ses activités marchandes et bancaires mais aussi grâce à une industrie drapière florissante. Les banquiers florentins, qui étaient notamment chargés de gérer les affaires de la papauté, figuraient alors parmi les plus réputés d'Europe. C'est donc tout naturellement que la bourgeoisie d'affaires détint le pouvoir communal à Florence à partir de 1293.

L'extension du territoire d'influence de la ville a toujours constitué un objectif primordial de la politique florentine dont le but principal était d'enrichir continuellement la cité et ses dirigeants. Au milieu du XIVe siècle, Florence dominait de nombreuses villes comme Pistoia, Prato, San Gimignano, San Miniato ou Volterra, puis Arezzo et Cortona au début du XVe siècle. Grâce à la soumission de Pise en 1406, la République florentine disposa enfin de l'accès maritime qui lui avait toujours fait défaut. À cette période, le territoire contrôlé par Florence correspondait à peu près à la Toscane actuelle, à l'exception des villes de Sienne et de Lucques qui avaient conservé leur indépendance.

En 1434, les oligarques qui détenaient le pouvoir communal furent chassés de Florence au profit de Cosme de Médicis à qui le parti populaire confia une autorité personnelle sur la ville. Cosme eut l'intelligence de toujours respecter les institutions républicaines sans exiger de charge officielle. Il gouverna ainsi la cité florentine pendant une trentaine d'années durant lesquelles il bénéficia d'une grande popularité auprès des habitants.

Même si la fonction officielle du dirigeant de Florence n'était pas définie, elle a rapidement acquis un caractère héréditaire. À la mort de Cosme de Médicis en 1464, son fils Pierre, dit le Goutteux, lui succéda. Lorsqu'il mourut à son tour en 1469, son fils Laurent, alors âgé de quinze ans, hérita de sa charge. Laurent, dit le Magnifique, permit à la cité florentine de devenir le plus brillant centre de la culture humaniste et de l'art de la Renaissance. Laurent mourut en 1492 en laissant à son fils, Pierre le Malchanceux, une situation culturelle brillante mais politiquement et financièrement délicate. Lorsque les guerres d'Italie éclatèrent avec la France, la neutralité de Pierre lui valut d'être banni.

Cette situation permit à Savonarole de prendre le pouvoir à Florence. Celui-ci considérait, en effet, le roi de France comme un sauveur qui devait remédier à la perversion des vertus chrétiennes constatées dans toutes les classes de la population. Sous l'influence de Savonarole, la Seigneurie florentine a adopté des règlementations politiques et sociales dont l'objectif était de provoquer un retour vers ces vertus fondamentales. Mais la virulence du prédicateur contre la papauté lui valut d'être excommunié par Alexandre VI en 1497. La population florentine se retourna alors contre le Dominicain qui fut capturé puis livré à l'Inquisition qui le condamna au bûcher l'année suivante. Le pouvoir communal fut alors confié à Pietro Soderini pour qui l'on créa une charge politique nouvelle, celle de gonfalonier.

En 1512, les Médicis reprirent provisoirement le pouvoir à Florence avec le cardinal Jean, qui serait élu pape l'année suivante sous le nom de Léon X. Consécutivement à cette élection pontificale, la cité florentine se trouva placée sous la protection du Saint-Siège jusqu'en 1527.

Si l'on excepte deux décors muraux qui ont été réalisés dans le courant du XIIIe siècle, près de la moitié des images répertoriées à Florence appartiennent à la période du Trecento. Ce constat est très significatif puisque le XIVe siècle marque l'apogée territorial et économique de la cité florentine, mais coïncide également avec les prémices de la Renaissance italienne. Appartiennent à cette période quelques décorations monumentales emblématiques telles que les peintures murales des chapelles Baroncelli et Rinuccini à S. Croce ou les fresques de la chapelle des Espagnols à S. Maria Novella.
Le Quattrocento apparait également comme une période propice à la création artistique avec l'accession au pouvoir communal de la dynastie des Médicis. Les différents princes appartenant à cette famille, et en particulier Laurent le Magnifique, établirent à Florence une cour brillante dont le prestige attira un nombre important de penseurs humanistes et contribua au rayonnement de l'art de la Renaissance. La documentation iconographique rassemblée dans le cadre de notre enquête souligne l'importance quantitative du XVe siècle puisque près d'un tiers des images répertoriées pour la ville de Florence appartiennent à cette période. Celle-ci est notamment marquée par deux décorations murales d'importance, l'une peinte par Fra Angelico dans le couvent S. Marco, l'autre réalisée par Domenico Ghirlandaio dans la chapelle Tornabuoni de S. Maria Novella.

2.2.2.4. L'exception du Piémont alpin

Contrairement aux dynasties communales qui se sont développées à partir de la fin du XIIIe siècle dans de nombreuses cités de la Péninsule, les principautés du Piémont alpin se sont formées plus précocement autour d'anciennes familles aristocratiques, vassales de l'empereur et héritières d'un titre marquisal ou comtal. Il s'agit, tout d'abord, du marquisat de Saluces, centré sur la ville homonyme, qui contrôle un territoire délimité par la Stura et le Pô. Plus à l'est, le marquisat de Montferrat occupe une vaste contrée située entre Turin et Gênes. Mais le comté de Savoie est la seule seigneurie piémontaise qui a représenté une véritable puissance à l'échelle régionale. Composé à l'origine du pays de Gex, du Val d'Aoste et du Val de Suse, le territoire savoyard s'enrichit, aux XIIIe et XIVe siècles, du pays de Vaud, du Valais et d'une partie du Piémont avant d'intégrer le comté de Nice dans le courant du XVe siècle.
Dans ce Piémont alpin où l'organisation politique est beaucoup plus proche du système féodal tel qu'on peut le rencontrer en France, les villes n'ont pas acquis la même importance que dans le reste de la Péninsule italienne. C'est pourquoi nous n'avons pas constaté de concentration urbaine dans la répartition géographique des édifices abritant des décorations murales relatives à la vie terrestre de la Vierge. La carte détaillée qui a été établie pour les régions septentrionales de l'Italie (carte 3 p. 53) permet plutôt d'observer une certaine dissémination des sites de conservation, la plupart appartenant d'ailleurs à l'aire d'influence savoyarde puisqu'ils se situent surtout dans le Val de Suse et le Val d'Aoste, mais aussi dans les environs de Turin.

La répartition géographique des sites conservant des images murales de la vie terrestre de la Vierge, très différente en France et en Italie, reflète des réalités topographiques et historiques propres à chacun des deux pays étudiés.
En France, la cartographie établie a révélé une disparité quantitative entre le nord et le sud assortie d'une importante dissémination des sites de conservation sur l'ensemble du territoire. Les régions du nord de la France regroupent un faible nombre d'images murales relatives au thème de notre enquête tandis qu'elles sont particulièrement répandues dans une grande moitié sud, et plus particulièrement dans les zones les plus méridionales correspondant aux régions actuelles de Midi-Pyrénées et de Provence-Alpes-Côte-d'Azur. Deux hypothèses peuvent être suggérées pour expliquer ce phénomène de disparité nord/sud. La première concerne la diffusion du christianisme sur le territoire de l'Hexagone et l'établissement des structures ecclésiastiques qui sont, à l'origine, beaucoup plus nombreuses dans le sud que dans le nord du pays. Malgré une évangélisation effective sur l'ensemble du territoire dès l'époque carolingienne, le maillage religieux reflète pendant longtemps l'implantation irrégulière des structures de l'Église telles qu'elles avaient été établies à l'origine. La seconde raison expliquant la disparité nord/sud qui a été observée concerne l'évolution des techniques artistiques et en particulier le développement précoce de l'architecture gothique dans les régions septentrionales de la France, une forme architecturale qui accorde peu de place aux techniques de la peinture murale et de la mosaïque auxquelles se substitue celle du vitrail. Au contraire, la présence de nombreux édifices de style roman dans les régions méridionales a considérablement augmenté le recensement des images murales de la vie terrestre de la Vierge dans l'Hexagone.
La seconde caractéristique géographique du *corpus* français, à savoir l'importante dissémination des images répertoriées sur l'ensemble du territoire, entretient peut-être un rapport étroit avec le développement de la féodalité qui, en multipliant les centres de pouvoir, favorise la circulation d'artistes qui se mettent au service des différents seigneurs locaux.
En Italie, la répartition géographique des sites conservant des images murales de la vie terrestre de la Vierge se caractérisent également par une double tendance. Comme en France, une disparité quantitative entre le nord et le sud du pays a été observée. Mais dans ce cas, elle s'explique principalement par la dualité topographique qui caractérise la Péninsule. Les régions méridionales sont isolées par le massif montagneux des Apennins tandis que les zones centrales et septentrionales sont plus fertiles et propices à l'installation pérenne des hommes, en particulier dans la plaine padane qui traverse d'ouest en est le nord du pays.
La seconde tendance, qui s'oppose radicalement au constat établi pour la France, correspond à une importante concentration des sites de conservation dans les grandes villes italiennes qui agissent comme de véritables pôles d'attraction de l'activité artistique. Ce phénomène s'explique par l'importance de la culture urbaine en Italie, héritée de son passé romain, corrélativement au faible développement de la féodalité dans ces territoires. Dès les XIe-XIIe siècles, les cités italiennes connaissent un essor démographique et économique sans précédent et deviennent d'importants centres d'émulation de la création artistique. Dans les régions méridionales, davantage marquées par un régime monarchique centralisateur, les villes connaissent un moindre développement. Cette évolution particulière constitue un argument supplémentaire pour expliquer la disparité nord/sud qui a été constatée. Parmi les cités italiennes, Rome et Florence sont, sans conteste, celles qui rassemblent le plus grand nombre d'images murales de la vie terrestre de la Vierge. La primauté de la première s'explique par une longue tradition de monumentalité urbaine héritée de son pas-

sé romain, mais surtout par le développement précoce de l'art chrétien et par l'essor progressif de la papauté qui a fait de la Ville éternelle la capitale de la Chrétienté en Occident. Quant à l'importance quantitative de Florence au sein du *corpus* italien, elle se justifie principalement par le rayonnement économique de la ville qui devient l'épicentre de la Renaissance italienne.
En marge de cette seconde tendance caractérisée par une concentration des sites de conservation dans les grandes cités italiennes, la région du Piémont fait figure d'exception avec une dissémination plus importante dans cette zone géographique. Cette répartition, semblable à celle qui a été observée en France, s'explique par une organisation politique proche du système féodal qui s'accompagne d'une culture urbaine plus limitée.

Après cette analyse cartographique des sites conservant des images murales de la vie terrestre de la Vierge en France et en Italie, la répartition chronologique de la documentation iconographique va permettre de créer des liens entre les images répertoriées et les grandes phases de l'histoire de l'art tout en mettant en exergue les décorations murales les plus emblématiques pour chacune des périodes examinées.

3. La répartition chronologique au sein du *corpus* iconographique

Du point de vue chronologique, les périodes les plus reculées sont assez peu représentées dans notre *corpus* iconographique, surtout en France. La rareté des témoignages monumentaux les plus anciens est cependant logique si l'on tient compte des dégradations naturelles et des déprédations humaines que l'art mural a dû subir au fil des siècles.

3.1. L'époque paléochrétienne

L'époque paléochrétienne est évidemment celle pour laquelle il reste le moins d'images peintes et mosaïquées de la vie terrestre de la Vierge : 29 en Italie et seulement sept en France.
La rareté des vestiges de l'art mural paléochrétien en France ne s'explique pas seulement par les vicissitudes du temps mais possède également une justification d'ordre historique. En effet, le christianisme ne se diffuse en Gaule qu'à partir du IIIe siècle, même si de petites communautés sont déjà attestées à Lyon et à Vienne à la fin du siècle précédent. Cependant, jusqu'à la fin du IVe siècle, une grande partie de la Gaule n'est toujours pas évangélisée. La région gauloise la plus fortement christianisée est le Diocèse de Vienne qui correspond à un grand quart sud-ouest du territoire, délimité au sud par l'actuelle frontière espagnole, au nord par la vallée de la Loire puis celle du Rhône supérieur et à l'est par les Alpes. Dans cette zone, les principales communautés chrétiennes sont établies à Lyon, Arles et Marseille. Dans le Diocèse des Gaules, qui correspond à la moitié septentrionale de l'Hexagone, la majeure partie du territoire n'est pas touchée par l'évangélisation. Seuls la vallée de la Seine et un étroit couloir allant de Lyon à Strasbourg ont vu se développer la nouvelle religion avant la fin du IVe siècle. Après la reconnaissance du christianisme par l'empereur Constantin et la promulgation de l'édit de Milan en 313, l'Etat favorise la création d'une hiérarchie religieuse basée sur le modèle administratif : chaque cité importante se dote d'un évêque. Il est à noter que cette évolution est d'abord strictement urbaine ; la mise en place de paroisses en milieu rural se développe en Gaule à la fin du IVe siècle sous l'influence de saint Martin de Tours. Mais le maillage religieux des campagnes ne sera pas systématisé avant l'intervention de la dynastie carolingienne[1].

Les sept images paléochrétiennes, illustrant des épisodes de la vie terrestre de la Vierge, qui ont été recensées pour la France décoraient l'église Notre-Dame-de-la-Daurade à Toulouse, édifice que nous avons déjà évoqué plus haut et qui tire son nom du fond d'or de son décor mosaïqué. Ces mosaïques, consacrées à l'Enfance du Christ, sont déjà assez tardives puisqu'on les situe, de façon imprécise, entre le Ve siècle, période où l'église est bâtie sur les vestiges d'un temple romain, et le VIe siècle[2].
En ce qui concerne l'Italie, le nombre relativement important d'images de la vie terrestre de la Vierge que nous avons pu répertorier pour l'époque paléochrétienne reflète le développement précoce du christianisme dans la Péninsule.

[1] DUBY (1995), *op. cit.*, p. 117, 123. ID. (2004), *op. cit*.

[2] WOODRUFF Helen, « The iconography and date of the mosaics of La Daurade » in *The Art Bulletin*, 1931, 13, fasc. 1, p. 101-102.

Au sein du *corpus* national, les témoignages les plus anciens sont datés des IIe-IIIe siècles. Il s'agit de deux peintures murales illustrant les thèmes de l'Annonciation et de l'Adoration des mages et qui sont conservées dans la catacombe de Priscille, sur la Via Salaria à Rome[3]. C'est d'ailleurs dans les différentes catacombes de la capitale italienne (catacombes de Domitille, de Priscille, de Calixte, de S. Sébastien et des Ss. Pierre et Marcellin), lieux de développement privilégiés du premier art chrétien, que sont rassemblées la plupart des réalisations de l'époque paléochrétienne, à l'exclusion des mosaïques. On peut ainsi dénombrer 19 images peintes, relatives à la vie terrestre de la Vierge, que l'on peut dater entre le IIe et le Ve siècle. Les scènes représentées sont principalement liées à l'Incarnation et à l'Enfance du Christ mais on dénombre également quelques images des Noces de Cana.

En dehors des catacombes romaines, il existe deux autres images qui sont également placées dans un contexte funéraire : une peinture murale représentant la Nativité dans un hypogée de l'église S. Maria in Stelle à Vérone, en Vénétie, et une mosaïque illustrant le thème de l'Adoration des mages dans la tombe dite des Ciminia à Teano en Campanie, toutes deux datées approximativement des IVe-Ve siècles[4].

En ce qui concerne la mosaïque paléochrétienne, elle est particulièrement mise à l'honneur à Rome en la basilique S. Maria Maggiore où un cycle du Ve siècle, illustrant l'Enfance du Christ, orne l'arc triomphal. Cette décoration a été réalisée sous l'impulsion du pape Sixte III dont le pontificat s'étend de 432 à 440[5]. Ce programme est remarquable car il présente une iconographie tout à fait originale. Il s'agit, en outre, du plus ancien ensemble de mosaïques conservé dans une église chrétienne[6]. Mais nous reviendrons plus loin sur les spécificités iconographiques du cycle mosaïqué de S. Maria Maggiore.

Pour achever notre panorama des peintures murales et mosaïques illustrant la vie terrestre de la Vierge à l'époque paléochrétienne en Italie, mentionnons une *Adoration des mages* conservée dans l'église S. Apollinare Nuovo de Ravenne en Emilie-Romagne, mosaïque que l'on peut probablement dater de la fin du Ve ou du premier quart du VIe siècle[7]. La magnificence des mosaïques qui ornent cette église ravennate témoigne de l'importance acquise par la ville sous le règne du roi ostrogoth Théodoric qui en a fait sa capitale.

---

[3] BUSSAGLI Marco (dir.), *L'art de Rome*, Paris : Mengès, 1999, Tome I, p. 186-188. WILPERT Joseph, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma : Desclée, Lefebvre & Cie, 1903, p. 188.

[4] Pour Vérone, la datation est sujette à controverse. Fabrizio Bisconti propose de situer la peinture dans le courant du IVe siècle tandis que Bruna Forlati Tamaro la date au siècle suivant. Une solution intermédiaire est avancée par Wladimiro Dorigo et Jocelyn Toynbee qui situent la réalisation de la peinture murale de Vérone au tournant des deux siècles. BISCONTI Fabrizio (a cura), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, 2000, 385 p. DORIGO Wladimiro, *Pittura tardoromana*, Milano : Feltrinelli, 1966, p. 264. FORLATI TAMARO Bruna, "L'ipogeo di S. Maria in Stelle (Verona)" in *Stucchi e mosaici alto medioevali*, Atti dell'ottavo congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo, Milano : Ceschina, 1962, Vol. I, p. 245-259. TOYNBEE Jocelyn M. C., « The early-christian paintings at Santa Maria in Stelle near Verona » in *Kyriakon, Festschrift Johannes Quasten*, Münster : Aschendorff, 1970, Vol. II, p. 649. La datation proposée pour Teano est issue de l'Index of Christian Art.

[5] Une inscription dédicatoire permet d'affirmer que le pape Sixte III était le commanditaire des mosaïques de S. Maria Maggiore. SPAIN Suzanne, « "The promised blessing" : the iconography of the mosaics of S. Maria Maggiore » in *The Art Bulletin*, décembre 1979, 61, fasc. 4, p. 532.

[6] *Ibid*., p. 518.

[7] OTTOLENGHI Luisa, « Stile e derivazioni iconografiche nei riquardi Cristologici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna » in *Felix Ravenna*, avril 1955, 3e série, fasc. 16, p. 5-42. L'auteur pense que les mosaïques ont dû être réalisées à l'époque du roi Théodoric dont l'épigraphe, située dans l'abside, est rapportée par le *Liber pontificalis* (« Theodoricus Rex hanc ecclesiam a fundamentis in nomine Domini nostri Jesu Christi fecit »). Cela permet de dater le cycle christologique entre 493, date à laquelle Théodoric s'empare de Ravenne et fait assassiner son rival Odoacre, et 526, date de sa mort.

3.2. Le Haut Moyen Âge

La période du Haut Moyen Âge, que l'on peut situer dans une fourchette chronologique allant du VIe jusqu'au Xe siècle, rassemble un total de 72 images murales de la vie terrestre de la Vierge. Comme pour l'époque paléochrétienne, la péninsule italienne rassemble la quasi-totalité des occurrences recensées.
En effet, la période du Haut Moyen Âge est très peu représentée dans le *corpus* français qui ne comporte que sept images peintes illustrant les épisodes qui nous intéressent. Le témoignage le plus ancien pour cette époque est une *Adoration des mages*, malheureusement presque illisible aujourd'hui, datée vers 841-858 et peinte dans l'oratoire S. Laurent et S. Vincent de la crypte de l'abbatiale S. Germain d'Auxerre[8].
C'est à Saint-Pierre-les-Églises, près de la commune de Chauvigny dans la Vienne, que sont conservées les peintures murales les plus marquantes pour la période du Haut Moyen Âge en France. Il s'agit d'un cycle de quatre images de tradition carolingienne, trois représentations tirées de l'Enfance du Christ et une *Crucifixion*, que l'on date généralement de la seconde moitié du IXe ou du Xe siècle[9].
Enfin, il convient de mentionner ici une *Annonciation* et une *Nativité* un peu plus tardives, peintes à une période charnière entre le Haut et le Bas Moyen Âge, vers la fin du Xe ou au XIe siècle[10]. Très dégradées, elles sont conservées dans l'abside de la chapelle S. Michel d'Aiguilhe près du Puy-en-Velay dans la Haute-Loire.

Les images murales de la vie terrestre de la Vierge réalisées au cours du Haut Moyen Âge ont été conservées en plus grand nombre en Italie où le recensement comporte 65 occurrences. Les deux plus anciens témoignages pour cette période, une *Crucifixion* peinte et une mosaïque illustrant le thème de l'Adoration des mages, sont généralement datés du VIe siècle et conservés respectivement dans la catacombe S. Gennaro de Naples[11] et à S. Vitale de Ravenne[12].
Pour le VIIe siècle, le *corpus* italien comporte deux *Annonciations* peintes en l'église S. Maria Antiqua sur le Forum Romain et que l'on date assez précisément sous le pontificat de Martin Ier entre 649 et 655[13]. Toujours à Rome, un *cubiculum* de la catacombe de Valentin renferme trois peintures murales, illustrant les thèmes de la Visitation, de la Nativité et de la Crucifixion, qui auraient également été réalisées dans le courant du VIIe siècle[14].

---

[8] LABBÉ Alain, « Dans les cryptes de Saint-Germain d'Auxerre : les peintures murales de l'oratoire Saint-Laurent. Le palmier et l'Adoration des Mages » in *Auxerre V^e^-XIe siècles. L'abbaye Saint-Germain et la cathédrale Saint-Etienne*, Cahiers d'archéologie et d'histoire publiés par la Société des fouilles archéologiques et des monuments historiques de l'Yonne, Paris-Auxerre-Genève, 1991, p. 135-150. Cependant, l'état fragmentaire de cette peinture rend sa lecture malaisée. Christian Sapin conteste l'identification de cette peinture à une Adoration des mages et y voit un couronnement des saints Laurent et Vincent par le Christ. SAPIN Christian (dir.), *Peindre à Auxerre au Moyen Age, IXe-XIVe siècles. 10 ans de recherches à l'abbaye Saint-Germain et à la cathédrale Saint-Etienne d'Auxerre*, Auxerre : Cths, 1999, p. 115.

[9] DESCHAMPS Paul, « Saint-Pierre-les-Églises » in *Congrès archéologique de France*, 1952, CIX^e^ session (Poitiers, 1951), p. 177. BROCHARD Bernard, RIOU Yves-Jean (dir.), *Les peintures murales de Poitou-Charentes*, Centre international d'art mural, 1993, p. 48-51.

[10] BARRAL I ALTET Xavier, « La chapelle Saint-Michel d'Aiguilhe au Puy » in *Congrès Archéologique de France*, 1976, CXXXIII^e^ session (Velay, 1975), p. 267. L'auteur propose une datation vers la fin du Xe siècle. L'Index of Christian Art est moins précis et situe les peintures aux Xe-XIe siècles.

[11] Datation proposée par l'Index of Christian Art.

[12] BISCONTI (2000), *op. cit*.

[13] NORDHAGEN Jonas, « S. Maria Antiqua : the frescoes of the seventh century » in *Acta ad Archaeologiam et atrium historiam pertinentia*, Institutum Romanum Norvegiae, 1978, VIII, p. 135.

[14] MARUCCHI Orazio, *Le catacombe romane*, Roma : Desclée Lefebvre, 1905, 2e édition, p. 556. QUACQUARELLI Antonio, « La conoscenza della Nativita nell'iconografia dei primi secoli attraverso gli apocrifi » in *Vetera Christianorum*, 1988, 25, p. 213.

Le recensement effectué pour le VIIIe siècle en Italie rassemble un nombre assez important d'images murales relatives à la vie terrestre de la Vierge, soit 21 occurrences. Parmi celles-ci, il convient de mentionner deux cycles narratifs extrêmement importants, situés tous deux à Rome et datés avec précision entre 705 et 707, période correspondant au pontificat de Jean VII qui en est le commanditaire.
Il s'agit, d'une part, des peintures murales du chœur de l'église S. Maria Antiqua parmi lesquelles huit images illustrent des épisodes tirés de l'Enfance et de la Passion du Christ[15]. Ces peintures murales sont actuellement dans un très mauvais état de conservation et certaines scènes sont pratiquement illisibles, mais des travaux de restauration sont en cours depuis déjà plusieurs années.
D'autre part, l'ancienne basilique S. Pierre[16] abritait, dans la chapelle funéraire du pape Jean VII, un ensemble de cinq mosaïques relatives à l'Enfance de Jésus ainsi qu'une *Crucifixion* appartenant au même ensemble. La dédicace de cet oratoire à Marie ainsi que le programme iconographique centré autour d'une figure de la Vierge en majesté témoignent de l'intense piété mariale qui habitait le pape. Même s'il n'existe aucune documentation sur l'utilisation liturgique de l'oratoire de Jean VII, la présence d'un autel et ses dimensions restreintes permettent de supposer que des messes privées y étaient célébrées pour le salut du défunt[17]. Malheureusement, l'oratoire et sa décoration mosaïquée ont été détruits en 1606. L'iconographie est connue grâce à un dessin de Grimaldi daté de la fin du XVe siècle et conservé dans un manuscrit de la Bibliothèque Vaticane de Rome[18]. Plusieurs fragments de mosaïques ont néanmoins été conservés et sont désormais exposés dans l'église romaine de S. Maria in Cosmedin et, pour la plupart, dans les Grottes vaticanes situées sous l'actuelle basilique S. Pierre[19].

Poursuivons avec sept peintures murales, presque toutes situées à Rome, qui présentent une datation incertaine entre le VIIIe et le IXe siècle. Parmi elles, il existe un autre décor mural conservé dans la nef latérale droite de l'église S. Maria Antiqua[20] et qui comporte quatre peintures intéressant notre enquête, deux scènes issues de l'Enfance du Christ, une *Crucifixion* et peut-être une image de la Naissance de la Vierge. Toujours à Rome, l'église Ss. Giovanni e Paolo, située sur la colline du Caelius, abrite une belle *Crucifixion* peinte dont la datation est approximativement située au VIIIe siècle ou dans la première moitié du IXe siècle[21]. Il convient de mentionner également une mosaïque figurant une *Annonciation* à l'arc triomphal de l'église romaine Ss. Nereo e Achilleo, près des Thermes de Caracalla, mosaïque qui est datée au tournant des deux siècles, vers 795-816 sous le pontificat de Léon

---

[15] NORDHAGEN Jonas, *The frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, Roma : "L'Erma" di Bretschneider, 1968, 125 p. et 139 pl. (Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia, III).

[16] Le lecteur peut se reporter à l'ouvrage suivant : KESSLER Herbert Leon, *Old St. Peter's and church decoration in medieval Italy*, Spoleto : Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2002, 237 p. (Collectanea, 17).

[17] VAN DIJK Ann, « The angelic salutation in early byzantine and medieval Annunciation imagery » in *The Art Bulletin*, septembre 1999, 81, fasc. 3, p. 420-436.

[18] Grimaldi, *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano*, Cod. Barberini Latino 2732, fols. 76-77. Le manuscrit a été édité par R. Niggl en 1972. BISCONTI (2000), *op. cit*. p. 113.

[19] À S. Maria in Cosmedin se trouve un grand fragment de l'Adoration des mages représentant la Vierge à l'Enfant accompagnée de saint Joseph et d'un ange, les mages ayant disparu. Dans les Grottes vaticanes sont conservés le bain de l'Enfant issu de la Nativité et la Vierge de la Crucifixion.

[20] L'Index of Christian Art propose une fourchette de datation très large, entre le milieu du VIIIe et la fin du IXe siècle. La Fondazione Federico Zeri situe la réalisation du décor peint de la nef latérale droite de l'église entre 750 et 850 environ. Joseph Wilpert propose de situer plus précisément la réalisation de ces peintures sous le pontificat de Paul Ier entre 757 et 767. WILPERT Joseph, *Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert,* Freiburg im Breisgau : Herder, 1917, Tome IV Tafeln : Malereien, p. 194.

[21] Respectivement : DI S. STANISLAO Germano, *La casa celimontana dei Ss. Martiri Giovanni e Paolo*, Roma, 1894, p. 426. ; Index of Christian Art.

III[22]. Enfin, une autre *Annonciation* très fragmentaire est encore visible dans la nef de l'église S. Procolo de Naturno en Trentin, non loin de la frontière autrichienne[23].

La période du IXe siècle en Italie rassemble sept peintures murales relatives à la vie terrestre de la Vierge, dont certaines appartiennent à trois ensembles décoratifs importants.
Le premier est situé en Molise, dans la ville de Rocchetta al Volturno, le long du fleuve homonyme. Cette décoration murale prend place dans la crypte du monastère S. Vincenzo al Volturno et illustre notamment les thèmes de l'Annonciation, de la Nativité et de la Crucifixion. Ce cycle pictural bénéficie d'une datation assez précise puisque l'on situe sa réalisation vers 824-842, sous l'abbatiat d'Epiphanius qui est représenté en prière aux pieds du Christ en croix[24] et qui arbore un nimbe carré, signe qu'il était toujours vivant au moment où la scène a été peinte.
Les deux autres programmes décoratifs sont situés à Rome, l'un dans l'église S. Maria Egiziaca, également connue sous l'appellation de Temple de la Fortune Virile et située près de la Piazza Bocca della Verità, et l'autre dans la nef de la basilique inférieure S. Clemente, entre le Caelius et l'Esquilin. Le Temple de la Fortune Virile avait été édifié durant la République avant d'être transformé en église dédiée à la Vierge au début du Moyen Âge. L'édifice fut décoré de peintures murales grâce aux dons consentis par un certain Stephanus, dont le nom nous est parvenu grâce à une inscription dédicatoire. L'inscription précise en outre que le décor a été réalisé sous le pontificat de Jean VIII ce qui permet de le dater avec précision entre 872 et 882[25]. Au sein d'un programme iconographique consacré à la vie de la Vierge, nous avons retenu deux épisodes relatifs à notre enquête : une *Annonciation* et une peinture assez rare illustrant le moment où Marie, accompagnée de ses suivantes, arrive dans la maison de son époux Joseph.
Les peintures murales de la basilique inférieure S. Clemente illustrent, quant à elles, les thèmes des Noces de Cana et de la Crucifixion. Une autre peinture qui n'entre pas dans le champ de cette étude, une *Assomption*, est néanmoins essentielle pour la datation de l'ensemble décoratif puisque l'on peut y voir un portrait du pape Léon IV, arborant le nimbe carré des vivants et identifié grâce à une inscription[26]. Cette décoration murale a donc été réalisée entre 847 et 855[27].

Pour le Xe siècle, le *corpus* italien est à nouveau riche en images murales relatives à la vie terrestre de la Vierge avec 20 occurrences. Le plus fameux décor peint de cette période est sans doute celui qui est conservé dans l'église S. Maria Foris Portas à Castelseprio en Lombardie, au nord-ouest de Milan. Datée dans le courant du deuxième quart du siècle[28], la décoration murale prend place au tambour de l'abside et au revers de l'arc diaphragme se-

---

[22] Selon l'Index of Christian Art et la Fondazione Federico Zeri d'après MATTHIAE (1987-1988), *op. cit.*, Vol. I, p. 277.

[23] L'Index of Christian Art ne parvient pas à dater précisément cette peinture murale tandis que Silvia Spada Pintarelli propose de situer sa réalisation dans le courant du VIIIe siècle. SPADA PINTARELLI Silvia, *Affreschi in Alto Adige*, Venezia : Arsenale, 1997, 251 p.

[24] MITCHELL John, « The painted decoration of the early medieval monastery » in HODGES Richard, MITCHELL John, *San Vincenzo al Volturno. The archaeology, art and territory of an early medieval monastery*, 1985, p. 125-176. (B.A.R. International Series, 252).

[25] LAFONTAINE Jacqueline, *Peintures médiévales dans le Temple dit de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles-Rome : Institut historique belge de Rome, 1959, p. 12. (Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes, VI).

[26] Grâce à une observation *in situ*, nous avons pu relever cette inscription : « Sanctissimus Dominus Leo Quartus Papa Romanus ».

[27] Cette datation est confirmée par la Fondazione Federico Zeri.

[28] WEITZMANN Kurt, *The fresco cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton : Princeton University Press, 1951, p. 26.

lon une répartition en trois registres. Les peintures sont malheureusement très dégradées et certaines, notamment celles du registre inférieur, ont totalement disparu. Néanmoins, sept peintures murales appartenant à un cycle de l'Enfance du Christ ont été préservées dans un état relativement satisfaisant. Le style des peintures de Castelseprio présente des affinités évidentes avec l'art de l'Antiquité classique, à tel point que l'on a pu évoquer l'intervention d'un artiste grec pour les réaliser[29].

Dans une chapelle rupestre située dans la Grotte de S. Michele Archangelo à Olevano sul Tusciano en Campanie, à l'est de Salerno, un important ensemble de peintures murales est conservé. Parmi celles-ci se distinguent un cycle consacré à l'Enfance de Jésus, comportant notamment six images qui ont été intégrées à notre *corpus* iconographique, et une *Crucifixion* qui semble isolée du reste du programme. Cette décoration murale a probablement été réalisée dans la seconde moitié du Xe siècle[30]. Plus au nord, à l'est de Naples, mentionnons également la décoration peinte de la chapelle des Ss. Martiri à Cimitile qui comporte notamment une *Présentation de Jésus au Temple* très endommagée et plusieurs scènes de la Passion dont un *Portement de croix* et une *Crucifixion*. Ces peintures murales ont probablement été réalisées sous l'épiscopat de Léon III, fondateur de la chapelle, entre 904 et 911[31].

3.3. La période romane (XIe et XIIe siècles)

La période romane est assez bien représentée au sein de notre documentation iconographique avec un total de 248 occurrences, dont 115 sont conservées en France et 133 en Italie. L'examen des valeurs relatives laisse apparaitre un fait intéressant : les images murales de la vie terrestre de la Vierge réalisées durant la période romane sont deux fois moins nombreuses en Italie qu'en France puisqu'elles correspondent respectivement à environ huit et 17 pour cent des *corpus* nationaux.

3.3.1. Rareté des témoignages muraux de la vie terrestre de la Vierge au XIe siècle

Pour le XIe siècle, notre documentation comporte 30 peintures murales dont la grande majorité est conservée en Italie. La France compte seulement cinq images peintes appartenant à cette période. Mentionnons notamment, dans le département de la Haute-Garonne, l'église S. Jean-des-Vignes de Saint-Plancard qui se situe à l'est de Tarbes, dans la vallée de la Save. L'abside de cet édifice abrite notamment une *Adoration des mages* et une *Crucifixion* qui ont probablement été peintes à la fin du XIe siècle[32].

En ce qui concerne l'Italie, trois cycles picturaux particulièrement remarquables ont été recensés pour la période du XIe siècle.

---

[29] *Ibid*. p. 6 et 27.

[30] ZUCCARO Rosalba, *Gli affreschi nella Grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma : De Luca, 1977, p. 114.

[31] Une inscription permet d'identifier l'évêque Léon III qui fonda la chapelle dei Ss. Martiri en transformant un mausolée du IIIe siècle : « Leo Tertius Episcopus Fecit ». EBANISTA Carlo, FUSARO Filomena, *Cimitile, guida al complesso basilicale e alla città*, 2e édition, Cimitile, 2005, p. 35.

[32] *« De fresque en aquarelle ». Relevés d'artistes sur la peinture murale romane*, catalogue d'exposition, Abbaye de Saint-Savin (2 juillet – 10 octobre 1994), Paris : RMN, 1994, p. 74. DURLIAT Marcel, ALLÈGRE Victor, *Pyrénées romanes*, La-Pierre-qui-Vire : Zodiaque, 1969, p. 39. (La nuit des temps). ROCACHER Jean, « La chapelle Saint-Jean des Vignes à Saint-Plancard » in *Congrès Archéologique de France*, 2002, CLIV^e^ session (Toulousain et Comminges, 1996), p. 151-158.

À Rome, non loin de la Via Appia Antica, l'église S. Urbano alla Caffarella abrite dans sa nef un programme pictural relatif à l'Enfance et à la Passion du Christ, qui comporte notamment cinq peintures murales intéressant notre enquête. Ces fresques ont probablement été réalisées par un anonyme romain au début du siècle, peut-être vers 1001 ou 1011[33].
Le second cycle pictural est situé en Campanie, dans la basilique de Sant'Angelo in Formis tout près de la ville de Capoue. Au sein d'un important décor mural consacré à la vie du Christ, quatre peintures ont été intégrées au *corpus* de cette étude : une représentation de *Jésus parmi les docteurs*, une *Crucifixion* et une *Mise au tombeau*, enfin une *Ascension* qui a malheureusement été détruite. La décoration picturale de la basilique a probablement été commanditée par l'abbé Didier qui arbore le nimbe carré des vivants dans une scène d'offrande de la maquette de l'église au Christ[34]. Didier, qui fut l'un des plus importants dirigeants de l'abbaye du Mont-Cassin dont dépend la basilique de Sant'Angelo in Formis, entre en possession de l'édifice campanien suite à un don consenti par le prince Richard de Capoue en 1072[35]. Cette date constitue un *terminus post quem* pour la réalisation des peintures murales qu'il faut probablement situer avant 1087, date à laquelle l'abbé Didier accède au trône pontifical sous le nom de Victor III[36].
Le troisième et dernier décor mural est constitué de plusieurs peintures qui ornent les parois de l'oratoire Ss. Salvatore e Ilario de Casorezzo en Lombardie, dans la province de Milan. Il s'agit d'un cycle pictural illustrant l'Enfance de Jésus mais dont le commencement a été mutilé. Seules perdurent intactes, pour ce qui concerne notre étude, une *Visitation* et une *Présentation de Jésus au Temple* mais le cycle comportait également une *Adoration des mages* et un très intéressant dédoublement de la scène de l'Annonciation qui sera évoqué plus loin. La réalisation de ces peintures murales doit probablement être située dans la première ou la deuxième décennie du XIe siècle[37].

Au tournant des XIe et XIIe siècles ont été réalisés deux grands cycles picturaux français comportant des épisodes de la vie terrestre de la Vierge. Il s'agit, tout d'abord, des peintures murales de l'ancienne cathédrale de Saint-Lizier, commune située dans l'Ariège à environ 50 kilomètres à l'ouest de Foix. La décoration de l'abside principale comporte notamment cinq peintures consacrées à l'Enfance du Christ. Toujours dans l'Ariège mais à présent au nord-est de Foix, se trouve la prieurale de Vals. La voûte absidale de cet édifice est décorée de trois peintures murales illustrant, encore une fois, des thèmes issus de l'Enfance de Jésus, plus précisément une *Annonciation*, une *Nativité* et sans doute une *Adoration des mages* dont il ne reste que quelques fragments. Ces deux ensembles décoratifs sont à rapprocher de la sphère d'influence d'un artiste espagnol connu sous le nom de Maître de Pedret en raison des peintures murales qu'il a réalisées dans l'église S. Quirce de la ville de Pedret en Catalogne. Le Maître de Pedret et son atelier ont probablement été actifs dans le

---

[33] Carlo Bertelli opte pour la première solution tandis que Simone Piazza et Hélène Toubert s'accordent sur la seconde. La Fondazione Federico Zeri, quant à elle, ne tranche pas et propose une datation dans la première décennie du XIe siècle. BERTELLI Carlo (a cura), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano : Electa, 1994, p. 507. PIAZZA Simone, « Une communion des apôtres en Occident. Le cycle pictural de la Grotta del Salvatore près de Vallerano » in *Cahiers Archéologiques*, 1999, 47, p. 149. TOUBERT (1990), *op. cit*., p. 248.

[34] WETTSTEIN Janine, *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Genève : E. Droz, 1960, p. 18. (Travaux d'humanisme et renaissance, 42).

[35] TOUBERT (1990), *op. cit.*, p. 99.

[36] *Ibid*. p. 95.

[37] BERTELLI Carlo, GRINER Enzo, MARANI Pietro C. et al., *L'oratorio di San Salvatore a Casorezzo*, Milano : Leoni, 1994, p. 26.

dernier quart du XIe et au début du XIIe siècle, ce qui permet de situer approximativement la réalisation de nos deux décors ariégeois[38].

3.3.2. Pour une étude des décorations murales relatives à la vie terrestre de la Vierge dans le courant du XIIe siècle

Les images de la vie terrestre de la Vierge qui ont été réalisées au cours du XIIe siècle sont relativement nombreuses avec un recensement de 75 occurrences pour la France et 74 pour l'Italie. Les valeurs relatives suivent la tendance observée pour l'ensemble de la période romane : le XIIe siècle est beaucoup mieux représenté dans le *corpus* français où il correspond à 11 pour cent, contre un peu moins de cinq pour cent en Italie.

3.3.2.1. Quelques fleurons de la peinture romane en France

En France, la région Centre est particulièrement riche en images murales de la vie terrestre de la Vierge appartenant à la période du XIIe siècle.
Un important programme iconographique a été peint sur le mur diaphragme et dans le chœur de l'église S. Martin de Nohant-Vic, commune située dans la partie méridionale du département de l'Indre. Cet ensemble narratif comporte notamment cinq peintures murales illustrant des thèmes issus de la jeunesse de Marie et de l'Enfance de Jésus, ainsi qu'une *Déposition du Christ* peinte en marge d'un cycle dédié à la Passion. La datation du décor mural de Nohant-Vic est située dans la première moitié du XIIe siècle, peut-être aux alentours de 1130[39].
Dans l'actuel département du Cher, un très beau cycle peint décore l'église S. Aignan de Brinay, commune située dans la vallée du Cher, à peu de distance au nord-ouest de Bourges. Les murs de l'édifice sont presque entièrement recouverts par un ensemble de quatorze peintures murales, consacrées à l'Enfance du Christ et à sa Vie publique, parmi lesquelles sept ont été intégrées à notre *corpus* iconographique. La réalisation de cet ensemble décoratif d'une qualité exceptionnelle doit probablement être située dans la seconde moitié du XIIe siècle[40]. Le département abrite un autre cycle pictural, de moindre importance et très lacunaire, dans l'église S. Sylvain de Chalivoy-Milon, au sud-est de Bourges. Parmi ces peintures murales consacrées à l'Enfance du Christ et à sa Passion, cinq intéressent notre enquête. La décoration murale de Chalivoy-Milon a certainement été réalisée dans le deuxième quart du siècle[41].

---

[38] John Ottaway est le seul à introduire une datation précoce pour les peintures de Saint-Lizier, vers 1060-1080, ce qui tendrait à réfuter leur affiliation à l'atelier du Maître de Pedret. Robert Mesuret propose de dater les peintures de Saint-Lizier et de Vals entre 1085 et 1117. Marcel Durliat, quant à lui, situe plus précisément la réalisation des deux ensembles décoratifs. Pour la cathédrale de Saint-Lizier, l'intervention du peintre aurait eu lieu peu avant la consécration de l'édifice en 1117. Emmanuel Garland fait sienne cette hypothèse. Les peintures de Vals seraient un peu plus tardives, peut-être vers 1120. DURLIAT Marcel, « L'église de Vals » in *Congrès Archéologique de France*, 1973, CXXXI^{e} session (Pays de l'Aude, 1973), p. 404-415. GARLAND Emmanuel, « L'adoration des mages dans l'art roman pyrénéen » in *Marie, l'art et la société, des origines du culte au XIIIe siècle, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1994, XXV, p. 105. MESURET Robert, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XIe au XVIe siècle (Languedoc, Catalogne septentrionale, Guienne, Gascogne, Comté de Foix)*, Paris : Picard, 1967, notices II et III, p. 129-132. OTTAWAY John, « La Vierge, racine de l'Église : l'exemple de Saint-Lizier » in *Marie, l'art et la société, des origines du culte au XIIIe siècle, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1994, XXV, p. 130.

[39] *« De fresque en aquarelle »…* (1994), *op. cit.*, p. 57. KUPFER Marcia, « Spiritual passage and pictorial strategy in the romanesque frescoes at Vicq » in *The Art Bulletin*, 1986, 68, fasc. 1, p. 52.

[40] CROZET René, *L'art roman en Berry*, Paris : Ernest Leroux, 1932, p. 359.

[41] KUPFER Marcia, *Romanesque wall painting in central France. The politics of narrative*, New Haven / London : Yale University Press, 1993, p. 49 et 77.

Dans le département du Loir-et-Cher, tout près de Vendôme, l'église d'Areines est particulièrement remarquable pour la décoration murale de son chœur qui a probablement été peinte à la même période que le cycle de Brinay, peut-être plus précisément dans le troisième quart du XIIe siècle[42]. Le programme iconographique comporte une *Annonciation*, une *Visitation* et une *Nativité* qui ont été insérées dans le *corpus* iconographique de cette étude.
Le département actuel de l'Indre-et-Loire rassemble deux cycles peints comportant des images relatives à la vie terrestre de la Vierge, l'un à proximité de Chinon dans la petite ville de Tavant, l'autre dans la région de Loches sur la commune de Chemillé-sur-Indrois. À Tavant, le chœur de l'église paroissiale S. Nicolas abrite notamment quatre peintures murales dédiées à l'Enfance de Jésus auxquelles vient s'ajouter une *Déposition du Christ* réalisée par un autre peintre et conservée dans la crypte de l'édifice. La date de reconstruction de l'église vers 1124[43] permet de fournir un *terminus post quem* pour la réalisation des différentes campagnes de décoration. Les fresques de la crypte semblent les plus anciennes et on les date généralement peu après la reconstruction de l'église, dans le deuxième quart du XIIe siècle[44]. Les peintures du chœur, quant à elles, sont un peu plus tardives et ont peut-être été réalisées vers le milieu du siècle[45]. L'abside de la petite chapelle S. Jean du Liget, qui faisait partie d'une ancienne chartreuse et qui dépend actuellement de la commune de Chemillé-sur-Indrois, abrite notamment trois peintures murales relatives au thème de notre étude : une *Nativité*, une *Présentation de Jésus au Temple* ainsi qu'une *Déposition du Christ*. Cette très belle décoration murale, un peu plus tardive que celle de Tavant, est datée dans le dernier quart du XIIe siècle[46].

Le département des Pyrénées-Orientales, en Languedoc-Roussillon, comporte deux ensembles d'images romanes relatives à la vie terrestre de la Vierge. Tout d'abord, les belles peintures murales de l'église S. Martin-de-Fenouilla, dépendant de la commune de Maureillas située dans la vallée du Tech, non loin de la frontière espagnole. Le mur nord et le chevet de l'édifice ont reçu une décoration murale illustrant notamment trois épisodes de l'Enfance du Christ. La date de réalisation de ces peintures, située dans le courant du XIIe siècle[47], n'a pas pu être précisée davantage.
L'église S. Sauveur de Casenoves, qui dépend de la commune d'Ille-sur-Têt et se situe dans la vallée homonyme, abritait trois peintures murales relatives à l'Enfance et à la Passion du Christ. En 1954, la décoration de l'édifice a été déposée et a été dispersée. Seule une belle *Adoration des mages* est actuellement conservée dans le Musée d'art sacré d'Ille-sur-Têt tandis que les deux autres font partie d'une collection privée suisse. Selon les informations disponibles au musée, les peintures murales de Casenoves ont été réalisées au début du XIIe siècle.

---

[42] Si l'Index of Christian Art situe approximativement la réalisation des peintures d'Areines dans la seconde moitié du XIIe siècle, Colette Di Matteo propose de les dater dans le troisième quart du XIIe siècle tandis que Christian Davy et ses collaborateurs les situent encore plus précisément au début de cette dernière période. DAVY Christian, JUHEL Vincent, PAOLETTI Gilbert, *Les peintures murales romanes de la vallée du Loir*, Vendôme : Cherche-Lune, 1997, p. 104. DI MATTEO Colette, « L'église d'Areines. Les peintures murales » in *Congrès Archéologique de France*, 1986, CXXXIX^e session (Blésois et Vendômois, 1981), p. 116-119.

[43] Vers 1070, la ville de Tavant a été presque entièrement ravagée par un incendie qui a aussi détruit l'église dont la reconstruction est datée vers 1124. MICHEL Paul-Henri, *Les fresques de Tavant : la crypte*, Paris : Le Chêne, 1956, 2e édition, p. 9.

[44] MOYRAND Henri, *Les fresques de l'église de Tavant*, Tours : Arrault & cie, 1938, p. 5. Paul-Henri Michel propose de situer la réalisation des peintures de la crypte de Tavant immédiatement après la reconstruction de l'église, vers 1125. MICHEL (1956), *op. cit.*, p. 11.

[45] DEMUS Otto, HIRMER Max, *Pittura murale romanica*, Milano : Rusconi, 1969, p. 140-141.

[46] *« De fresque en aquarelle »… (*1994), *op. cit.*, p. 46-47.

[47] MESURET (1967), *op. cit.,* notice V, p. 135-138.

Dans l'actuel département du Lot, deux peintures murales, une *Annonciation* et une *Visitation*, sont conservées sur le mur extérieur d'une chapelle dédiée à S. Michel dans la Cour des sanctuaires à Rocamadour, dans le nord du département. Cette très belle décoration, dont le style laisse transparaître l'influence du travail de l'émail[48], est généralement datée vers la fin du XIIe siècle[49].
Pour finir, quelques représentations images de la vie terrestre de la Vierge font partie de deux importants décors romans conservés dans l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe dans la Vienne et dans celle de Saint-Chef en Isère. La tribune du premier édifice abrite une *Déposition* et une *Déploration du Christ* qui appartiennent à un petit cycle pictural dédié à la Passion et daté vers 1100[50]. Dans l'abbatiale bénédictine de Saint-Chef, une *Annonciation* très dégradée, peut-être peinte vers 1170[51], est conservée dans la chapelle S. Clément située à l'extrémité nord du transept.

3.3.2.2. Le XIIe siècle en Italie

En Italie, plusieurs cycles peints et mosaïqués du XIIe siècle, d'une qualité artistique exceptionnelle, comportent des images relatives au thème de notre enquête. Dans la capitale italienne, un vaste décor mural a été peint au cours de la seconde moitié du siècle dans la nef de l'église S. Giovanni a Porta Latina, peut-être plus précisément dans les années 1190[52]. Consacrée à un panorama complet de la vie du Christ, cette décoration murale comporte 26 peintures parmi lesquelles neuf images, parfois très lacunaires, ont été intégrées à notre *corpus* iconographique.
Dans le centre de l'Italie, non loin de la ville de Spoleto en Ombrie, de très belles peintures murales sont conservées dans l'abbatiale S. Pietro in Valle à Ferentillo. L'édifice abrite dans sa nef un petit cycle narratif dédié à la vie du Christ avec notamment, pour ce qui concerne notre enquête, une *Adoration des mages*, une représentation des *Noces de Cana* ainsi qu'un *Portement de croix* lacunaire. Cet ensemble de fresques aurait été réalisé par un artiste anonyme originaire de la région ombrienne dans la seconde moitié du XIIe siècle[53].
Dans les Abruzzes, plus précisément dans la province de Teramo, l'église S. Maria de Ronzano, dépendant de la commune de Castel Castagna, abrite deux décorations murales pouvant être datées avant 1183[54]. Dans l'abside principale de l'édifice, neuf peintures murales ont été consacrées à l'illustration d'épisodes issus de l'Enfance et de la Passion du Christ. Au sein de cet ensemble, quatre peintures sont en rapport avec le thème de notre enquête. La seconde décoration murale prend place dans le transept droit de l'église où le second registre comporte trois peintures relatives à la vie terrestre de la Vierge : une *Présentation de*

---

[48] DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit.*, p. 31.

[49] RICKARD Charles, *Rocamadour*, Rennes : Ouest-France, 1982, p. 23. RUPIN Ernest, *Roc-Amadour*, Paris : G. Baranger Fils, 1904, p. 283.

[50] BROCHARD, RIOU (1993), *op. cit.*, p. 62-69.

[51] VARILLE Mathieu, LOISON Eugène, *L'Abbaye de Saint-Chef en Dauphiné*, Lyon : Pierre Masson, 1929, p. 122.

[52] PARLATO Enrico, ROMANO Serena (a cura), *Italia Romanica, Vol. 13 Roma e il Lazio*, Milano : Jaca Book, 1992, p. 108. L'Index of Christian Art resserre quelque peu cette fourchette de datation en proposant de situer la réalisation des peintures entre 1191 et 1198. En revanche, la Fondazione Federico Zeri opte pour une datation précise en 1191. Dans un ouvrage plus récent, Serena Romano revient sur les hypothèses proposées et élargit la fourchette de datation à la seconde moitié du XIIe siècle. ROMANO Serena, *Pittura medievale a Roma. Vol. IV, Riforma e tradizione (1050-1198), Corpus*, Roma : Jaca Book, 2006, p. 348.

[53] Selon la Fondazione Federico Zeri, d'après : TAMANTI Giulia (a cura), *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo, le storie dell'antico e del nuovo testamento*, Naples : Electa, 2003, 319 p.

[54] MATTHIAE Guglielmo, *Pittura medioevale abruzzese*, Milano : Electa, 1969, 209 p. La bulle de Lucien III, datée du 22 octobre 1183, est le premier document mentionnant l'église de Ronzano qui, à cette date, est déjà construite et décorée.

Marie au Temple, un *Mariage de la Vierge* et une *Présentation de Jésus au Temple*. L'ensemble des peintures murales de Ronzano pourrait avoir été réalisé par un ou plusieurs artistes d'origine française[55].

Le sud de la péninsule italienne comporte également deux ensembles peints remarquables comme celui de l'église S. Maria Annunziata de Minuto en Campanie, ville située sur la côte amalfitaine non loin de Salerno. Sur les murs du chœur, les lunettes ont reçu un décor pictural consacré à l'Incarnation du Christ, avec notamment une *Annonciation*, qui a malheureusement été détruite au début du XXe siècle, et deux très belles images illustrant les épisodes de la Visitation et de la Nativité. La datation des peintures murales de Minuto est sujette à controverse, mais des arguments en faveur d'une datation à la toute fin du XIIe siècle ont été avancés[56].
L'église rupestre dite Grotta di Biagio à San Vito dei Normanni dans les Pouilles, plus précisément dans la province de Brindisi, abrite notamment quatre peintures murales intéressant notre étude. Consacrées à l'Enfance du Christ, elles prennent place sur la voûte et les murs de l'édifice. Une inscription en grec permet de connaître le nom de l'auteur des peintures, un certain Maître Daniel, celui du commanditaire, l'higoumène Benedetto, et la date d'exécution des peintures en 1196 ou en 1197[57].

Les îles italiennes présentent une concentration assez importante d'images murales relatives à la vie terrestre de la Vierge et datées du XIIe siècle. En Sardaigne notamment, les deux seuls sites conservant des peintures murales correspondant au thème de notre étude appartiennent justement à cette période. Dans l'église S. Trinità de Saccargia, au sud-est de Sassari, le registre inférieur de l'abside est décoré d'un petit cycle pictural dédié à la Passion du Christ qui comporte notamment une *Crucifixion* et une *Mise au tombeau*. Plusieurs sources s'accordent pour dater ces peintures murales dans le courant du XIIe siècle[58], peut-être plus précisément dans la seconde moitié du siècle[59]. Dans la partie orientale de l'île, dans la vallée du Cedrino qui se jette dans le Golfe d'Orosei, se trouve l'église S. Pietro de Galtelli. L'édifice abrite trois peintures murales relatives au thème de notre enquête, une *Annonciation*, une *Visitation* et une *Crucifixion* qui sont datées de manière imprécise dans le courant du XIIe siècle[60].
La Sicile, quant à elle, rassemble trois décors de mosaïques exceptionnels, tous réalisés pendant la domination normande sur l'île. La présence normande en Italie du sud est attes-

---

[55] *Ibid*.

[56] Contrairement à l'Index of Christian Art qui date les peintures de Minuto du début du XIIe siècle, Robert Bergman propose de les situer dans la seconde moitié du siècle. En effet, les affinités qui existent entre ces peintures et les mosaïques de la Sicile normande, mais aussi avec le style de l'art byzantin des années 1190, l'incitent à en situer l'exécution durant cette décennie, peut-être même vers 1200. BERGMAN Robert P. « The frescoes of Santissima Annunciata in Minuto (Amalfi) » in *Dumbarton Oaks Papers*, 1987, 41, p. 71-83.

[57] CHIONNA Antonio, JURLARO Rosario, CARELLA Vincenzo, *Chiese, cripte e insediamenti rupestri nel territorio di S. Vito dei Normanni*, Fasano : Grafischena, 1968, p. 16. Aujourd'hui, l'inscription n'est plus lisible mais elle a été rapportée par Charles Diehl au XIXe siècle. DIEHL Charles, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris : Librairie de l'Art, 1894, 267 p. L'interprétation de la date mentionnée par l'inscription est sujette à controverse puisque Diehl suppose qu'il s'agit de l'année 1197 tandis qu'Antonio Chionna et ses collaborateurs penchent plutôt pour l'année 1196, suivis par Carlo Bertelli. BERTELLI (1994), *op. cit*., p. 515. L'hypothèse de Diehl est néanmoins reprise par l'Index of Christian Art ainsi que par Giacomo Carito et Salvatore Barone. CARITO Giacomo, BARONE Salvatore, *Brindisi cristiana, dalle origini ai Normanni*, guida alla mostra fotografica (27 aprile – 30 giugno 1981), Brindisi, 1981, 2 vol.

[58] Selon l'Index of Christian Art et SERRA Renata (a cura), *Italia Romanica, Vol. 10 La Sardegna*, Milano : Jaca Book, 1988, p. 298.

[59] BERTELLI (1994), *op. cit.*, p. 321.

[60] *Ibid*., p. 322.

tée dès le début du XIe siècle avec l'arrivée à Salerno d'un contingent de pèlerins en route pour la Terre Sainte. Précédés par leur réputation guerrière, les Normands furent massivement enrôlés comme mercenaires, ce qui provoqua une immigration plus importante et des implantations durables sur les territoires du sud de la Péninsule. En 1059, le chef de guerre Robert Guiscard légitime la présence normande en Italie en obtenant du pape Nicolas II l'investiture des duchés de Pouille et de Calabre. À partir de 1061, Robert s'engage dans une action militaire pour la reconquête de la Sicile, aux mains des musulmans depuis le premier tiers du IXe siècle, avec l'aide de son frère Roger. Celui-ci lui succède en 1085 sous le nom de Roger Ier et établit sa domination sur l'île en 1091. L'autorité normande est solidement établie mais le nouveau prince respecte les traditions locales, ce qui favorise l'émergence d'une culture et d'un art où se mêlent les influences romaines, byzantines, arabes et normandes[61].

À Palerme, capitale de l'île, la Cappella Palatina a été édifiée vers 1130 par le roi Roger II comme un oratoire privé attenant au palais royal[62]. Sa construction coïncide avec l'obtention par Roger du titre de roi de Sicile auprès de l'antipape Anaclet, titre dont la légitimité a ensuite été reconnue par Innocent II[63]. Le transept droit et la croisée de l'édifice sont ornés de mosaïques parmi lesquelles quatre scènes issues de l'Enfance du Christ ont été intégrées à notre *corpus* iconographique. À ces images vient s'ajouter une *Ascension* ornant la voûte du transept gauche. Si la date d'édification de la chapelle constitue un *terminus post quem* pour l'exécution du décor mosaïqué, sa datation demeure néanmoins incertaine[64].

Dans la même ville, la chapelle S. Maria dell'Ammiraglio, dite communément La Martorana, a été édifiée à l'imitation de la Cappella Palatina sous l'impulsion de Georges d'Antioche, grand amiral du royaume de Sicile sous Roger II, afin de rendre grâce à la Vierge pour sa protection[65]. L'édifice est lui aussi décoré de mosaïques dont le programme iconographique comporte notamment trois images relatives à la deuxième phase de la vie terrestre de la Vierge, c'est-à-dire l'Enfance du Christ. La décoration murale de La Martorana est généralement datée entre 1143, date à laquelle il est certain que les travaux d'édification de la chapelle ont débuté, et 1151[66].

Enfin, la cathédrale de Monreale, ville située non loin de la capitale sicilienne, abrite un décor de mosaïques dont l'ampleur surpasse largement ceux des deux édifices palermitains. La construction de la cathédrale a été commanditée par le jeune roi Guillaume II le Bon, petit-fils de Roger II, lors de son accession au trône en 1172. Le règne de Guillaume II constitue véritablement l'âge d'or de la monarchie normande dans l'Italie méridionale, ce dont témoigne la magnificence de la cathédrale de Monreale. Le transept est décoré d'un vaste cycle christologique composé de 45 épisodes parmi lesquelles treize mosaïques illus-

---

[61] Les éléments historiques sur la conquête de l'Italie du sud par les Normands sont issus de : MILZA (2005), *op. cit.*, p. 212-214.

[62] CASSATA Giovannella, COSTANTINO Gabriella, CICCARELLI Diego (a cura), *Italia Romanica, Vol. 7 La Sicilia*, Milano : Jaca Book, 1986, p. 51.

[63] MILZA (2005), *op. cit.*, p. 253.

[64] CASSATA, COSTANTINO, CICCARELLI (1986), *op. cit.*, p. 51. Une inscription placée à la base de la coupole couvrant la croisée du transept permettrait de supposer que les mosaïques étaient achevées en 1143. Malheureusement, les auteurs de l'ouvrage ne rapportent pas la teneur de cette inscription. BORSOOK Eve, *Messages in mosaic. The royal programmes of Norman Sicily (1130-1187)*, Woodbridge : The Boydell Press, 1990, p. 40. L'auteur date les mosaïques de la Cappella Palatina entre 1150 et 1171.

[65] CASSATA, COSTANTINO, CICCARELLI (1986), *op. cit.*, p. 61.

[66] *Ibid.*, p. 100. Carlo Bertelli, quant à lui, propose de dater les mosaïques très précisément en 1151. BERTELLI (1994), *op. cit.*, p. 513. Il est à noter que ces éléments de datation tendent à contredire l'hypothèse d'Eve Borsook quant à la datation des mosaïques de la Capella Palatina qui aurait servi de modèle à la décoration de La Martorana (voir note 64).

trent des thèmes de la vie terrestre de la Vierge. Les mosaïques du transept de la cathédrale de Monreale ont probablement été réalisées dans les années 1180-1190[67]. Cet ensemble s'accompagnait d'un autre décor mosaïqué, contemporain et dédié à la vie de la Vierge. Originellement situé sous le porche de l'édifice, il a été détruit dans les années 1770 en raison de son mauvais état de conservation[68].

3.3.2.3. Des difficultés de dater avec précision la peinture romane

En marge des décors peints et mosaïqués des XIe et XIIe siècles qui viennent d'être évoqués, il convient d'en mentionner deux autres pour lesquels la datation demeure incertaine entre ces deux siècles.
Trois fresques déposées, provenant d'une église rupestre dite Grotta degli Angeli à Magliano Romano en Latium, sont aujourd'hui conservées au Musée National du Palais de Venise à Rome. Illustrant des épisodes issus de l'Enfance du Christ, ces peintures murales auraient été réalisées au XIe siècle ou au tournant des XIe et XIIe siècles[69].
En France, la question de la datation se pose pour les peintures murales fragmentaires conservées dans l'église S. Jean-Baptiste de Ternand, ville située dans le Rhône au nord-ouest de Lyon. La crypte de cet édifice abrite les vestiges de deux peintures murales illustrant des épisodes de l'Enfance du Christ. La datation de ces images reste débattue[70].

3.4. À la charnière des XIIe et XIIIe siècles : résistances romanes et pénétrations gothiques

En fonction des zones géographiques étudiées, l'évolution des formes qui se traduit, pour l'historien de l'art, par une transition stylistique du roman vers le gothique s'est opérée plus ou moins rapidement aux alentours des années 1200. Ainsi plusieurs images de la vie terrestre de la Vierge, que l'on date de façon incertaine aux XIIe-XIIIe siècles, possèdent des caractères encore manifestement liés au style dit roman : un fond neutre, constitué de bandeaux colorés ou de formes géométriques, une palette chromatique limitée, une absence de modelé, des personnages hiératiques et une certaine schématisation des formes exprimant la portée spirituelle de l'art religieux.

En Italie, l'oratoire S. Thomas Becket qui se situe dans la crypte de la cathédrale S. Maria à Anagni en Latium, au sud-est de Rome, abrite un ensemble de peintures murales que l'on peut dater après 1173, peut-être dans le premier quart du XIIIe siècle[71]. Cette décoration

---

[67] CASSATA, COSTANTINO, CICCARELLI (1986), *op. cit.*, p. 200.

[68] KITZINGER Ernst, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia, Vol. III – Il Duomo di Monreale. I mosaici dell'abside, della solea e delle cappelle laterali*, Palermo : Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 1994, p. 11.

[69] Ces datations sont proposées respectivement par l'Index of Christian Art et PIAZZA Simone, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Rome : École Française de Rome, 2006, p. 91-92.

[70] L'Index of Christian Art propose de situer les peintures murales de Ternand au XIe ou au XIIe siècle sans précision. Cependant, une étude déjà ancienne indique que ces peintures seraient d'époque carolingienne. DESCHAMPS Paul, THIBOUT Marc, *La peinture murale en France. Le haut Moyen Âge et l'époque romane*, Paris : Plon, 1951, p. 34. Mais cette seconde hypothèse semble peu probante pour des raisons d'ordre stylistique. La datation suggérée par la Base Mémoire du Ministère de la Culture corrobore cette remise en question puisqu'elle précise que les peintures de Ternand auraient été réalisées au tournant des XIe et XIIe siècles.

[71] La date de 1173 marque la canonisation de saint Thomas Becket, à qui l'oratoire est dédié, et fournit un *terminus post quem*. PARLATO, ROMANO S. (1992), p. 324. Selon la Fondazione Federico Zeri, la réalisation des peintures de l'oratoire doit être située entre cette date et la fin du siècle. Herbert Kessler, quant à lui, accepte de considérer la date de 1173 comme un *terminus post quem* mais des argumens d'ordre iconographique l'incitent à situer les peintures de la crypte d'Anagni dans le premier quart du XIIIe siècle. KESSLER Herbert Leon, « L'oratorio

illustre plusieurs épisodes du Nouveau Testament parmi lesquels cinq sont consacrés à l'Enfance de Jésus. S'ajoute à cela une *Déposition du Christ* qui a été peinte à fresque dans un *arcosolium* situé dans l'oratoire, probablement dans le courant du XIIIe siècle[72].
De très belles peintures murales décorent la chapelle S. Caterina du château de Hocheppan à Appiano en Trentin, tout près de la ville de Bolzano. Au sein d'un programme iconographique principalement dédié à l'Enfance et à la Passion du Christ, huit peintures illustrent des épisodes relatifs à la vie terrestre de la Vierge. À cette décoration murale interne vient s'ajouter une *Crucifixion* qui a été peinte sur le mur nord à l'extérieur de la chapelle. La datation des peintures murales d'Appiano est sujette à controverse et plusieurs hypothèses les situant aux XIIe et XIIIe siècles ont été proposées[73].
Les superbes mosaïques du transept nord de la basilique S. Marco de Venise doivent être rapprochées d'une tradition artistique byzantine témoignant des liens étroits qui ont unis la Cité des doges et l'Empire d'Orient pendant plusieurs siècles. Cette décoration comporte huit images consacrées à la jeunesse de Marie et à l'Enfance du Christ, avec notamment certains thèmes iconographiques peu fréquents sur lesquels nous reviendrons. Outre le décor mosaïqué du transept nord, la coupole dite de l'Ascension a pour sujet principal cet épisode de la Glorification du Christ et abrite également un *Portement de Croix* et une belle *Crucifixion* sur l'arc occidental, au sein d'un cycle dédié à la Passion. Encore une fois, la datation de ces mosaïques n'est pas certaine et il est difficile de trancher entre le XIIe et le XIIIe siècle[74].
En France, la petite église paroissiale de Montgauch, non loin de la ville ariégeoise de Saint-Girons, conserve dans son abside quatre peintures murales consacrées à l'Enfance du Christ ainsi qu'une *Crucifixion*. La datation de ce décor mural, manifestement empreint de formes romanes, reste débattue[75].

En raison d'une pénétration plus lente des modèles gothiques dans certaines régions françaises, quelques images de la vie terrestre de la Vierge datées du XIIIe siècle présentent encore des formes résolument tournées vers le goût roman. Deux ensembles peints, situés l'un dans la Sarthe, l'autre dans les Landes, sont particulièrement emblématique de ce phénomène.

---

di San Tommaso Becket » in GIAMMARIA Gioacchino, *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, Roma : Viella, 2001, p. 93-103.

[72] Selon la Photothèque Nationale de Rome (Fototeca Nazionale, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, E-60133). Cette photothèque, fondée en 1892, est abritée dans les locaux du Ministère des biens et activités culturelles. Elle rassemble plusieurs centaines de milliers d'images consacrées au patrimoine culturel italien.

[73] Antonio Morassi, dans deux études publiées à quelques années d'intervalle, propose de situer la réalisation des peintures d'Appiano dans la seconde moitié du XIIe siècle puis, plus précisément, à la fin du siècle. MORASSI Antonio, « Affreschi romanici di Castel Appiano » in *Bollettino d'Arte*, 1927, série II, VI, fasc. VII, p. 433-458. MORASSI Antonio, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina. Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Roma : Istituto Poligrafico dello Stato, 1934, p. 95. Otto Demus et Max Hirmer, quant à eux, situeraient la réalisation de ce décor un peu plus tardivement, au tournant des XIIe et XIIIe siècles. DEMUS, HIRMER (1969), *op. cit.*, pl. XXXI et p. 126-127. Enfin, Gianna Suitner et Silvia Spada Pintarelli s'accordent pour dater les peintures de la chapelle dans le courant du XIIIe siècle, la première suggérant une datation plus précise au début du siècle. SPADA PINTARELLI (1997), *op. cit.*, p. 60 et suiv. SUITNER Gianna (a cura), *Italia Romanica, Vol. 12 Le Venezie*, Milano : Jaca Book, 1991, p. 423.

[74] L'Index of Christian Art ne se prononce pas et situe la réalisation des mosaïques de S. Marco aux XIIe-XIIIe siècles. Otto Demus, de son côté, propose une datation plus précise, à savoir vers le tournant des deux siècles ou au début du XIIIe siècle. Toujours selon le même auteur, la *Crucifixion* n'aurait pas été réalisée en même temps que la décoration du transept nord mais plus précocement, sans doute vers 1190. Cela laisse à penser que la réalisation des autres mosaïques qui décorent la coupole doit également être située aux alentours de cette date. DEMUS Otto, *The mosaic decoration of San Marco, Venice*, Chicago-London : The University of Chicago Press, 1988, p. 53 et 78.

[75] Les informations disponibles sur place indiquent que les peintures de l'abside auraient été réalisées au milieu du XIIe siècle tandis que Robert Mesuret en situe l'exécution dans le dernier quart du XIIIe siècle. MESURET (1967), *op. cit.*, notice XXVI, p. 173-174.

Le premier cycle pictural, pour lequel plusieurs datations dans le courant du XIIIe siècle ont été suggérées[76], est conservé dans la nef de l'église paroissiale S. Hilaire d'Asnières-sur-Vègre, commune située au sud-ouest du Mans. Le décor mural comporte notamment trois peintures illustrant des épisodes de l'Enfance du Christ, dont une intéressante *Fuite en Égypte* qui sera évoquée plus loin. À cela vient s'ajouter une *Crucifixion* appartenant à un petit cycle de la Passion situé sur l'arc triomphal de l'édifice, mais il semble que cette partie du décor ne soit pas contemporaine[77].
Le second ensemble pictural prend place dans le chœur de la chapelle Notre-Dame de Lugaut, lieu-dit dépendant de la commune de Retjons, dans le nord-est des Landes. Le décor comporte notamment trois peintures murales illustrant des thèmes issus de l'Enfance du Christ et dont on situe généralement la réalisation dans la première moitié du XIIIe siècle[78].

En revanche, les régions septentrionales de la France ont été touchées plus précocement par la pénétration des formes qui caractérisent la peinture gothique, c'est-à-dire une palette chromatique plus étendue et lumineuse, un raffinement des formes, une certaine recherche de réalisme ainsi qu'un intérêt accru pour les détails narratifs et l'expressivité émotionnelle des personnages.
Ainsi, notre documentation comporte plusieurs images appartenant à un ensemble pictural dont les inspirations ne sont déjà plus romanes même s'il doit probablement être daté dans la seconde moitié du XIIe siècle, vers 1160-1183[79]. Il s'agit des peintures qui décorent la voûte de la chapelle S. Julien du Petit-Quevilly, commune située dans l'agglomération de Rouen en Seine-Maritime. Ces peintures, dédiées à l'Enfance du Christ jusqu'à son Baptême, occupent l'ensemble de la voûte sexpartite du chœur de la chapelle. Les différentes scènes peintes s'inscrivent dans des médaillons qui sont environnés par de délicats motifs d'arabesques et de végétaux. La préciosité du dessin ainsi que la richesse des couleurs n'est pas sans rappeler le travail de l'enluminure de manuscrits. Au sein de cette magnifique décoration, cinq images intéressent notre enquête.

---

[76] L'Index of Christian Art ne se prononce pas sur la datation des peintures d'Asnières-sur-Vègre et se contente de les situer dans le courant du XIIIe siècle. Madeleine Pré propose de dater les peintures murales au début du siècle, hypothèse qui est corroborée par Christian Davy qui les date plus précisément vers 1200, dans deux études publiées dans les années 1990. Paul Deschamps et Marc Thibout, quant à eux, situeraient la réalisation de la décoration murale d'Asnières plus tardivement, dans le troisième quart du XIIIe siècle. DAVY Christian, LE BŒUF François, *Canton de Sablé-sur-Sarthe*, Paris : Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 1990, p. 11. (Images du Patrimoine, 75). DAVY Christian, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval : Société d'Archéologie et d'Histoire de la Mayenne, 1999, p. 313. DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit.*, p. 103-104. PRÉ Madeleine, « L'église d'Asnières-sur-Vègre et ses peintures murales » in *Congrès Archéologique de France*, 1961, CXIX^e session (Maine, 1961), p. 156.

[77] Christian Davy propose de voir dans le cycle de la Passion une première phase de décoration qui se serait déroulée au milieu du XIIe siècle. Madeleine Pré, au contraire, estime que ces peintures seraient plus tardives que celles de l'Enfance et auraient été réalisées dans le courant du XIVe siècle. Son raisonnement s'appuie sur deux éléments : l'édification du chœur n'aurait été achevée qu'à la fin du XIIIe ou au début du XIVe siècle et les costumes plaideraient en faveur de cette datation plus tardive. DAVY (1999), *op. cit.*, p. 313. PRÉ (1961), *art. cit.*, p. 160.

[78] *Les fresques médiévales de Lugaut, Retjons (Landes)*, Mont-de-Marsan, 1992, p. 19.

[79] La datation proposée par Claire Etienne-Steiner se justifie grâce à l'histoire de la chapelle du Petit-Quevilly. Celle-ci fut édifiée vers 1160, en lien étroit avec le manoir royal d'Henri II Plantagenêt, et placée sous le patronage de Notre-Dame. En 1183, elle fait l'objet d'un changement de vocable en même temps que le manoir est abandonné par le roi au profit d'une congrégation religieuse dirigeant une léproserie. Ces deux évènements fournissent une fourchette de datation pour la réalisation des peintures de la chapelle. Par ailleurs, cette hypothèse est corroborée par les costumes des personnages qui correspondent aux modes vestimentaires en vigueur à la cour royal entre 1175 et 1185 environ. ETIENNE-STEINER Claire, *La chapelle Saint-Julien du Petit-Quevilly. Seine-Maritime*, Paris : Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 1991, p. 1-3. (Images du Patrimoine, 96).

3.5. En France, la période gothique (XIIIe-XIVe siècles)

Au sein du *corpus* français, les images de la vie terrestre de la Vierge qui appartiennent à la période gothique sont nombreuses, avec un recensement de 229 peintures murales qui correspondent à environ un tiers de la documentation nationale.

3.5.1. Le XIIIe siècle : la dissémination des témoignages monumentaux sur le territoire français

En France, les images de la vie terrestre de la Vierge appartenant à la période du XIIIe siècle sont assez répandues avec 52 occurrences qui correspondent à un peu moins de huit pour cent du *corpus* iconographique national.
Dans la première moitié du siècle, deux ensembles picturaux d'une certaine ampleur ont été réalisés. L'église de Sainte-Marie-aux-Anglais, située entre Caen et Lisieux dans le Calvados, abrite d'intéressantes peintures murales illustrant des épisodes de l'Enfance du Christ. Comme au Petit-Quevilly, les peintures décorent la voûte du chœur et comportent notamment quatre images relatives à notre enquête. La datation de ces peintures est assez bien établie, de sorte que leur réalisation peut être située dans les années 1220[80].
Les peintures de l'abside de la petite chapelle castrale S. Michel d'Auberoche, sur la commune du Change non loin de Périgueux en Dordogne, sont contemporaines, réalisées vers 1220-1230[81]. Cette décoration murale se composait, à l'origine, de quatre images illustrant des épisodes de l'Enfance du Christ accompagnées d'une *Crucifixion*. Malheureusement, ces peintures sont actuellement presque entièrement détruites. La composition générale des différentes scènes est néanmoins connue grâce à plusieurs relevés effectués par l'historien Léo Drouyn dans la seconde moitié du XIXe siècle[82].

La seconde moitié du XIIIe siècle rassemble plusieurs décors peints relatifs au thème de notre enquête. Toujours en Dordogne, un cycle de l'Enfance et de la Passion du Christ a été peint dans l'abside de l'église S. Martin de Limeuil, ville située à l'ouest de Sarlat. Parmi les différents épisodes christologiques qui composent cette décoration murale, six ont été intégrés à notre *corpus*. Jusqu'à présent, les différentes études qui ont été menées n'ont pas permis de proposer une datation plus précise pour ces peintures murales[83]. En revanche, nous pouvons probablement dater des années 1270-1280[84] une décoration murale au caractère quelque peu fruste conservée dans l'église de Saint-Maurice-sur-Loire, non loin de Roanne dans le département de la Loire. Abrité dans le chœur où il agrémente murs et voûtes, le cycle pictural est composé de peintures aux thématiques variées parmi lesquelles cinq épisodes de l'Enfance du Christ intéressent notre enquête.

Enfin, le siècle s'achève avec deux très beaux ensembles de peintures situés l'un dans le Puy-de-Dôme, l'autre dans le Rhône. Le premier cycle pictural, dédié à l'Enfance et à la Passion du Christ, prend place dans le transept méridional de l'église Notre-Dame d'Aigueperse,

---

[80] DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit.*, p. 67-68.

[81] GABORIT Michelle, *Des Hystoires et des couleurs. Peintures murales médiévales en Aquitaine (XIIIe et XIVe siècles)*, Bordeaux : Confluences, 2002, p. 113-117.

[82] Ces relevés sont publiés dans : DELLUC Brigitte et Gilles, *Léo Drouyn en Dordogne 1845-1851 (dessins, gravures, plans et textes)*, Périgueux : Société Historique et Archéologique du Périgord, 2001, 325 p.

[83] L'hypothèse de datation des peintures de Limeuil dans la seconde moitié du XIIIe siècle a été sugérée par : GABORIT (2002), *op. cit.*, p. 117-122.

[84] DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit.*, p. 143.

au nord de Clermont-Ferrand. Le programme iconographique comporte notamment quatre peintures murales relatives à la vie terrestre de la Vierge. La réalisation de cette décoration murale doit probablement être située à la fin du XIIIe siècle[85].
Les peintures murales de la chapelle S. Paul de Lacenas, commune située tout près de Villefranche-sur-Saône dans le département du Rhône, sont à peu près contemporaines[86]. Ce très beau décor aux couleurs chatoyantes comporte notamment cinq épisodes issus de l'Enfance du Christ qui prennent place dans l'abside et dans la travée de chœur de la chapelle.

Deux autres cycles peints dans la crypte des édifices qui les abritent, le premier en Charente, le second dans les Landes, font l'objet d'une datation incertaine oscillant entre le XIIIe et le XIVe siècle.
La première décoration murale se situe sur la voûte de la crypte de l'abbatiale de Saint-Amant-de-Boixe, au nord d'Angoulême. Elle comporte notamment quatre images illustrant des épisodes issus de l'Enfance de Jésus qui se déroulent de manière linéaire sous un décor d'arcatures feintes. Si la datation de ces peintures reste débattue, une étude assez récente propose d'en situer la réalisation dans le premier tiers du XIVe siècle[87].
Le second cycle pictural est conservé dans l'église du Mas située sur la commune d'Aire-sur-l'Adour, dans la vallée du fleuve homonyme, non loin de Mont-de-Marsan. Ces peintures murales, au tracé très simple, illustrent cinq épisodes de l'Enfance du Christ. Encore une fois, la datation de cette décoration est sujette à controverse[88].

3.5.2. Le XIVe siècle et l'importance du sud-ouest de la France

Pour le XIVe siècle, le *corpus* français comporte 145 peintures murales relatives à la vie terrestre de la Vierge qui sont situées pour moitié dans un grand quart sud-ouest. La région Midi-Pyrénées rassemble à elle seule près d'un tiers de ces peintures murales avec 46 occurrences parmi lesquelles se distinguent notamment trois cycles de grande ampleur. Deux d'entre eux sont situés dans le département actuel du Tarn-et-Garonne. Ils sont conservés dans l'église Notre-Dame de Saux, dépendant de la commune de Montpezat-de-Quercy, et dans la chapelle du château de Bioule, les deux édifices étant situés à peu de distance l'un de l'autre, au nord de Montauban. Le troisième décor mural est abrité dans l'église prieurale Notre-Dame-du-Bourg à Rabastens dans le département du Tarn, à mi-chemin entre Albi et Toulouse.
À Saux, le chœur carré de l'église est décoré d'un cycle pictural dédié à l'Enfance de Jésus, au sein duquel cinq peintures intéressent notre enquête, ainsi que d'une *Crucifixion* peinte sur le mur du chevet. La datation de cette décoration, probablement située dans la seconde moitié du XIVe siècle, fait l'objet de diverses propositions s'échelonnant de 1360 environ à la fin du siècle[89].

---

[85] COURTILLÉ Anne, *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen-Âge*, Brioude : Watel, 1983, p. 66.

[86] La datation des peintures de Lacenas à la fin du XIIIe siècle a été proposée dans : CATIN Paul, *Peintures murales médiévales des églises de Rhône-Alpes*, Lyon, 1998, p. 121. (Cahiers René de Lucinge, 7).

[87] L'Index of Christian Art ne tranche pas entre le XIIIe et le XIVe siècle pour dater les peintures de Saint-Amand-de-Boixe. La datation la plus précise est suggérée par : BROCHARD, RIOU (1993), *op. cit.*, p. 163.

[88] Michelle Gaborit propose de situer la réalisation des peintures de l'église du Mas vers le milieu ou dans la seconde moitié du XIIIe siècle tandis que Robert Mesuret penche pour une datation plus tardive au début du XIVe siècle. GABORIT (2002), *op. cit.*, p. 263-267. MESURET (1967), *op. cit.,* notice 351, p. 90.

[89] Paul Deschamps et Marc Thibout proposent une datation dans la courant des années 1360, hypothèse qui peut être corroborée par Robert Mesuret qui situe la réalisation des peintures de Saux avant 1369 sans que l'on sache pourquoi il utilise cette date comme un *terminus ante quem*. Mathieu Méras, quant à lui, préfère considérer les toutes dernières années du XIVe siècle comme une période propice à la réalisation de la décoration peinte. DES-

Le cycle pictural conservé dans la chapelle funéraire des seigneurs de Cardaillac, qui furent les fondateurs du château de Bioule, est beaucoup plus développé que celui de Notre-Dame de Saux. Le programme iconographique se déroule, en effet, sur les murs latéraux de la chapelle et comporte un cycle de l'Enfance du Christ au registre inférieur et un autre cycle dédié à la Passion au registre supérieur. Grâce à cet ensemble décoratif, notre *corpus* iconographique a pu être enrichi de treize images relatives à la vie terrestre de la Vierge. La réalisation des peintures murales de la chapelle de Bioule peut être située avec précision aux alentours de 1378, date d'un document notarié qui mentionne le nom d'un personnage, Ramondus de Planha, dans lequel il faut sans doute reconnaître l'auteur du décor[90].
Dans l'église Notre-Dame-du-Bourg de Rabastens, 18 peintures murales illustrent des épisodes relatifs au thème de notre étude, mais leur aspect formel a été dénaturé par des restaurations effectuées sous l'égide de Joseph Engalière en 1863. Le caractère parfois abusif de ces restaurations a également pu influer sur l'iconographie des épisodes représentés. L'église abrite, notamment, deux importants cycles picturaux, l'un situé dans le chœur, l'autre dans la nef principale. Dans le chœur de l'édifice, sept peintures murales sont consacrées à l'Enfance du Christ. Dans la nef prend place un important ensemble décoratif dédié à l'Enfance et à la Passion du Seigneur, comportant notamment quatre peintures murales qui ont été intégrées à notre documentation iconographique. En outre, la première chapelle rayonnante au sud de la chapelle axiale possède un décor mural consacré à la jeunesse de Marie, avec cinq épisodes intéressant notre enquête. L'ensemble des peintures murales de l'église Notre-Dame-du-Bourg est généralement daté aux environs de 1318, date à laquelle le chœur a été consacré par l'archevêque de Saint-Jacques-de-Compostelle, comme en témoigne une inscription apposée le long de l'arc séparant les deux travées du chœur[91].

L'Aquitaine rassemble, pour le XIVe siècle, 13 images peintes relatives au thème de notre enquête, parmi lesquelles se distinguent deux cycles monumentaux, l'un en Dordogne, l'autre en Gironde. Le premier est conservé dans la chapelle dite du Cheylard sur la commune de Saint-Geniès, située à quelques kilomètres au nord de Sarlat. Cette décoration murale, qui a peut-être été réalisée vers 1340-1350[92], est malheureusement très fragmentaire. Les vestiges d'une *Annonciation* et d'une *Crucifixion* sont encore visibles sur le mur oriental du chevet. En revanche, il est assez difficile de retrouver la trace d'une peinture, mentionnée par Michelle Gaborit, qui illustrerait le thème du Mariage de la Vierge.
Sur la commune de Mérignac, dans l'agglomération bordelaise, se trouve la Tour de Veyrines qui constitue le seul vestige de la demeure forte des seigneurs du même nom. Cette tour était à l'origine un donjon dont le rez-de-chaussée comportait une ouverture permettant d'accéder au château. Cet espace voûté en berceau fut transformé en oratoire

---

CHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit.,* p. 196-197. MÉRAS Mathieu, « Les peintures murales du XIVe siècle de Bioule et de Saux » in *Les Monuments historiques de la France*, 1958, nouvelle série, IV, p. 76. MESURET (1967), *op. cit.,* notice XLVIII, p. 220-221.

[90] MÉRAS (1958), *art. cit*., p. 74. Le document notarié est daté très exactement du 18 mai 1378 et est conservé aux Archives du Tarn-et-Garonne (VE11804, fol. XLV verso). Mathieu Méras livre dans son article une transcription de ce document : [Ramondus de Planha, résidant à Montpezat] « s'engage à achever l'ouvrage qu'il avait entrepris dans la chapelle du château et, pour cet ouvrage, il affirme avoir déjà reçu dix florins d'or. »

[91] La teneur de cette inscription est rapportée par Raymond de Toulouse-Lautrec : « B. Dalern pauzec aquesta clau. Ano Domini M. CCC. XVIII. Le archiavesque de Sant-Jacme senhec aquesta clau, le jor de Sant Peyre » (B. Dalern posa cette clef. L'an du Seigneur 1318. L'archevêque de St-Jacques bénit cette clef le jour de St-Pierre). Robert Mesuret se base sur cette inscription pour dater les peintures du chœur qui, selon lui, devaient être achevées au moment de sa consécration. MESURET (1967), *op. cit.,* notice XXXIII, p. 183-184. TOULOUSE-LAUTREC Raymond de, « Peintures murales du XIVe siècle dans l'église de Notre-Dame-du-Bourg à Rabastens d'Albigeois » in *Bulletin Monumental*, 1860, 3e série, 6, fasc. 26, p. 437.

[92] GABORIT (2002), *op. cit*.

dans la seconde moitié du XIVe siècle et des peintures murales furent ajoutées, probablement à la fin du siècle[93]. Le mur méridional comporte un décor consacré à l'Enfance du Christ tandis que la paroi septentrionale rassemble plusieurs épisodes de la Passion. Au sein de ce programme iconographique, cinq peintures illustrent des thèmes issus de la vie terrestre de la Vierge, mais leur état de conservation est malheureusement très détérioré.

La région Languedoc-Roussillon rassemble également 13 occurrences, principalement des peintures murales isolées desquelles se distingue un cycle pictural dédié à saint Jean-Baptiste dans la chapelle d'Innocent VI à la chartreuse du Val de Bénédiction, située à Villeneuve-lès-Avignon dans le département du Gard. Au sein de cette décoration, deux fresques entrent dans le cadre de notre enquête : une *Visitation* et une *Naissance de Jean-Baptiste* dans laquelle la Vierge apparait au chevet de sa cousine. À ces deux fresques, il faut ajouter une *Crucifixion* qui prend place sous le cycle consacré au Précurseur. La réalisation des peintures murales de la chapelle d'Innocent VI, fondateur de la chartreuse, doit être située durant le pontificat de ce dernier, entre 1352 et 1362[94], peut-être plus précisément vers 1355-1356[95]. L'attribution des peintures est, en revanche, sujette à controverse. Une étude ancienne met en évidence la présence d'un cartouche laissant apparaitre des initiales qui permettraient d'identifier l'auteur de la décoration à un certain Simon de Lyon, peintre actif à la cour papale d'Avignon à partir des années 1350[96]. Mais des recherches plus récentes tendent à attribuer les peintures murales de la chapelle d'Innocent VI à l'artiste italien Matteo Giovanetti ou à son atelier[97].

En marge de ce grand quart sud-ouest, l'Auvergne comporte 20 peintures murales pour la période du XIVe siècle, toutes conservées dans le département de la Haute-Loire. Se distinguent particulièrement trois ensembles décoratifs importants, tous situés dans la vallée de l'Allier, entre Clermont-Ferrand et le Puy-en-Velay.
Un très beau cycle peint consacré à la vie de Jésus décore les parois d'une chapelle dédiée à Notre-Dame dans la collégiale S. Laurent d'Auzon. Les différents épisodes illustrés, issus de l'Enfance et de la Passion du Christ, prennent place dans des médaillons qui ne sont pas sans rappeler l'art du vitrail. Parmi la vingtaine d'épisodes peints sur les murs de la chapelle, sept intéressent notre enquête. La datation de cette décoration murale n'est pas établie avec certitude. L'étude la plus ancienne suggère d'en situer la réalisation au tout début du XIVe siècle[98] tandis que les recherches ultérieures considèrent que les peintures d'Auzon sont plus récentes. La présence des armoiries des familles de Montmorin et de Montravel, commanditaires de la chapelle, laisse à penser que le décor peint a pu être réalisé peu après son édification vers 1357[99].

---

[93] SAUTREAU Jean, *La Tour de Veyrines, ses peintures murales*, 1972, p. 26. Robert Mesuret est moins précis et propose de situer la réalisation des peintures de la tour de Veyrines dans la seconde moitié du XIVe siècle. MESURET (1967), *op. cit.,* notice XLVII, p. 219-220.

[94] CINGRIA Hélène, BARNICAUD Philippe, TOURNOIS Bernard, *La Chartreuse du Val de Bénédiction, Villeneuve-lès-Avignon*, Paris, 1977, p. 42. (Petites notes sur les grands édifices). ROQUES Marguerite, *Les peintures murales du Sud-est de la France, XIIIe au XVIe siècle*, Paris : Picard, 1961, p. 191-192.

[95] BERENSON Bernard, *Italian pictures of the Renaissance. Central italian and north italian schools*, London : Phaidon, 1968, Vol. II, fig. 41.

[96] FORMIGÉ Jules, *Rapport sur la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon*, Paris, 1909, p. 33.

[97] ANIEL Jean-Pierre, *La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon*, Rennes : Ouest-France, 1982, p. 7. BERENSON (1968), *op. cit.*, Vol. II, fig. 141. CINGRIA, BARNICAUD, TOURNOIS (1977), *op. cit*., p. 42.

[98] DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit*., p. 148.

[99] CUBIZOLLES Pierre, *Auzon : ville royale fortifiée, l'une des treize « bonnes villes » d'Auvergne*, Nonette : Créer, 2000, p. 132. Pour Anne Courtillé, les peintures murales d'Auzon seraient encore plus tardives et auraient été

Plus au sud, l'église abbatiale de Lavaudieu abrite plusieurs peintures murales à la détrempe parmi lesquelles se trouve un cycle dédié à la Passion du Christ situé dans la nef. Trois de ces peintures se rapportent à la vie terrestre de la Vierge, de même qu'une *Annonciation* au revers de façade et qu'une *Crucifixion* peinte sur l'arc triomphal. L'ensemble de cette décoration murale a probablement été réalisé au milieu du XIVe siècle[100].
En continuant vers le sud, on rencontre le petit village de Blassac et son église S. Roch. Le chœur de l'édifice conserve quatre peintures murales illustrant des thèmes de l'Enfance du Christ. Celles-ci s'accompagnent de deux *Crucifixions*, l'une, fragmentaire, située au mur oriental du chœur, l'autre à la voûte, transparaissant sous un repeint. S'il semble acquis que la décoration murale de Blassac a été réalisée dans le courant du XIVe siècle, la présence d'armoiries peut permettre d'en préciser la datation vers 1339[101].

En Poitou-Charentes, nous avons recensé 17 images de la vie terrestre de la Vierge parmi lesquelles se distinguent trois cycles picturaux dédiés à l'Enfance de Jésus.
Deux d'entre eux se trouvent dans le département actuel de la Charente-Maritime, dans deux communes situées non loin l'une de l'autre, Breuil-la-Réorte et Landes. Dans le chœur de l'église S. Pierre-ès-Liens de Breuil-la-Réorte, le mur septentrional est décoré d'un bandeau peint illustrant trois épisodes issus de l'Enfance du Christ. Ce cycle s'accompagne d'une *Crucifixion* peinte sur le mur oriental de l'église. Cette décoration picturale semble appartenir sans conteste à la période du XIVe siècle[102] mais aucune datation précise n'a pu être déterminée.
Dans l'église de Landes, le décor mural est similaire à celui de Breuil-la-Réorte avec un bandeau, peint sur le mur nord de la nef, qui comporte à nouveau trois épisodes de l'Enfance de Jésus. La datation de ces peintures murales est un peu plus précise, dans la première moitié du siècle[103].
Par ailleurs, un très beau cycle peint est conservé dans la chapelle du cimetière de Chirac en Charente, commune qui se situe dans la partie orientale du département, dans la vallée de la Vienne. Les murs nord et est de la chapelle sont revêtus de quatre peintures murales, dédiées à l'Enfance du Christ, qui s'accompagnent des fragments d'une *Crucifixion*. Encore une fois, cette décoration murale fait l'objet d'une datation très imprécise dans le courant du XIVe siècle[104].

Trois cycles peints, situés respectivement dans les départements actuels du Cher, de la Sarthe et de la Manche, doivent être évoqués pour achever ce panorama des images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural du XIVe siècle en France.

---

réalisées au XVe siècle. COURTILLÉ Anne, « Auzon (Haute-Loire). L'ancienne collégiale Saint-Laurent » in *Bulletin Historique et Scientifique de l'Auvergne*, avril-juin 1998, XCIX, fasc. 737, p. 247.

[100] Selon l'Index of Christian Art et COURTILLÉ Anne, *Lavaudieu. Les trésors d'une abbaye*, Brioude : Créer, 2009, p. 91.

[101] Ces armoiries sont celles de la famille de Mercoeur, seigneurs locaux, et des Dauphins d'Auvergne. Sachant que la lignée des Mercoeur s'est éteinte en 1321 et que leur héritage a été transmis aux Dauphins d'Auvergne en 1339, l'association de leurs blasons respectifs résonne comme une commémoration de cet évènement dans l'église de Blassac. Par ailleurs, l'examen stylistique des peintures tend à confirmer cette hypothèse de datation. ENAUD François, « Les peintures murales de Blassac (Haute-Loire) » in *Les Monuments historiques de la France*, 1960, nouvelle série, VI, p. 41-43.

[102] BROCHARD, RIOU (1993), *op. cit.*, p. 98-99. *Rapport sur les fresques découvertes dans l'église de Breuil-la-Réorte, canton de Surgères, Charente-Maritime*, rapport rédigé par l'Archiviste en chef, Conservateur des A.O.A., La Rochelle, 8 novembre 1956. (Archives de la Conservation des Antiquités et Objets d'Art 17).

[103] DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit.*, p. 165.

[104] BROCHARD, RIOU (1993), *op. cit.*, p. 92-93.

Il s'agit, tout d'abord, de la décoration picturale de la chapelle Notre-Dame de Châteaumeillant, commune située dans la partie méridionale du département du Cher, non loin de Montluçon. Cet édifice religieux abrite aujourd'hui une partie des services administratifs de la municipalité. Un important décor peint dédié à la vie de la Vierge a néanmoins été préservé dans les parties hautes de la travée de chœur. Ces peintures sont habituellement inaccessibles au public car elles sont situées dans des combles non aménagés. Néanmoins, nous avons eu l'opportunité d'admirer cette décoration murale dont le programme iconographique relatif à la vie de la Vierge est très développé malgré un assez mauvais état de conservation. Sept peintures entrent dans le cadre de notre enquête, la quasi-totalité étant consacrée à des épisodes de la jeunesse de Marie. Les différentes hypothèses formulées pour la datation des peintures de Châteaumeillant ne s'accordent pas et s'échelonnent du XIVe au début du XVIe siècle[105].

Un autre cycle peint, dédié cette fois à la Passion du Christ, est conservé dans le chœur de l'église S. Genest de Lavardin, non loin du Mans dans la Sarthe. Au sein du programme iconographique se trouvent notamment un *Portement de croix* et une *Crucifixion* qui ont été intégrés à notre *corpus*. Il est certain que ce décor mural a été réalisé dans le courant du XIVe siècle[106], peut-être plus précisément vers 1340[107].

Enfin, un important décor mural est abrité dans le chœur de l'église S. Manvieu de Marchésieux, commune située au nord-ouest de Saint-Lô dans le département actuel de la Manche. Le programme iconographique comporte notamment sept peintures illustrant des épisodes issus de l'Enfance du Christ. Ces peintures murales auraient été réalisées peu après l'achèvement du chœur, peut-être au tout début du XIVe siècle[108] ou, en tout cas, dans la première moitié du siècle[109].

3.6. En Italie, le Duecento

Le XIIIe siècle est la troisième période la mieux représentée dans le *corpus* italien avec un recensement de 129 occurrences. Afin de rendre plus commode l'exploration de cette partie de notre documentation, nous présenterons quelques régions italiennes selon l'ordre décroissant du nombre d'images de la vie terrestre de la Vierge répertoriées pour chacune d'entre elles.

---

[105] Selon une étude récente, les peintures murales de Châteaumeillant auraient été réalisées dans le courant du XIVe siècle. BUHREN Nathalie de, « La chapelle Notre-Dame, dite du Chapitre » in *Art sacré. Châteaumeillant / Retable de Lostanges,* 1999, p. 115. (Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux, 10). Cette hypothèse avait déjà été proposée par Jacqueline Lafontaine-Dosogne qui datait plus précisément les peintures de Châteaumeillant au début du siècle. LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit*., Vol. 2, p. 38. Dans une étude antérieure, François Deshoulières, a suggéré une datation beaucoup plus tardive pour ces peintures murales : après 1450, voire au début du XVIe siècle. DESHOULIÈRES François, « Châteaumeillant » in *Congrès archéologique de France*, 1932, XCIV^e^ session (Bourges, 1931), p. 250. Les données de la Base Mémoire tendent à corroborer cette hypothèse plus ancienne puisque la datation proposée est le XVe siècle. Cependant, il semble délicat de se prononcer en faveur de l'une ou l'autre de ces propositions en raison du style assez fruste des peintures et surtout de leur mauvais état de conservation.

[106] Selon l'Index of Christian Art et PLAT (Abbé), « Lavardin » in *Congrès Archéologique de France*, 1926, LXXXVIIIe session (Blois, 1925), p. 340.

[107] DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit*., p. 159.

[108] THIBOUT Marc, « L'église de Marchésieux » in *Congrès Archéologique de France*, 1966, CXXIV^e^ session (Cotentin et Avranchin, 1966), p. 278.

[109] DIDIER Marie-Hélène, *Les peintures murales de la Manche*, Saint-Lô : Conseil Général de la Manche, 1999, p. 84-95. (Collection Patrimoine).

3.6.1. La Toscane

Avec 32 occurrences, la Toscane rassemble environ un quart des images murales relatives à la vie terrestre de la Vierge qui appartiennent à la période du Duecento. À Florence, tout d'abord, deux cycles d'une grande qualité artistique ont été réalisés au XIIIe siècle, l'un constitué de mosaïques et l'autre de peintures murales. Le premier est dédié à l'Enfance et à la Passion du Christ et décore la coupole du baptistère S. Giovanni, appartenant au groupe cathédral de S. Maria del Fiore. Ces très belles mosaïques, dont l'attribution reste débattue[110], ont sans doute été réalisées vers 1225-1228 et comportent notamment huit images relatives au thème de notre enquête. Le second cycle florentin daté du XIIIe siècle[111], malheureusement fragmentaire mais illustrant, semble-t-il, des épisodes de l'Enfance et de la vie publique du Christ, décore les ébrasements d'une fenêtre dans l'abside de l'église S. Piero Scheraggio. Une partie de cet édifice constitue aujourd'hui une salle d'exposition de la Galerie des Offices.
Dans la ville de Sienne se trouve un décor dédié à l'Enfance et à la Passion du Christ qui comporte notamment huit peintures murales entrant dans le champ de notre étude. Ces peintures sont conservées dans la crypte située sous le chœur de la cathédrale S. Maria Assunta et sont datées vers 1280[112]. Le cycle est malheureusement très lacunaire, mais les vestiges laissent entrevoir la grande qualité artistique de cet ensemble décoratif.
Pour finir, un cycle peint de moindre importance, dédié à l'Enfance de Jésus, comporte notamment trois peintures intéressant notre enquête. Daté de la première moitié du XIIIe siècle et attribué à Enrico da Tedice[113], ce cycle pictural décore le mur droit de la nef de l'église paroissiale Ss. Maria e Giovanni Battista à Vicopisano, commune située à l'est de Pise.

3.6.2. Le Latium et l'Ombrie

Toujours dans le centre de la péninsule italienne, les régions du Latium et de l'Ombrie rassemblent un nombre comparable d'images de la vie terrestre de la Vierge appartenant au Duecento, avec respectivement 26 et 22 occurrences intégrées à notre documentation iconographique.

À Rome, deux joyaux de l'art de la mosaïque du XIIIe siècle décorent les absides de l'église S. Maria in Trastevere et de la basilique S. Maria Maggiore. Ces mosaïques sont presque contemporaines puisqu'on les date respectivement de la fin des années 1290[114] et vers 1288-1295[115]. Ces décors d'une beauté exceptionnelle comportent notamment plusieurs

---

[110] L'Index of Christian Art ne parvient pas à trancher entre les différentes attributions qu'il propose : Andrea Tafi, Gaddo Gaddi, Apollonio ou Cimabue. BUSIGNANI Alberto, BENCINI Raffaello, *Le chiese di Firenze. Il Battistero di San Giovanni*, Firenze : Le Lettere, 1988, 159 p. Cet ouvrage propose une attribution plus précise basée sur les écrits de Vasari : Fra Jacopo da Torrita et Andrea Tafi. Mais contrairement à ce qu'affirme Vasari, Fra Jacopo ne semble pas pouvoir être assimilé à Jacopo Torriti qui est actif plus tardivement. La datation des mosaïques est suggérée par les mêmes auteurs.

[111] SANPAOLESI Piero, « San Piero Scheraggio » in *Rivista d'arte*, 1933, 15, p. 129-150.

[112] GUERRINI Roberto (a cura), *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, Milano : Silvana, 2003, 221 p.

[113] BURRESI Mariagiulia, CALECA Antonino (a cura), *Cimabue a Pisa, la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogue d'exposition (Pisa, Museo nazionale di San Matteo, 25 marzo – 25 giugno 2005), Pisa : Pacini, 2005, notice 25, p. 147.

[114] TIBERIA Vitaliano, *I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere, restauri e nuovi ipotesi*, Perugia : Ediart, 1996, p. 135.

[115] Selon l'Index of Christian Art et PIETRANGELI Carlo (a cura), *La basilica romana di Santa Maria Maggiore*, Firenze : Nardini, 1987, p. 145.

images relatives au thème de notre étude – cinq pour le premier édifice et quatre pour le second – dans le cadre de programmes iconographiques dédiés à l'Enfance du Christ et à la vie de Marie.

En dehors de Rome, le décor peint le plus développé pour cette période est conservé dans la nef de l'église S. Maria in Vescovio à Torri in Sabina, à une cinquantaine de kilomètres au nord de la capitale italienne. Cette décoration murale, consacrée à l'Enfance et à la Passion du Christ, rassemble notamment neuf images intéressant notre étude et aurait été peinte vers 1294-1295[116].

Dans la ville de Marcellina, située non loin de Tivoli, se trouve l'église abbatiale S. Maria in Monte Dominico qui abrite un important ensemble de peintures murales illustrant des épisodes de l'Enfance et de la Vie publique de Jésus. Quoique lacunaire, ce beau cycle comporte notamment cinq images relatives au thème de notre enquête et a probablement été réalisé du début du XIIIe siècle[117].

L'église abbatiale de la ville de San Sebastiano, située dans la province de Frosinone, abrite un décor peint dédié à la Passion du Christ. Probablement réalisé à la fin du siècle[118], ce cycle comporte notamment deux peintures murales qui ont été intégrées à notre *corpus*.

En Ombrie, la basilique S. Francesco à Assise abrite trois décors peints fondamentaux pour l'art mural du Duecento. Le premier cycle, dédié à la Passion du Christ, décore le mur nord de la nef de la basilique inférieure. Attribué à un artiste anonyme, connu sous l'appellation de Maître de saint François, et daté vers 1260-1265[119], il comporte notamment trois images relatives au thème de notre enquête.

Le deuxième cycle pictural, attribué à Cimabue et à son atelier, prend place dans l'abside de la basilique supérieure et a sans doute été réalisé sous le pontificat de Nicolas III, entre 1277 et 1280[120]. Il comprend notamment trois épisodes relatifs à la jeunesse de la Vierge. Il convient de mentionner ici deux *Crucifixions* contemporaines, isolées dans le transept de l'église supérieure, et que l'on attribue également à Cimabue et à son atelier.

Enfin, le troisième cycle de peintures murales, de loin le plus développé, décore la nef de la basilique supérieure et est généralement daté vers 1288-1290[121]. Consacré à un panorama complet de la vie du Christ depuis l'Annonciation jusqu'à la Pentecôte, ce programme iconographique de grande ampleur comporte notamment 10 scènes peintes intéressant notre étude.

---

[116] Selon la Fondazione Federico Zeri et TOMEI Alessandro, « Il ciclo vetero e neotestamentario di S. Maria in Vescovio » in ROMANINI Angiola Maria (a cura), *Roma anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19-24 maggio 1980), Roma : L'Erma di Bretschneider, 1983, p. 363.

[117] MATTHIAE Guglielmo, « Note di pittura laziale del Medioevo » in *Bollettino d'Arte*, 1951, série IV, XXXVI, p. 112-118.

[118] BÂTARD Yvonne, « Note sur des fresques récemment découvertes entre Veroli et Alatri » in *Bollettino d'Arte*, 1958, série IV, XLIII, fasc. II, p. 177.

[119] Serena Romano propose cette fourchette de datation mais Elvio Lunghi précise que les peintures de la nef de la basilique inférieure doivent être antérieures à 1263. LUNGHI Elvio, *La basilica di San Francesco di Assisi*, Firenze : Scala, 1997, p. 20. ROMANO Serena, « Le storie parallele di Assisi : Il Maestro di San Francesco » in *Storia dell'Arte*, 1982, 44, p. 73-81.

[120] BONSANTI Giorgio (a cura), *La basilica di San Francesco ad Assisi,* Modena : Franco Cosimo Panini, 2002*,* Vol. 2. LUNGHI (1997), *op. cit.*, p. 28. Le second auteur précise que les peintures murales de Cimabue auraient été réalisées après 1278, tout en restant dans le cadre chronologique du pontificat de Nicolas III.

[121] *Ibid*.

3.6.3. La Lombardie et les Abruzzes

Les régions de la Lombardie et des Abruzzes possèdent une importance quantitative similaire et regroupent quelques décors muraux du XIIIe siècle, avec respectivement 14 et 10 images peintes qui ont été intégrées à notre *corpus* italien.

Dans la nef de l'église S. Giorgio in Lemine à Almenno San Salvatore, dans la Valle Brembana en Lombardie, se trouve un vaste décor composé de 31 peintures murales illustrant la vie complète du Christ, dont neuf se rapportent à notre enquête. Cette décoration est malheureusement très lacunaire, surtout sur le mur gauche de la nef qui rassemble les épisodes relatifs à l'Enfance et à la vie publique de Jésus, tandis que le mur droit est consacré à la Passion. Le cycle, daté de la fin du XIIIe siècle[122], se déroule jusqu'à l'épisode du Portement de croix et il a été complété au siècle suivant par des peintures que nous évoquerons plus loin.
Toujours en Lombardie, la salle dite de la Curie dans la basilique S. Maria Maggiore de Bergamo abrite un petit ensemble de trois peintures murales illustrant des épisodes de l'Enfance du Christ. Une inscription laisse à penser qu'elles ont pu être réalisées sous l'épiscopat de Guiscardo Lanzi entre 1272 et 1281[123].

Dans les Abruzzes, un vaste ensemble de peintures murales est conservé dans la chapelle S. Pellegrino de Bominaco, commune située dans la province de l'Aquila. Le cycle, consacré à l'Enfance et à la Passion du Christ, comporte notamment sept très belles peintures murales relatives au thème de notre enquête. Celles-ci ont été commandées par l'abbé Teodino et sont datées avec précision en 1263[124].
Par ailleurs, l'abside de l'église S. Maria ad Cryptas de Fossa, toujours dans la même province, abrite un petit cycle pictural de la Passion dont le style est très proche des peintures de Bominaco. La réalisation de ce décor est datée vers 1263-1283[125] et est attribuée à Gentile da Rocca et à son atelier[126].

3.6.4. Où il est question de quelques datations incertaines

En marge des images murales de la vie terrestre de la Vierge qui appartiennent sans équivoque à l'art du Duecento, quelques décors muraux font l'objet d'une datation incertaine entre le XIIIe et le XIVe siècle.
Deux édifices, notamment, renferment chacun deux images peintes illustrant des épisodes de la Passion du Christ. Le premier site évoqué est l'église S. Francesco de Civitella Benazzone qui dépend de la commune de Perugia en Ombrie. Le second édifice est l'église dei

---

[122] BUGINI Abramo, MANZONI Paolo, ROSSI Francesco, *S. Giorgio in Lemine. Per il recupero di una civiltà romanica*, Bergamo, 1995, p. 182.

[123] ANGELINI Sandro, *Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo : Istituto Italiano d'arti Grafiche, 1968, p. 67. L'auteur contredit ainsi une hypothèse antérieure qui daterait les peintures de la salle de la Curie dans la première moitié du XIIIe siècle. ANGELINI Luigi, « Scoperte e restauri di edifici medievali in Bergamo Alta. L'aula adiacente alla basilica di Santa Maria Maggiore » in *Palladio*, 1940, IV, fasc. 1, p. 38.

[124] BASCHET Jérôme, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonctions*, Paris : La découverte, Rome : Ecole Française de Rome, 1991, p. 21. (Images à l'appui, 5).

[125] DELLA VALLE Mauro, « Osservazioni sui cicli pittorici di San Pellegrino a Bominaco e di Santa Maria ad Cryptas di Fossa in Abruzzo » in *Acme*, 2006, LIX, fasc. III, p. 101-158. SANTANGELO Enrico, *Castelli e tesori d'arte della Media Valle dell'Aterno. Fossa, Ocre, San Demetrio ne' Vestini, Sant'Eusanio Forconese, Villa Sant'Angelo*, Pescara : Carsa, 2002, p. 34.

[126] LUCHERINI Vinni, « Pittura tardoduecentesca in Abruzzo. Gli affreschi di Fossa e l'attività della bottega di Gentile da Rocca » in *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 1999, 8/9, p. 80. SANTANGELO (2002), *op. cit.*, p. 34.

Apostoli à Venise dont la décoration peinte, conservée dans la chapelle del Crocefisso, a peut-être été réalisée à la transition entre le XIIIe et le XIVe siècle[127].
Il en va de même pour deux peintures murales, illustrant des épisodes de l'Enfance de Jésus, conservées dans la chapelle de la Vierge du sanctuaire d'Oropa à Biella en Lombardie, peintures que l'on peut dater vers 1295-1305[128].
Enfin, l'église rupestre S. Maria delle Grotte, située à Rocchetta al Volturno en Molise, dans la province d'Isernia, abrite dans son abside secondaire une belle décoration murale qui aurait été réalisée à la fin du XIIIe ou au début du XIVe siècle[129]. Le programme iconographique comporte notamment cinq peintures murales illustrant des épisodes issus de l'Enfance du Christ.

3.7. La prééminence quantitative du Trecento en Italie

Parmi les images de la vie terrestre de la Vierge qui ont été répertoriées dans l'art mural italien, celles qui appartiennent au XIVe siècle sont de loin les plus nombreuses avec 634 occurrences, soit près de 40 pour cent du *corpus* national. Cette prééminence quantitative s'explique notamment par l'essor de la technique de la fresque qui connaît son apogée en Italie au cours du Trecento[130].
En raison du nombre important de décors monumentaux que nous aurons à traiter pour cette période chronologique, nous avons choisi une nouvelle fois de présenter distinctement différentes régions de la péninsule en fonction leur importance numérique respective.

3.7.1. La Toscane

La Toscane est sans conteste la région italienne qui rassemble le plus d'images de la vie terrestre de la Vierge ayant été réalisées au XIVe siècle, avec 146 occurrences réparties dans 60 sites. Les grandes villes toscanes sont, bien entendu, largement représentées au sein de cette partie de la documentation iconographique.
La ville de Florence rassemble à elle seule 52 occurrences. Parmi celles-ci, plusieurs cycles peints d'une qualité artistique exceptionnelle, répartis dans les plus grandes églises florentines, se distinguent. La basilique franciscaine de S. Croce n'abrite pas moins de trois décors picturaux d'importance appartenant au Trecento et intéressant notre enquête. Le cycle pictural le plus développé décore les murs de la chapelle Baroncelli, avec notamment huit images relatives à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ. Ces fresques sont l'œuvre de Taddeo Gaddi qui les a probablement réalisées vers 1328-1335, mais dont la datation exacte est sujette à controverse[131]. Le deuxième cycle, peint dans la chapelle Ri-

---

[127] L'Index of Christian Art propose de dater ces peintures à la fin du XIIIe ou au début du XIVe siècle, datation qui coïncide avec celle suggérée par Raimond Van Marle vers 1300. Andrea Moschetti se rapproche également de ces hypothèses puisqu'il situe la réalisation des peintures murales au début du XIVe siècle. Dans une étude plus récente, Giorgio Fossaluzza privilégie une datation un peu plus tardive à la fin des années 1310. FOSSALUZZA Giorgio, *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento, Vol. I.1 Romanico e gotico*, Treviso : Fondazione Cassamarca, 2003, p. 193. MOSCHETTI Andrea, « Gli affreschi della cappella del Crocefisso nella chiesa dei Santi Apostoli di Venezia » in *L'Arte*, 1904, VII, p. 398. VAN MARLE Raimond, *The development of the italian schools of painting,* The Hague : Martinus Nijhoff, 1923-1938, Vol. 1, p. 553.

[128] ROMANO Giovanni (a cura), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino : Fondazione CRT, 1997, p. 214. (Arte in Piemonte, 11).

[129] VALENTE Franco, *S. Vincenzo al Volturno. Architettura ed arte*, Roma : CEP, 1996, p. 145.

[130] MILZA (2005), *op. cit.*, p. 398.

[131] Si l'attribution du décor de la Chapelle Baroncelli à Taddeo Gaddi semble unanime, la datation est sujette à controverse. Selon Baldini et Nardini, l'artiste, disciple de Giotto, aurait pu commencer à y travailler lorsque le maître a quitté Florence pour Naples en 1320 après avoir décoré les chapelles Bardi et Peruzzi, toujours dans la basilique florentine de S. Croce. BALDINI, NARDINI (1983), *op. cit.*, p. 127. D'autres datations sont proposées :

nuccini et réalisé vers 1365[132] par Giovanni da Milano, s'inspire librement des fresques commandées par la famille Baroncelli. Dédié aux épisodes de la jeunesse de la Vierge, ce décor comporte trois peintures murales qui concernent notre étude. Le dernier cycle peint dans la basilique S. Croce est consacré à la Passion du Christ et prend place sur le mur sud de la sacristie. À l'origine, cet espace était décoré d'une *Crucifixion* peinte par Taddeo Gaddi[133], peut-être à la même période que la Chapelle Baroncelli. Vers la fin du Trecento, la décoration murale de la sacristie est enrichie de trois autres peintures illustrant les thèmes du Portement de croix, de la Résurrection du Christ et de son Ascension. Les deux dernières peintures murales ont probablement été réalisées par Niccolò di Pietro Gerini dans les années 1390[134]. Quant au *Portement de croix*, probablement contemporain des deux autres peintures, il est possible d'en attribuer la paternité à Spinello Aretino[135].

L'église dominicaine de S. Maria Novella abrite également plusieurs décors picturaux de premier plan pour la période du Trecento. Le plus développé est conservé dans la salle capitulaire, dite chapelle des Espagnols, et est dédié à la Passion du Christ avec notamment quatre images ayant été intégrées à notre *corpus* iconographique. Les fresques, réalisées par Andrea da Firenze, peuvent être datées vers 1365-1368[136]. Dans l'église elle-même, au revers de façade, se trouvent trois fresques représentant des épisodes de l'Enfance de Jésus. Cette décoration aurait été peinte à la toute fin du XIVe siècle, vers 1390-1400[137], et une attribution à Pietro di Miniato a été suggérée[138]. Enfin, il existe deux fresques déposées, provenant du cloître du couvent dominicain et actuellement conservées au Museo dell'Opera di S. Maria Novella, qui illustrent les épisodes de la Naissance de la Vierge et de sa Présentation au Temple. Probablement réalisées vers 1350-1360[139], ces peintures sont attribuées à un peintre évoluant dans la mouvance d'Orcagna, peut-être le propre frère du maître, Nardo di Cione[140]. Si l'on accepte cette hypothèse d'attribution, il est possible de déterminer un *terminus ante quem* pour la réalisation de ces peintures avec la mort de l'artiste en 1366.

---

vers 1328-1335 selon la Fondazione Federico Zeri ou vers 1332-1333 si l'on en croit GARDNER Julian, « The decoration of the Baroncelli Chapel in Santa Croce » in *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*, 1971, 34, 2, p. 108.

[132] Selon la Fondazione Federico Zeri et BALDINI Umberto, NARDINI Bruno (a cura), *Il complesso monumentale di Santa Croce : la basilica, le cappelle, i chiostri, il museo*, Firenze : Nardini, 1983, p. 161-162. La présence de Giovanni da Milano à Florence est attestée dès 1363. La datation approximative des fresques de la chapelle Rinuccini a été établie à partir d'une mention d'archive datée du mois de mai 1365, la seule qui évoque cette décoration picturale. À cette date, le chapitre d'Orsanmichele accorde à Giovanni da Milano un délai supplémentaire de six mois pour l'achèvement des travaux de décoration de la chapelle. Cette indication permet de supposer que le chantier était déjà bien avancé. Mais le peintre ne semble pas avoir respecté le délai consenti et interrompt les travaux en 1366, peut-être à cause d'un défaut de paiement.

[133] BALDINI, NARDINI (1983), *op. cit.*, p. 150.

[134] L'attribution et la datation de ces deux images peintes sont proposées par la Fondazione Federico Zeri d'après OFFNER Richard, « Niccolò di Pietro Gerini » in *Art in America*, 1921, 9, p. 233 et suivantes.

[135] BALDINI, NARDINI (1983), *op. cit.*, p. 150. D'après les informations fournies par l'ouvrage, le cycle de la Passion de la sacristie de la basilique S. Croce aurait été réalisé par Niccolò di Pietro Gerini et Spinello Aretino, sans que la paternité de chacune des scènes ne soit déterminée, exception faite de la *Crucifixion* peinte antérieurement par Taddeo Gaddi. Étant donné que la Fondazione Federico Zeri attribue au premier peintre la *Résurrection du Christ* et l'*Ascension*, il est permis de supposer que le *Portement de croix* est l'œuvre du second. Nous pouvons également présumer de la contemporanéité du travail des deux peintres qui appartiennent à la même génération.

[136] Selon l'Index of Christian Art. La Fondazione Federico Zeri resserre légèrement cette fourchette de datation en situant la réalisation des peintures de la sacristie vers 1366-1368. De son côté, Timothy Verdon les daterait plutôt vers 1365, juste après l'édification de la salle capitulaire. VERDON Timothy (a cura), *Santa Maria Novella*, Firenze : Centro Di, 2003, p. 98. (Alla riscoperta delle chiese di Firenze, 2).

[137] Selon la Fondazione Federico Zeri et ARASSE Daniel, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris : Hazan, 1999, p. 115. VERDON (2003), *op. cit.*, p. 95.

[138] Cette attribution est proposée par la Fondazione Federico Zeri mais Daniel Arasse préfère voir dans ces peintures le travail d'un anonyme florentin. ARASSE (1999), *op. cit.*, p. 115.

[139] Datation proposée par la Fondazione Federico Zeri.

[140] VAN MARLE (1923-1938), *op. cit.*, Vol. 2, p. 486.

Le bâtiment des Archives de l'État, toujours à Florence, abrite un ensemble de trois peintures murales dédiées à l'Enfance du Christ. Datées dans le courant du XIVe siècle sans que l'on puisse apporter plus de précision, elles sont attribuées à un anonyme florentin[141].
Enfin, mentionnons deux belles fresques déposées, actuellement conservées dans la sacristie de l'église S. Felicità mais dont la provenance est inconnue. Illustrant les épisodes de l'Annonciation et de la Nativité, ces peintures sont attribuées à l'école de Niccolò di Pietro Gerini et ont peut-être été réalisées à la fin du XIVe siècle[142].

Assez proches géographiquement, au nord-ouest de Florence, les communes de Prato et de Pistoia abritent toutes deux un décor pictural appartenant à la période du Trecento.
La chapelle Sacra Cintola - dite parfois Sacro Cingolo – de la cathédrale de Prato a été édifiée entre 1385 et 1390 environ pour abriter la relique de la ceinture de la Vierge qui était conservée dans l'édifice depuis 1174. Entre 1392 et 1394-1395, Agnolo Gaddi[143] est chargé de la décoration picturale de la chapelle pour laquelle il compose un vaste programme iconographique consacré principalement à la Vierge. Sur le mur d'entrée et le mur gauche de la chapelle, plusieurs peintures sont dédiées à la vie de Marie jusqu'à la naissance de Jésus. La paroi droite est consacrée à l'histoire de la relique de la sainte ceinture tandis que le mur du fond comporte divers épisodes relatifs à la mort et à la glorification de la Vierge
À Pistoia, la sacristie de l'église S. Francesco abrite trois fresques constituant une sorte de triptyque mural : une *Nativité* et une *Déploration du Christ* encadrant une *Crucifixion*. La réalisation de ces peintures, attribuée à Giovanni di Bartolomeo Cristiani et à son atelier[144], peut être datée vers 1380-1390[145].
La ville d'Arezzo rassemble un nombre relativement important de peintures murales intéressant notre enquête avec 11 occurrences parmi lesquelles aucun cycle d'importance ne se distingue. Évoquons néanmoins une très belle *Annonciation* conservée dans la nef de la basilique S. Francesco, attribuée à Spinello Aretino et datée de la toute fin du siècle, vers 1390-1400[146].

La ville de Pise rassemble deux cycles peints, illustrant des épisodes de la vie terrestre de la Vierge et appartenant au Trecento. Le premier décor mural, composé de six fresques, est conservé dans une chapelle de l'église S. Martino. La datation de ce décor consacré à l'Enfance de Jésus n'est pas précise. Cependant, si l'on accepte d'en attribuer la réalisation à Giovanni di Nicola da Pisa[147], il est possible de dater ces peintures entre 1326 et 1360, période durant laquelle l'artiste est actif.
Le second ensemble peint, abrité dans la salle capitulaire du couvent S. Francesco, est dédié aux épisodes de la Passion du Christ et comporte notamment quatre images intéressant

---

[141] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[142] RICCI Claudia, *La chiesa di Santa Felicita a Firenze*, Firenze : Mandragora, 2000, p. 13.

[143] Selon la Fondazione Federico Zeri et MARCHINI Giuseppe, *La cappella del Sacro Cingolo nel Duomo di Prato*, Prato : Edizioni del Palazzo, 1976, p. 16. L'Index of Christian Art est plus réservé sur la question de l'attribution puisqu'il avance deux autres noms, à savoir Meo di Fruosino et Gherardo Starnina.

[144] BOSKOVITS Miklós, « Un'opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e l'iconografia della "Preparazione alla Crocifissione" » in *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1965, XI, p. 69. GAI Lucia (a cura), *S. Francesco. La chiesa e il convento in Pistoia*, Pistoia : Pacini, 1993, 333 p.

[145] Cette datation est proposée par la Fondazione Federico Zeri et vient corroborer l'hypothèse de Lucia Gai qui situe la réalisation des peintures de Pistoia à la fin du XIVe siècle.

[146] ARASSE (1999), *op. cit.*, p. 50. La Fondazione Federico Zeri propose une datation légèrement antérieure, vers 1386-1390. En revanche, les deux sources sont unanimes quant à l'attribution de la peinture à Spinello Aretino.

[147] Selon l'Index of Christian Art. La Fondazione Federico Zeri reste plus reservée et attribue la réalisation de ces peintures à un anonyme pisan actif dans la seconde moitié du XIVe siècle.

notre étude. Cette décoration murale est signée par Niccolò di Pietro Gerini[148] et datée avec précision en 1392[149].

La province siennoise rassemble plusieurs décorations murales trecentesques illustrant des épisodes de la vie terrestre de la Vierge. Non loin de la ville de Sienne de laquelle elle dépend, l'église de S. Leonardo al Lago abrite dans son chœur trois fresques relatives à la jeunesse de Marie. Si ces peintures murales sont unanimement attribuées à l'artiste siennois Lippo Vanni, leur datation est plus délicate même si les spécialistes s'accordent à en situer la réalisation entre 1350 et 1370[150].
La ville de San Gimignano compte un cycle peint d'une ampleur tout à fait exceptionnelle dans la nef de la collégiale S. Maria Assunta. Dédié à un panorama complet de la vie du Christ, ce décor comporte notamment 10 images intégrées à notre *corpus* iconographique. Sans doute réalisées vers 1335-1350 par Barna da Siena, les fresques ont été achevées par Lippo Memmi suite à la mort accidentelle du premier maître sur le chantier de la collégiale[151]. Toujours à San Gimignano, un décor pictural de moindre importance est conservé dans la chapelle S. Guglielmo de l'église S. Agostino. Les trois fresques qui le composent, illustrant des épisodes de la jeunesse de la Vierge, ont probablement été réalisées dans la seconde moitié du XIVe siècle, peut-être par Bartolo di Fredi ou par l'école de Lippo Memmi[152]. Enfin, une *Annonciation* et une *Adoration des mages*, qui auraient été peintes par un membre de l'école de l'artiste siennois Segna di Buonaventura vers 1330-1350[153], sont conservées sur le mur droit de la nef de l'église S. Pietro.
Au nord-est de Sienne, à Gaiole in Chianti, l'église paroissiale S. Polo in Rosso abrite un cycle de quatre fresques consacrées à des épisodes de l'Enfance de Jésus. Attribuées à un anonyme siennois, assez proche de la manière d'Ambrogio Lorenzetti[154], les peintures auraient été réalisées dans la première moitié du siècle[155].
Avant de quitter la province siennoise, évoquons une splendide *Annonciation* conservée dans la chapelle de l'église abbatiale S. Galgano à Montesiepi, dépendant de la commune de Chiusdino située à une trentaine de kilomètres au sud-ouest de Sienne. Cette fresque est l'œuvre d'Ambrogio Lorenzetti qui l'aurait réalisée vers 1340-1344[156] à la demande de Vanni Forgia dei Salimbeni qui est le commanditaire de la chapelle abritant la peinture, chapelle qui a été édifiée à sa mémoire et à celle de son fils défunt.

Le sud de la Toscane et plus précisément la province de Grosseto, rassemble trois décors muraux du XIVe siècle relatifs au thème de notre enquête. Le chœur de l'église S. Giovanni

---

[148] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[149] L'Index of Christian Art et la Fondazione Federico Zeri sont unanimes quant à la datation.

[150] BORSOOK Eve, « The frescoes at San Leonardo al Lago » in *The Burlington Magazine*, 1956, XCVIII, p. 358. CORNICE Alberto, « San Leonardo al Lago. Gli affreschi di Lippo Vanni » in *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Siena : Monte dei Paschi di Siena, 1990, p. 288. Eve Borsook propose la datation la plus précoce, entre 1350 et 1365. Alberto Cornice suppose que la réalisation du décor est un peu plus tardive, entre 1360 et 1370.

[151] ARASSE (1999), *op. cit.*, p. 96-97.

[152] L'attribution de ces peintures est sujette à controverse et l'Index of Christian Art ne se résout pas à trancher entre ces deux propositions. La Fondazione Federico Zeri penche plutôt en faveur d'une attribution à Bartolo di Fredi, ce qui induit une datation entre 1353 et 1410, date de la mort de l'artiste.

[153] PERKINS Mason, « Pitture senesi poco conosciute VIII » in *La Diana, Rassegna d'arte e vita senese*, 1932, VII, fasc. II, pl. 11.

[154] BROGI Francesco, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Siena : Carlo Nava, 1897, p. 178.

[155] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[156] ARASSE (1999), *op. cit.*, p. 80-81.

Battista de Campagnatico est décoré de quatre fresques qui illustrent des épisodes de la jeunesse de Marie. Ces peintures sont signées par deux artistes, Cristoforo di Bindoccio et Meo di Pietro, et peuvent être datées précisément en 1393[157]. Trois belles fresques, illustrant les thèmes iconographiques du Mariage de la Vierge, de l'Annonciation et de la Présentation de Jésus au Temple, sont conservées dans l'église S. Niccolò de Montepescali. Ces peintures, fruits du travail d'un anonyme siennois, sont datées avec précision de l'année 1389[158]. Enfin, le chœur de l'église S. Michele de Civitella Paganico abrite trois peintures murales formant un ensemble dédié à l'Enfance du Christ. Cette décoration murale, achevée en 1368[159], est d'une attribution incertaine puisque les noms de Bartolo di Fredi[160] et de Biagio di Goro Ghezzi[161] ont été suggérés.

3.7.2. La Vénétie

La Vénétie est la deuxième région la plus représentée dans notre *corpus* italien pour la période du Trecento avec 76 occurrences peintes et mosaïquées. Comme pour la Toscane, ce sont les grands centres urbains qui rassemblent le plus grand nombre d'images murales de la vie terrestre de la Vierge, particulièrement la ville de Padoue qui totalise à elle seule 46 occurrences.

Il est, dans cette ville, un vaste décor pictural, d'une très grande qualité artistique, qui revêt la totalité des murs de la chapelle dite de l'Arena ou des Scrovegni[162], d'après le nom de son commanditaire Enrico Scrovegni. Le donateur exprime par cette fondation pieuse sa volonté de racheter ses fautes et celles de son défunt père, les deux hommes ayant exercé l'activité réprouvée d'usurier. L'édifice, consacré en 1303 et dédié à la Vierge de la Charité, répondait à une double vocation : chapelle funéraire de la famille Scrovegni et lieu de culte ouvert au public. La dédicace de l'édifice, sa vocation cultuelle ainsi que la volonté du commanditaire de sauver son âme et celle de son père permettent d'expliquer l'ambition du programme iconographique qui se déploie sur l'ensemble des parois de la chapelle. Réalisées par Giotto au tout début du XIVe siècle, probablement avant 1305[163], les fresques composent un cycle narratif très développé. Après six images consacrées à l'histoire des parents de la Vierge, huit peintures illustrent les épisodes de la jeunesse de Marie et de l'Incarnation. Le programme iconographique se poursuit avec un vaste ensemble de 23 fresques dédiées à un panorama complet de la vie du Christ, depuis sa Nativité jusqu'à la

---

[157] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[158] *Idem*.

[159] Selon la Fondazione Federico Zeri et CARLI Enzo, *Bartolo di Fredi a Paganico*, Firenze : Edam, 1968, p. 14.

[160] D'après l'Index of Christian Art et CARLI (1968), *op. cit*., p. 13.

[161] Selon la Fondazione Federico Zeri et FREULER Gaudenz, *Biagio di Goro Ghezzi a Paganico. L'affresco nell'abside della Chiesa di S. Michele*, Firenze : Electa, 1986, 140 p.

[162] Voir les publications les plus récentes sur cet édifice dans la bibliographie jointe aux différents volumes du catalogue.

[163] BASILE Giuseppe, *Giotto : la Chapelle des Scrovegni*, Paris : Gallimard-Electa, 1993, p. 9. L'attribution des peintures murales de la chapelle des Scrovegni à Giotto a été établie d'après une mention qui apparait dès 1312-1313 dans la *Compilatio Cronologica* du chroniqueur Riccobaldo da Ferrara. Cette attribution n'a jamais été démentie. En revanche, la datation de ces fresques est plus problématique même si les spécialistes s'accordent à penser qu'elles étaient achevées plusieurs années avant que Riccobaldo da Ferrara n'en fasse mention dans sa chronique. La consécration de l'édifice en 1303 permet de supposer que la structure architecturale était achevée mais n'apporte aucune certitude quant à l'avancement des travaux de décoration. Une hypothèse de datation des peintures de Giotto a pu être établie à partir de plusieurs antiphonaires conservés dans la cathédrale de Padoue et datés d'avant 1306. En effet, les miniatures décorant ces manuscrits s'inspirent directement des fresques de la chapelle des Scrovegni. Ainsi, l'année 1305 semble constituer une date plausible pour l'achèvement des peintures murales mais rien ne permet de situer avec précision le début des travaux de décoration de la chapelle.

Pentecôte. Au sein de cet ensemble décoratif, remarquable de par son ampleur, 16 fresques entrent dans le champ de notre enquête.
Le baptistère de Padoue abrite également un décor peint de grande ampleur, réalisé par Giusto de' Menabuoi entre 1376 et 1378[164]. Les douze fresques qui intéressent notre étude sont situées sur les murs du baptistère et appartiennent à un vaste programme iconographique dédié aux histoires de la Vierge, du Christ et de saint Jean-Baptiste.
Un très beau cycle peint, quoique d'une moindre ampleur, a été consacré à l'Enfance du Christ, dans l'oratoire padouan de S. Giorgio. Réalisé vers 1379-1384, probablement par Altichiero da Zevio[165], ce décor mural comporte notamment cinq fresques illustrant des épisodes de l'Enfance de Jésus ainsi qu'une *Crucifixion*.
Enfin, l'oratoire S. Michele renferme une chapelle, érigée par la famille Bovi, dont la décoration peinte comporte notamment quatre images issues de l'Enfance et de la Passion du Christ qui ont été intégrées à notre *corpus* iconographique. Ces fresques, malheureusement en assez mauvais état de conservation, sont attribuées à Jacopo da Verona et datées de la toute fin du Trecento, en 1397[166].

La ville de Vérone, quant à elle, rassemble 12 peintures murales relatives aux épisodes de la vie terrestre de la Vierge pour la période du Trecento. Bien qu'il n'existe dans cette ville aucun programme iconographique en rapport avec le thème de notre enquête, plusieurs décors picturaux se distinguent néanmoins. L'église S. Fermo Maggiore, notamment, abrite quatre peintures murales illustrant des épisodes isolés de l'Enfance et de la Passion du Christ, en particulier deux belles *Crucifixions* réalisées par Turone di Maxio, l'une datée avec précision en 1363, l'autre située au revers de façade et réalisée entre 1356 et 1387[167].
Attribuée au même artiste, ou en tout cas à son école, une troisième *Crucifixion*, malheureusement fragmentaire et datée du troisième quart du XIVe siècle[168], est conservée dans l'église S. Pietro Martire, dite aussi S. Giorgetto dei Domenicani.
Toujours à Vérone, le Museo di Castelvecchio possède une autre *Crucifixion* provenant du cloître de l'église S. Trinità. Cette fresque déposée est attribuée à l'école d'Altichiero[169] mais sa datation n'a pas pu être précisée. Outre cette peinture murale aujourd'hui déplacée, l'église S. Trinità abrite toujours une belle *Annonciation*. Située sur l'arc triomphal, cette fresque est attribuée à Martino da Verona et datée des années 1390[170]. Une seconde *Annonciation*, contemporaine et due au même artiste[171], prend place dans l'église véronaise de S. Stefano.

Contre toute attente, la ville de Venise au XIVe siècle abrite peu d'images de la vie terrestre de la Vierge pour la période du Trecento, avec un recensement qui ne comporte que quatre mosaïques. Trois d'entre elles, illustrant des thèmes de l'Enfance et de la Passion du Christ,

---

[164] LIEVORE Pietro, *Padoue : baptistère de la cathédrale. Fresques de Giusto de'Menabuoi (XIVe siècle)*, Padova : G. Deganello, 1994, p. 4.

[165] Selon la Fondazione Federico Zeri et ARASSE (1999), *op. cit.*, p. 104-105.

[166] Attribution et datation sont proposées par la Fondazione Federico Zeri d'après D'ARCAIS Francesca, « Jacopo da Verona e la decorazione della Cappella Bovi in S. Michele a Padova » in *Arte Veneta*, 1973, 27, p. 9-24 et SANDBERG VAVALA Evelyn, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona : La Tipografica Veronese, 1926, 404 p.

[167] Selon la Fondazione Federico Zeri d'après SANDBERG VAVALA (1926), *op. cit*.

[168] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[169] Selon l'Index of Christian Art et VAN MARLE (1923-1938), *op. cit.,* Vol. 4, p. 155.

[170] Selon la Fondazione Federico Zeri d'après SANDBERG VAVALA (1926), *op. cit*.

[171] *Idem*.

sont conservées dans le baptistère lié au complexe basilical S. Marco. À la voûte se trouvent une *Adoration des mages* et une *Fuite en Égypte* tandis que le mur oriental reçoit une *Crucifixion*, l'ensemble de la décoration étant datée vers 1342-1355[172]. La quatrième mosaïque, conservée dans l'église Ss. Giovanni e Paolo, décore la lunette qui surmonte la tombe du doge Michele Morosini. Il s'agit d'une *Crucifixion*, réalisée vers 1382[173], dans laquelle le doge et son épouse apparaissent en compagnie de leurs saints patrons.

À Treviso, l'église S. Niccolò abrite deux peintures murales dans la sacristie, une *Adoration des mages* et une *Annonciation*, toutes deux attribuées à un peintre de l'entourage de Tommaso da Modena[174]. La première fresque a probablement été réalisée vers 1370[175] tandis que la datation de la seconde est plus problématique[176].
Un peu plus au nord, toujours dans la province de Treviso, se trouvent deux sites qui rassemblent des peintures murales intéressant notre enquête. La chapelle du château de S. Salvatore à Collalto, dont la décoration murale a probablement été réalisée vers 1340[177], abritait autrefois un cycle peint dédié à la vie du Christ comportant notamment trois images intéressant notre enquête. Malheureusement, ces peintures ont été détruites, de même que la quasi-totalité du château, lors de la Première Guerre Mondiale. L'abside du second édifice, l'église S. Pietro à San Pietro di Feletto, est décorée de trois peintures murales illustrant les thèmes de l'Annonciation, de l'Adoration des mages et de la Crucifixion. Probablement réalisées par un anonyme vénitien, ces peintures sont datées du début du XIVe siècle[178].

3.7.3. La Lombardie

À l'instar de la Vénétie, la région lombarde rassemble un nombre assez important de peintures murales trecentesques relatives aux épisodes de la vie terrestre de la Vierge, avec un recensement de 75 occurrences parmi lesquelles cinq décorations murales se distinguent.
Dans la ville de Bergamo, à une cinquantaine de kilomètres au nord-est de Milan, le transept méridional de la basilique S. Maria Maggiore abrite une représentation inhabituelle de l'*Arbre de Vie*. Ce thème iconographique, relativement répandu grâce au succès des écrits mystiques de saint Bonaventure, montre un Christ crucifié non sur une croix, mais sur un arbre dont la vigueur symbolise la fonction rédemptrice de la mort du Sauveur. Dans la basilique bergamasque, la représentation de l'*Arbre de Vie* atteint une ampleur peu commune. Il occupe une grande partie de la paroi, ce qui a permis au peintre d'insérer entre les branches différents médaillons illustrant les épisodes de la vie du Christ, parmi lesquels huit concernent notre étude. Réalisée en 1347[179], cette peinture murale est attribuée à un artiste du nom de Pietro da Nova[180].

---

[172] VAN MARLE (1923-1938), *op. cit.*, Vol. 4, p. 33.

[173] Selon l'Index of Christian Art et VAN MARLE (1923-1938), *op. cit.*, Vol. 4, p. 33.

[174] COLETTI Luigi (a cura), *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Vol. 7 Treviso*, Roma : Libreria dello Stato, 1935, p. 407 et 436.

[175] *Ibid.*, p. 407.

[176] Si l'Index of Christian Art se contente de situer la réalisation de cette peinture dans le courant du XIVe siècle, Giorgio Fossaluzza propose de la dater du milieu du siècle tandis que Luigi Coletti avance une datation dans la seconde moitié du siècle. COLETTI (1935), *op. cit.* p. 436. FOSSALUZZA (2003), *op. cit.*, p. 339.

[177] VOLPE Carlo, *La pittura riminese del Trecento*, Milano : Mario Spagnole, 1965, notice 101, p. 87.

[178] FOSSALUZZA (2003), *op. cit.*, p. 129.

[179] ANGELINI S. (1968), *op. cit.*, p. 82. ZIZZO Giuseppina, *Basilique de Santa Maria Maggiore, Bergame*, Bergamo, 1984, p. 44-45.

[180] ANGELINI S. (1968), *op. cit.* p. 82.

Un peu plus au nord, dans la Valle di Brembana, se trouve la ville d'Almenno San Salvatore et son église S. Giorgio in Lemine. La nef principale de cet édifice abrite une décoration picturale, datée vers 1320[181], qui se place dans la continuité d'un cycle, composé de 31 peintures murales dédiées à la vie du Christ et daté de la fin du XIIIe siècle, qui a déjà été évoqué plus haut[182]. Parmi les peintures ajoutées au XIVe siècle, quatre intéressent notre enquête et illustrent des épisodes de la Passion du Christ. À cet ensemble viennent s'ajouter une *Annonciation* et une *Nativité* peintes au revers de façade dans le troisième quart du XIVe siècle[183].

Dans la province milanaise, deux édifices abritent des décorations murales d'un grand intérêt pour notre enquête. Au sud-est de Milan se trouve l'église Ss. Pietro e Paolo de l'abbaye de Viboldone, dépendant de la commune de San Giuliano Milanese. Dans la dernière travée de la nef, la voûte est décorée de peintures illustrant des épisodes de l'Enfance du Christ tandis que la décoration des murs est consacrée au thème de la Passion. Au total, sept peintures murales ont été intégrées à notre *corpus* iconographique. Si l'on accepte l'hypothèse selon laquelle le cycle peint aurait été commandé par Tiberio da Parma qui fut général des Umiliati de 1355 à 1371, une datation dans les années 1360 ainsi qu'une attribution à Anovelo da Imbonate semblent vraisemblables[184].
Au nord-ouest de Milan, la chapelle Ss. Ambrogio e Caterina de Solaro abrite un décor mural dédié à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ. Les murs latéraux du chœur sont revêtus de huit peintures qui auraient été réalisées vers 1365-1367[185] par un artiste anonyme. À ces peintures s'ajoute une *Crucifixion* conservée sur le mur oriental, qu'il est permis d'attribuer à un maître différent, peut-être Anovelo da Imbonate[186], auteur présumé du cycle de Viboldone.
Enfin, d'admirables peintures murales sont conservées dans l'abside de la basilique S. Abbondio de Côme. Le programme iconographique se compose de 20 peintures illustrant la vie complète du Christ parmi lesquelles la moitié intéresse notre étude. Ces fresques, réalisées par un artiste lombard anonyme, font l'objet d'une datation incertaine dans la première moitié du XIVe siècle[187], ou peut-être vers le milieu du siècle[188].

3.7.4. L'Ombrie

En Ombrie, le nombre d'images de la vie terrestre de la Vierge qui appartiennent à la période du Trecento est équivalent aux recensements effectués pour la Vénétie et la Lombar-

---

[181] BUGINI, MANZONI, ROSSI (1995), *op. cit.*, p. 179.

[182] Voir p. 86.

[183] BUGINI, MANZONI, ROSSI (1995), *op. cit.*, p. 271.

[184] CASSANELLI Roberto (a cura), *Lombardia gotica*, Milano : Jaca Book, 2002, p. 62-65. Edoardo Arslan suggère une datation plus précise vers 1365-1370. ARSLAN Edoardo, « Riflessioni sulla pittura gotica "internazionale" in Lombardia nel tardo Trecento » in *Arte Lombarda*, 1963, VIII, fasc. 2, p. 42. Stella Matalon corrobore également ces hypothèses de datation bien qu'elle ne se risque pas à proposer une quelconque attribution sinon celle d'un anonyme lombard. MATALON Stella, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano : Cassa di risparmio delle provincie lombarde, 1963, p. 385. Aucune de ces études n'accepte l'hypothèse de l'Index of Christian Art, qui attribue ces peintures à Giovanni da Milano et en situe la réalisation en 1349.

[185] Selon l'Index of Christian Art. Roberto Cassanelli précise que la chapelle a été édifiée à partir de 1363 et que sa décoration était sans doute achevée en 1367. CASSANELLI (2002), *op. cit.,* p. 146. Stella Matalon a, elle aussi, proposé une datation similaire dans le troisième quart du XIVe siècle. MATALON (1963), *op. cit.,* p. 386.

[186] CASSANELLI (2002), *op. cit.,* p. 149.

[187] Selon la Fondazione Federico Zeri et WITTGENS Fernanda, « Restauro dei cicli trecenteschi in Lombardia. Gli affreschi della basilica di Sant'Abondio in Como » in *Bollettino d'Arte*, 1936-1937, série III, XXX, p. 384.

[188] MATALON (1963), *op. cit*., p. 363-364.

die avec 73 occurrences. Trois villes se distinguent très nettement car elles rassemblent plusieurs décors muraux d'un très grand intérêt pour notre étude.
Dans la ville d'Assise, les deux édifices dédiés aux saints tutélaires de l'ordre franciscain, saint François et sainte Claire, renferment des décorations murales réalisées par les plus grands maîtres de la peinture italienne du Trecento. Un magnifique décor, conservé dans la basilique inférieure S. Francesco, comporte deux cycles peints dans les deux bras du transept. Le premier décor, réalisé par Giotto et son atelier peut-être vers 1313[189], comporte notamment huit fresques relatives au thème de notre enquête. L'ensemble du cycle pictural est dédié à la vie du Christ et se déroule sur la voûte en berceau du transept septentrional. Le second décor, dans le transept sud, se compose de 12 peintures murales illustrant des épisodes de la Passion du Christ, parmi lesquelles quatre ont été intégrées à notre *corpus* iconographique. Ces fresques, probablement réalisées vers 1315-1319, sont l'œuvre du maître siennois Pietro Lorenzetti[190].
Toujours à Assise, la basilique S. Chiara abrite également plusieurs cycles picturaux dédiés à la vie du Christ. Les deux premiers s'attachent plus précisément aux épisodes de l'Enfance de Jésus, l'un comportant notamment trois peintures murales relatives au thème de notre étude dans le transept méridional, l'autre avec le même nombre d'images peintes dans la chapelle S. Giorgio. Dans le transept, la citation des peintures de la basilique supérieure de S. Francesco, mais également de la décoration giottesque de la chapelle des Scrovegni de Padoue est sensible. En revanche, le cycle de l'Enfance peint dans la basilique inférieure de S. Francesco par Giotto et son atelier ne semble pas avoir inspiré l'art du peintre du transept méridional de S. Chiara. Ce constat pourrait permettre de situer plus précisément l'exécution de ce décor mural entre la réalisation des peintures de Padoue, avant 1305, et de celles de la basilique inférieure de S. Francesco, vers 1305-1310[191]. Cette hypothèse n'a malheureusement été étayée par aucune source archivistique. Les peintures du transept méridional de S. Chiara sont attribuées au Maître expressionniste de Santa Chiara qui pourrait être identifié à un artiste siennois, installé à Assise dès 1299, du nom de Palmerino di Guido[192]. Le décor de la chapelle S. Giorgio a probablement été réalisé par Pace di Bartolo, artiste qui fut actif à Assise entre 1344 et 1368[193]. Toujours dans la chapelle S. Giorgio, il existe deux autres peintures murales, peut-être un peu antérieures puisqu'on les date de la première moitié du XIVe siècle[194], illustrant les épisodes de la Déposition du Christ et de sa Mise au tombeau.

---

[189] BONSANTI (2002), *op. cit.,* Vol. 1.

[190] *Ibid*.

[191] BIGARONI Marino, MEIER Hans-Rudolf, LUNGHI Elvio, *La basilica di S. Chiara in Assisi*, Perugia : Quattroemme, 1994, p. 202, 205 et 213.

[192] *Ibid*., p. 227. Deux indices permettent aux auteurs de l'ouvrage d'identifier le peintre du transept méridional de S. Chiara à Palmerino di Guido. L'auteur de ces peintures a également œuvré à la voûte de la croisée du transept de la basilique où il a représenté des figures de vierges parmi lesquelles se trouve une image de sainte Agnès. Celle-ci est coiffée d'un diadème selon une iconographie qui semble assez inhabituelle. Ce motif iconographique pourrait être mis en rapport avec un miracle attribué à la sainte et relaté dans la *Chronica XXIV Generalium Ordinis Minorum*. Sainte Agnès serait à l'origine de la guérison du frère d'un peintre du nom de Palmerio. Ayant assisté au miracle, ce dernier aurait fait vœu de toujours représenter la sainte couronnée dans ses futures œuvres. Sachant qu'un peintre du nom de Palmerius de Assisio a travaillé dans la basilique S. Chiara (il signe, en 1336, une peinture murale illustrant le Martyre de sainte Catherine qui a été détruit dans le tremblement de terre de 1832), un rapprochement entre les deux personnages est envisageable. Ce Palmerio, ou Palmerius, identifié à Palmerino di Guido, pourrait être l'auteur des figures de vierges peintes à la voûte de la croisée du transept, mais aussi du cycle marial du transept méridional de la basilique S. Chiara.

[193] TODINI Filippo, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano : Longanesi, 1989, Vol. 1, p. 251.

[194] *Ibid*., p. 112.

À Orvieto, ville située non loin du lac de Bolsena, la cathédrale S. Maria Assunta in Cielo abrite dans son chœur un décor mural d'une ampleur tout à fait exceptionnelle dédié à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ. Ce cycle se composait à l'origine de 23 peintures murales auxquelles viennent s'ajouter une image illustrant le thème de la mort de la Vierge ainsi que plusieurs figures de saints. Au total, 19 fresques ont été intégrées à notre *corpus* iconographique, ce qui constitue le plus vaste ensemble ayant été recensé dans le cadre de cette enquête. La décoration du chœur a été exécutée par Ugolino di Prete Ilario dans la seconde moitié du XIVe siècle, peut-être vers 1357-1364[195]. La façade de la cathédrale d'Orvieto est revêtue d'un décor mosaïqué au sein duquel figure une image de la Naissance de la Vierge, au tympan du portail droit. Réalisée par l'auteur des peintures du chœur, probablement vers 1365[196], cette mosaïque est l'un des rares exemples qui ont été recensés pour cette technique au Trecento, et d'ailleurs le seul en Ombrie.
Toujours à Orvieto, il existe deux peintures murales déposées illustrant les épisodes de la Nativité et de l'Adoration des mages, provenant de l'oratoire de la Madonna del Carmine et aujourd'hui conservées au Museo dell'Opera del Duomo. Ces deux peintures, dignes d'intérêt quoique assez détériorées, ont été réalisées par un anonyme ombrien probablement à la fin du XIVe siècle[197].

Dans la ville de Perugia, capitale de la région ombrienne, un seul ensemble décoratif se distingue dans notre *corpus* trecentesque. Il s'agit de quatre peintures murales dédiées à l'Enfance du Christ et accompagnées d'une *Crucifixion*, toutes conservées dans une chapelle de l'église S. Agostino. Datées avec certitude en 1377 grâce à une inscription, ces peintures ont été réalisées par Pellino di Vannuccio[198].
Pour finir, évoquons une peinture murale conservée dans la chapelle S. Croce de Trevi, ville située entre Foligno et Spoleto, au sud-est de Perugia. Le peintre, un anonyme ombrien, a associé dans la même image une *Crucifixion* au centre et une *Annonciation* à droite, l'image étant complétée par une *Vierge à l'Enfant* sur la gauche. Cette réalisation originale est peut-être datée du milieu du XIVe siècle[199].

3.7.5. L'Émilie Romagne

L'ensemble documentaire qui a été rassemblé pour l'Émilie Romagne comporte 55 images peintes appartenant à la période du Trecento. La plupart des occurrences sont conservées dans les grandes villes des différentes provinces de la région émilienne.
À Bologne, capitale de la région, deux décors muraux se distinguent. Le premier se compose de quatre fresques, déposées sur toile, consacrées à des épisodes de l'Enfance du Christ. Initialement réalisées pour le revers de façade de l'église S. Apollonia di Mezzaratta, elles sont aujourd'hui conservées à la Pinacothèque Nationale. Une *Annonciation* et une *Na-*

---

[195] La datation de cette décoration murale est sujette à controverse. Enzo Carli propose d'en situer la réalisation vers 1357-1364, fourchette de datation qui correspond à des mentions d'archives indiquant les paiements versés au peintre pour la décoration picturale du chœur de la cathédrale. CARLI Enzo, *Il Duomo di Orvieto*, Roma : Istituto Poligrafico dello Stato, 1965, p. 80. Mais la Fondazione Federico Zeri, quant à elle, suggère une datation plus tardive, vers 1370-1380.

[196] CARLI (1965), *op. cit.*, p. 80.

[197] GARZELLI Annarosa, *Museo di Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo*, Bologna : Calderini, 1972, p. 29.

[198] Retranscription de l'inscription située sous la *Crucifixion* : « HOC OP… AR…… D.OR. SO…… CLLV. LELLIE. ANCI… LVCIVS. COLE. SCTOR..I.. RVFINI / SARTOR. FIDEI. COMISARII SUB. ANO. DNI. MCCC. LXXVII : DIE V MENSIS. SEPTENBRIS + PELLINVS. VANUTII. ME. FECIT ». Selon SANTI Francesco, « Restauro di opere umbre inedite o mal note » in *Bollettino d'Arte*, 1959, série IV, XLIV, p. 174.

[199] VAN MARLE (1923-1938), *op. cit.*, Vol. 5, p. 75. L'Index of Christian Art se contente de situer la réalisation de cette peinture dans le courant du Trecento.

tivité à l'iconographie très développée ont été réalisées par Vitale da Bologna vers 1340-1345[200]. Le décor a ensuite été complété vers 1351-1360 par Simone dei Crocifissi[201], également connu sous le nom de Simone di Filippo, qui a ajouté une *Adoration des mages* et une *Circoncision*.
Le second décor bolonais comporte deux peintures murales déposées, une *Crucifixion* et, vraisemblablement, une *Ascension*[202], qui sont conservées dans le réfectoire du couvent S. Francesco. Cette décoration picturale a été réalisée par Francesco da Rimini dans la première moitié du XIVe siècle, peut-être vers 1315-1325 ou 1330-1340[203].

Dans la ville de Ferrare, un important décor mural est abrité dans les chapelles du chœur interne, réservé aux moines, dans l'église du monastère S. Antonio in Polesine. Dans la chapelle gauche se trouve un cycle dédié à l'Enfance du Christ avec notamment sept peintures murales intéressant notre étude. Cet ensemble pictural a été réalisé vers 1310-1320 par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Second Maître de S. Antonio in Polesine[204]. Dans cette chapelle est également conservée une *Crucifixion* de la seconde moitié du XIVe siècle peinte par un anonyme émilien[205]. La chapelle droite abrite un ensemble de peintures murales consacrées à la Passion du Christ. La *Crucifixion* a été peinte vers 1300-1310 par un autre artiste anonyme identifié sous le nom de Premier Maître de S. Antonio in Polesine[206]. La *Déposition du Christ* et sa *Mise au tombeau* sont plus tardives puisqu'elles ont été réalisées vers 1330-1350 par le Troisième Maître de S. Antonio in Polesine[207].
À la limite orientale de la province de Ferrare, non loin du littoral adriatique, se situe l'abbaye de Pomposa qui dépend de la commune de Codigoro. Dans la nef de l'abbatiale S. Maria, un important ensemble de fresques a été réalisé, probablement sous l'abbatiat d'Aimerico entre 1361 et 1376, par Vitale da Bologna ou son élève, Andrea de' Bruni[208]. Ce cycle pictural dédié à la vie du Christ comporte notamment neuf peintures murales intégrées à notre *corpus* iconographique. Par ailleurs, une belle *Crucifixion* peinte dans la salle capitulaire de l'abbaye a été réalisée par un suiveur de Giotto, probablement sous l'abbatiat d'Enrico entre 1302 et 1320[209].
À Ravenne, le presbytère de l'église S. Chiara était décoré de quatre fresques illustrant des épisodes de l'Enfance et de la Passion du Christ qui intéressent notre étude. Cette décora-

---

[200] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[201] Selon la Fondazione Federico Zeri d'après BERNARDINI Carla (a cura), *La Pinacoteca Nazionale di Bologna : catalogo generale delle opere esposte*, Bologna : Nuova Alfa Editoriale, 1987, p. 23, notice 38.

[202] L'état lacunaire de la peinture permet de douter de cette identification. Carlo Volpe a proposé d'y voir une *Visitation*. VOLPE (1965), *op. cit*., notice 75, p. 82. L'Index of Christian Art reste partagé et ne tranche pas entre une *Ascension* du Christ et une *Assomption* de la Vierge. Cependant, à la suite d'Antonio Corbara, nous préférons voir dans cette peinture une *Ascension* du Christ avec la Vierge. En effet, la partie supérieure du corps de Marie a été déposée et est actuellement conservée à la Walters Art Gallery de Baltimore. CORBARA Antonio, « Francesco da Rimini : due precisioni iconografiche e un nuovo affesco » in *Rimini, Storia e Arte*, 1969, I, fasc. 1, p. 7-15. CORBARA Antonio, « Francesco da Rimini : un frammento in America e l'attribuzione di un altro affresco » in DELBIANCO Paola (a cura), *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche*, Studi in memoria di Mario Zuffa, Rimini : Maggioli, 1984, p. 511-531.

[203] Ces datations ont été proposées respectivement par la Fondazione Federico Zeri et VOLPE (1965), *op. cit*., notice 75, p. 82.

[204] Selon la Fondazione Federico Zeri d'après BENATI Daniele, « Pittura del Trecento in Emilia Romagna » in CASTELNUOVO Enrico (a cura), *La pittura in Italia : il Duecento e il Trecento*, Milano : Electa, 1986, p. 193-232 et VARESE Ranieri, « La pittura a Ferrara a nel territorio dal XIII al XIV secolo » in *Storia di Ferrara, Vol. 5 Il basso medioevo XII – XIV*, Ferrara : Corbo, 1987, p. 409-507.

[205] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[206] Selon la Fondazione Federico Zeri d'après VARESE (1987), *art. cit*.

[207] Selon la Fondazione Federico Zeri d'après BENATI (1986), *art. cit*. et VARESE (1987), *art. cit*.

[208] CASELLI Letizia, *L'Abbazia di Pomposa. Guida storica e artistica*, Treviso : Canova, 1996, p. 45.

[209] *Ibid*., p. 16 et 72.

tion murale a été déposée pour être transférée au Musée National, où elle est conservée aujourd'hui. Probablement réalisées vers 1320-1340, ces peintures murales sont attribuées à Pietro da Rimini[210].

Toujours à Ravenne, l'église S. Maria in Porto Fuori abrite, dans sa chapelle centrale, deux peintures murales illustrant les thèmes de la Naissance de la Vierge et de sa Présentation au Temple. Ces peintures ont été réalisées par un artiste anonyme, connu sous l'appellation de Maître de S. Maria in Porto Fuori, dans le deuxième quart du XIVe siècle, peut-être vers 1335-1345 ou 1340-1350[211].

Dans la ville de Parme, le baptistère est circonscrit par plusieurs absidioles dont les parois, exception faite des culs-de-four, ont été décorées de peintures murales dans le courant du XIVe siècle[212]. L'une des absidioles comporte les fragments d'une *Visitation* attribuée à un artiste anonyme émilien[213], tandis que deux autres abritent une *Nativité* et une *Circoncision*. Dans deux autres absidioles ont été peints un *Portement de croix*, appartenant à un petit cycle iconographique de la Passion, et une *Crucifixion* isolée qui aurait été réalisée en 1398, date mentionnée par une inscription[214].

Évoquons pour finir un cycle pictural qui décore les murs de la chapelle du campanile de l'église S. Agostino de Rimini. Il comporte notamment cinq fresques intéressant notre enquête et illustrant des épisodes de la jeunesse de Marie et de l'Enfance du Christ. Réalisée par Giovanni da Rimini, cette décoration murale doit probablement être datée vers 1300-1310[215].

3.7.6. Le Latium

Pour la région du Latium, notre *corpus* iconographique comporte 50 peintures murales consacrées aux épisodes qui intéressent notre enquête et réalisées au Trecento. Contre toute attente, aucun programme iconographique d'envergure relatif à la vie terrestre de la Vierge n'a pu être répertorié pour la capitale italienne qui ne rassemble qu'une dizaine de peintures murales isolées pour cette période. Ce constat peut s'expliquer par le fait que la papauté vit en exil à Avignon durant la plus grande partie du XIVe siècle. À la suite du conflit ayant éclaté entre le roi de France Philippe le Bel et le pape Boniface VIII à propos de la prétendue suprématie du pouvoir spirituel sur le pouvoir temporel, le Saint-Siège connaît une période difficile. En 1305, un pape français est élu sous le nom de Clément V, mais il refuse de se rendre à Rome par crainte des conspirations et préfère s'installer à Avignon en 1309. L'épisode de la Papauté d'Avignon s'achève en 1377 avec le retour de Grégoire XI à Rome[216].

En revanche, la province latiale comporte plusieurs décorations murales qui se distinguent parmi les images recensées. À l'est de Rome, le monastère du Sacro Speco de Subiaco

---

[210] Selon la Fondazione Federico Zeri d'après VOLPE (1965), *op. cit.*, p. 26 et 28-29.

[211] Ces datations ont été proposées respectivement par la Fondazione Federico Zeri et VOLPE (1965), *op. cit.*, notice 85, p. 83-84.

[212] ROUCHON-MOUILLERON Véronique, « Décor peint, structuration liturgique et usage civique : les peintures du baptistère de Parme » in RUSSO Daniel (dir.), *Peintures murales médiévales, XIIe-XVIe siècles. Regards comparés*, Actes du colloque tenu à l'Université de Bourgogne (Dijon, 15-17 septembre 2003), Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2005, p. 77.

[213] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[214] MATALON (1963), *op. cit.*, p. 473-474.

[215] Cette hypothèse de datation a été suggérée par la Fondazione Federico Zeri.

[216] MILZA (2005), *op. cit.*, p. 298-299.

abrite deux décors muraux, l'un dédié à l'Enfance du Christ, l'autre à sa Passion. Le premier cycle peint, composé de cinq épisodes relatifs à l'Enfance, est conservé dans la chapelle dite de la Madonna. À ces cinq images peintes viennent s'ajouter une *Crucifixion* ainsi que plusieurs scènes, relatives à la mort de la Vierge et à sa glorification, qui ne concernent pas la présente étude. L'ensemble a été réalisé à une date incertaine[217], peut-être par l'école de Meo da Siena[218]. Le second cycle pictural, dédié à la Passion du Christ, prend place dans l'église supérieure du monastère et comporte 10 peintures murales dont trois sont intégrées à notre *corpus* iconographique. Si la datation n'a pas pu être précisée[219], la *Crucifixion* a été attribuée à un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maître trecentesque du Sacro Speco tandis que les deux autres peintures auraient été réalisées par un ou plusieurs peintres de son entourage[220].

Dans la province de Viterbo, au nord du chef-lieu, la basilique S. Flaviano de Montefiascone abrite un ensemble décoratif comportant trois peintures murales consacrées à l'Enfance du Christ. Ces peintures sont situées au revers de façade et ont été réalisées par différentes mains. Dans la lunette, une *Annonciation* aurait été peinte dans le premier quart du XIVe siècle par un artiste proche de la manière de Giotto, peut-être Donato d'Arezzo. Les deux scènes suivantes, une *Nativité* et une *Adoration des mages*, auraient été réalisées par un suiveur de Pietro Cavallini dans les années 1310. Le même artiste aurait peint une *Crucifixion* qui accompagne cet ensemble dédié à l'Enfance du Christ au revers de façade. Deux autres *Crucifixions*, dont la réalisation se situe également au début du XIVe siècle, décorent les parois de la nef de l'église[221].
Plus au sud-ouest, toujours dans la province de Viterbo, se trouve la ville de Tuscania, dite aussi parfois Toscanella. Dans le chœur de l'église S. Maria Maggiore sont conservées deux peintures murales, une *Annonciation* et une *Nativité*, qui ont probablement été réalisées vers 1320[222].

Dans la province de Frosinone, au nord-ouest de la ville en direction de Rome, l'église S. Pietro in Vineis d'Anagni abrite deux peintures murales consacrées à des épisodes de la Passion du Christ. Situées dans la nef latérale droite, elles ont été réalisées par un artiste anonyme dans les années 1320-1330[223].
Plus au sud-est, non loin de Cassino, la ville de Castrocielo abrite deux belles *Crucifixions* déposées, toutes deux conservées dans l'église S. Rocco. La première peinture murale provient de l'église S. Madonna del Pianto où elle surmontait l'autel majeur et aurait été réalisée dans la seconde moitié du XIVe siècle par un artiste anonyme[224]. La seconde peinture,

---

[217] La datation des peintures murales de la chapelle de la Madonna dans le courant du XIVe siècle a été proposée par l'Index of Christian Art et GIUMELLI Claudio (a cura), *I monasteri benedittini di Subiaco*, Milano : Silvana, 2002, p. 180-182.

[218] Selon l'Index of Christian Art et VAN MARLE (1923-1938), *op. cit.*, Vol. 5, p. 43.

[219] Comme pour la chapelle de la Madonna, les peintures murales de l'église supérieure du Sacro Speco sont situées dans le courant du XIVe siècle, sans plus de précision, par l'Index of Christian Art et GIUMELLI (2002), *op. cit.*, p. 140-169.

[220] *Ibid*.

[221] Les hypothèses d'attribution et de datation des peintures murales de Montefiascone sont proposées par : TIBERIA Vitaliano, *La basilica di San Flaviano a Montefiascone, Restauri di affreschi : ipotesi, conferme*, Todi : Ediart, 1987, p. 44-45.

[222] ROMANO Serena, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma : Àrgos, 1992, p. 239.

[223] *Ibid*., p. 165.

[224] OROFINO Giulia, *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, Cassino : Università degli Studi di Cassino, 2000, p. 101.

beaucoup plus originale, provient de l'église du couvent S. Maria del Monacato. L'artiste, qui a peint cette image à une date incertaine[225], a représenté une *Crucifixion* associé au thème de la Vierge de Miséricorde puisque c'est la Vierge au manteau qui est figurée au pied de la croix.
Pour finir, mentionnons deux peintures murales fragmentaires conservées dans l'église S. Fabiano du couvent La Foresta à Rieti. Illustrant les épisodes de l'Adoration des mages et de la Présentation de Jésus au Temple, ces deux peintures ont été réalisées par un artiste anonyme, probablement après 1320[226].

3.7.7. Le Trentin-Haut-Adige

Dans cette région, la ville de Bolzano, chef-lieu de la province autonome de Bolzano-Haut-Adige, rassemble à elle seule 28 des 40 peintures murales relatives à la vie terrestre de la Vierge qui ont été cataloguées en Trentin pour la période du Trecento. Quatre édifices se distinguent puisqu'ils renferment plusieurs décorations murales qui s'avèrent d'un grand intérêt pour notre étude.
L'église des Dominicains, située actuellement sur la place du même nom, non loin du Duomo de Bolzano, abrite à elle seule deux cycles picturaux, l'un dans la chapelle S. Caterina, l'autre dans la chapelle S. Giovanni. Le premier décor, dédié à l'Enfance et à la Passion du Christ, comporte notamment cinq peintures murales relatives au thème de notre enquête et aurait été réalisé vers 1335-1340 par un artiste anonyme dont l'inspiration giottesque est évidente[227]. La seconde chapelle comporte en réalité quatre ensembles décoratifs consacrés aux histoires de Jean-Baptiste et de Jean l'Évangéliste, à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ. Des deux premiers cycles picturaux, nous n'avons retenu que deux peintures murales qui intéressent notre étude : une *Visitation* et une représentation des Noces de Cana, intégrées aux vies respectives des deux saints Jean. Les deux autres cycles peints comportent 11 images relatives à la vie terrestre de la Vierge. Si les peintures murales de cette seconde chapelle semblent légèrement antérieures à celles de la chapelle S. Caterina, malgré une datation sujette à controverse[228], l'héritage giottesque y est également sensible. Différentes mains ont œuvré à la décoration de la chapelle S. Giovanni. Anonymes, les peintres peuvent être désignés grâce à la partie du programme iconographique dont ils sont responsables. Le Maestro delle Storie del Battista a réalisé le cycle de la vie de saint Jean-Baptiste sur le mur occidental de la première travée. Il s'agit de la partie du décor la moins bien conservée et qui présente le style le moins intéressant. Le Maestro delle Storie di Maria est l'auteur des ensembles consacrés à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ sur le mur ouest des deuxième et troisième travées. Ce peintre s'inspire directement de motifs giottesques qu'il interprète librement dans un style plus nordique. Enfin, le Maestro delle Storie dell'Evangelista est l'artiste du groupe qui propose le style le plus personnel et le plus énergique[229].

---

[225] *Ibid.*, p. 108. L'auteur situe la réalisation de la peinture murale dans le courant du XIVe siècle, sans plus de précision.

[226] ROMANO S. (1992), *op. cit.,* p. 273.

[227] DE MARCHI Andrea (a cura), *Trecento : pittori gotici a Bolzano*, Bolzano : Temi, 2000, notice 3.14, p. 136.

[228] Andrea De Marchi propose de dater ces peintures dans les années 1320. Mina Gregori, quant à elle, en situe la réalisation un peu plus tardivement, dans les années 1330-1340, tandis que Silvia Spada Pintarelli resserre la fourchette de datation vers 1330-1335. DE MARCHI (2000), *op. cit*., notice 3.7.2, p. 83. GREGORI Mina, *Pittura murale in Italia. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, Bergamo : Bolis, 1995, p. 133. SPADA PINTARELLI (1997), *op. cit*., p. 112.

[229] SPADA PINTARELLI (1997), *op. cit*., p. 112.

Toujours à Bolzano, l'église S. Vigilio al Virgolo abrite dans sa nef un cycle pictural dédié à l'histoire des parents de la Vierge et à la jeunesse de Marie. Quatre peintures murales illustrant des épisodes allant de sa naissance à son mariage ont été intégrées à notre *corpus* iconographique. Datées de la fin du XIVe siècle, vers 1385-1390, ces peintures seraient l'œuvre de deux artistes anonymes connus sous les appellations de Second maître de San Giovanni in Villa et de Maître de la vie de San Vigilio[230].
Au couvent des Franciscains de Bolzano, le cloître conserve encore les vestiges de deux peintures murales fragmentaires illustrant les épisodes de la Crucifixion et de la Déposition du Christ. Ces peintures, que l'on peut dater vers 1320, sont attribuées à un artiste anonyme dénommé Premier maître des Dominicains[231].
La cathédrale de Bolzano a conservé, de façon assez exceptionnelle, trois peintures murales décorant les parois extérieures de l'édifice. Deux d'entre elles, une *Annonciation* et une *Crucifixion*, ornent les tympans des portails nord et sud. L'*Annonciation*, due à un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maître d'Urbain V, est datée vers 1370-1380[232]. La *Crucifixion* est beaucoup plus précoce puisqu'on en situe la réalisation au début du siècle, vers 1300-1310[233]. Une troisième fresque, illustrant à nouveau le thème de la Crucifixion, est conservée sur le mur septentrional du Duomo, non loin du campanile. Cette peinture murale est attribuée à un artiste dénommé Maître de San Valentino à Siusi qui l'aurait réalisée à la fin du siècle, vers 1390-1395[234].

Limitrophe de Bolzano, la ville de Rencio abrite un cycle pictural consacré à la Passion du Christ dans la nef de l'église S. Maria Maddalena. Parmi les neuf peintures murales qui composent le programme iconographique, quatre images, malheureusement fragmentaires, intéressent notre enquête. Cette décoration murale a probablement été réalisée par l'atelier du Second maître de San Giovanni in Villa vers 1370-1380[235]. À ce cycle de la Passion vient s'ajouter une *Annonciation* contemporaine conservée sur l'arc triomphal de l'église.
Au nord-ouest de Bolzano, la chapelle du château de Tirolo, en Val Venosta, abrite quatre peintures murales illustrant les épisodes de l'Annonciation, de l'Adoration des mages et de la Crucifixion à deux reprises. La réalisation de cette décoration murale peut être située dans la première moitié du XIVe siècle ou, au plus tard, vers 1350[236].
Plus à l'est, dans la ville de Bressanone située dans la vallée de l'Isarco, l'abside de l'église S. Johannes renferme deux belles peintures murales, une *Adoration des mages* et une *Crucifixion*. Ces peintures ne semblent pas être de la même main bien qu'on les date généralement toutes deux de la première moitié du XIVe siècle[237]. Une datation plus précise a même été proposée pour la *Crucifixion*, peut-être vers 1330-1340[238].

---

[230] DE MARCHI (2000), *op. cit.*, p. 235-236. Le Maître de la vie de San Vigilio a travaillé dans l'édifice homonyme sur un cycle pictural dédié au saint patron de l'église. Le Second maître de San Giovanni in Villa a œuvré dans l'église du même nom, également située à Bolzano.

[231] *Ibid.*, p. 50-51.

[232] *Ibid.*, p. 20.

[233] *Ibid*. p. 16.

[234] *Ibid*. p. 19.

[235] *Ibid.*, p. 179.

[236] Ces datations sont proposées respectivement par l'Index of Christian Art et MORASSI (1934), *op. cit.*, p. 189.

[237] Selon l'Index of Christian Art.

[238] SPADA PINTARELLI (1997), *op. cit.*, p. 150.

3.7.8. Les Marches

La documentation iconographique rassemblée pour la période du Trecento dans les Marches comporte 37 occurrences parmi lesquelles plusieurs ensembles picturaux se distinguent. Le cycle de peintures murales le plus important pour cette région est conservé dans la ville de Tolentino située dans la vallée du Chienti, au cœur de la province de Macerata. La basilique S. Nicola da Tolentino abrite, dans une chapelle dédiée elle aussi au saint patron de la ville, un très beau décor comportant notamment neuf peintures murales intéressant notre étude et illustrant des épisodes de l'Enfance du Christ, ainsi que les thèmes des Noces de Cana et de la Crucifixion. L'attribution des peintures de Tolentino est toujours débattue[239], de même que leur datation qui se situerait dans la première moitié du XIVe siècle, vers 1320-1325 ou vers 1340-1350[240].

Dans le sud-est de la région marchésienne, plus précisément dans la province d'Ascoli Piceno, se situe la ville de Montefiore dell'Aso. Dans l'abside de l'église S. Francesco est conservée une décoration murale illustrant des épisodes issus de l'Enfance et de la Passion du Christ. Au sein de cet ensemble décoratif, six peintures murales intéressent notre enquête. Ces fresques sont l'œuvre d'un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maestro di Offida[241] qui les a probablement réalisées dans la seconde moitié du XIVe siècle, peut-être vers 1340-1360[242].
Dans la province de Pesaro et Urbino, la sacristie de l'église S. Maria della Misericordia de Cagli abrite deux fresques qui ont été intégrées à notre *corpus* iconographique. Illustrant les épisodes de la Crucifixion et de la Mise au tombeau, ces deux peintures murales ont été réalisées à une date indéterminée par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maître de Montemartello[243].
À Urbino, la Galerie Nationale des Marches conserve une *Annonciation* et une *Crucifixion* provenant de l'église S. Biagio in Caprile à Campodonico, ville située dans la province d'Ancona, au sud de Fabriano. Ces deux fresques déposées sont datées avec précision de 1345 grâce à une inscription mais l'auteur est un peintre anonyme dénommé Maître de Campodonico[244].
Dans la ville de Fabriano, toujours dans la province d'Ancona, la nef de l'église S. Maria Maddalena abrite une *Annonciation* et une *Crucifixion* que l'on attribue généralement au Maître de Campodonico[245], auteur des deux peintures murales déposées qui viennent d'être évoquées. Les peintures de Fabriano possèdent vraisemblablement un caractère votif

---

[239] Raimond Van Marle attribue le cycle pictural de Tolentino à l'école de Giovanni Baronzio. VAN MARLE (1923-1938), *op. cit.*, Vol. 4, p. 328. L'Index of Christian Art évoque également cette possibilité sans pour autant écarter d'autres hypothèses d'attribution, notamment un suiveur de Giotto, un membre de l'école d'Allegretto Nuzi ou encore un suiveur de Pietro da Rimini. La Fondazione Federico Zeri, quant à elle, propose d'attribuer la réalisation des peintures de Tolentino à Giuliano et Pietro da Rimini.

[240] Ces datations sont suggérées respectivement par la Fondazione Federico Zeri et VOLPE (1965), *op. cit.,* notice 92, p. 85.

[241] Cette attribution est évoquée par la Fondazione Federico Zeri et DANIA Luigi (a cura), *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo : Cassa di Risparmio, 1968, p. 40-41. Cet auteur précise que le Maestro di Offida a notamment travaillé à S. Giovanni de Monterubbiano, au Duomo d'Atri, dans la crypte de S. Maria della Rocca à Offida ainsi que dans l'église S. Tommaso à Ascoli Piceno.

[242] Luigi Dania penche pour la première hypothèse de datation tandis que la Fondazione Federico Zeri propose la seconde. DANIA (1968), *op. cit.*, p. 40-41.

[243] MARCELLI (1998), *op. cit.*, p. 75.

[244] Selon l'Index of Christian Art et MARCELLI Fabio (a cura), *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, Fabriano : Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, 1998, p. 118.

[245] D'après la Fondazione Federico Zeri et MOLAJOLI Bruno, *Guida artistica di Fabriano*, 2e édition, Fabriano : Rotary Club, 1968, 222 p.

puisqu'elles ne font pas partie d'un cycle narratif, et l'on en situe la réalisation dans la première moitié du XIVe siècle, peut-être vers 1330-1350[246].
Au nord-est de Fabriano, non loin de la côte adriatique, se trouve la ville de Jesi et son église S. Marco. Dans une chapelle de l'édifice, un peintre anonyme appelé Maître de Sant'Emiliano[247] a réalisé une fresque inhabituelle associant une *Annonciation* monumentale et une *Crucifixion* de plus petites dimensions, le tout décorant l'encadrement d'une baie haute et étroite. Cette peinture murale a probablement été réalisée vers 1320[248]. Une très belle *Crucifixion* contemporaine décore le mur d'autel de l'église et aurait été peinte par Giovanni ou Giuliano da Rimini[249].

3.7.9. La Campanie

En Campanie, les images de la vie terrestre de la Vierge qui ont été répertoriées pour le Trecento sont particulièrement concentrées dans la ville de Naples. En effet, sur les 25 occurrences rassemblées, 23 sont conservées dans des édifices napolitains parmi lesquels trois se distinguent particulièrement. Le décor mural le plus développé pour cette période est celui, consacré à la Passion du Christ, qui revêt les parois de la partie supérieure du chœur, réservée aux Clarisses qui occupaient le couvent contigu, dans l'église S. Maria Donnaregina Vecchia. L'ampleur de ce programme iconographique s'explique par le prestige du commanditaire, la reine Marie de Hongrie, qui est à l'origine des travaux entrepris dans l'église à partir de 1307[250]. Dix peintures murales ont été intégrées à notre documentation, avec notamment des images illustrant certains thèmes iconographiques peu fréquents comme le Crucifiement ou l'Apparition du Christ à sa mère après sa Résurrection. Il s'agit donc d'une décoration murale d'un très grand intérêt que l'on date généralement dans la première moitié du XIVe siècle, peut-être plus précisément entre 1310 et 1330[251]. L'attribution des peintures murales du chœur de S. Maria Donnaregina Vecchia n'a pas pu être déterminée même si certains caractères stylistiques propres à l'école de Pietro Cavallini ont été décelés[252].

---

[246] Si Bruno Molajoli demeure prudent quant à la datation des peintures de Fabriano, la Fondazione Federico Zeri propose une fourchette plus précise.

[247] MARCELLI (1998), *op. cit.*, p. 49.

[248] *Ibid*.

[249] *Ibid*.

[250] À cette date, une mention archivistique précise que la reine demande à son trésorier d'envoyer à l'abbesse de S. Maria Donnaregina Vecchia le fruit de la vente du vin produit sur ses terres afin de financer les travaux entrepris dans l'église. FLECK Cathleen A., « Blessed the eyes that see those things you see : The Trencento choir frescoes at Santa Maria Donnaregina in Naples » in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2004, 2, p. 205.

[251] L'Index of Christian Art propose la fourchette de datation la plus large. La Fondazione Federico Zeri suggère de situer la réalisation des peintures de S. Maria Donnaregina Vecchia vers 1310-1320. Une fourchette de datation très proche est également adoptée par Ersilia Carelli et Stella Casiello qui considèrent que les peintures du chœur ont été réalisées entre 1307, date du début des travaux financés par la reine Marie de Hongrie, et 1320, date à laquelle la nouvelle église est consacrée. Cathleen Fleck, en revanche, situe la réalisation du décor entre la consécration de l'église en 1320 et la mort de la reine en 1323. Stefania Paone propose également de dater le cycle de la Passion aux alentours de 1320. Seul Raffaele Mormone suggère de repousser le *terminus ante quem* puisqu'il situe la réalisation des peintures murales entre 1316 et 1330. CARELLI Ersilia, CASIELLO Stella, *Santa Maria Donnaregina in Napoli*, Napoli : Editoriale Scientifica, 1975, p. 33. FLECK (2004), *art. cit*., p. 205. MORMONE Raffaele, *La chiesa trecentesca di Donnaregina*, Napoli : Editoriale Scientifica, 1977, p. 21. PAONE Stefania, « Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia : percorsi stilistici nella Napoli angioina » in *Arte Medievale*, 2004, III, fasc. 1, p. 112.

[252] Selon la Fondazione Federico Zeri d'après BOLOGNA Ferdinando, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414)*, Roma : Ugo Bozzi, 1969, 398 p. Dans une étude récente, Stefania Paone estime que les peintures murales du chœur de S. Maria Donnaregina Vecchia sont l'œuvre d'un atelier napolitain ayat une connaissance approfondie de l'art du maître romain. Mais Raffaele Mormone considère que des caractères siennois, et plus particulièrement de l'art de Duccio, sont également sensibles. MORMONE (1977), *op. cit*., p. 26. PAONE (2004), *art. cit*., p. 113.

À ce cycle pictural de première importance, viennent s'ajouter deux très belles peintures murales, illustrant les épisodes de l'Annonciation et de la Crucifixion, qui décorent les murs de la chapelle de la famille Loffredo. Ces peintures sont également datées de la première moitié du siècle, peut-être vers 1330[253]. Si la participation de l'école de Pietro Cavallini, voire du maître lui-même, a été suggérée de nouveau, d'autres études soulignent le caractère giottesque des peintures de la Chapelle Loffredo[254].

Dans la basilique franciscaine de S. Lorenzo Maggiore, la famille Barrile a fait décorer les parois de la sixième chapelle rayonnante, dédiée à S. Maria degli Angeli puis aux Ss. Pietro e Paolo, dans le courant de la première moitié du XIVe siècle, peut-être vers 1334-1335[255]. Ces peintures murales d'une grande qualité artistique, mais dont l'attribution demeure incertaine[256], illustrent cinq épisodes de la jeunesse de la Vierge et de l'Enfance du Christ. Par ailleurs, une très belle *Nativité* peinte par Montano d'Arezzo, peut-être vers 1330[257], est conservée dans le transept de la basilique.
Pour achever ce panorama des images trecentesques répertoriées dans la ville de Naples, évoquons une remarquable fresque illustrant l'épisode de la Crucifixion dans la chapelle Brancaccio de l'église S. Domenico Maggiore. Datée vers 1308-1310, cette peinture murale aurait également été réalisée par l'école de Pietro Cavallini[258].

Il est à noter que la totalité des décorations murales qui ont été recensées dans notre *corpus* pour la ville de Naples appartiennent à la première moitié du Trecento. Ces ensembles décoratifs de grande ampleur témoignent du rayonnement de la cour napolitaine sous le règne de Robert d'Anjou, le fils de Marie de Hongrie, entre 1309 et 1343. Le roi mécène attire à lui lettrés et artistes parmi les plus prestigieux, notamment Simone Martini et Pietro Cavallini dont les ateliers semblent avoir officié dans de nombreux édifices religieux de la ville. La mort de Robert sans héritier mâle est à l'origine d'un conflit successoral qui peut expliquer l'absence de programmes décoratifs développés dans la seconde moitié du XIVe siècle[259].

3.7.10. Le Piémont

Dans l'art mural de la région piémontaise, 23 images peintes de la vie terrestre de la Vierge ont été recensées pour la période du Trecento. Si aucun ensemble décoratif de grande ampleur ne se distinguent, plusieurs édifices conservent néanmoins des peintures murales qu'il convient de mettre en lumière.
Dans le sud-ouest du Piémont, plus précisément dans la province de Cuneo, se trouve la ville de Saliceto. Son château abrite deux peintures qui illustrent les épisodes de l'Annonciation et de la Nativité. Cette décoration murale a probablement été réalisée vers

---

[253] CARELLI, CASIELLO (1975), *op. cit.*, p. 37.

[254] *Ibid.*, p. 38. MORMONE (1977), *op. cit.*, p. 26.

[255] Ces datations sont proposées respectivement par l'Index of Christian Art et BOLOGNA (1969), *op. cit.*, pl. V-17.

[256] Ferdinando Bologna propose, sans certitude, d'identifier le Maître de Giovanni Barrile au peintre Antonio Cavarretto. BOLOGNA (1969), *op. cit.*, pl. V-17.

[257] BOLOGNA (1969), *op. cit.,* pl. II-37.

[258] Selon la Fondazione Federico Zeri d'après BOLOGNA (1969), *op. cit*.

[259] Les informations d'ordre historique sur le royaume de Naples pendant le règne de Robert d'Anjou sont issues de : MILZA (2005), *op. cit.*, p. 302-304.

1385-1395 par un artiste que l'on a proposé d'identifier, sans certitude, à Francesco di Michele[260].

Plus au nord, dans la province d'Asti, deux communes limitrophes situées à l'est de Turin abritent des peintures murales intéressant notre enquête.

Dans la ville de Montiglio Monferrato, la chapelle S. Andrea du château Borsarelli di Rifreddo est décorée de cinq fresques consacrées à des épisodes de l'Enfance et de la Passion du Christ. Cette décoration murale a certainement été peinte par un anonyme piémontais, que l'on peut désigner sous l'appellation de Maestro di Montiglio, vers le milieu du XIVe siècle, peut-être vers 1345-1350[261].

À Albugnano, le cloître de l'abbaye S. Maria di Vezzolano conserve trois peintures murales, une très belle *Adoration des mages* et deux *Crucifixions* malheureusement assez endommagées. La *Crucifixion* de la cinquième travée de la galerie septentrionale est la plus ancienne puisqu'on la date généralement du premier quart du XIVe siècle[262]. Les deux autres images peintes sont plus récentes ; la réalisation de l'*Adoration des mages* est située dans le troisième quart du siècle[263], peut-être entre 1351 et 1354[264], tandis que la seconde *Crucifixion* est datée avec précision de 1354 et attribuée au Maître de Montiglio[265].

Dans le sud-est de la région piémontaise, plus précisément dans la province d'Alessandria, se trouve le couvent franciscain de Cassine, ville située dans la vallée de la Bormida. Dans la salle capitulaire, on peut encore admirer une très belle *Adoration des mages* peinte sur le mur gauche de la pièce et dont la réalisation se situerait dans les années 1330, peut-être dans la seconde moitié de cette décennie[266]. Il subsiste également une *Annonciation* très détériorée peinte à la même période[267], peut-être par l'artiste ayant œuvré dans la salle capitulaire[268], et conservée dans la chapelle S. Michele de l'église conventuelle S. Francesco.

Dans la partie la plus septentrionale du Piémont, sur la rive ouest du Lac Majeur, est située l'église S. Gottardo de Carmine Superiore, hameau dépendant de la commune de Cannobio. Le chœur de cet édifice abrite deux peintures murales relatives à notre étude. Il s'agit d'une *Annonciation* et d'une *Crucifixion*, toutes deux réalisées par un anonyme de Novara dans le dernier quart du XIVe siècle, soit vers 1375-1385[269], soit un peu plus tardivement vers 1390[270].

---

[260] ROMANO G. (1997), *op. cit*., p. 138.

[261] Respectivement MATALON (1963), *op. cit*., p. 378 et ROMANO G. (1997), *op. cit*., p. 43.

[262] Selon la Fondazione Federico Zeri d'après BRIZIO Anna Maria, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino : Paravia, 1942, p. 153.

[263] *Idem*.

[264] BERNARDI Marziano (a cura), *Tre abbazie del Piemonte*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino : Pizzi, 1962, pl. XVI. L'auteur fonde son hypothèse de datation sur une inscription, aujourd'hui illisible, qui apparaissait sur la bordure délimitant le registre inférieur des peintures murales dans la deuxième travée de la galerie nord du cloître.

[265] ROMANO G. (1997), *op. cit.*, p. 49.

[266] Ces hypothèses de datation sont proposées respectivement par MORO Laura, ROSSETTI BREZZI Elena, *Il complesso conventuale di S. Francesco a Cassine*, Torino : Orso, 1983, p. 31 et ROMANO G. (1997), *op. cit.,* p. 179.

[267] ROMANO G. (1997), *op. cit.*, p. 19.

[268] MORO, ROSSETTI BREZZI (1983), *op. cit.*, p. 32.

[269] Selon Giovanni Romano qui a également suggéré l'origine présumée du peintre de S. Gottardo. ROMANO G. (1997), *op. cit.*, p. 290-291.

[270] Fondazione Novalia, *La chiesa di San Gottardo a Carmine Superiore, Cannobio*, Viterbo : BetaGamma, 2003, p. 17.

3.7.11. Les autres régions italiennes

Pour achever l'étude de la partie trecentesque de notre documentation iconographique italienne, nous présenterons quelques décors muraux conservés dans les autres régions de la Péninsule. Ces régions ont été regroupées car chacune comporte moins de 15 occurrences pour la période étudiée.
Non loin de la ville d'Udine, en Frioul, se trouve la commune de Spilimbergo qui se situe dans la vallée du Tagliamento. Le Duomo abrite dans son chœur un cycle de peintures murales très développé dédié à la vie du Christ. Le programme iconographique dans son entier comporte seize fresques parmi lesquelles neuf illustrent des épisodes relatifs à la vie terrestre de la Vierge. Au vu des similitudes qui existent entre ces peintures murales et celles du Duomo d'Udine réalisées par Vitale da Bologna, il est permis de supposer que les fresques de Spilimbergo sont l'œuvre d'un membre de son atelier qui serait resté en Frioul après le chantier d'Udine. En prenant en considération cette hypothèse, il convient de dater ce décor peint dans les années 1350 puisque le cycle pictural du Duomo d'Udine aurait été réalisé en 1348[271].

Dans les Pouilles, plusieurs peintures murales illustrant des épisodes de la vie terrestre de la Vierge ont été répertoriées, la plupart étant conservée dans des églises rupestres qui sont légion dans ces territoires du sud de la péninsule italienne.
Dans le nord de la région apulienne, non loin de la côte adriatique, se trouve la ville d'Andria. Une église rupestre, dite Grotte S. Croce, abrite quatre peintures murales réalisées par des artistes anonymes du XIVe siècle[272]. Outre une *Annonciation* et une *Crucifixion* isolées, peintes respectivement sur l'arc triomphal et dans l'absidiole droite, une paire de peintures murales illustrant les mêmes épisodes est conservée dans l'atrium de l'église.
En longeant le littoral adriatique vers le sud, on atteint la ville de Fasano dans la province de Brindisi. L'abside centrale de la chapelle Ss. Andrea e Procopio renferme une très belle *Annonciation* qui aurait été peinte dans le courant du XIVe siècle sans que l'on puisse en préciser la datation[273].
Enfin, dans la province de Lecce, non loin de la côte du Golfe de Tarente, se trouvent les villes d'Alezio et d'Ugento. Dans l'église S. Maria della Lizza d'Alezio, une *Annonciation* et une *Nativité* de style byzantinisant ont été peintes dans le courant du Trecento, peut-être dans la première moitié du siècle[274]. À Ugento, une chapelle rupestre, dite Grotta del Crocifisso, abrite une belle *Annonciation* peinte dont la datation n'a pas pu être précisée[275].

En Basilicate, les trois peintures murales qui ont été recensées dans la crypte de l'église S. Francesco d'Irsina sont les seuls exemples découverts pour la période du Trecento dans cette région. Illustrant les épisodes de l'Annonciation, de la Présentation de Jésus au Temple

---

[271] FURLAN Caterina, ZANNIER Italo (a cura), *Il Duomo di Spilimbergo 1284-1984*, Spilimbergo : Comune di Spilimbergo, 1985, p. 128. *Studi Spilimberghesi*, Atti della giornata di studio a Spilimbergo (28 ottobre 1979), Centro di Antichità Altoadriatiche (Aquileia), Udine : Arti Grafiche Friulane, 1980, p. 41.

[272] MEDEA Alba, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma : Collezione Meridionale, 1939, Vol. 1, p. 55.

[273] SEMERARO HERRMANN Marialuisa, SEMERARO Raffaele, *Arte medioevale nelle lame di Fasano*, Fasano : Schena, 1996, p. 297-298.

[274] Ces datations sont proposées respectivement par : MONGIELLO Giovanni, « Il restauro della chiesa di Santa Maria dell'Alizza in Alezio » in *Arte Cristiana*, 1974, LXII, fasc. 613, p. 231. FALLA CASTELFRANCHI Marina, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano : Electa, 1991, p. 230.

[275] L'Index of Christian Art situe la réalisation de cette peinture dans le courant du XIVe siècle.

et de la Crucifixion, cette décoration murale a probablement été réalisée dans la seconde moitié du XIVe siècle[276].

3.8. En Italie, le Quattrocento

Le XVe siècle est la seconde période la plus représentée dans notre documentation italienne avec un recensement de 444 occurrences, ce qui représente une valeur relative d'environ 27 pour cent du *corpus* national. Si l'art mural a atteint son apogée en Italie durant le Trecento, notamment grâce à l'essor de la technique de la fresque, il entre en concurrence, dès la seconde moitié du XVe siècle, avec la peinture de chevalet[277]. Cette nouvelle prédilection des peintres pour les supports mobiles permet de comprendre pourquoi les images murales de la vie terrestre de la Vierge que recensées pour le Quattrocento sont beaucoup moins nombreuses qu'au siècle précédent.
Toujours en raison du nombre élevé de décorations murales qui sont traitées dans ce chapitre, la méthode adoptée pour la période du Trecento a été de nouveau employée : les régions italiennes seront présentées dans l'ordre décroissant de leur importance quantitative respective au sein du *corpus* national.

3.8.1. La Lombardie

Pour la période du Quattrocento, la Lombardie est la région italienne pour laquelle le plus grand nombre de peintures murales relatives au thème de notre enquête a été recensé, avec 94 occurrences. En dépit de ce recensement conséquent, il n'existe aucun décor mural de grande ampleur et les peintures murales répertoriées se répartissent dans 60 sites de conservation différents. Nonobstant leur modeste développement, plusieurs ensembles décoratifs se distinguent.
Dans la ville de Milan, l'église S. Eustorgio abrite deux très belles peintures murales réalisées dans la seconde moitié du XVe siècle. Dans la chapelle Portinari est conservée une *Annonciation* peinte par Vincenzo Foppa vers 1466-1468[278]. La seconde peinture murale, illustrant l'épisode de l'Adoration des mages, aurait été réalisée dans les années 1470-1480 par un suiveur du maître lombard, peut-être Nicolo da Varallo[279].

La province de Bergamo, au cœur de la Lombardie, rassemble plusieurs sites abritant des décors muraux qui intéressent notre enquête.
À une vingtaine de kilomètres au sud-est de Bergamo, dans la vallée du Serio, se trouvent la ville de Martinengo et son ancien couvent de Clarisses aujourd'hui reconverti en école communale. L'édifice conserve trois peintures murales représentant les épisodes de l'Annonciation, de la Crucifixion et de la Déposition du Christ. Toutes trois ont probablement été réalisées par un anonyme lombard vers 1475, peu après la fondation du couvent par le *condottiere* Bartolomeo Colleoni en 1470[280].

---

[276] GALLI Edoardo, « Monumenti ignorati del Bruzio e della Lucania. I. La cripta di S. Francesco ad Irsina » in *Bollettino d'Arte*, 1927, série II, VII, p. 405.

[277] MILZA (2005), *op. cit.*, p. 398.

[278] ARASSE (1999), *op. cit.*, p. 166.

[279] MAZZINI Franco, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano : Silvana, 1965, p. 624.

[280] *Ibid.*, p. 472.

La nef latérale droite de l'église S. Giorgio in Lemine d'Almenno San Salvatore, qui a déjà été évoquée à plusieurs reprises[281], conserve trois peintures murales dédiées à la Passion du Christ et illustrant les épisodes de la Crucifixion, de la Déposition du Christ et de sa Mise au tombeau. Elles ont été réalisées par un artiste anonyme du début du XVe siècle[282].
Plus à l'est, en Val Seriana, la petite ville de Clusone abrite, dans l'oratoire S. Bernadino dei Disciplini, quatre peintures murales relatives à l'Enfance et à la Passion du Christ, parmi lesquelles se trouve une image rare du Crucifiement de Jésus. Une inscription mentionne la datation et l'attribution de ce décor mural qui a été réalisé en 1471 par Giacomo Borlone de Buschis[283], auteur de la célèbre Danse macabre peinte dans le même édifice.
La ville de Solto Collina se situe un peu plus au sud, sur les bords du lac d'Iseo. L'église S. Rocco conserve une *Annonciation* et une *Nativité* peintes dont le style s'apparente à celui du décor mural de l'oratoire de Clusone. Même si la réalisation des deux peintures murales de Solto Collina n'a pas fait l'objet d'une datation précise dans le courant du XVe siècle, une inscription laisse à penser qu'elles sont également l'œuvre de Giacomo Borlone de Buschis[284].

Non loin de Clusone et de Solto Collina, bien qu'appartenant à la province de Brescia, se trouve la ville de Borno située en Val Camonica, vallée parallèle au Val Seriana dans le prolongement du Lac d'Iseo. Dans le chœur de l'église S. Maria Annunziata, quatre peintures murales dédiées à la jeunesse de la Vierge jusqu'à l'Annonciation, ont été préservées. Une inscription indique que cette décoration murale a été réalisée par un jeune artiste de la région, Giovanni Pietro da Cemmo, en 1475[285]. Ces peintures murales s'accompagnent d'un vaste cycle pictural, consacré à un panorama complet de la vie du Christ, peint sur le jubé de l'église. Le programme iconographique comporte 26 images peintes parmi lesquelles 10 illustrent des épisodes de la vie terrestre de la Vierge. Le jubé porte une inscription qui mentionne la date de 1479. Cette indication chronologique est sujette à controverse car elle ne semble pas s'accorder au style des peintures murales. Cependant, la date indiquée par l'inscription est finalement acceptée par les études les plus récentes[286]. Les peintures du jubé seraient l'œuvre d'un artiste appartenant à l'entourage de Giovanni Pietro da Cemmo[287], auteur de la décoration murale du chœur.

Dans la partie occidentale de la Lombardie, plus précisément dans la province de Varese, les voûtes du chœur de la collégiale de Castiglione Olona sont décorées de six fresques illustrant des épisodes de la vie de la Vierge et de l'Enfance de Jésus, parmi lesquelles quatre

---

[281] Voir p. 86 et 94.

[282] Si la datation de la *Déposition du Christ* et de la *Mise au tombeau* n'a pas pu être précisée davantage, la *Crucifixion*, quant à elle, a probablement été réalisée vers 1420. BUGINI, MANZONI, ROSSI (1995), *op. cit.*, p. 283 et 286-287.

[283] MAZZINI (1965), *op. cit.,* p. 464.

[284] *Ibid.*, p. 619. L'inscription laisse apparaitre le nom de Giacomo Busca, patronyme que l'on peut aisément rapprocher de Buschis, d'autant plus que le prénom est identique.

[285] *Ibid.*, p. 466. « *Hoc Petrus pinxit opus de Cemo Joannes 1475* ».

[286] Dans l'ouvrage qu'il avait écrit en 1965, Franco Mazzini situait la réalisation des peintures murales du jubé de Borno au début du XVIe siècle. Dans une publication plus récente, il met en exergue les incohérences qui existent entre la date de 1479 et le style des peintures mais finit par accepter la date indiquée par l'inscription. De son côté, Alessandro Nova accepte sans difficulté cette hypothèse de datation précise. MAZZINI (1965), *op. cit.*, p. 471. MAZZINI Franco, « Un problema di pittura lombarda, 1479 : il tramezzo dell'Annunciata di Borno in Valle Camonica » in FLORES D'ARCAIS Francesca, OLIVARI Mariolina, TOGNOLI BARDIN Luisa (a cura), *Arte lombarda del secondo millennio*, Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua, Milano : Federico Motta, 2000, p. 66-74. NOVA Alessandro, « I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo : scene della Passione e devozione francescana » in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Milano : Silvana, 1983, p. 197-215.

[287] MAZZINI (1965), *op. cit.*, p. 471.

ont été intégrées à notre documentation iconographique. Ces peintures murales, d'un très grand intérêt artistique, ont été réalisées par le maître Masolino da Panicale, probablement vers 1434-1436[288].
Masolino a également œuvré à la décoration murale du baptistère de Castiglione Olona au cours de l'année 1435[289]. Pour ce qui concerne notre étude, il a peint dans cet édifice une *Annonciation* en façade et une *Visitation* située au revers de cette même façade, ces deux peintures murales étant malheureusement très dégradées.

Dans le sud-ouest de la région lombarde, la ville de Pavie abrite le Collegio Castiglioni, établissement fondé en 1426 par le cardinal Branda Castiglioni afin d'accueillir des étudiants brillants mais de modeste condition. Son arrière-petit-fils, qui porte le même nom, a fait décorer la chapelle du collège par Bonifacio Bembo et son atelier entre 1475 et 1477[290]. Au sein de cette décoration murale très fragmentaire, trois peintures dédiées à l'Enfance du Christ intéressent notre enquête.

Au sud-est de Milan, dans la province de Cremona, trois peintures murales sont conservées dans une tour de l'église S. Maria Bressanoro de Castelleone. Illustrant les épisodes de l'Annonciation, de l'Adoration des mages et de la Crucifixion, ce décor mural a probablement été réalisé vers 1495 par un suiveur de Gian Giacomo da Lodi[291].
Pour achever ce panorama des images de la vie terrestre de la Vierge dans la Lombardie du Quattrocento, mentionnons deux décorations murales consacrées à la vie du Précurseur et qui comportent chacune deux peintures illustrant l'épisode de la Visitation et celui de la Naissance de saint Jean-Baptiste en présence de Marie.
Le premier ensemble décoratif est conservé dans l'église S. Luca de Cremona, chef-lieu de la province homonyme située dans la partie méridionale de la Lombardie. Réalisé en 1419 par Antonino de Ferrari[292], le cycle peint décore les murs de l'ancienne chapelle d'Anghinoro di Acqualunga.
Enfin, le Museo Civico de Lodi abrite le second ensemble de peintures murales, aujourd'hui déposé, qui provient de l'église S. Maria Incoronata. Cette décoration murale a été peinte dans la chapelle S. Giovanni Battista par Giovanni della Chiesa, probablement à la fin du XVe siècle[293] sans que la datation puisse être précisée davantage.

3.8.2. Le Piémont

Pour la région piémontaise, 72 peintures murales relatives à la vie terrestre de la Vierge et datées dans le courant du Quattrocento ont été recensées. La province de Turin se distingue particulièrement pour cette période au travers de trois sites de conservation.
À la sortie du Val de Suse se situe la commune de Buttigliera Alta de laquelle dépend la commanderie de l'ordre des Antonins, S. Antonio di Ranverso. L'église abrite une importante décoration murale du XVe siècle que l'on doit au maître piémontais Giacomo Jaquerio

---

[288] Selon la Fondazione Federico Zeri et JOANNIDES Paul, « Masolino a Castiglione Olona : il Battistero e la Collegiata » in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milano : Fabbri, 1988, p. 284-296.

[289] *Idem*.

[290] L'identité du commanditaire et la datation des peintures sont confirmées par une inscription. ALBERTARIO Marco, *Pavia 1475. Gli affreschi della Cappella Castiglioni*, Pavia : Cantalupi, 2004, p. 11. MAZZINI (1965), *op. cit.,* p. 449.

[291] MAZZINI (1965), *op. cit.*, p. 461.

[292] *Ibid*., p. 599. La datation et l'attribution sont connues grâce à une inscription.

[293] TERRAROLI Valerio (a cura), *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano : Electa, 1993, p. 139.

ou à son atelier. Un ensemble de trois peintures murales, consacrées à l'Enfance du Christ et probablement datées entre 1402 et 1410, sont conservées dans une chapelle latérale. Dans l'oratoire de Jean de Montchenu, l'un des responsables de l'établissement antonin qui est à l'origine de la venue de Jaquerio sur le chantier de l'église, l'atelier du maître a peint une très belle *Crucifixion*, sans doute avant 1450[294]. Enfin, deux peintures murales sont conservées dans la sacristie et attribuées à Giacomo Jaquerio lui-même, une *Annonciation* et un *Portement de croix* que l'on peut dater vers 1430[295].

Dans la ville de Chieri, située non loin de Turin, le baptistère abrite une très belle *Crucifixion* qui a été peinte en 1432 par Guglielmetto Fantini[296], un suiveur de Giacomo Jaquerio. Dans le Duomo de Chieri, la chapelle Tabussi renferme une *Adoration des mages* peinte qui n'a pas pu être attribuée mais que l'on date généralement de la même période que la peinture du baptistère, vers 1435[297]. Une autre peinture murale, légèrement plus précoce puisqu'on en situe la réalisation vers 1413-1418[298], illustre l'épisode de la Naissance de saint Jean-Baptiste en présence de la Vierge et décore une lunette de la chapelle Gallieri.

Au nord de Turin, l'église S. Bernardino d'Ivrea abrite un important décor mural qui se compose de 21 peintures dédiées à la vie du Christ et réparties selon trois registres sur le jubé séparant le chœur du reste de l'édifice. Au registre supérieur, cinq images peintes tirées de l'Enfance du Christ ont été intégrées à notre *corpus* iconographique tandis qu'au registre inférieur quatre épisodes de la Passion intéressent également notre enquête. Cette décoration picturale, d'une qualité artistique exceptionnelle, a été réalisée vers 1485 par Giovanni Martino Spanzotti[299].

Plus à l'est, en Valsesia, se situent la petite ville de Varallo Sesia et son église S. Maria delle Grazie. Deux peintures murales, probablement réalisées par un artiste anonyme à la fin du XVe siècle[300], décorent les parois de la chapelle située à droite de l'abside. Dans une lunette, les épisodes de la Naissance de la Vierge et de sa Présentation au Temple ont été associés d'une manière tout à fait inhabituelle dans une peinture unique tandis qu'une très belle *Adoration des mages* a été peinte sur un autre mur de la chapelle.

En suivant la vallée vers l'ouest, on rencontre deux hameaux dépendant de la commune de Boccioleto : Oro et Seccio. Dans le premier hameau, la chapelle S. Pantaleone abrite trois peintures murales relatives au thème de notre enquête, toutes attribuées à l'atelier de Giovanni de Campo, artiste également connu sous le nom de Johannes de Campis, et probablement réalisées en 1476[301]. À l'extérieur de l'édifice, une *Annonciation*, aujourd'hui très endommagée, a été peinte sur le mur occidental. À l'intérieur de la chapelle, l'arc triomphal est décoré d'une autre *Annonciation* peinte surmontée d'une *Déploration du Christ*. Dans l'oratoire S. Lorenzo, situé dans le cimetière de Seccio di Boccioleto, sont conservées une

---

[294] GRITELLA Gianfranco (a cura), *Il colore del gotico. I restauri della Precettoria di S. Antonio di Ranverso*, Savigliano : Editrice Artistica Piemontese, 2001, p. 76.

[295] CASTELNUOVO Enrico, DE GRAMATICA Francesca (a cura), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogue d'exposition, Trento, Castello del Buonconsiglio – Museo Diocesano Tridentino (20 juillet – 20 octobre 2002), Trento : Provincia Autonoma di Trento, 2002, p. 24. GRITELLA (2001), *op. cit*., p. 26.

[296] DI MACCO Michela, ROMANO Giovanni (a cura), *Arte del Quattrocento a Chieri, per i restauri nel battistero*, Torino : Umberto Allemandi, 1988, pl. XVI.

[297] *Ibid*., p. 51.

[298] *Ibid*., p. 51.

[299] BERENSON (1968), *op. cit*., Vol. I. TESTORI Giovanni, ROMANO Giovanni, ZORZI Renzo, « Un cuore semplice. Spanzotti a Ivrea » in *FMR*, Edizione italiana, juin 1996, 116, p. 102 et 106.

[300] GREGORI Mina (a cura), *Pittura murale in Italia. Il Quattrocento*, Bergamo : Bolis, 1996, p. 195.

[301] L'attribution et la datation des peintures murales d'Oro di Boccioleto sont proposées par la base PREALP.

Annonciation et une *Crucifixion* peintes par Andreas Johannes peut-être dans le deuxième quart du XVe siècle[302] ou vers 1446, date de consécration de l'édifice[303].
Dans la partie orientale du Piémont, près de Novara, l'arc triomphal de l'église S. Maria Nova de Sillavengo est revêtu de plusieurs peintures murales relatives à la Passion du Christ, dont une *Crucifixion* et une *Déploration du Christ* qui entrent dans le cadre de notre étude. Ces fresques, attribuées à un anonyme novarais, ont probablement été réalisées à la fin du XVe siècle[304]. À cet ensemble décoratif, s'ajoutent les fragments peints d'une *Nativité* conservée sur le mur méridional de la nef et sans doute réalisée par l'atelier de Giovanni de Campo contemporainement à la décoration de la chapelle S. Pantaleone d'Oro di Boccioleto, c'est-à-dire en 1476[305].
Non loin de Sillavengo, l'arc triomphal et l'abside de l'église S. Maria de Linduno conservent une décoration murale peinte en 1468 par Luca de Campo, le fils de Giovanni[306]. Outre la grande *Annonciation* qui se déploie sur l'ensemble de l'arc triomphal, le tambour de l'abside rassemble trois épisodes peints issus de l'Enfance du Christ. À la même date, le fresquiste a également peint une *Crucifixion* sur le mur septentrional de la nef de cet édifice.

Dans la partie méridionale du Piémont, près de Cuneo, le chevet de la chapelle S. Croce de Mondovi-Piazza abrite une décoration murale qui a peut-être été peinte par Antonio Monregalese vers 1475[307]. Le registre inférieur de l'image représente une *Crucifixion* allégorique extrêmement intéressante de par son iconographie inhabituelle. Au-dessus de la croix se trouve une représentation de la Jérusalem céleste avec, de part et d'autre, les deux protagonistes de l'Annonciation.
Achevons l'examen de la partie piémontaise de notre documentation quattrocentesque en évoquant deux peintures murales conservées dans le château de La Manta, près de la ville de Saluzzo. Il s'agit de deux *Crucifixions* peintes par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maître de la Manta et dont on situe la réalisation entre 1416 et 1424-1426[308]. La première peinture murale est conservée dans la salle baronale du château tandis que la seconde participe de la décoration de l'église de la famille de Saluces à qui appartenait le domaine.

3.8.3. La Toscane

Au sein de la documentation iconographique qui a été rassemblée pour la période du Quattrocento, la Toscane occupe une place quantitative presque aussi importante que celle du Piémont avec 69 occurrences. La ville de Florence se distingue particulièrement puisqu'elle comporte à elle seule 37 images de la vie terrestre de la Vierge dont certaines sont l'œuvre des plus grands maîtres de l'art florentin de cette période. Un important décor mural est conservé dans le couvent dominicain S. Marco, aujourd'hui transformé en musée. Il com-

---

[302] *Idem*.

[303] L'attribution et cette datation plus précise sont proposées par : MINONZIO Donata, *Val Sermenza in Valsesia. Repertorio analitico dei dipinti murali nel Medioevo*, Borgosesia : Tipolitografia di Borgosesia, 2005, notice 91, p. 95.

[304] BISOGNI Fabio, CALCIOLARI Chiara (a cura), *Affreschi novaresi del Trencento e del Quattrocento. Arte, devozione e società*, Novara : Silvana, 2006, p. 305.

[305] *Ibid*., p. 228.

[306] *Ibid*., p. 227.

[307] THEVENON Luc, *L'art du Moyen Âge dans les Alpes méridionales*, Nice : Serre, 1983, p. 82.

[308] *Castello della Manta, Manta, Cuneo*, Milano : Electa, 1990, 19 p. ROMANO Giovanni (a cura), *La sala baronale del Castello della Manta*, Milano : Olivetti, 1992, p. 55. (Quaderni del restauro, 9).

porte notamment 13 peintures murales illustrant des épisodes de la vie terrestre de la Vierge et réalisées par Fra Angelico entre 1438 et 1450[309]. Plusieurs cellules du premier étage ont reçu une décoration murale, mais le maître a aussi exercé son talent sur les parois du grand escalier ou dans la salle capitulaire où il a peint respectivement une très belle *Annonciation* et une imposante *Crucifixion*.

Tout près de S. Marco se trouve l'ancien couvent S. Apollonia qui abrite actuellement un musée consacré à l'artiste toscan Andrea del Castagno[310], auteur du décor mural du réfectoire qu'il a probablement réalisé vers 1445-1450[311]. Cet ensemble pictural comporte notamment une *Crucifixion* et une *Mise au tombeau* qui intéressent notre enquête. Le musée conserve également une autre *Crucifixion* que le maître a peinte à fresque vers 1455[312] pour le Convento degli Angioli de Florence et qui a été déposée par la suite.

Le complexe dominicain de S. Maria Novella abrite plusieurs décorations murales qui appartiennent à la période du Quattrocento. À quelques mètres du couvent se trouve l'officine pharmaceutique fondée par les pères dominicains dans une ancienne église. L'édifice est décoré de fresques dédiées à la Passion du Christ, avec notamment un *Portement de croix*, une *Crucifixion* et une *Mise au tombeau* qui ont été intégrés à notre documentation. Ces peintures murales ont été réalisées au tout début du XVe siècle, probablement vers 1400-1410, par Mariotto di Nardo[313]. L'église S. Maria Novella abrite une très belle décoration murale relative à la vie terrestre de la Vierge dans la chapelle Tornabuoni. Domenico Ghirlandaio y a peint, à partir de 1485[314], plusieurs fresques dédiées à la jeunesse de Marie, à l'Enfance du Christ et à la vie de saint Jean-Baptiste, parmi lesquelles six images intéressent notre enquête. Mentionnons également une *Nativité* peinte à fresque par Sandro Botticelli vers 1476-1477[315]. Cette peinture murale a été déposée et est actuellement conservée au revers de façade de l'église sans que sa provenance puisse être précisée.

Toujours à Florence, une autre fresque réalisée par Botticelli et illustrant l'épisode de l'Annonciation a été peinte pour l'hôpital S. Martino alla Scala vers 1481, date à laquelle l'œuvre a été payée[316]. Il pourrait s'agir d'une peinture votive destinée à célébrer la fin de la

---

[309] La datation des différentes peintures murales se fonde sur la chronologie de la reconstruction du couvent par l'architecte Michelozzo. La partie orientale du dortoir fut construite en 1437, le couloir septentrional en 1440-1441 et le couloir méridional, destiné aux novices, fut achevé l'année suivante, en 1442. HOOD William, « Saint Dominic's manners of praying : gestures in Fra Angelico's frescoes at S. Marco » in *The Art Bulletin*, juin 1986, 68, fasc. 2, p. 195-206.

[310] La première attribution de ce décor à Andrea del Castagno a été suggérée par Cavalcaselle et Crowe. Cette hypothèse est généralement admise aujourd'hui. CAVALCASELLE Giovanni Battista, CROWE Joseph Archer, *Storia della pittura italiana dal secolo II al secolo XIV*, Firenze : Successori Le Monnier, 1892, Vol. V, p. 99-103.

[311] Il s'agit de la datation acceptée par l'étude la plus récente. PROTO PISANI Rosanna Caterina, *Luce e disegno negli affreschi di Andrea del Castagno*, Firenze : Sillabe, 2000, p. 19. D'autres auteurs ont tenté de préciser cette datation. Hartt et Corti proposent une datation très précise entre juillet et décembre 1447. Giuseppina Bacarelli situe la réalisation des peintures murales du réfectoire un peu plus tardivement, dans les premiers mois de l'année 1448. Alberto Fortuna, quant à lui, s'écarte de la tendance générale en datant ce décor mural entre mars 1456 et avril 1457. BACARELLI Giuseppina, « Per l'architettura fiorentina del Quattrocento : il chiostro di Sant'Apollonia » in *Rivista d'Arte*, 1984, XXXVII, IV, fasc. I, p. 133-163. FORTUNA Alberto M., « Altre note su Andrea del Castagno » in *L'Arte*, 1961, XXVI, p. 165-174. HARTT Frederick, CORTI Gino, « Andrea del Castagno : three disputed dates » in *The Art Bulletin*, 1966, XLVIII, p. 228-234.

[312] Selon le site Ciudad de la Pintura : http://pintura.aut.org/

[313] La datation et l'attribution sont proposées par la Fondazione Federico Zeri d'après BERENSON (1963), *op. cit.*, p. 131 et BOSKOVITS Miklós, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento : 1370 – 1400*, Firenze : Edam, 1975, p. 392.

[314] L'intervention de Ghirlandaio fait suite au rachat du patronage de la chapelle par Giovanni Tornabuoni en 1485. BALDINI Umberto (a cura), *Santa Maria Novella. La basilica, il convento, i chiostri monumentali*, Firenze : Nardini, 1981, p. 163.

[315] Selon la Fondazione Federico Zeri d'après BERENSON Bernard, *Pitture italiane del Rinascimento : catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano : Hoepli, 1936, p. 89.

[316] Selon la Fondazione Federico Zeri d'après BALDINI Umberto, BERTI Luciano (a cura), *Mostra di affreschi staccati*, Firenze : Tipografia Giuntina, 1957, notice 26, p. 36-37.

peste qui faisait rage à Florence depuis 1478. Déposée en 1920, cette fresque est actuellement conservée à la Galerie des Offices.
Non loin de l'Arno, la chapelle Bartolini Salimbeni de l'église S. Trinità abrite un décor mural dédié à la jeunesse et à la mort de la Vierge, qui comporte notamment trois images peintes intéressant notre recherche. Si l'attribution de ces fresques à Lorenzo Monaco semble être acceptée unanimement, la datation est davantage débattue. L'année 1407, date à laquelle une mention archivistique précise que la décoration de la chapelle est en cours d'exécution, et la mort de l'artiste en 1424 constituent les limites chronologiques entre lesquelles il faut placer la réalisation des peintures murales[317]. Cependant, des considérations d'ordre stylistique incitent à situer les fresques de la Chapelle Bartolini Salimbeni à la fin de la carrière de Lorenzo Monaco, dans les premières années des années 1420[318].
Achevons ce panorama des images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural florentin du Quattrocento avec deux décorations peintes par l'auteur des fresques de la chapelle Tornabuoni à S. Maria Novella, Domenico Ghirlandaio. La première image, une *Déploration du Christ*, est conservée au-dessus de l'autel Vespucci dans l'église Ognissanti et a été peinte vers 1473[319]. La seconde image est exceptionnelle puisqu'il s'agit d'une mosaïque, la seule qui a été recensée en Toscane pour le Quattrocento dans le cadre de notre étude. Cette très belle *Annonciation* a été réalisée en 1489-1490[320] pour décorer le tympan de la Porte de la Mandorle au Duomo S. Maria del Fiore.

Au nord-ouest de Florence, la cathédrale de Prato abrite un ensemble de trois peintures murales illustrant des épisodes issus de la jeunesse de la Vierge. Attribuées à Andrea di Giusto ou à l'un de ses assistants, ces fresques d'une très belle facture ont été réalisées pour la chapelle S. Maria Assunta vers le milieu du XVe siècle, peut-être plus précisément vers 1445-1450[321].
Dans la ville de Pise, le Camposanto est un cimetière monumental qui délimite la Piazza del Duomo du côté septentrional. Sur le mur d'entrée de la chapelle Ammannati, l'artiste florentin Benozzo Gozzoli a peint en 1470[322] les épisodes de l'Annonciation et de l'Adoration des mages.
À Sienne, plusieurs édifices renferment des peintures murales relatives à notre enquête. Dans l'église S. Agostino, la chapelle Bichi abrite une *Naissance de la Vierge* et une *Nativité du Christ* peintes par l'artiste siennois Francesco di Giorgio Martini et son atelier dans les années 1490, date à laquelle la commande a été passée[323]. Lorenzo di Pietro, dit Il Vec-

---

[317] MARCHINI, MICHELETTI (1987), *op. cit.*, p. 109.

[318] MARCHINI, MICHELETTI (1987), *op. cit.*, p. 109. RINALDI Sara, FAVINI Aldo, NALDI Alessandro, *Firenze romanica. Le più antiche chiese della città, di Fiesole e del contado circostante a nord dell'Arno*, Firenze : Editori dell'Acero, 2005, 223 p. TIGLER (1998), *art. cit.*, p. 11.

[319] BECK James H., *La peinture de la Renaissance italienne,* Paris : Könemann, 1999, p. 296.

[320] ACIDINI LUCHINAT Cristina (a cura), *La cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, Firenze : Giunti, 1995, Vol. 2, p. 88.

[321] MARCHINI Giuseppe, *Il Duomo di Prato*, Prato : Electa, 1957, p. 77-83. L'auteur nous renseigne sur les différentes attributions qui ont été proposées par ses prédécesseurs pour les peintures murales de la chapelle S. Maria Assunta. Les noms de Paolo Uccello et de Domenico Veneziano ont été évoqués mais ne semblent pas constituer une attribution fiable. En revanche, l'intervention du peintre florentin Andrea di Giusto paraît indubitable. Il est d'ailleurs considéré comme l'auteur des peintures de la chapelle par la Fondazione Federico Zeri et VAN MARLE (1923-1938), *op. cit.*, Vol. 9, p. 249. Pourtant, si l'on en croit Marchini, Andrea di Giusto ne serait pas l'auteur de l'ensemble de la décoration dédiée à la jeunesse de la Vierge que l'auteur préfère attribuer à un artiste anonyme qu'il dénomme « Maître de Prato ». Cependant, la présence d'Andrea di Giusto permet de situer la réalisation des peintures avant 1450, date probable de sa mort. Cette hypothèse est corroborée par la Fondazione Federico Zeri qui propose de dater le décor entre 1445 et 1450, d'après BERENSON (1963), *op. cit.*, p. 7.

[322] ARASSE (1999), *op. cit.*, p. 167.

[323] GREGORI (1996), *op. cit.*, p. 50.

chietta, a lui aussi laissé son empreinte dans l'art mural de la capitale siennoise. Au baptistère, il peint vers 1450[324] une *Annonciation* qu'il place à la voûte de la première travée et *un Portement de croix* qui décore une paroi de l'édifice. À une date approximativement contemporaine mais non précisée[325], Il Vecchietta a réalisé une peinture murale à l'iconographie inhabituelle pour l'ancienne sacristie de l'hôpital S. Maria della Scala, situé tout près du Duomo. Dans cette image peinte qui occupe l'espace d'une lunette, l'artiste a associé une *Nativité*, au centre, et une *Annonciation*, de part et d'autre.
Dans la province de Sienne, la salle capitulaire du couvent S. Agostino de Monticiano renferme un cycle pictural dédié à la Passion du Christ. Au sein de cet ensemble décoratif, trois peintures murales ont été intégrées à notre documentation. Ces fresques sont tout à fait remarquables du point de vue de la technique utilisée puisque les personnages, au premier plan, sont traités dans un camaïeu de beige et se détachent sur un fond uni d'un ocre rouge profond. L'attribution et la datation des peintures murales de la salle capitulaire sont sujettes à controverse[326].
Pour finir, évoquons la très belle *Annonciation* peinte par Piero della Francesca, artiste emblématique de la Renaissance italienne, pour la chapelle majeure de la basilique S. Francesco d'Arezzo vers 1455[327].

3.8.4. Le Latium

Avec l'examen de la partie latiale de notre documentation quattrocentesque, nous abordons une série de régions italiennes où la proportion occupée par les images de la vie terrestre de la Vierge est moins importante, avec en l'occurrence un recensement de 45 peintures murales. Dans la capitale italienne, la basilique S. Clemente abrite dans son collatéral gauche la chapelle Branda Castiglioni placée sous le patronage de sainte Catherine d'Alexandrie. Les parois de cette chapelle sont décorées de peintures murales réalisées par Masolino da Panicale vers 1428-1430[328]. L'*Annonciation* conservée sur l'arc qui marque l'entrée de la chapelle et la *Crucifixion* monumentale qui surmonte l'autel ont été intégrées à notre *corpus*.
Au Vatican, la chapelle Sixtine renferme une importante décoration quattrocentesque qui est moins connue que celle des voûtes et du mur d'autel réalisée par Michel-Ange au début du XVIe siècle. Cette première campagne de décoration est documentée par un contrat qui est signé en 1481 par quatre peintres de premier plan : Pietro Perugino, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio et Cosimo Rosselli. Ils sont chargés de réaliser deux cycles peints pour les murs latéraux de la chapelle, l'un dédié à la vie de Moïse, l'autre comportant sept épisodes de la vie publique du Christ et de sa Passion. Parmi ces peintures, il existe une image de la Cène qui s'avère très originale car son arrière-plan est occupé par la représen-

---

[324] *Ibid*., p. 47.

[325] GALLAVOTTI CAVALLERO Daniela, *Lo spedale di Santa Maria della Scala in Siena, vicenda di una committenza artistica*, Pisa : Pacini, 1985, p. 181. L'auteur propose de dater la peinture du Vecchietta au milieu du XVe siècle sans plus de précision.

[326] Une étude ancienne réalisée par Mason Perkins tend à les attribuer à l'école de Sassetta et à les dater vers 1440-1445 tandis qu'une recherche plus récente, menée par Cesare Brandi, en situerait l'exécution vers 1480-1485 par Guidoccio Cozzarelli. BRANDI Cesare, « Monticiano. Gli affreschi di Bartolo di Fredi e Guidoccio Cozzarelli » in *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Siena : Monte dei Paschi di Siena, 1990, p. 315-328. PERKINS Mason, « Pitture senesi poco conosciute V » in *La Diana, Rassegna d'arte e vita senese*, 1931, VI, fasc. III, p. 187-203.

[327] BECK (1999), *op. cit.*, p. 159.

[328] Selon la Fondazione Federico Zeri et BUSSAGLI (1999), *op. cit.*, Vol. 2, p. 375. Giancarlo Coccioli, quant à lui, suggère une datation plus précise en 1428. COCCIOLI Giancarlo, *San Clemente, Roma*, Milano : FMR, 1988, non paginé. (Le guide Grand Tour).

tation de trois épisodes de la Passion : l'Agonie au jardin des oliviers, le Baiser de Judas et la Crucifixion qui a été intégrée à notre documentation iconographique. La réalisation de l'image qui nous intéresse a probablement été confiée à Biagio d'Antonio par Cosimo Rosselli[329].

Toujours dans le palais du Vatican, le Hall des Mystères de la Foi fait partie des appartements des Borgia et abrite une importante décoration murale attribuée à Bernardino Pinturicchio qui l'a probablement réalisée entre 1492 et 1494 durant le pontificat d'Alexandre VI[330]. Cet ensemble pictural d'une très grande qualité artistique comporte notamment six fresques illustrant des épisodes issus de l'Enfance et du cycle de Glorification du Christ.

Dans l'église S. Maria del Popolo située au nord de la ville, un cycle de cinq fresques, dédiées à la jeunesse de la Vierge, est conservé dans une chapelle qui appartenait au Cardinal Girolamo Basso della Rovere. Les peintures murales dont il est question décorent les lunettes du registre supérieur et sont attribuées à l'atelier du Pinturicchio vers 1489-1491[331]. Le maître lui-même a peint, vers 1490[332], une *Nativité* conservée sur le mur d'autel de la chapelle funéraire du Cardinal Domenico della Rovere, également située dans la même église.

Au cœur du centre historique, le Panthéon et l'église S. Maria sopra Minerva abritent deux *Annonciations* peintes. La première, datée de la fin du XVe siècle, décore la septième chapelle de la rotonde et a été réalisée par Melozzo da Forli[333]. L'*Annonciation* peinte à S. Maria sopra Minerva comporte une représentation du cardinal Carafa, commanditaire de la chapelle où la peinture murale a été réalisée par Filippino Lippi en 1488[334].

Dans la province romaine, l'ancienne église S. Nicola de Rignano Flaminio, qui fait aujourd'hui partie de l'hôpital, abrite une peinture murale représentant une *Crucifixion* associée à une *Annonciation*. Cette décoration murale a été réalisée par un artiste anonyme, probablement dans la seconde moitié du XVe siècle[335].

À l'est de Rome, dans la vallée de l'Aniene, se trouve l'abbaye S. Scolastica de Subiaco. L'église abbatiale conserve, dans son transept, les vestiges d'une décoration murale peinte au début du Quattrocento[336] mais aujourd'hui très détériorée. Pour ce qui concerne notre enquête, une *Ascension* et une *Pentecôte* ont été intégrées à notre *corpus* iconographique. Par ailleurs, la chapelle dite des anges, édifiée en 1426 sur l'ordre de l'évêque de Majorque, Ludovico de Prades, abrite un petit cycle peint consacré à la vie du Christ qui comporte notamment quatre peintures relatives au thème de notre étude. Ce décor est sans doute de peu postérieur à la construction de la chapelle mais il est difficile de le dater selon des critères stylistiques en raison de repeints effectués au XIXe siècle[337].

Dans l'église S. Maria della Verità de Viterbo, chef-lieu de la province homonyme, une chapelle a été édifiée vers 1460 sur le flanc méridional par un aristocrate local, Nardo Mazza-

---

[329] NESSELRATH Arnold, *Vaticano, la Cappella Sistina. Il Quattrocento*, Milano : FMR, 2003, p. 16-22.

[330] ARASSE (1999), *op. cit.*, p. 242.

[331] Selon les informations disponibles sur place.

[332] BUSSAGLI (1999), *op. cit.*, p. 392. Les informations disponibles sur place proposent une fourchette de datation un peu plus large pour cette peinture, entre 1488 et 1490.

[333] Selon le site Web Gallery of Art.

[334] BUSSAGLI (1999), *op. cit.*, p. 398.

[335] *La media Valle del Tevere. Riva destra. Repertorio dei dipinti del Quattrocento e Cinquecento*, Roma : Àrgos, 1999, p. 214.

[336] GIUMELLI (2002), *op. cit.*, p. 70 et 72.

[337] ROMANO S. (1992), *op. cit.*, p. 466.

tosta. Cette chapelle abrite une décoration murale de la main de Lorenzo da Viterbo qui l'a peut-être réalisée en 1469, comme le laissent supposer une inscription et la chronique de la ville rédigée par Niccolò della Tuccia[338]. Le programme iconographique comporte notamment quatre peintures murales dédiées à la jeunesse de Marie et à l'Enfance du Christ. Il existe également une *Annonciation*, sans doute contemporaine, réalisée par le même artiste au revers de façade de l'église[339].
Toujours dans la province de Viterbo, l'église S. Biagio de Corchiano conserve une *Annonciation* et une *Nativité* peintes qui décorent le mur droit de la nef. Ces peintures murales sont signées par Pancrazio Jacovetti da Calvi, élève de Lorenzo da Viterbo, qui les a probablement réalisées dans les années 1460-1470[340].

3.8.5. Les Marches

Pour la région marchésienne, 34 peintures murales appartenant à la période du XVe siècle et illustrant des épisodes de la vie terrestre de Marie ont été recensées. Dans le nord de la région, les parois de l'oratoire S. Giovanni Battista d'Urbino sont revêtues d'une importante décoration à fresque dédiée à la vie du Précurseur et réalisée en 1416 par Lorenzo et Jacopo Salimbeni[341]. Ces peintures murales sont tout à fait exceptionnelles puisque la Vierge y est très présente. Outre la scène de la Visitation qui est régulièrement intégrée aux cycles illustrant l'histoire de Jean-Baptiste, plusieurs épisodes secondaires constituent des exemples uniques au sein de la documentation iconographique qui a été rassemblée. En marge de ces peintures à l'iconographie originale, une *Crucifixion* monumentale occupe l'ensemble du mur d'autel de l'oratoire. Par ailleurs, une *Crucifixion,* peinte au début du XVe siècle[342] dans la crypte de l'église S. Lorenzo in Doliolo à Sanseverino, a probablement été réalisée par les mêmes peintres que le cycle d'Urbino.
Dans la province de Macerata, un artiste marchésien du nom de Girolamo di Giovanni a été particulièrement actif. Le sanctuaire S. Maria delle Macchie de Gagliole abritait autrefois une très belle *Annonciation* peinte vers 1483-1487[343]. Plus au sud, dans la ville de Paganico di Camerino, Girolamo di Giovanni a peut-être peint trois épisodes de la Passion du Christ pour l'oratoire Santissimo Crocifisso del Patullo. Mais l'attribution, de même que la datation de ces peintures murales que l'on situe dans la seconde moitié du XVe siècle, est incertaine[344].
Toutes les peintures qui viennent d'être mentionnées ont été déposées et sont actuellement conservées à Camerino, au Museo Diocesano pour la peinture de Gagliole et à la Pinacoteca e Museo Civici pour celles de Paganico.

---

[338] BARBIERI Gabriella, *Viterbo e il suo territorio*, Roma : Quasar, 1991, p. 149-150. VALTIERI BENTIVOGLIO Simonetta, BENTIVOGLIO Enzo, « Le pitture di Lorenzo da Viterbo nella Cappella Mazzatosta a Viterbo » in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1973, XVII, p. 87-104. Adolfo Venturi ne propose aucune date précise et situe les peintures de Viterbo plus librement dans les années 1460. VENTURI Adolfo, *Storia dell'arte italiana. Vol. VII, La pittura del Quattrocento, parte II*, Milano : Ulrico Hoepli, 1911, p. 234.

[339] VENTURI (1911), *op. cit.,* p. 231.

[340] *La media Valle…* (1999), *op. cit.*, p. 69.

[341] BERENSON (1968), *op. cit.,* Vol. I.

[342] SERRA Luigi, *L'arte nelle Marche. Vol. 2, Il periodo del Rinascimento*, Roma : Evaristo Armani, 1934, p. 259.

[343] DE MARCHI Andrea (a cura), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano : Federico Motta, 2002, p. 389.

[344] Les questions d'attribution et de datation sont problématiques pour ces peintures murales. En effet, Andrea De Marchi propose de les attribuer à Girolamo di Giovanni et de les dater vers 1455. DE MARCHI (2002), *op. cit.*, p. 373. Mais dans le même temps, dans un ouvrage écrit en collaboration avec Maria Giannatiempo López, on peut lire que les peintures seraient l'œuvre d'un anonyme, appelé Maestro del Patullo, qui les auraient réalisées vers 1476-1477. DE MARCHI Andrea, GIANNATIEMPO LÓPEZ Maria (a cura), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, Milano : Federico Motta, 2002, 288 p.

En poursuivant vers le sud, on parvient au hameau de Colle Altino qui dépend de la commune de Camerino. Dans l'abside de l'église S. Maria Assunta, Girolamo di Giovanni a peint à fresque en 1491[345] une *Crucifixion* très bien conservée. Dans la même vallée, encore plus au sud, la crypte de l'église du château de Fiordimonte abrite une autre *Crucifixion* peinte par le même artiste mais plus précocement, probablement en 1455[346].
Dans la ville de Fermo, chef-lieu de la province homonyme, l'église S. Agostino abrite, dans la dernière chapelle s'ouvrant sur le côté gauche de la nef, deux peintures murales illustrant les épisodes du Mariage de la Vierge et de l'Annonciation. Réalisées par deux mains différentes, ces peintures murales peuvent être datées dans la première moitié du XVe siècle[347].
Toujours dans la province de Fermo, le petit village de Santa Vittoria in Matenano abrite un oratoire qui dépendait autrefois de la puissante abbaye de Farfa dont le rayonnement s'étendait sur une grande partie de l'Italie centrale. Dans la seconde moitié du XVe siècle, l'oratoire a été décoré de peintures murales réalisées par Giacomo da Campli[348], un peintre qui a profondément marqué la production artistique de la province voisine de Teramo dans les Abruzzes. À Santa Vittoria in Matenano, il a peint une *Annonciation* accompagnée d'une *Crucifixion* et d'une *Pietà* sur le mur de la première travée de l'oratoire.

3.8.6. L'Ombrie

Pour la région de l'Ombrie, le nombre d'images de la vie terrestre de la Vierge qui appartiennent à la période du Quattrocento est légèrement moins important que celui répertorié dans les Marches, avec un recensement de 30 occurrences. Les décorations murales qui se distinguent particulièrement sont toutes conservées dans la ville de Perugia, capitale de la région ombrienne, ou dans sa province.
À Perugia, le monastère S. Giuliana abritait dans son cloître deux belles peintures murales illustrant les épisodes de la Circoncision et de l'Adoration des mages. Elles auraient été réalisées au début du XVe siècle par un suiveur de Lorenzo Monaco[349]. Plus tardivement, probablement dans les années 1470, l'artiste pérugin Bartolomeo Caporali a peint une *Pietà* dans la chapelle de chœur de l'église du monastère[350]. Pour des raisons de conservation, toutes ces peintures murales ont été déposées sur toile et sont désormais conservées à la Galerie Nationale de l'Ombrie à Perugia.
Des mesures conservatoires identiques ont été prises à l'égard d'une *Crucifixion* peinte à l'origine sur le mur d'une cellule du couvent S. Benedetto in Porta Sant'Angelo. Cette peinture murale, déposée à la Galerie Nationale, a été réalisée au début du XVe siècle par Lorenzo Salimbeni[351], artiste qui a aussi œuvré dans la crypte de l'église S. Lorenzo in Doliolo à Sanseverino déjà évoquée plus haut.
Au Collegio del Cambio toujours à Perugia, une très belle *Nativité* a été peinte à fresque par Le Pérugin à partir de 1496. Avec l'aide de son atelier, il décore également, jusque vers

---

[345] DE MARCHI (2002), *op. cit.*, p. 391.

[346] SERRA L. (1934), *op. cit.*, p. 307.

[347] LIBERATI Germano (a cura), *Il gotico internazionale a Fermo e nel Fermano*, catalogue d'exposition (Fermo, Palazzo dei Priori, 28 août – 31 octobre 1999), Fermo : Sillabe, 1999, p. 42-43.

[348] SERRA L. (1934), *op. cit.*, p. 349.

[349] SANTI Francesco, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Vol. 1, Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Roma : Istituto Poligrafico dello Stato, 1969, notice 103, p. 125.

[350] *Ibid.*, notice 38, p. 55.

[351] *Ibid.*, notice 93, p. 118.

1500, l'ensemble de la Salle de l'Audience avec un programme iconographique consacré à la concordance entre sagesse païenne et sagesse chrétienne[352].

Dans la province de Perugia, se trouvent la ville de Gubbio et son église S. Francesco dont l'abside gauche abrite un important cycle peint à fresque. Les deux registres supérieurs sont consacrés à l'histoire des parents de Marie et à la jeunesse de celle-ci. Le troisième registre relate des épisodes de l'Incarnation et de l'Enfance du Christ tandis que les peintures du registre inférieur illustrent plusieurs scènes relatives à la mort de la Vierge. La décoration murale comportait à l'origine 17 épisodes parmi lesquels trois ont malheureusement été détruits. Nous avons intégré à notre *corpus* iconographique sept peintures murales, dont deux font partie des images disparues. L'ensemble de ces fresques a été réalisé par un artiste natif de Gubbio, Ottaviano di Martino Nelli, probablement vers 1410[353].

Plus à l'ouest, en direction d'Arezzo, le petit bourg de Morra dépend de la commune de Città del Castello. Le chœur de l'église S. Crescentino abrite une peinture murale qui semble être une œuvre de jeunesse de Luca Signorelli, l'un des artistes majeurs de la Renaissance italienne[354]. Il s'agit d'une *Crucifixion* qui, si l'on se fonde sur l'attribution proposée, a probablement été réalisée dans le dernier quart du XVe siècle puisque Signorelli devient actif vers 1475.

Dans la vallée du fleuve Topino se trouve le palais de la famille Trinci, seigneurs de la ville de Foligno et de ses territoires de 1305 à 1439. Sous leur domination, la ville connut une importante expansion et la famille Trinci fut à l'origine d'importantes commandes artistiques. Ainsi, probablement en 1424, Corrado III fait appel à Ottaviano di Martino Nelli, le peintre de Gubbio, afin de décorer la chapelle du palais familial[355]. L'artiste réalise une décoration murale composée d'une vingtaine de fresques dont le programme iconographique est très proche de celui de l'église S. Francesco de Gubbio. Nous avons intégré à notre *corpus* iconographique cinq peintures murales relatives à la jeunesse de la Vierge et à l'Incarnation, trois autres illustrant des épisodes de l'Enfance du Christ et une *Crucifixion* conservée sur le mur d'autel.

Toujours dans la ville de Foligno, une autre *Crucifixion* a été peinte dans la chapelle de Cola delle Casse dans l'église S. Maria in Campis. La fresque a sans doute été réalisée vers 1456 par Bernardino Mezzastris[356], un peintre qui semble originaire de la ville.

Plus au sud, la cathédrale de Spoleto abrite dans son abside deux peintures murales, une *Annonciation* et une *Nativité*, que l'on doit probablement au grand peintre florentin Fra Filippo Lippi[357]. Celui-ci a fini sa carrière artistique, et aussi sa vie, à Spoleto où il s'établit vers 1466-1467 pour participer au chantier de la cathédrale. C'est donc entre cette période et 1469 qu'il faut vraisemblablement situer la réalisation des deux peintures murales[358].

---

[352] BECK (1999), *op. cit.*, p. 214.

[353] BERENSON (1968), *op. cit.,* Vol. I. ROSATI Fernando, *La chiesa di San Francesco in Gubbio nella storia nell'arte*, Città di Castello : Rubini & Petruzzi, 1983, p. 52.

[354] VENTURI (1911), *op. cit., Vol. VII, parte II,* p. 303.

[355] BENAZZI Giordana, MANCINI Francesco Federico (a cura), *Il palazzo Trinci di Foligno*, Perugia : Quattroemme, 2001, 725 p. BERENSON (1968), *op. cit.,* Vol. I. GREGORI (1995)*, op. cit.*, p. 232.

[356] BERENSON (1968), *op. cit.,* Vol. I.

[357] ARASSE (1999), *op. cit.*, p. 150. VAN MARLE (1923-1938), *op. cit*., Vol. 10, p. 457. Bernard Berenson se démarque de cette hypothèse et préfère attribuer les deux peintures murales de la cathédrale de Spoleto à Fra Diamante, le plus proche collaborateur de Fra Filippo, d'après un dessin du maître. BERENSON (1968), *op. cit.,* Vol. I.

[358] ARASSE (1999), *op. cit.*, p. 150. BERENSON (1968), *op. cit.,* Vol. I. Raimond Van Marle propose, quant à lui, une datation très précise en 1468. VAN MARLE (1928), *op. cit.*, Vol. 10, p. 457.

3.8.7. Les Abruzzes

S'agissant de la région des Abruzzes au Quattrocento, 24 images de la vie terrestre de la Vierge ont été recensées, la quasi-totalité ayant été réalisée par un peintre local, d'un grand intérêt artistique, du nom d'Andrea Delitio. Dans la province de Teramo, le chœur de la cathédrale S. Maria Assunta d'Atri se distingue en raison du décor pictural de grande ampleur qu'il abrite, comportant 21 fresques peintes par Andrea Delitio dans les années 1440[359]. Le programme iconographique se déroule sur les trois murs du chœur selon quatre registres. Le registre supérieur, dédié à l'histoire des parents de la Vierge, et le registre inférieur, consacré à la mort et à la glorification de la Vierge, n'entrent pas dans le cadre de notre enquête iconographique. Le deuxième registre comporte huit images illustrant des épisodes issus de la jeunesse de Marie et de l'Enfance du Christ. Quant au troisième registre, il comprend notamment trois peintures murales intéressant notre étude : la *Fuite en Égypte*, *Jésus parmi les docteurs* et les *Noces de Cana*.
Dans la ville de L'Aquila, capitale de la région abruzzaise, Andrea Delitio a réalisé, probablement dans les années 1460, une peinture murale illustrant l'épisode de la Crucifixion pour le couvent S. Amico[360].
Toujours dans la province de L'Aquila mais plus au sud, la ville de Tagliacozzo est le siège du pouvoir ducal de la famille Orsini qui y a fait édifier sa demeure. Le palais ducal sous sa forme actuelle est tel que l'a voulu Roberto Orsini, dont le règne s'étend de 1464 à 1477. C'est très probablement lui qui fit appel à Andrea Delitio pour décorer la chapelle du palais. L'artiste y réalisa trois peintures murales dédiées à des épisodes de l'Enfance du Christ[361].

3.8.8. Le Trentin-Haut-Adige

La région du Trentin regroupe 15 images de la vie terrestre de la Vierge qui ont été réalisées au Quattrocento. Un important décor mural est conservé dans l'église S. Martino de Campiglio, commune située en Val Rendena dans la province de Trento. Revêtant les parois de la nef de l'édifice, le programme iconographique comporte notamment deux peintures murales illustrant des épisodes de l'Enfance de Jésus et cinq images s'inspirant de la Passion du Christ. Cette décoration murale, qui aurait été réalisée par un peintre anonyme du Tyrol méridional, est datée avec précision en 1403[362].
Au nord-est de Campiglio, sur la colline qui domine la ville de Tassulo, est érigé le Castel Valer, château dont le nom dérive de la chapelle S. Valerio qui est adossée à l'intérieur de l'enceinte. Cette chapelle abrite une intéressante *Crucifixion* peinte par les frères Giovanni et Battista Baschenis, membres d'une illustre famille d'artistes dont l'activité se déploie sur plus de deux siècles. La peinture murale de Castel Valer est datée avec précision en 1496[363].
Dans la province de Bolzano, l'église paroissiale de Terlano conserve plusieurs peintures murales relatives au thème de notre enquête. Le mur méridional de la nef est notamment revêtu d'une *Nativité* et d'une très belle *Circoncision du Christ* qui font sans doute partie d'un cycle pictural dédié à la vie de la Vierge et à l'Enfance de Jésus. Une inscription permet de connaître la date des peintures, en 1407, ainsi que le nom de leur auteur, Hans Stotzin-

---

[359] MATTHIAE Guglielmo (a cura), *Gli affreschi della cattedrale di Atri*, Roma : Autostrade, 1976, 27 p. et XC pl.
[360] GREGORI (1996), *op. cit.*, p. 217.
[361] VAN MARLE (1923-1938), *op. cit.*, Vol. 15, p. 214.
[362] DE MARCHI (2000), *op. cit.*, p. 265.
[363] MAZZINI (1965), *op. cit.*, p. 631.

ger d'Ulm, l'un des plus importants représentants de l'école de Bolzano qui fut active à la fin du XIVe et au début du XVe siècle. L'inscription mentionne en outre le nom des donateurs, Sigismund von Niedertor, le seigneur local, et son épouse Margaretha di Villandro[364].
Plus au nord, dans la vallée de l'Isarco, le complexe cathédral de Bressanone abrite dans son cloître deux belles peintures murales illustrant les épisodes de l'Annonciation et de l'Adoration des mages. Cette décoration a probablement été réalisée au début du XVe siècle, peut-être vers 1410[365].

3.8.9. Les autres régions italiennes

Dans les autres régions de la péninsule italienne, les images murales de la vie terrestre de la Vierge qui ont été recensées pour le Quattrocento sont beaucoup moins nombreuses. Certaines décorations murales se distinguent néanmoins.

En Val d'Aoste, le village de Fenis abrite un imposant château qui fut pendant longtemps la propriété des seigneurs de Challant, une puissante famille proche des comtes et ducs de Savoie. Dans la chapelle du château, une *Annonciation* et une *Crucifixion* auraient été peintes par un grand maître du gothique piémontais, Giacomo Jaquerio, et son atelier. La présence de nombreux monogrammes laisse à penser que le décor pictural a pu être commencé en 1413, à l'occasion de l'union d'Amédée de Challant-Aymaville et de Louise de Miollans. On considère généralement que cette campagne décorative était achevée avant 1425[366]. La cour du château fut également décorée de plusieurs peintures murales, notamment une *Annonciation* qui est conservée dans la galerie du deuxième étage. Le style beaucoup plus fruste de cette peinture ne permet pas de la rattacher à l'art de Jaquerio. Il est probable qu'elle fut exécutée plus tardivement, peut-être vers le milieu du XVe siècle, par un autre peintre piémontais, Giacomino da Ivrea[367].

Un second château, situé en Émilie Romagne, a été édifié au début du XVe siècle par Rolando Pallavicino, membre de l'une des plus anciennes familles féodales du nord de l'Italie, dans la petite ville de Monticelli d'Ongina. La décoration murale de la chapelle du château comporte notamment trois peintures illustrant les épisodes de l'Annonciation, de la Crucifixion et de la Mise au tombeau. Ce décor pictural aurait été réalisé après 1457 sur commande du fils de Rolando, Carlo, qui fut évêque de Lodi de 1456 à 1497. L'auteur des peintures murales serait l'artiste lombard Bonifacio Bembo[368]. Une *Vierge de l'Annonciation* de la même main, peinte vers 1455-1460[369] pour le château Pallavicino, a été déposée sur toile et est actuellement conservée à la Galerie Nationale de Parme.
Dans le sud-est de la région émilienne, se trouve le petit bourg de Talamello niché au cœur de la vallée de la Marècchia. Dans la Cella della Madonna, une chapelle votive jouxtant le cimetière de la ville, Antonio Alberti da Ferrara a peint une très belle décoration murale comportant notamment trois images consacrées à l'Enfance du Christ. Le décor de la Cella résulte d'une commande de l'évêque Giovanni Seclani qui fut le fondateur de la chapelle en

---

[364] SPADA PINTARELLI (1997), *op. cit.*, p. 138-139.

[365] MORASSI (1934), *op. cit.*, p. 434.

[366] ZANOTTO Andrea, *Vallée d'Aoste, les châteaux et le château de Fénis*, Quart : Musumeci, 1995, p. 74-75 et 96-99.

[367] *Ibid*.

[368] MAZZINI (1965), *op. cit.*, p. 441.

[369] *Ibid*.

1437[370]. Il est raisonnable de supposer que les peintures ont été réalisées peu après cette date, en tout cas avant 1442, date à laquelle la carrière de l'artiste semble achevée[371].

En Molise, plus précisément dans la province d'Isernia, se trouve l'église rupestre S. Maria delle Grotte à Rocchetta al Volturno, édifice qui a déjà été évoqué plus haut à propos de la décoration de l'abside secondaire. Deux autres peintures murales, une *Adoration des mages* et une *Présentation du Christ au Temple*, décorent les parois du chœur de l'église. Ces deux images auraient été peintes par un artiste anonyme au tout début du XVe siècle[372].

Dans l'église S. Giovanni a Carbonara de Naples, en Campanie, un très beau décor a été peint dans la chapelle Caracciolo. L'artiste d'origine lombarde, Leonardo da Besozzo, est identifié par une inscription et a probablement réalisé ces peintures après 1441[373]. Le programme iconographique comporte notamment trois images dédiées à la jeunesse de la Vierge et à l'Incarnation du Christ.
Plus au sud, dans la partie méridionale de la province de Salerno, l'église S. Filippo d'Agira à Laurito conserve, dans une chapelle gothique, deux peintures murales réalisées par un artiste local vers 1470-1480[374]. Outre une *Annonciation* peinte de part et d'autre de la fenêtre de la chapelle, une image très intéressante associe les épisodes de la Nativité et de l'Adoration des mages.

Dans la région des Pouilles, plus exactement dans la province de Lecce, se trouvent la ville de Galatina et sa basilique S. Caterina di Alessandria. L'édifice, agrandi à la fin du XIVe siècle sous l'impulsion de Raimondello Orsini, comte de Lecce et prince de Taranto, a reçu au siècle suivant une décoration picturale d'une telle ampleur qu'elle est parfois comparée à celle de la basilique S. Francesco d'Assise. Le programme iconographique comporte plusieurs cycles narratifs conservés dans la nef principale et dans la chapelle votive appartenant à la famille Orsini qui occupe le bas-côté droit de l'édifice. Dans la nef principale, la voûte et les parois de la première travée sont décorées de peintures sur le thème de l'Apocalypse de Jean. Dans la deuxième travée, deux cycles peints coexistent : des épisodes issus de la Genèse sur les murs et une représentation des sacrements de l'Église à la voûte. Dans la troisième et dernière travée de la nef principale, un cycle dédié à la vie du Christ se déroule sur les parois, avec notamment quatre peintures qui intéressent notre étude. Ce cycle est surmonté d'une hiérarchie angélique peinte à la voûte. Dans le prolongement de la nef principale, des épisodes issus de la vie de sainte Catherine d'Alexandrie, à qui la basilique de Galatina est dédiée, occupent une place de choix sur les murs de la travée de chœur. Enfin, la chapelle Orsini abrite un important cycle mariologique qui revêt les murs et la voûte en berceau. Il comporte, notamment, neuf peintures murales consacrées à la jeunesse de Marie et à l'Enfance du Christ qui ont été intégrées à notre *corpus* iconographique.
La décoration murale de la basilique de Galatina appartient à l'art de la première moitié du XVe siècle bien que la datation et l'attribution soient incertaines. Les peintures de la nef

---

[370] Les informations relatives au commanditaire de la chapelle sont relayées par le site de l'office du tourisme de la haute vallée de la Marècchia : http://www.altavalmarecchia.it/it/monumenti-castelli-museo_59/talamello-cella-della-madonna.html.

[371] L'exposition qui s'est tenue à Urbino en 1973 a permis d'attribuer les peintures de Talamello à Antonio Alberti da Ferrara, dont l'activité est documentée entre 1423 et 1442. *Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi*, catalogue d'exposition (Urbino, Palazzo Ducale, 28 juin – 30 septembre 1973), Urbino, 1973, p. 133.

[372] VALENTE (1996), *op. cit.,* p. 145.

[373] MAZZINI (1965), *op. cit.*, p. 436.

[374] GREGORI (1996), *op. cit.*, p. 227.

principale ont été commandées par Marie d'Enghien, épouse de Raimondello, qui, après la mort de celui-ci, épouse en 1406 Ladislas d'Anjou-Durazzo et devient ainsi reine de Naples, de Hongrie et de Jérusalem. L'ensemble des peintures aurait été réalisé entre cette date et 1435 par plusieurs ateliers aux origines et aux traditions artistiques diverses. Tous les peintres qui ont participé à la décoration de la basilique de Galatina sont anonymes, exception faite d'un certain Francesco d'Arezzo qui a signé un portrait de saint Antoine abbé peint dans la nef latérale droite[375]. Cet élément incite Jacqueline Lafontaine-Dosogne à attribuer les peintures de la chapelle Orsini à ce peintre et elle les date précisément en 1435[376]. Dans un article récent, Angela Maria Melilli est plus circonspecte, sans pour autant infirmer les hypothèses de notre première auteure. Si un certain Franciscus de Arecio apparait bel et bien dans les sources archivistiques, l'auteure ne lui attribue pas les peintures du bas-côté droit[377]. En tenant compte de la date à laquelle la décoration picturale de la basilique a été commandée, Michela Becchis considère que les travaux devaient être achevés, ou en passe de l'être, au début des années 1420[378]. Teodoro Presta et Clemente Marsicola proposent une datation beaucoup plus précise pour les peintures murales de la chapelle Orsini en se basant sur l'analyse des symboles héraldiques qui sont intégrés au décor peint. Outre les blasons des familles d'Enghien, de Brienne, d'Anjou, des Del Balzo, des Orsini et des Acquaviva d'Atri, les auteurs soulignent la présence de l'emblème de la famille Chiaromonte. Or, cette famille a été associée à la lignée Orsini lorsque Tristan Chiaromonte épouse Catherine Orsini en 1415. La date de leur mariage constituerait donc un *terminus post quem* pour la datation des peintures murales du bas-côté droit. Presta et Marsicola évoquent, en outre, l'existence d'un blason représentant les armes des Orsini et des Colonna qui pourrait symboliser l'union de Giovanni Antonio Orsini et d'Anna Colonna en septembre 1417. Ce blason n'est pas représenté au même endroit que les autres emblèmes héraldiques, ce qui laisserait supposer qu'il a été ajouté alors que le cycle pictural était déjà bien avancé ou en voie d'achèvement[379].

Achevons ce panorama des images murales de la vie terrestre de la Vierge répertoriées dans l'Italie du Quattrocento avec le seul décor mosaïqué ayant été recensé pour cette période, exception faite de l'*Annonciation* réalisée par Domenico Ghirlandaio pour la Porte de la Mandorle au Duomo de Florence. C'est à Venise que se perpétue cette tradition de la mosaïque, dans la chapelle Mascoli de la basilique S. Marco. Probablement vers le milieu du XVe siècle, l'artiste vénitien Michele Giambono[380] réalise trois images illustrant des épisodes de la jeunesse de la Vierge et de l'Incarnation du Christ.

---

[375] ANTONACI Antonio, *Gli affreschi di Galatina*, Milano : Luigi Maestri, 1966, p. 45 et 83. Clemente Marsicola propose une fourchette de datation plus restreinte pour les peintures de Galatina qui auraient été réalisées entre 1419 et 1435. PRESTA Teodoro, MARSICOLA Clemente, *La Basilica Orsiniana Santa Caterina in Galatina*, Genova : Stringa, 1984, p. 50.

[376] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 33.

[377] MELILLI Angela Maria, « Galatina. Assisi delle Puglie » in *Il giornale dell'arte*, juillet-août 2005, XXIII, fasc. 245, p. 27.

[378] BECCHIS Michela, « Santa Caterina a Galatina : i suoi committenti e alcune strade per i suoi pittori » in PISTILLI Pio Francesco, MANZARI Francesca, CURZI Gaetano (a cura), *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, Atti del convegno (Guardiagrele – Chieti, 9-11 novembre 2006), Roma : ZiP, 2008, Vol. I, p. 333.

[379] PRESTA, MARSICOLA (1984), *op. cit.*, p. 121.

[380] VAN MARLE (1923-1938), *op. cit.*, Vol. 7, p. 359. VENTURI (1911), *op. cit., parte I*, p. 307. L'attribution des mosaïques de la chapelle Mascoli se fonde sur une inscription figurant dans un cartouche situé dans la partie inférieure de la mosaïque illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple.

3.9. La prépondérance quantitative du XVe siècle en France

Les images murales de la vie terrestre de la Vierge appartenant au XVe siècle sont prépondérantes dans la documentation iconographique qui a été rassemblée pour la France, avec 171 occurrences qui correspondent à plus d'un quart du *corpus* national.

3.9.1. L'importance du grand quart sud-est de la France au XVe siècle

Si les images relatives au thème de notre enquête étaient particulièrement nombreuses dans le sud-ouest de la France pour la période du XIVe siècle, c'est le grand quart sud-est qui s'avère prépondérant du point de vue quantitatif au siècle suivant. Les régions Provence-Alpes-Côte-d'Azur et Rhône-Alpes se distinguent, avec respectivement 56 et 30 occurrences répertoriées.

La région Provence-Alpes-Côte-d'Azur rassemble plusieurs décors muraux de grande ampleur, notamment dans les départements des Alpes-Maritimes et des Hautes-Alpes. Dans le premier département, le cycle peint le plus développé est celui que Giovanni Baleison et Giovanni Canavesio ont réalisé en 1492[381] pour la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines à La Brigue, petit village de la haute vallée de la Roya. Le premier a réalisé la décoration de l'arc triomphal qui est consacrée à la jeunesse de Marie et à l'Enfance du Christ. Le second peintre est l'auteur d'un cycle pictural dédié à la Passion du Christ qui se déploie sur les murs latéraux de la nef. Le programme iconographique est complété par l'illustration des épisodes de la glorification de Marie dans le chœur. Cette décoration picturale comporte notamment 14 images relatives à la vie de la Vierge et du Christ qui ont été intégrées à notre *corpus* iconographique.

Toujours dans les Alpes-Maritimes, deux autres décors muraux peints par Giovanni Baleison vers 1470-1480[382] sont consacrés à des épisodes de la jeunesse de la Vierge et de l'Enfance de Jésus. Le premier cycle pictural est conservé dans l'abside de la chapelle Notre-Dame-del-Poggio à Saorge, village situé non loin de la Brigue toujours dans la vallée de la Roya. Le programme iconographique se déroule sur deux registres superposés : le registre supérieur est consacré à la jeunesse de la Vierge tandis que le registre inférieur, très fragmentaire, était probablement dédié à l'Enfance du Christ. Cette décoration murale comporte notamment cinq peintures relatives au thème de notre enquête, auxquelles s'ajoute une *Annonciation* peinte à l'extérieur de la chapelle, au-dessus du portail méridional. Le second ensemble décoratif revêt les murs du chevet de la chapelle Notre-Dame-de-Boncoeur à Lucéram, dans la vallée des Paillons. Il comporte notamment sept peintures murales illustrant des épisodes issus de la vie terrestre de la Vierge.

Un peu plus au sud, à Peillon, se trouve la chapelle des Pénitents Blancs également connue sous le nom de Notre-Dame-des-Douleurs. À la voûte et sur le mur du chevet, Giovanni Canavesio a peint, probablement vers 1490-1495[383], un cycle dédié à la Passion du Christ.

---

[381] BEAUCHAMP Philippe de, *L'art religieux dans les Alpes-Maritimes. Architecture religieuse, peintures murales et retables*, Aix-en-Provence : Édisud, 1993, 2e édition, p. 29-34. LECLERC Germaine-Pierre, *Chapelles peintes du pays niçois*, Aix-en-Provence : Édisud, 2003, p. 71. LORGUES-LAPOUGE Christiane, *Trésors des vallées niçoises. Les peintures murales du Haut Pays*, Nice : Serre, 1995, p. 105-106.

[382] Jacques Thirion date les peintures murales de Saorge vers 1470 tandis que Philippe de Beauchamp en repousse la réalisation dix ans plus tard. Pour Lucéram, Germaine-Pierre Leclerc et Christiane Lorgues-Lapouge s'accordent pour dater la décoration de Notre-Dame-de-Boncoeur vers 1480. BEAUCHAMP (1993), *op. cit.,* p. 27-28. LECLERC (2003), *op. cit.*, p. 57. LORGUES-LAPOUGE (1995), *op. cit.*, p. 110. THIRION Jacques, « L'église de la Madone del Poggio à Saorge », tiré à part de *Nice historique*, 1959, p. 15.

[383] Différentes datations ont été proposées pour les peintures murales de Peillon. Paul Roque suggère de les dater vers 1490 tandis que Marguerite Roques considère cette date comme un *terminus ante quem*. Christiane Lorgues-Lapouge, quant à elle, suppose que la réalisation des peintures est un peu plus tardive, probablement vers 1495.

Ce décor pictural comporte notamment un *Portement de croix*, une *Crucifixion* et une *Déploration du Christ*.
Contemporaines, les peintures murales de la chapelle des Pénitents Blancs de La Tour-sur-Tinée ont été réalisées en 1491 par des artistes niçois du nom de Currand Bravesi et Guirard Nadal[384]. La commune qui abrite cette chapelle est située au nord de Nice, dans la basse vallée de la Tinée. Les peintures murales, qui décorent le mur septentrional de l'édifice, sont également consacrées à la Passion du Christ, avec notamment quatre images qui intéressent notre enquête.
Dans le département actuel des Hautes-Alpes, un décor mural d'importance a été préservé dans la chapelle S. Martin du Monêtier-les-Bains. Une vaste décoration peinte à la détrempe se déploie sur toutes les parois de la chapelle et illustre des épisodes issus de la jeunesse de Marie et de l'Enfance du Christ. Parmi les différentes scènes représentées, six peintures murales intéressent notre enquête. Le peintre du Monêtier n'est pas identifié, mais la réalisation du décor mural doit être située vers 1450[385] ou dans le troisième quart du XVe siècle[386].

En région Rhône-Alpes, trois importants décors muraux appartenant à la période du XVe siècle se distinguent. Le premier décor est conservé dans la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château, dans le département de la Loire. Entièrement peinte, cette chapelle, dédiée à la Vierge et à saint Michel, comporte notamment quatre images illustrant des épisodes issus de l'Enfance et de la Passion du Christ. La décoration murale de Saint-Bonnet-le-Château a sans doute été peinte au début du XVe siècle, en tout cas avant 1426, date à laquelle meurt Bonnet Grayset, le fondateur de la crypte[387].
Le deuxième cycle pictural est celui, dédié à la vie de la Vierge, qui revêt les murs du cloître de l'abbaye Notre-Dame d'Abondance en Chablais, dans le département actuel de la Haute-Savoie. Les vestiges de cette décoration murale permettent de supposer que le programme iconographique était, à l'origine, composé d'au moins 16 peintures dont la plupart laissaient apparaitre le personnage de Marie. Les peintures de la galerie orientale, quoique très fragmentaires, étaient probablement consacrées à l'histoire des parents de la Vierge et à la jeunesse de Marie. Les galeries méridionale et occidentale sont dédiées aux thèmes relatifs à l'Incarnation et aux épisodes de l'Enfance et de la Vie publique du Christ dans lesquels Marie joue un rôle, avec une succession de sept peintures encore lisibles. Le cycle iconographique se poursuit avec l'Annonce à Marie de sa mort prochaine et on ignore comment il s'achevait même si plusieurs hypothèses ont pu être formulées. Aujourd'hui, neuf peintures sont encore visibles ou connues grâce à des relevés réalisés au XIXe siècle. Malgré le mauvais état de conservation de l'ensemble, il s'agit d'un cycle pictural d'une grande qualité artistique

---

LORGUES-LAPOUGE (1995), *op. cit.*, p. 117-118. ROQUE Paul, *Les peintres primitifs niçois. Guide illustré*, Nice : Serre, 2006, 2e édition, p. 209-211. ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 324-327.

[384] La datation et l'attribution des peintures murales de la Tour-sur-Tinée ont pu être déterminées grâce à une inscription sur le mur du chevet. Christiane Lorgues-Lapouge en retranscrit la teneur : la décoration « est l'œuvre de la commune de la Tour, les nommés Carolis, Salveti, Stephani et Fabien étant syndics et exécutée par Maître Curraudi Brevesi et Gérard Nadal, peintres de Nice, en l'honneur des saints sus nommés ». BEAUCHAMP (1993), *op. cit.*, p. 69-71. LORGUES-LAPOUGE (1995), *op. cit.*, p. 80-82. ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 334-337.

[385] SENTIS Gabrielle, « Les peintures murales de la chapelle Saint-Martin au Monêtier-les-Bains (Hautes-Alpes) » in *Congrès Archéologique de France*, 1974, CXXX^e^ session (Dauphiné, 1972), p. 222-227.

[386] *Peintures murales des Hautes-Alpes (XVe-XVIe siècles)*, Paris : Inventaire général, 1987, p. 125-141. (Cahiers de l'Inventaire, 7). ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 211-215.

[387] BONNEFOY Yves, *Peintures murales de la France gothique*, Paris : Paul Hartmann, 1954, 174 p. (rééd. Grenoble : ELLUG, 2012).

que l'on peut probablement attribuer à l'atelier du peintre piémontais Giacomo Jaquerio et dater entre 1428 et 1444[388].
Enfin, le mur méridional de la chapelle S. Sébastien de Lanslevillard est entièrement revêtu d'un cycle peint illustrant des épisodes de la vie du Christ, parmi lesquels 10 images intéressent notre enquête. La réalisation de ces peintures murales, selon la technique de la détrempe, est généralement située à la fin du siècle, entre 1480 et 1500[389].
En Auvergne, trois décors muraux, peints dans le courant du XVe siècle, se distinguent. Un ensemble de peintures murales décorent le bas-côté septentrional de l'église S. Amable de Riom, tout près de Clermont-Ferrand. La voûte d'ogives couvrant la septième travée est revêtue de sept peintures murales relatives à l'Enfance du Christ, dont quatre concernent notre étude. Cette décoration a probablement été réalisée au début du XVe siècle[390].
Un autre décor mural est conservé dans la nef de l'église S. Martin de Jenzat, à l'ouest de Vichy dans l'Allier. Catherine d'Hériçon, qui épousa Philippe d'Aubigny en 1417, pourrait être à l'origine de cette commande au sein de laquelle la sainte patronne de la dame est largement mise en scène[391]. Cette église est particulièrement remarquable par l'ampleur du cycle peint, relatif à la Passion du Christ, qui comporte notamment six images intéressant notre enquête, dont une rare représentation du Crucifiement de Jésus. Les peintures murales de Jenzat auraient été réalisées au début du XVe siècle[392], sans doute peu après le mariage de Catherine d'Hériçon avec le seigneur d'Aubigny[393].
À ces deux décorations murales du début du XVe siècle s'ajoute un troisième cycle pictural réalisé dans le dernier quart du siècle[394]. Ces peintures murales décorent les parois de la deuxième chapelle septentrionale dans l'église S. Vincent de Saint-Flour, dans le département actuel du Cantal. Parmi ces peintures murales qui illustrent des épisodes issus de l'Enfance et de la Passion du Christ, cinq images appartiennent au cycle de la vie terrestre de la Vierge.

Le XVe siècle en Corse offre un intéressant panel de peintures murales relatives à la vie terrestre de la Vierge, neuf des 10 occurrences référencées dans notre *corpus* iconographique pour l'île de beauté appartenant à cette période. Cependant, cette région ne comporte aucun cycle relatif au thème de notre enquête et toutes les peintures murales qui ont été cataloguées sont des images isolées. Les seuls thèmes iconographiques illustrés sont l'Annonciation et la Crucifixion, thématiques qui s'adaptent bien à la vocation dévotionnelle de ces images isolées qui commémorent deux moments forts de l'histoire du Salut : l'Incarnation et le sacrifice du Christ pour la rédemption des hommes.

---

[388] FERRARO Séverine, *L'abbaye Notre-Dame d'Abondance en Chablais. Expression de la création artistique chrétienne dans la Savoie médiévale*, Mémoire de Master réalisé sous la direction de Laurence Rivière Ciavaldini, Université Pierre Mendès-France, Grenoble, 2006, 320 p. et annexes. Voir p. 191-198 pour les questions de datation et p. 199-229 pour ce qui concerne l'attribution.

[389] ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 240-250.

[390] COURTILLÉ (1983), *op. cit.*, p. 164.

[391] COURTILLÉ Anne, « L'église Saint-Martin de Jenzat » in *Congrès Archéologique de France*, 1991, CXLVI^e^ session (Bourbonnais, 1988), p. 283.

[392] COURTILLÉ (1983), *op. cit.*, p. 240.

[393] COURTILLÉ (1991), *art. cit.*, p. 285.

[394] MORVAN Yves, « Et c'est ainsi qu'Anna est grande… Découverte de peintures murales dans l'église Saint-Vincent de Saint-Flour » in *Bulletin Historique et Scientifique de l'Auvergne*, juillet-septembre 1998, XCIX, fasc. 738, p. 209-237.

3.9.2. Les autres régions françaises

Dans le département de la Vienne, trois décorations murales possèdent des liens étroits puisqu'elles résulteraient du mécénat d'un même commanditaire, Jean de Moussy, seigneur de Boismorand et de la Contour[395]. Le premier cycle décoratif comporte trois peintures murales, illustrant des épisodes issus de l'Enfance de Jésus, qui sont conservées dans la chapelle funéraire de l'ancien cimetière de Jouhet, bourgade située dans la vallée de la Gartempe. La réalisation de cette décoration murale doit probablement être datée après 1476, date à laquelle le curé de Jouhet, Pierre du Boschage, alloue une rente annuelle à la chapelle funéraire tandis qu'un chapelain est nommé pour son entretien[396].
Les autres décors peints se trouvent un peu plus au nord, dans la commune toute proche d'Antigny. La chapelle seigneuriale, située dans l'église Notre-Dame-de-l'Incarnation, abrite deux cycles picturaux respectivement dédiés à l'Enfance et à la Passion du Christ. Au sein de ce décor, cinq peintures murales intéressent notre enquête. Dans le château de Boismorand, résidence de Jean de Moussy, les murs de l'oratoire sont revêtus d'une décoration peinte dont le programme iconographique est similaire à celui de l'église Notre-Dame-de-l'Incarnation, avec notamment quatre images qui ont été intégrées à notre documentation. Les deux ensembles décoratifs d'Antigny ne bénéficient pas d'une datation aussi précise que les peintures de Jouhet[397]. Cependant, en raison des affinités qui existent entre ces trois décors muraux, il est permis de supposer que les peintures murales d'Antigny sont à peu près contemporaines de celles de Jouhet.

Dans le département actuel du Maine-et-Loire, la chapelle du château du Pimpéan, dépendant de la commune de Grézillé, abrite un très bel ensemble de peintures murales du XVe siècle. Le château fut édifié par Bertrand de Beauvau qui occupait les fonctions de grand maître de l'Hôtel du roi René. Il n'est donc pas exclu que les peintures murales du Pimpéan aient été réalisées par un artiste gravitant dans l'entourage du roi, ce qui expliquerait la grande qualité de ce décor. La voûte d'ogives de la chapelle est revêtue de huit peintures illustrant des épisodes de l'Enfance du Christ, dont six images qui intéressent notre enquête. Cette décoration murale a probablement été peinte vers 1460-1470[398], peu avant la mort du commanditaire en 1474.
Pour finir, un décor pictural, tout à fait admirable, est conservé dans l'église Notre-Dame de Kernascléden, dans le département actuel du Morbihan. Comme au château du Pimpéan, les voûtes d'ogives sont décorées de très belles peintures murales illustrant 24 épisodes de la vie de la Vierge. Parmi celles-ci, neuf images ont été intégrées à notre documentation iconographique. À cette décoration viennent s'ajouter plusieurs images de la Passion du Christ qui décorent les lunettes délimitées par les voûtes, dont deux se rapportent à notre enquête. Si les peintures murales des voûtains et celles des lunettes ne semblent pas être de la même main[399], elles auraient néanmoins été réalisées contemporainement, dans le dernier quart du XVe siècle[400].

---

[395] BROCHARD, RIOU (1993), *op. cit.*, p. 104.

[396] SALVINI Joseph, « La chapelle funéraire de Jouhet » in *Congrès archéologique de France*, 1952, CIX^e^ session (Poitiers, 1951), p. 220.

[397] Brochard et Riou situent la réalisation des peintures murales d'Antigny dans le courant du XVe siècle, sans plus de précision. BROCHARD, RIOU (1993), *op. cit.*, p. 104.

[398] BONNEFOY (1954), *op. cit.*, p. 166.

[399] DESCHAMPS Paul, « Notre-Dame de Kernascléden » in *Congrès Archéologique de France*, 1957, CXV^e^ session (Cornouaille, 1957), p. 100-113.

[400] Selon les informations disponibles sur place. Cette hypothèse est corroborée par Yves Bonnefoy qui date les peintures de l'église de Kernascléden à la fin du XVe siècle. BONNEFOY (1954), *op. cit.*, p. 166.

3.10. Au tournant des XVe et XVIe siècles

Au sein de la documentation relative à la vie terrestre de la Vierge, quelques décors muraux français n'ont pas bénéficié d'une datation précise et leur réalisation se situe au tournant des XVe et XVIe siècles. La décoration murale la plus développée pour cette période charnière est conservée dans la chapelle S. Antoine de Bessans, en Savoie, et généralement datée entre la fin du XVe et le premier quart du XVIe siècle[401]. Le cycle pictural comporte notamment neuf images relatives au thème de notre étude dans le cadre d'un vaste programme iconographique consacré à la vie du Christ.
D'autres peintures murales, très fragmentaires, sont abritées dans le transept de l'église S. Martin de Moissac, dans le département actuel du Tarn-et-Garonne. Cette décoration murale, datée vers 1485-1507[402], est consacrée à l'Enfance et à la Passion du Christ et comporte notamment huit images intéressant notre enquête.
Enfin, trois décors muraux de moindre importance sont situés respectivement dans les départements actuels de la Haute-Loire, des Alpes-Maritimes et de l'Ariège. Tout d'abord, de très belles peintures murales sont conservées dans l'absidiole méridionale de la paroissiale S. Martin de Polignac. Illustrant quatre épisodes issus de l'Enfance du Christ, elles sont datées de la fin du XVe ou du début du XVIe siècle[403]. Le deuxième ensemble décoratif, dédié à la jeunesse de la Vierge et à sa glorification, est abrité dans la chapelle Notre-Dame-d'Entrevignes de Sigale et ne peut être daté avec certitude[404]. Le programme iconographique comporte notamment six images intéressant notre enquête. Le dernier décor mural, également consacré à la jeunesse de Marie, est conservé dans l'absidiole nord de l'église de Sainte-Suzanne. Deux peintures illustrant les épisodes du Mariage de la Vierge et de l'Annonciation ont été intégrées à notre documentation iconographique. La datation de ce décor est également débattue[405].

3.11. Jusqu'au Concile de Trente : la première moitié du XVIe siècle

Le Concile de Trente, convoqué à l'initiative du pape Paul III, débute en 1545 en réaction au développement de la Réforme protestante. Attendu que la datation de certaines décorations murales qui entrent dans le cadre thématique de notre enquête n'est pas toujours définie avec précision, toutes les images de la vie terrestre de la Vierge qui appartiennent à la première moitié du XVIe siècle ont été intégrées à notre *corpus* iconographique, même s'il existe une possibilité qu'elles soient légèrement postérieures à 1545.
Cette période correspondant à la première moitié du XVIe siècle est d'ailleurs assez peu représentée dans la documentation de cette étude, avec 194 occurrences qui équivalent à un peu plus de huit pour cent du *corpus* global. Cette tendance s'explique, bien entendu, par le fait que nous ne prenons pas en compte le siècle dans son entier mais aussi, peut-être, par le fait que l'art de cette période voit se développer massivement les sujets profanes et my-

[401] ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 255-262.

[402] MESURET (1967), *op. cit.*, notice LX, p. 240-242.

[403] *Ibid.*, notice LXV, p. 249-250. DURLIAT Marcel, « L'église Saint-Martin de Polignac » in *Congrès Archéologique de France*, 1976, CXXXIII^{e} session (Velay, 1975), p. 547-563. Le second auteur privilégie la fin du XVe siècle comme période de réalisation des peintures murales de Polignac.

[404] Marguerite Roques propose de situer la réalisation des peintures murales de Sigale dans le courant du XVe siècle tandis que la Base Mémoire du Ministère de la Culture les daterait avec précision en 1536. ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 252-254.

[405] Selon Robert Mesuret, les peintures murales de Sainte-Suzanne auraient été réalisées dans le courant du XVe siècle. Cependant, les informations disponibles sur place contredisent cette assertion en suggérant une datation vers 1522, date à laquelle l'église a été consacrée une nouvelle fois. MESURET (1967), *op. cit.,* notice 418, p. 100.

thologiques au détriment de ceux issus de l'histoire religieuse. Si nous comparons le recensement effectué pour la France et l'Italie, les valeurs absolues sont similaires avec respectivement 104 et 90 occurrences. Cependant, l'examen des valeurs relatives permet de constater que les décorations murales appartenant à cette période sont nettement plus répandues en France où elles représentent plus de 15 pour cent du *corpus* national, contre un peu moins de six pour cent dans la Péninsule. Le déséquilibre observé pour cette période entre les deux zones géographiques concernées par notre étude s'explique peut-être par l'impact des guerres d'Italie qui, dans la première moitié du XVIe siècle, ont touché à intervalles réguliers plusieurs puissantes cités de la Péninsule. Il est permis de supposer que cette conjoncture défavorable a eu une influence néfaste sur le mécénat et sur la production artistique locale.

3.11.1. En France, la prépondérance quantitative des régions du Sud

La documentation iconographique qui a été rassemblée pour l'étude de l'art mural de l'Hexagone dans la première moitié du XVIe siècle comporte 104 occurrences. La grande majorité de ces images est concentrée dans le sud de la France, les régions Midi-Pyrénées et Provence-Alpes-Côte-d'Azur rassemblant à elles seules 76 occurrences, soit plus des trois quarts de l'ensemble documentaire qui nous intéresse à présent.

3.11.1.1. La région Midi-Pyrénées

Parmi les 46 images murales de la vie terrestre de la Vierge qui ont été répertoriées pour la première moitié du XVIe siècle en région Midi-Pyrénées, la moitié est située dans le département actuel de la Haute-Garonne. Le petit village pyrénéen de Cazeaux-de-Larboust abrite une vaste décoration murale relative au thème de notre enquête dans l'abside de son église paroissiale. Au registre supérieur du tambour sont conservées quatre peintures murales dédiées à l'Enfance du Christ. Au registre inférieur se trouve, notamment, une *Crucifixion* peinte. Ce décor mural a probablement été réalisé au tout début du XVIe siècle par un artiste anonyme[406].

Un peu plus au nord, le village de Saint-Pé-d'Ardet se distingue, lui aussi, par l'ampleur de la décoration murale que renferme son église paroissiale. La disposition des peintures murales dans l'abside est semblable à celle de l'église de Cazeaux-de-Larboust puisque le registre supérieur est consacré à l'Enfance du Christ, tandis que le registre inférieur est dédié à sa Passion. Au sein d'un programme iconographique composé de neuf peintures murales, six images intéressent notre enquête. Nouvelle similitude avec Cazeaux, la datation de cette décoration murale doit probablement être située au tout début du XVIe siècle[407].

À Boulogne-sur-Gesse, dans la partie occidentale du département de la Haute-Garonne, la voûte de l'église du village est décorée de quatre peintures murales qui semblent être contemporaines des deux cycles picturaux précédents[408]. Ces peintures s'inscrivent dans des médaillons et illustrent les épisodes de l'Annonciation, de la Visitation, de la Nativité et de la Fuite en Égypte.

Dans le village de Montbrun-Bocage, situé à la limite du département de l'Ariège, l'église abrite plusieurs peintures murales qui ont probablement été réalisées un peu plus tardive-

[406] MESURET (1967), *op. cit.,* notice LXIII, p. 244-247.

[407] *Ibid*., notice LXII, p. 243-244.

[408] *Ibid*., notice 463, p. 110-111.

ment, peut-être vers 1520[409]. Sur le mur méridional du chœur est conservée une peinture murale illustrant le thème assez rare de l'Éducation de la Vierge. En vis-à-vis, les fragments peints d'une *Adoration des mages* ont été préservés. L'arc triomphal est revêtu d'une image de l'Annonciation tandis que les deuxième et troisième travées de la nef abritent un cycle pictural dédié à la Passion du Christ, au sein duquel deux peintures murales fragmentaires intéressent notre enquête.

Dans le département actuel des Hautes-Pyrénées, la voûte de l'église d'Ourde a été décorée de six peintures murales, réalisées selon la technique du fresco secco, qui illustrent des épisodes issus de l'Enfance du Christ. Malgré le mauvais état de conservation de cette décoration murale, il est possible d'en situer la réalisation vers 1515[410].
Dans le département du Tarn, la cathédrale S. Cécile d'Albi abrite plusieurs peintures murales, relatives au thème de notre enquête, qui auraient été réalisées par l'atelier de l'artiste bolonais Francesco Donnella[411]. La voûte d'ogives de la nef a été entièrement peinte entre 1509 et 1512[412] et comporte, notamment, une très belle *Annonciation* située dans le voûtain oriental de la septième travée. Au début du XVIe siècle, plusieurs chapelles ont été ajoutées à l'édifice d'origine. Leurs décorations murales sont également attribuées à l'atelier de Francesco Donnella et auraient été réalisées parallèlement à l'ornementation de la voûte puis après son achèvement, approximativement entre 1509 et 1514[413]. La douzième chapelle méridionale, dédiée aux saints Madeleine, Catherine et Barthélemy, abrite ainsi une autre *Annonciation* peinte tandis que la onzième chapelle septentrionale, consacrée aux saints Lazare et Marthe, renferme un beau *Portement de croix*. Dans la quatrième chapelle méridionale, placée sous le patronage de Notre-Dame du Bon-Conseil, une *Crucifixion* peinte est précisément datée en 1512 grâce à une inscription[414].
Non loin d'Albi, en direction du nord-ouest, se trouve la petite commune de Vieux. Les parois de la chapelle située sous le clocher de l'église ont été décorées, peut-être vers 1500[415], de plusieurs peintures murales illustrant notamment les épisodes de l'Annonciation et de la Crucifixion.

3.11.1.2. La région Provence-Alpes-Côte-d'Azur

En ce qui concerne l'actuelle région Provence-Alpes-Côte-d'Azur, la documentation relative à la première moitié du XVIe siècle comporte 30 occurrences dont la quasi-totalité se répartit, à parts égales, entre les départements des Alpes-Maritimes et des Hautes-Alpes.
Pour le premier département, la décoration murale la plus ambitieuse pour la période étudiée ici est conservée dans la chapelle Notre-Dame-de-Protection de Cagnes, tout près de Nice. Les peintures murales à la détrempe décorent le tambour de l'abside et comportent notamment sept images illustrant des épisodes de la jeunesse de Marie et de l'Enfance du

---

[409] *Ibid*., notice 497, p. 117-118. MESURET Robert, « Les peintures murales de Montbrun » in *Gazette des Beaux-arts*, octobre 1965, VIe période, LXVI, 107e année, p. 233-234.

[410] MESURET (1967), *op. cit.,* notice 500, p. 118-119.

[411] JEAN-NESMY Claude, *Albi. La cathédrale et l'histoire. Le décor sculpté et peint*, Zodiaque, 1976, p. 113.

[412] BIGET Jean-Louis, *La cathédrale Sainte-Cécile d'Albi*, Toulouse : Odyssée, 1998, 107 p. JEAN-NESMY (1976), *op. cit.*, p. 113.

[413] JEAN-NESMY (1976), *op. cit*., p. 113.

[414] MESURET (1967), *op. cit.,* notice LXVII, p. 251-265.

[415] *Ibid*. (notice 460, p. 110).

Christ. Ce décor mural a probablement été peint vers 1530 par Andrea de Cella[416], un artiste ligure originaire de la région de Savone mais résidant à Roquebrune.
Andrea de Cella a également œuvré dans le village de Clans, vers 1515[417], où il a décoré le mur du chevet de la petite chapelle S. Michel. Il est notamment l'auteur de deux peintures murales qui sont très bien conservées et qui illustrent les thèmes de la Crucifixion et de la Pietà.
Plus au nord dans la vallée de la Tinée, la commune de Roubion abrite une chapelle de montagne dédiée à S. Sébastien. Comme à Clans, le mur du chevet est revêtu d'une décoration picturale à la détrempe illustrant les mêmes thèmes. Ces peintures murales ont probablement été réalisées par un anonyme provençal après 1513[418], date à laquelle un acte notarié marque le début d'une campagne de travaux dans la chapelle S. Sébastien[419].
Plus à l'ouest, dans la vallée du Var, se trouve le village d'Entraunes. Dans la chapelle S. Sébastien, le registre supérieur du mur du chevet est décoré par une image peinte associant les thèmes de l'Annonciation et de la Crucifixion. Plusieurs figures de saints complètent le programme iconographique peint, encore une fois, par Andrea de Cella en 1516[420].

Dans le département actuel des Hautes-Alpes, deux décorations murales se distinguent pour la première moitié du XVIe siècle. Le premier décor est conservé dans la chapelle S. Lucie de Puy-Chalvin, hameau qui dépend de la commune de Puy-Saint-André. La façade antérieure de l'édifice est revêtue d'une peinture murale, malheureusement fragmentaire, illustrant l'épisode de la Déploration du Christ. Cette image aurait été peinte au tout début du XVIe siècle par un artiste piémontais ou lombard[421]. À l'intérieur de la chapelle, la voûte a reçu une décoration picturale, illustrant des épisodes de l'Enfance et de la Passion du Christ, au sein de laquelle six peintures murales intéressent notre enquête. Si l'attribution à un anonyme piémontais ou lombard reste de rigueur[422], la datation de ce décor est sujette à controverse[423].
Le second ensemble décoratif est abrité dans la chapelle S. Sébastien de Plampinet, petit hameau de montagne dépendant de la commune de Névache et situé à l'extrémité septentrionale du département des Hautes-Alpes. La voûte en berceau et la paroi méridionale de l'édifice sont recouvertes de peintures murales illustrant la Passion du Christ en 21 images. Au sein de cet important programme iconographique, seules la *Crucifixion* et la *Déposition du Christ* laissent apparaitre le personnage de la Vierge. S'ajoute à cela *Annonciation* frag-

---

[416] ROQUE (2006), *op. cit.*, p. 184-188.

[417] LORGUES-LAPOUGE Christiane, *op. cit.*, p. 72.

[418] BEAUCHAMP (1993), *op. cit.*, p. 77-79. LORGUES-LAPOUGE (1995), *op. cit.*, p. 67. ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 380-382. Si tous les auteurs s'accordent sur la datation des peintures de Roubion, seul Philippe de Beauchamp propose de les attribuer à un anonyme provençal.

[419] LORGUES-LAPOUGE (1995), *op. cit.*, p. 67. L'auteur retranscrit cet acte notarié daté du 12 avril 1513 : « portant collation de ladite chapelle en faveur d'Erige Lubonis, clerc solutus de Clans, l'autorisation de construire, datée du même jour, est accordée au dit Erige et à Jean, son père, en raison de la dévotion particulière qu'ils manifestent pour le Christ et saint Sébastien par les prières et l'intercession de qui les fidèles du Christ sont délivrés et préservés de l'épidémie « morbo épidémie » et de beaucoup d'autres maladies diverses et qui obtient de nombreuses grâces… et de leur désir de laisser un souvenir salutaire par le moyen d'une pieuse dévotion. »

[420] ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 383-384.

[421] *Peintures murales…* (1987), *op. cit.*, p. 168-175.

[422] *Peintures murales…* (1987), *op. cit.*, p. 168-175. ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 364-368.

[423] *Ibid*. La publication de l'Inventaire Général situerait la réalisation des peintures murales de Puy-Saint-André vers le milieu du XVIe siècle tandis que Marguerite Roques les juge beaucoup plus tardives et les date vers 1600. En l'absence d'une datation plus précise, nous avons fait le choix d'intégrer quand même ces peintures murales à notre documentation iconographique.

mentaire sur l'arc triomphal de la chapelle. L'auteur des peintures de Plampinet n'a pas été identifié mais celles-ci ont probablement été réalisées vers 1520 ou 1530[424].

3.11.1.3. Les autres régions françaises

En Aquitaine, au cœur du Périgord noir, se trouve la petite bourgade de Meyrals qui se situe tout près de Sarlat, en Dordogne. Le village est dominé par le château de La Roque qui fut édifié à partir du XIIe siècle. La chapelle du château est décorée de peintures murales dont le commanditaire est sans doute François de Beynac, comme le laisse supposer la présence de ses armoiries. Dans le cadre du programme iconographique, le seigneur s'est fait représenter en compagnie de sa première épouse, Jeanne de Salagnac de Gontaut, qu'il épousa en 1479. Sachant qu'il a convolé une seconde fois en 1521, les peintures murales de la chapelle ont obligatoirement été réalisées entre ces deux dates, plus probablement dans les premières années du XVIe siècle[425]. La décoration murale de la chapelle de Meyrals comporte notamment un cycle pictural dédié à la Passion du Christ, au sein duquel trois images, ainsi qu'une *Annonciation* fragmentaire, intéressent notre enquête.
Toujours en Aquitaine, à la limite nord-est du département du Lot-et-Garonne, le village de Laussou abrite une décoration murale consacrée à l'Enfance du Christ dans l'abside de son église. Probablement réalisé vers 1500[426], ce décor comporte notamment quatre peintures murales relatives à la vie terrestre de la Vierge.
Dans l'actuel département des Landes, l'église S. Jean-Baptiste de Suzan abrite dans son chœur polygonal un intéressant décor mural, probablement réalisé dans le premier tiers du XVIe siècle[427]. Il a malheureusement été mutilé par l'adjonction d'un baldaquin sculpté sur le mur d'autel. Les parois nord et nord-est du chœur sont revêtues d'un cycle pictural dédié à l'Enfance du Christ, avec notamment trois images qui intéressent notre étude. Par ailleurs, la lunette du mur d'autel est décorée d'une *Crucifixion* peinte presque totalement détruite tandis qu'une *Visitation*, appartenant à un programme iconographique consacré au Précurseur à qui l'église est dédiée, est conservée sur la paroi sud-est.
En Bourgogne, Sennecey-le-Grand est une petite commune de Saône-et-Loire située à proximité de Tournus. Dans l'église S. Julien, la chapelle appartenant à la noble famille de Lugny flanque le chœur du côté méridional. Elle abrite un décor mural composé de sept peintures dédiées à la vie de la Vierge, parmi lesquelles quatre images ont été intégrées à notre *corpus* iconographique. L'ensemble décoratif de la chapelle de Lugny a peut-être été peint vers 1530[428].
Toujours dans la région bourguignonne, la bourgade de Saint-Fargeau se situe à la limite sud-ouest du département de l'Yonne. La chapelle S. Anne, à l'intérieur de l'église du cimetière, abrite un très beau décor pictural consacré à la Passion du Christ. Le programme iconographique se déroule sur l'ensemble des parois de la chapelle et insiste particulièrement

---

[424] Gabrielle Sentis ne se prononce pas entre ces deux hypothèses de datation alors que Marguerite Roques situerait plutôt la réalisation des peintures de Plampinet vers 1530. ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 393-396. SENTIS Gabrielle, « Les peintures murales de l'église Saint-Sébastien à Plampinet » in *Congrès Archéologique de France*, 1974, CXXX^e^ session (Dauphiné, 1972), p. 237-242.

[425] THIBOUT Marc, « Le décor peint de l'oratoire du château de La Roque en Périgord » in *La Revue des Arts*, 1959, 9e année, 2, p. 56. Robert Mesuret confirme cette hypothèse de datation en proposant de situer la réalisation des peintures de Meyrals dans le premier quart du XVIe siècle. MESURET (1967), *op. cit.,* notice LXIX, p. 269-270.

[426] MESURET (1967), *op. cit.,* notice 465, p. 111.

[427] SUAU Jean-Pierre, GABORIT Michelle, *Peintures murales des églises de la Grande-Lande*, Toulouse : Confluences, 1998, 189 p.

[428] *D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne*, catalogue d'exposition, Musée Archéologique de Dijon (4 juillet – 20 septembre 1992), Dijon : Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 236-237.

sur les souffrances infligées à Jésus. La Vierge y est mise en scène à deux reprises, dans les peintures représentant les épisodes de la Crucifixion et de la Déposition du Christ. Ce bel ensemble décoratif aurait été réalisé vers 1502 par Jacques Thomas, un artiste local ayant également œuvré à la décoration du chœur de l'église paroissiale de Saint-Fargeau entre 1504 et 1514[429].

3.11.2. La première moitié du XVIe siècle en Italie

Au sein de la documentation iconographique italienne relevant de la première moitié du XVIe siècle, la Lombardie est prépondérante avec un recensement de 36 images murales de la vie terrestre de la Vierge.

3.11.2.1. La prééminence de la Lombardie

À Milan, la chapelle S. Joseph de l'église S. Maria della Pace abritait un vaste décor mural comportant sept images peintes consacrées à la vie de la Vierge avant la naissance du Christ. Un tel développement iconographique, lié à la jeunesse de Marie, est tout à fait exceptionnel dans l'art mural des zones géographiques étudiées. L'intérêt qui a été accordé aux thèmes liés à la vie de la Vierge au Temple ainsi qu'aux circonstances de son mariage avec Joseph est remarquable. Ce second point s'explique aisément par le fait que la chapelle qui abritait les peintures était dédiée au saint vieillard. Ces fresques ont été réalisées par l'artiste lombard Bernardino Luini à une date qui reste incertaine, bien qu'elle se situe probablement entre 1516 et 1521[430]. L'ensemble de la décoration de la chapelle S. Joseph a été déposé sur toile et fait désormais partie des collections de la Pinacothèque de Brera à Milan.

Bernardino Luini est également l'auteur de deux peintures murales qui illustrent les épisodes de la Nativité et de l'Adoration des mages et qui proviennent de l'oratoire de la famille Litta à Greco Milanese. Ce lieu, qui était à l'origine une commune indépendante, est devenu un quartier de Milan dans le courant du XIXe siècle. En 1810, les fresques de l'oratoire ont été déposées sur toile puis intégrées aux collections du Musée du Louvre dont les experts proposent d'en situer la réalisation vers 1520-1525[431].

Mais Bernardino Luini n'a pas seulement œuvré dans la capitale lombarde. À Saronno, commune située au nord-ouest de Milan, dans la province de Varese, il a réalisé plusieurs fresques pour l'église S. Maria dei Miracoli. Le mur gauche de la travée de chœur conserve deux images peintes illustrant les épisodes du Mariage de la Vierge et de Jésus parmi les Docteurs tandis que la chapelle abrite une *Présentation du Christ au Temple* et une *Adoration des mages*. Dans le cloître jouxtant l'église, Bernardino Luini a également peint une très belle *Nativité*. La réalisation de l'ensemble de ces peintures murales doit probablement être située entre 1525 et 1532, date de la mort de l'artiste[432].

---

[429] *Ibid.*, p. 274-275.

[430] L'attribution est unanime tandis que la datation reste discutée. Fanny Autelli situe la réalisation des peintures murales de la chapelle S. Joseph entre 1516 et 1521 tandis que le catalogue de la Pinacothèque de Brera propose une fourchette de datation plus resserrée, entre 1520 et 1521. AUTELLI Fanny, *Pitture murali a Brera. La rimozione : notizie storiche e fortuna critica. Catalogo ragionato*, Éd. Bolis, Bergamo, 1989, 191 p. *Pinacoteca di Brera, Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano : Electa, 1989, notice 131, p. 234.

[431] Le cartel d'information sur place indique la datation et l'attribution des peintures.

[432] Pietro Marani considère que 1525 est la date exacte de réalisation des différentes peintures murales de Saronno tandis que Bernard Berenson opte pour la fourchette de datation la plus large. BERENSON (1968), *op. cit.*, Vol. III. MARANI Pietro C. « Pittura e decorazione dalle origini fino al 1534. Giorgio da Saronno, Alberto da Lodi, Bernardino Luini e Cesare Magni » in GATTI PERER Maria Luisa (a cura), *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, Milano : Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 1996, p. 137-184.

Dans la partie méridionale de la Lombardie, la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona abrite une décoration murale au programme iconographique extrêmement ambitieux. Le mur gauche de la nef est revêtu de 10 peintures murales illustrant des épisodes issus de la jeunesse de la Vierge et de l'Enfance du Christ. En vis-à-vis et au revers de façade, un cycle pictural dédié à la Passion du Christ comporte notamment quatre images intéressant notre enquête. Plusieurs peintres de la première moitié du XVIe siècle sont intervenus pour réaliser cette décoration murale. La quasi-totalité du cycle de l'Enfance a été peinte par Boccaccio Boccaccino à partir de 1514 ou 1518[433]. L'artiste a été secondé dans sa tâche par Gian Francesco Bembo[434], qui a réalisé l'*Adoration des mages* et la *Présentation du Christ au Temple*, et par Altobello Melone, qui intervient probablement vers 1516-1517[435] pour peindre la *Fuite en Égypte*. Boccaccio Boccaccino est également l'auteur d'une *Annonciation* isolée qui est conservée sur l'arc triomphal de la cathédrale. En ce qui concerne le cycle de la Passion peint sur le mur droit de la nef, il a été commencé par Girolamo di Romano, dit Il Romanino, puis achevé par Giovanni Antonio de' Sacchis, dit Il Pordenone, vers 1520-1522[436]. Ce dernier artiste semble être l'auteur de toutes les peintures murales issues de la Passion qui ont été intégrées à notre documentation iconographique.
Pour finir, une *Crucifixion* peinte, appartenant à un cycle de la Passion décorant le jubé de l'église S. Bernardino de Caravaggio, a été réalisée en 1531 par Fermo Stella[437], un artiste originaire de la ville. Cette décoration de jubé perpétue une tradition qui a déjà été évoquée plus haut avec les églises S. Maria Annunziata de Borno et S. Bernardino d'Ivrea.

3.11.2.2. Les autres régions italiennes

En Piémont, plus précisément dans la région alpine de la Valsesia, un autre jubé peint est abrité dans l'église S. Maria delle Grazie de Varallo Sesia. Le programme iconographique se compose de 21 peintures murales proposant un panorama complet de la vie du Christ au sein duquel sept images intéressent notre enquête. Cette très belle décoration murale a été réalisée en 1513 par le peintre lombard Gaudenzio Ferrari, comme l'indique l'inscription qui accompagne les peintures[438].
Toujours en Valsesia, le petit village de Moline di Boccioleto abrite une minuscule chapelle ouverte sur l'extérieur et dédiée à Notre-Dame de Lorette. Sur la façade, au-dessus de l'arc ouvrant sur la chapelle, une jolie *Annonciation* a été peinte dans le second quart du XVIe siècle par Filippo Cavallazzi[439], artiste originaire de Varallo Sesia. Celui-ci est également

---

[433] Bernard Berenson propose la date de 1514, en s'appuyant sur une inscription non retranscrite, tandis que la Fondazione Federico Zeri situe l'intervention de Boccaccio Boccaccino en 1518. BERENSON (1968), *op. cit.*, Vol. I.

[434] TOMEI Alessandro, *La cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, Milano : Silvana, 2001, p. 114-115.

[435] BERENSON (1968), *op. cit.*, Vol. III.

[436] CARMINATI Marco, DEVITINI Alessia, RIGHI Nadia, et al., *Pittura in Lombardia. Il Medioevo e il Rinascimento*, Milano : Electa, 1998, p. 192. GREGORI Mina (dir.), *Peinture murale en Italie. Le seizième siècle*, Milan : Bolis, 1997, p. 163.

[437] NOVA (1983), *art. cit.*, p. 211.

[438] Edda Guglielmetti retranscrit cette inscription : « *1513 Gaudentius Ferrarius Vallis Siccidae pinxit* ». GUGLIELMETTI Edda, « Le cycle de la Passion dans l'église Santa Maria delle Grazie à Varallo Sesia. Est-il un *modus meditandi et orandi* issu de l'idéologie de B. Caimi ? » in *Bollettino Storico per la Provincia di Novara*, 1998, LXXXIX, p. 523. La datation et l'attribution des peintures du jubé de Varallo sont relayées par tous les auteurs. BERENSON (1968), *op. cit.*, Vol. I. GREGORI (1997), *op. cit.*, p. 179-180. VIALE Vittorio, *Gaudenzio Ferrari*, Torino : Rai, 1969, 193 p.

[439] Une inscription court le long de l'arc d'entrée de la chapelle de Moline, précisant le nom du commanditaire de la chapelle, Giacomo de Buro, la date d'une indulgence concédée par le pape Paul III en 1535, et le nom du peintre. La date de la bulle papale constitue un *terminus post quem* pour la datation des peintures murales. MINONZIO (2005), *op. cit.*, p. 47.

l'auteur de quatre images de la Passion peintes sur l'intrados de l'arc d'entrée, parmi lesquelles trois ont été intégrées au *corpus* de cette étude.

Dans la ville de Florence, l'atrium de l'église S. Maria Annunziata conserve trois peintures murales de la première moitié du XVIe siècle, toutes consacrées à la vie de Marie avant la naissance du Christ et réalisées par trois artistes différents. La *Naissance de la Vierge* fut probablement peinte en 1514 par Andrea del Sarto[440] tandis que l'épisode du Mariage de la Vierge aurait été peint l'année précédente par Francesco di Cristofano, dit Il Franciabigio[441]. Enfin, la dernière fresque, illustrant l'épisode de la Visitation, aurait été réalisée par Jacopo da Pontormo en 1516[442].
Toujours à Florence, il existe une belle *Annonciation* également peinte par Pontormo dans la chapelle Barbadori-Capponi de l'église S. Felicità. Peints à fresque sur le mur occidental de la chapelle, les personnages se répartissent de part et d'autre d'un tabernacle. La réalisation de cette décoration coïncide avec le changement de patronage de la chapelle, qui passe en 1525 de la famille Barbadori à Lodovico Capponi qui souhaite établir sa sépulture en ce lieu. Pontormo aurait peint l'*Annonciation* entre cette date et 1528[443].
Restons en Toscane pour évoquer deux fresques conservées dans l'oratoire supérieur de l'église S. Bernardino de Sienne. Illustrant les épisodes de la Naissance de la Vierge et de l'Annonciation, cette décoration murale a probablement été réalisée par un peintre natif de la ville, Gerolamo del Pacchia, en 1518[444].

Dans la région de l'Ombrie, à Perugia, le Collegio del Cambio était le siège de la corporation des banquiers. À l'intérieur de cet édifice, la chapelle S. Giovanni Battista a été richement décorée à fresque par Giannicola di Paolo, un suiveur du Pérugin, probablement vers 1526-1528[445]. La décoration murale comporte notamment une très belle *Annonciation* ainsi qu'une *Visitation* qui fait partie d'un programme iconographique dédié à la vie de saint Jean-Baptiste.
Au sud-est de Perugia, non loin de la ville de Foligno, se trouve la collégiale S. Maria Maggiore de Spello. La chapelle Baglioni conserve trois fresques qui sont consacrées à des épisodes de l'Enfance du Christ et qui ont été peintes en 1500 ou 1501 par un autre élève du Pérugin, Bernardino Pinturicchio[446].

Dans la cité du Vatican, le palais du pape Niccolo III conserve, sur la voûte de la loge, deux peintures murales illustrant les épisodes de la Nativité et de l'Adoration des mages. Ces fresques, de très belle facture, auraient été réalisées par l'atelier de Raphaël vers 1518-1519[447].

---

[440] VERDON Timothy (a cura), *Sanctissima Annunziata*, Firenze : Centro Di, 2005, p. 32. (Alla riscoperta delle chiese di Firenze, 4).

[441] BERENSON Bernard, *Italian pictures of the Renaissance. Florentine school*, London : Phaidon, 1963, Vol. II.

[442] *Ibid*.

[443] Si Claudia Ricci ne se prononce pas pour une datation plus précise de l'*Annonciation* de Pontormo, la Fondazione Federico Zeri et Marco Cianchi proposent d'en situer la réalisation en 1527-1528. CIANCHI Marco, « La cappella Capponi a Santa Felicita » in *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Firenze : Becocci, 1998, p. 125. RICCI C. (2000), *op. cit*., p. 52.

[444] BERENSON (1968), *op. cit.,* Vol. III. GREGORI (1997), *op. cit.*, p. 36.

[445] Selon la Fondazione Federico Zeri et TODINI (1989), *op. cit.*, Vol. 2, p. 598.

[446] ARASSE (1999), *op. cit*. p., 242.

[447] Selon la Fondazione Federico Zeri.

Toujours en Latium mais dans la province de Viterbo, le chœur de la cathédrale de Tarquinia est décoré de deux peintures murales, consacrées à la jeunesse de Marie, qui s'accompagnent d'une *Pietà*. Ces peintures murales sont attribuées à Antonio del Massaro da Viterbo, dit Il Pastura, qui les auraient réalisées entre 1508 et 1509[448].

À Naples, deux décorations murales se distinguent pour l'étude des images de la vie terrestre de la Vierge dans la première moitié du XVIe siècle. L'église S. Maria Donnaregina Vecchia, qui a déjà été évoquée plus haut pour le cycle de la Passion abrité dans sa nef, conserve deux peintures murales appartenant à la période qui nous intéresse à présent. Illustrant les épisodes de l'Annonciation et de l'Adoration des mages, ces peintures murales auraient été réalisées vers 1500-1535 mais leur attribution reste débattue[449].
Toujours dans la cité napolitaine, le complexe conventuel de S. Maria Nuova abrite un réfectoire dont les murs ont été peints à fresque, probablement vers 1510[450], par Francesco da Tolentino[451]. Le programme iconographique comporte notamment trois belles peintures illustrant les épisodes de l'Annonciation, de la Nativité et de l'Adoration des mages.

Enfin, une décoration murale est conservée dans la Scuola del Carmine de Padoue, siège d'une confrérie à caractère corporatif dont la chapelle est située au sein du complexe basilical homonyme. Cette chapelle à nef unique a été décorée d'un cycle de peintures murales dédiées à la vie de la Vierge, avec quatre très belles images illustrant des épisodes de sa jeunesse. Cette décoration murale d'une grande qualité artistique a été réalisée par Giulio Campagnola, probablement entre 1505 et 1511[452].

ꝏ

L'analyse quantitative de la documentation iconographique selon une perspective chronologique a révélé que très peu d'images murales de la vie terrestre de la Vierge ont été préservées pour les périodes les plus reculées. À l'époque paléochrétienne, les exemples répertoriés en France sont presque inexistants. S'il est permis de supposer qu'un certain nombre d'images a pu être détruit au fil des siècles, ce constat s'explique surtout par le fait que la christianisation de la Gaule s'est effectuée à partir des IIIe et IVe siècles sans être véritablement systématisée à l'ensemble du territoire avant l'époque carolingienne. De fait, le nombre d'occurrences répertoriées dans l'art paléochrétien de la Péninsule est beaucoup plus important en raison d'une diffusion plus précoce du christianisme dans ces territoires. La plupart des images qui subsistent sont conservées dans les catacombes romaines, lieu privilégié du développement du premier art chrétien. Pour la période du Haut Moyen Âge, du VIe au Xe siècle, les occurrences recensées sont peu nombreuses et presque toutes conservées en Italie, pour beaucoup dans la ville de Rome.

---

[448] Si la date du début des travaux n'est pas connue, une source archivistique indique qu'ils étaient achevés en 1509. LEONE Valentina, « Gli affreschi di Antonio del Massaro nel Duomo di Tarquinia » in *Studi di Storia dell'Arte*, 2005, 16, p. 113. Datation et attribution sont corroborées par Berenson. BERENSON (1968), *op. cit.*, Vol. I.

[449] CHIERICI Gino, *Il restauro della chiesa di S. Maria di Donnaregina a Napoli*, Napoli : Francesco Giannini, 1934, 297 p. L'auteur rapporte deux hypothèses d'attribution suggérées par Bernard Berenson et Raimond Van Marle, respectivement Francesco da Tolentino ou un anonyme napolitain dans le style de Pinturicchio. Gino Chierici ne tranche pas entre ces deux propositions.

[450] GREGORI (1997), *op. cit.*, p. 219. TOSCANO Gennaro, *Francesco da Tolentino e Andrea da Salerno a Nola. Sulla pittura del primo Cinquecento a Napoli e nel Viceregno*, Cicciano : Città Futura, 1992, p. 38. (Ager Nolanus, 2).

[451] BERENSON (1968), *op. cit.*, Vol. I. GREGORI (1997), *op. cit.*, p. 219. TOSCANO (1992), *op. cit.,* p. 38.

[452] GROSSATO Lucio, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano : Silvana, 1966, p. 41-42.

Si les exemples conservés sont encore peu nombreux pour le XIe siècle, ils se multiplient considérablement à partir du siècle suivant. En France, plusieurs images murales de la vie terrestre de la Vierge, faisant partie des plus belles décorations monumentales de l'époque romane, ont été réalisées au cours du XIIe siècle. Ces décors sont particulièrement nombreux dans l'actuelle région Centre. En Italie, les images murales relatives au thème de notre enquête et appartenant à cette période sont proportionnellement moins répandues qu'en France. Cependant, la Sicile et la Sardaigne se distinguent particulièrement avec plusieurs décorations murales de grande ampleur utilisant principalement la technique de la mosaïque. À la charnière des XIIe et XIIIe siècles, quelques décorations murales témoignent de la persistance des formes romanes tandis que d'autres reflètent la précocité du style gothique dans les régions septentrionales où il se diffuse plus rapidement.

En France, les images murales de la vie terrestre de la Vierge sont nombreuses pour la période gothique. Au XIIIe siècle, les exemples répertoriés sont disséminés sur l'ensemble du territoire mais au siècle suivant, une importante concentration d'images a été observée dans le sud-ouest de l'Hexagone, en particulier dans l'actuelle région Midi-Pyrénées qui rassemble à elle seule un tiers des occurrences répertoriées pour cette période dans le *corpus* français. La progressive concentration des images murales de la vie terrestre de la Vierge dans le sud du pays est une conséquence probable de la généralisation de l'architecture gothique dans les régions septentrionales.

En Italie, le Duecento est, du point de vue quantitatif, la troisième période la mieux représentée dans le *corpus* national. Les images recensées sont particulièrement nombreuses en Toscane, région qui rassemble plus d'un quart des occurrences répertoriées en Italie pour cette période, ainsi qu'en Latium et en Ombrie. Dans une moindre mesure, la Lombardie et les Abruzzes se distinguent également au sein du *corpus* duecentesque.

Mais c'est la période du Trecento qui est prééminente, avec un recensement correspondant à environ 40 pour cent de la documentation nationale. La Toscane est de loin la région la plus représentée pour ce siècle tandis que la Vénétie, la Lombardie et l'Ombrie possèdent toutes trois une importance quantitative moindre mais équivalente. Dans ces différentes régions, les grands centres urbains concentrent un nombre élevé d'images de la vie terrestre de la Vierge. D'autres régions se distinguent également en raison du nombre d'occurrences répertoriées pour la période du Trecento, mais surtout en raison de caractères particuliers. En Latium, par exemple, aucune décoration murale de grande ampleur comportant des images de la vie terrestre de la Vierge n'a été conservée à Rome. En revanche, une concentration importante a été observée dans la ville de Naples, en Campanie. Ces deux tendances divergentes possèdent vraisemblablement un rapport étroit avec le contexte historique propre à chacune de ces cités. Dans le premier cas, la rareté des décors muraux qui a été constatée dans la Ville éternelle se justifie probablement par l'exil de la papauté à Avignon pendant la majeure partie du XIVe siècle. Dans l'autre cas, la profusion et l'ambition des décors témoigne du rayonnement de la cour napolitaine sous le règne de Robert d'Anjou.

Au XVe siècle, les images murales de la vie terrestre de la Vierge conservées en Italie sont moins nombreuses qu'au Trecento. Cela s'explique peut-être par le fait que la technique de la peinture murale a subi, dès le milieu du siècle, la concurrence de la peinture de chevalet. La Lombardie, le Piémont et le Latium sont les trois régions italiennes qui comportent le plus grand nombres d'occurrences pour cette période. En France, en revanche, la période du XVe siècle est prépondérante et les images de la vie terrestre de la Vierge recensées correspondent à plus d'un quart du *corpus* national. La majeure partie de ces images se concentre

dans le sud-est de l'Hexagone, en particulier dans les régions Provence-Alpes-Côte-d'Azur et Rhône-Alpes.
Pour finir, la première moitié du XVIe siècle occupe une place moins importante au sein de la documentation iconographique qui a été rassemblée. Le fait que le siècle ne soit pas pris en considération dans son entièreté justifie évidemment cette tendance. Cependant, le nouvel intérêt qu'expriment, à cette époque, les artistes et leurs commanditaires pour les sujets profanes a probablement eu une incidence. Cette relative rareté des images murales de la vie terrestre de la Vierge est plus marquée dans la Péninsule, peut-être en raison de l'impact des guerres d'Italie. En France, la concentration des images dans les zones méridionales se perpétue dans la première moitié du XVIe siècle, particulièrement dans les régions Midi-Pyrénées et Provence-Alpes-Côte-d'Azur. En Italie, la Lombardie confirme une prééminence quantitative déjà établie au siècle précédent.

Ainsi s'achève l'analyse quantitative de la documentation iconographique qui a été rassemblée dans le cadre de cette étude sur les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural de France et d'Italie, depuis l'époque paléochrétienne jusqu'au Concile de Trente. La seconde partie du présent mémoire est consacrée à l'enquête iconographique proprement dite dont la vocation est d'analyser ce que disent les images.

Seconde partie

Enquête iconographique : ce que disent les images

Le titre de cette seconde partie est un emprunt aux réflexions iconologiques qui ont été développées par le théoricien William J. Thomas Mitchell[1]. Les idées exposées par l'auteur conduisent à envisager l'étude des images selon un double point de vue. En premier lieu, il prend en considération « ce qu'il y a à dire des images » au travers d'une interprétation essentiellement fondée sur la description et l'explication des représentations artistiques. En second lieu, l'auteur s'intéresse à « ce que disent les images », c'est-à-dire à « leur façon de persuader, de narrer ou de décrire, comme si elles étaient douées de parole ». Ce faisant, Mitchell interroge le processus de réception des images par le public. Ces deux axes de réflexion constituent les fondements de notre enquête iconographique.

L'analyse iconographique à laquelle nous avons procédé s'articule autour des trois axes thématiques qui jalonnent la vie terrestre de la Vierge et qui ont été définis plus haut. Une première partie est consacrée aux épisodes appartenant au cycle de la jeunesse de Marie et de l'Incarnation. La deuxième concerne l'Enfance de Jésus, indissociable de l'histoire de Marie, tandis que la troisième partie s'attache à l'étude de l'âge adulte du Christ et plus spécifiquement des épisodes de la Vie publique et de la Passion dans lesquels la Vierge joue un rôle actif.

Comme nous l'avons déjà indiqué dans l'introduction du présent mémoire, nous avons choisi d'orienter particulièrement l'enquête iconographique vers un examen du rapport qui existe entre les images et les textes sources, qu'ils soient canoniques, apocryphes ou issus de la littérature médiévale. Il convient donc de proposer, en préambule de la seconde partie de notre étude, une présentation détaillée des sources écrites qui sont à l'origine des principaux récits relatifs à la vie terrestre de la Vierge.

[1] MITCHELL W. (2009), *op. cit.*, p. 33-34.

1. Présentation des sources écrites de la vie terrestre de la Vierge

Dans le cadre d'une présentation des sources écrites relatives à la vie terrestre de la Vierge, il convient de distinguer les différents textes en fonction de leur appartenance à plusieurs groupes littéraires homogènes. Les évangiles canoniques, tout d'abord, sont les textes les plus anciens et constituent le substrat des traditions littéraires ultérieures. Par la suite, la littérature apocryphe vient compléter l'image peu précise de Marie que véhiculent les évangiles canoniques. Enfin, plusieurs textes médiévaux ont été étudiés en raison de leur influence présumée sur l'iconographie. Ces récits réutilisent largement la matière narrative des évangiles canoniques et apocryphes.

1.1. Les évangiles canoniques : une vision imprécise du personnage de la Vierge

L'*Évangile selon saint Marc* est probablement l'évangile canonique le plus ancien puisqu'il aurait été rédigé vers l'an 67 de notre ère. Les spécialistes s'accordent pour le dater après les persécutions ordonnées par Néron contre les chrétiens en 64 mais avant la destruction du Temple de Jérusalem par les Romains en 70 puisque le texte ne fait pas allusion à cet évènement majeur. L'auteur que l'on connaît sous le nom de Marc aurait occupé les fonctions de secrétaire auprès de Pierre lors de son séjour à Rome. Son évangile, écrit en langue grecque, se fonderait sur les récits de la vie de Jésus tels qu'ils ont été relatés par Pierre lui-même au cours de sa prédication. La matière littéraire développée dans l'*Évangile selon saint Marc* a largement été réutilisée par Matthieu et Luc dans leurs textes respectifs[1]. Les éléments d'information relatifs à la Vierge sont extrêmement minces dans l'*Évangile selon saint Marc*. L'auteur n'évoque absolument pas les épisodes de la jeunesse de Marie ni ceux de l'Enfance de Jésus puisque son récit débute avec la prédication de Jean-Baptiste et le Baptême du Christ. Le rôle prépondérant joué par Marie dans l'Incarnation du Christ n'est pas mentionné par Marc, pas plus que sa présence lors des évènements de la Passion. D'ailleurs, l'auteur donne une vision assez négative de la famille de Jésus, et implicitement de sa mère, qui n'a pas foi en lui ni en sa mission[2]. Sa parentèle n'hésite pas à dire de lui qu'« Il a perdu l'esprit »[3]. Ce à quoi Jésus répondra : « Un prophète n'est sans honneur que dans sa patrie, dans sa maison et dans sa famille »[4]. La vision négative de la Vierge qui est véhiculée par l'*Évangile selon saint Marc* a conduit certains auteurs à parler de « versets antimariologiques »[5].

L'*Évangile selon saint Matthieu* est le premier texte à accorder une place plus importante au personnage de Marie. Longtemps considéré comme l'évangile canonique le plus ancien, des recherches plus récentes ont démontré que le texte de Matthieu a probablement été élaboré dans les années 80 de notre ère, c'est-à-dire plus d'une décennie après l'*Évangile selon*

[1] MONNERET Jean-Luc, *L'Évangile dans tous ses états*, Paris : Dervy, 2005, p. 57 et 63.

[2] « Marie des Évangiles » in *Cahiers Évangile*, 1991, 77, p. 71.

[3] Mc 3, 21.

[4] Mc 6, 4.

[5] LAURENTIN René, *Court traité sur la Vierge Marie*, Paris : Lethielleux, 1967, p. 19.

saint Marc dont il s'inspire largement. L'*Évangile selon saint Matthieu* a été rédigé en araméen, probablement pour une communauté juive de Palestine ou de Syrie, adepte de la nouvelle doctrine nazaréenne. Le texte araméen est aujourd'hui perdu et nous en avons connaissance par le truchement d'une traduction grecque réalisée peu après la rédaction originale. Pour les experts, il ne s'agirait d'ailleurs pas d'une simple traduction mais d'un véritable remaniement du texte araméen[6].
Matthieu est le premier à introduire dans son texte un récit de l'Enfance du Christ auquel il consacre deux chapitres. La conception miraculeuse de Jésus est évoquée ainsi que le doute exprimé par Joseph quant à la grossesse de sa fiancée. L'auteur relate également les épisodes de l'Adoration des mages et de la Fuite en Égypte. Dans chacun des épisodes évoqués par Matthieu, Marie est omniprésente auprès de son Fils et pourtant elle ne semble pas jouer un rôle actif. En réalité, Matthieu propose une vision plutôt masculine de l'Enfance du Christ en insistant davantage sur le personnage de Joseph que sur celui de Marie. Cette orientation du texte semble parfaitement en adéquation avec le contexte judaïque traditionnel dans lequel l'auteur a élaboré son évangile[7]. Tout d'abord, Matthieu débute son récit en livrant la généalogie de Jésus, généalogie qui s'avère être celle de son père adoptif et non celle de sa mère naturelle[8]. Par ailleurs, une place importante est accordée au doute éprouvé par Joseph lorsqu'il découvre la grossesse de Marie. L'auteur insiste particulièrement sur l'obéissance du vieil homme aux consignes qui lui sont transmises par l'ange quant à sa responsabilité dans la paternité légale de Jésus[9]. Enfin, Joseph joue un rôle prépondérant lors de l'épisode de la Fuite en Égypte puisqu'il reçoit en songe l'avertissement de l'ange et prend aussitôt les mesures nécessaires à la sécurité de sa famille[10].

Marie acquiert enfin un véritable rôle dans l'*Évangile selon saint Luc*, texte canonique qui donne le plus de détails concernant la vie terrestre de la Vierge. Cet évangile a été rédigé en grec, dans le contexte d'une communauté de païens hellénisés, et aurait été élaboré dans l'entourage de Paul, probablement contemporainement au texte de Matthieu dans les années 80 de notre ère[11].
Dans l'*Évangile selon saint Luc*, Marie supplante en importance le personnage de Joseph dans le cadre d'un récit de l'Enfance du Christ très développé. Après avoir évoqué l'annonce de la naissance de Jean-Baptiste, l'auteur livre le premier récit de l'Annonciation[12]. Luc insiste particulièrement sur la conception virginale de Jésus et sur l'obéissance de Marie sanctionnée par le Fiat[13] qui lui confère le statut de première croyante et de servante de la parole divine[14]. À la suite de cet acte fondateur de l'Incarnation, Luc évoque l'épisode de la Visitation de Marie à sa cousine Élisabeth[15]. Le récit de cette rencontre est l'occasion, pour l'auteur, d'insister encore sur le rôle miraculeux de Marie dans l'Incarnation du Christ et de lui permettre d'exprimer son ressenti par le biais d'un cantique connu sous l'appellation de

---

[6] MONNERET (2005), *op. cit.*, p. 65-66.
[7] « Marie… » (1991), *art. cit.*, p. 71.
[8] Mt 1, 1-17.
[9] Mt 1, 18-25.
[10] Mt 2, 13-15.
[11] MONNERET (2005), *op. cit.*, p. 58.
[12] Lc 1, 26-38.
[13] Lc 1, 38. Marie dit alors : « Voici la servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon votre parole. ».
[14] « Marie… » (1991), *art. cit.*, p. 71.
[15] Lc 1, 39-56.

Magnificat[16]. Grâce à ce chant de louanges, Marie devient un personnage expressif qui ressent des émotions vives quant à son rôle dans le dessein de Dieu[17]. Luc évoque ensuite plusieurs épisodes relatifs à l'Enfance du Christ dans lesquels la Vierge est omniprésente, notamment le Voyage vers Bethléem suivi de la Nativité et de l'Adoration des bergers[18], la Circoncision de Jésus[19] et sa Présentation au Temple[20] et enfin la dispute avec les Docteurs dans le Temple de Jérusalem[21]. Cependant, malgré l'importance acquise par la Vierge dans le récit de l'Enfance du Christ, Luc ne mentionne pas sa présence dans sa relation de la Passion[22].
L'*Évangile selon saint Luc* trouve son prolongement dans les *Actes des apôtres*, les deux écrits faisant primitivement partie d'un seul et même ouvrage. Après avoir relaté la vie du Christ dans son évangile, l'auteur propose un récit du temps de l'Église qui commence avec l'Ascension du Christ et la Pentecôte pour se poursuivre avec la prédication des apôtres à travers le monde[23]. Les *Actes* possèdent un intérêt particulier pour notre étude puisqu'ils évoquent l'épisode de l'Ascension, mais surtout celui de la Pentecôte qui n'est mentionné dans aucun des évangiles canoniques.

Jean est le premier évangéliste à mettre en scène le personnage de Marie dans des épisodes appartenant à la Vie Publique et à la Passion du Christ. Son évangile a été rédigé en grec, probablement vers la fin des années 90 de notre ère. On s'accorde aujourd'hui à penser que ce texte n'a pas été rédigé par Jean, « le disciple que Jésus aimait », mais qu'il appartiendrait plutôt à la tradition littéraire de l'école johannique d'Éphèse, où l'apôtre a vécu jusqu'à un âge avancé[24]. D'une portée manifestement très différente des autres textes canoniques, l'*Évangile selon saint Jean* témoignerait d'une volonté d'apporter un complément théologique aux trois autres évangiles. En opposition aux trois synoptiques dont le contenu est principalement narratif et historique, l'Évangile de Jean a parfois été qualifié « d'Évangile spirituel »[25].
L'*Évangile selon saint Jean* ne mentionne pas l'Enfance de Jésus puisque, à l'instar du texte de Marc, il débute par la prédication de Jean-Baptiste et le Baptême du Christ. En revanche, l'auteur introduit deux nouveaux épisodes à la portée théologique et mariologique fondamentale. Il s'agit, d'une part, du récit des Noces de Cana[26] qui relate la participation de Jésus et de la Vierge à un banquet de mariage. Au-delà du caractère narratif d'un tel épisode, c'est sa signification symbolique qui semble prépondérante pour l'auteur. En effet, le vin préfigure sans équivoque le sang versé lors du sacrifice qui sera consenti par le Christ au moment de sa Passion[27]. Par ailleurs, la réponse que Jésus apporte à la requête de sa mère laisse à penser que sa puissance ne devait pas être révélée ce jour-là. Il accède pourtant à

---

[16] Lc 1, 46-55.

[17] « Marie… » (1991), *art. cit.*, p. 71.

[18] Lc 2, 1-20.

[19] Lc 2, 21.

[20] Lc 2, 22-38.

[21] Lc 2, 41-50.

[22] Luc mentionne la présence de femmes qui ont accompagné Jésus dans son ministère depuis la Galilée, mais sans préciser leur identité (Lc 23, 49 et 55). Si Marie appartient à ce groupe de femmes, elle ne joue pas un rôle prépondérant.

[23] MONNERET (2005), *op. cit.*, p. 68.

[24] *Ibid.*, p. 72.

[25] *Ibid.*, p. 59.

[26] Jn 2, 1-12.

[27] « Marie… » (1991), *art. cit.*, p. 71.

la demande de Marie ce qui lui confère le rôle d'intercesseur privilégié auprès de son Fils et de Dieu, fonction qui a largement été exploitée par l'Église pour promouvoir la dévotion mariale[28]. D'autre part, Jean développe considérablement le récit de l'épisode de la Crucifixion dans lequel la Vierge occupe une place essentielle. Elle se tient au pied de la croix en compagnie de Jean, « le disciple que Jésus aimait », de sa sœur, Marie femme de Clopas, et de Marie de Magdala. Le rôle maternel de la Vierge acquiert une nouvelle dimension lorsque Jésus, en désignant l'apôtre Jean, prononce ces mots : « Femme, voici ton fils. »[29]. En confiant le disciple qu'il aimait à sa mère, Jésus présente Marie comme la mère de tous les croyants ce qui explique en partie l'immense ferveur dont elle a été progressivement l'objet[30].

L'harmonisation des quatre évangiles canoniques se met progressivement en place à partir du IIe siècle de notre ère, période où l'Église fixe le Canon. Vers 370, saint Jérôme élabore à Rome la première version officielle rédigée en latin et connue sous l'appellation de Vulgate. Cette traduction reste en vigueur jusqu'au début du XIIIe siècle, période où Etienne Langdon, l'archevêque de Cantorbéry, divise les évangiles en chapitres. La forme actuelle du Nouveau Testament et sa division en versets est l'œuvre de l'imprimeur Robert Estienne en 1551[31]. Afin de rester fidèle au contenu des Écritures telles qu'elles devaient être en vigueur pendant la majeure partie du Moyen Âge, nous avons choisi d'utiliser une traduction de la Bible établie d'après la Vulgate de saint Jérôme[32].

1.2. Les évangiles apocryphes

Qualifiés par saint Jérôme de *deliramenta*[33], les évangiles apocryphes, comme leur nom l'indique, n'ont jamais été reconnus par l'Église comme des écrits inspirés par Dieu et donc dignes d'appartenir au Canon. Pourtant, ces textes n'ont pas non plus été mis à l'Index par les autorités religieuse et ont, au contraire, bénéficié d'une considérable diffusion et d'une influence durable sur la liturgie, la dévotion et surtout l'iconographie[34]. En effet, le contenu des évangiles apocryphes, en particulier de ceux qui relatent des épisodes de la vie de la Vierge, ne s'oppose pas aux dogmes de l'Église. Ces textes visent avant tout à exalter les vertus de Marie par le truchement de récits parfois anecdotiques et merveilleux[35]. Mais ces récits légendaires répondent également au besoin des fidèles d'obtenir un complément d'information sur les épisodes marquants de la vie de la Vierge, épisodes qui ne sont souvent qu'esquissés par les évangiles canoniques.
De fait, l'iconographie médiévale a largement puisé son inspiration dans les évangiles apocryphes en l'absence desquels « la moitié au moins des œuvres d'art du Moyen Âge deviendrait pour nous lettre close », selon l'expression consacrée par Émile Mâle[36]. Il est indéniable que l'étude simultanée des récits apocryphes éclaire grandement la compréhension

[28] HILION G., « La Sainte Vierge dans le Nouveau Testament » in MANOIR Hubert du (dir.), *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, Paris : Beauchesne, 1949, Tome I, p. 64.

[29] Jn 19, 26.

[30] « Marie… » (1991), *art. cit.*, p. 71.

[31] MONNERET (2005), *op. cit.*, p. 60-61.

[32] *La Sainte Bible selon la Vulgate*, traduction de l'abbé Glaire, Argentré-du-Plessis : DFT, 2002, 2e édition, 3141 p.

[33] JEROME, *Contra Vigilantium*, 6 (PL 23, 345A).

[34] ROTEN Johann G., « Marie et les apocryphes » in *Marie dans les récits apocryphes chrétiens*, Actes de la 60e session de la Société Française d'Études Mariales (Solesmes, 2003), Paris : Médiaspaul, 2004, p. 13-52.

[35] LAFONTAINE-DOSOGNE (1989), *art. cit.*, p. 292.

[36] MÂLE (1986), *op. cit.*, p. 258.

de certaines images au contenu parfois complexe. Les études consacrées au rapport entre la littérature apocryphe et l'art, de prime abord assez rares, se sont multipliés depuis une vingtaine d'années[37]. Un important travail de traduction et d'édition des sources a également été mené, à partir duquel un certain nombre d'évangiles apocryphes relatifs à la vie terrestre de la Vierge a été recensé. Ces textes peuvent être répartis en deux catégories avec, d'une part, les évangiles consacrés à la jeunesse de Marie et à l'Enfance de Jésus et, d'autre part, les écrits dédiés à la Passion du Christ.

1.2.1. Les évangiles apocryphes consacrés à la jeunesse de Marie et à l'Enfance de Jésus

L'apocryphe le plus ancien consacré à la jeunesse de Marie et à l'Enfance de Jésus est le *Protévangile de Jacques*[38]. Ce texte aurait été rédigé dans la seconde moitié du IIe siècle[39] puisqu'il est déjà connu par Clément d'Alexandrie ou Origène, ce dernier le mentionnant sous le nom de *Livre de Jacques*[40]. L'appellation de Protévangile a été attribuée au récit de Jacques par l'orientaliste français Guillaume Postel[41] après qu'il a redécouvert le texte à Constantinople en 1552 et réalisé sa traduction en latin[42]. L'exemplaire le plus ancien qui a été conservé est un manuscrit daté du IIIe siècle et répertorié sous le nom de Papyrus Bodmer V[43]. Si la rédaction du *Protévangile* a d'abord été placée sous l'autorité de Jacques le Mineur qui est nommé dans l'épilogue en tant que narrateur, on s'accorde désormais à attribuer le texte à un auteur grec anonyme vivant en Orient[44].
Le *Protévangile de Jacques* ne semble pas correspondre au genre littéraire du récit historique[45]. Sa vocation est plutôt de répondre à des calomnies qui circulaient au sein des communautés juives des premiers siècles au sujet de la naissance de Jésus et de la vertu de Marie[46]. En effet, le texte manifeste une réelle volonté d'apporter des arguments en faveur

---

[37] Nous citerons particulièrement : CARTLIDGE David R., ELLIOTT J. Keith, *Art and the christian apocrypha*, London-New York : Routledge, 2001, 277 p. GARCIA Hugues, « Les diverses dimensions d'apocryphité. Le cas du cycle de la Nativité de Jésus dans le plafond peint de l'église Saint-Martin de Zillis » in *Apocrypha*, 2004, 15, p. 201-234. GOUBERT Pierre, « Influence des évangiles apocryphes sur l'iconographie mariale de Castelseprio à la Cappadoce » in *Acta congressus Mariologici Mariani*, 1958, 15, p. 147-164. PAUPERT Catherine, *Aux frontières du Nouveau Testament : motifs apocryphes en Maurienne et en Tarentaise*, Alzieu : Brepols, 1998-2002, 5 vol. QUACQUARELLI (1988), *art. cit.*, p. 199-215. RUSSO Daniel, « La sainte Famille dans l'art chrétien au Moyen-Âge. Étude iconographique » in *Marie et la sainte Famille. Les récits apocryphes chrétiens*, Tome II, Actes de la 62e session de la Société Française d'Études Mariales (Nevers, 2005), Paris : Médiaspaul, 2006, p. 97-119.

[38] « Protévangile de Jacques » in HAMMAN Adalbert, *L'empire et la croix*, Paris : Éditions de Paris, 1957, p. 211-232.

[39] Cette fourchette de datation est acceptée par Catherine Paupert et Raymond Winling tandis que Johann G. Roten situe la rédaction du texte aux alentours de 150 et que Jean Évenou la repousse à la fin du IIe siècle. ÉVENOU Jean, « Des apocryphes à la liturgie. Les origines du culte de sainte Anne » in *Marie dans les récits apocryphes chrétiens*, Actes de la 60e session de la Société Française d'Études Mariales (Solesmes 2003), Paris : Mediaspaul, 2004, p. 202. PAUPERT (1998-2005), *op. cit.*, Vol. 2, p. 47. ROTEN (2004), *art. cit.*, p. 24. WINLING Raymond, « Le Protévangile de Jacques. Niveaux de lecture et questions théologiques » in *Marie dans les récits apocryphes…* (2004), *op. cit.*, p. 85.

[40] ORIGENE, *Commentaire sur l'évangile selon Matthieu* X, 17. PÉREZ-HIGUERA Teresa, *La Nativité dans l'art médiéval*, Paris : Citadelles & Mazenod, 1996, p. 15. VARIOT Joseph, *Étude sur l'histoire littéraire, la forme primitive et les transformations des évangiles apocryphes*, Thèse présentée à la Faculté des Lettres de Lyon, Paris : Ernest Thorin, 1878, p. 144.

[41] PÉREZ-HIGUERA (1996), *op. cit.*, p. 15.

[42] ROPS Daniel, *Les évangiles de la Vierge*, Paris : Robert Laffont, 1948, p. 56. (Bibliothèque chrétienne d'histoire).

[43] LAURENTIN (1967), *op. cit.*, p. 169. Le texte original a été publié en fac-similé pour la première fois dans : TESTUZ Michel, *Nativité de Marie*, Genève : Biblioteca Bodmeriana, 1958, 129 p. (Papyrus Bodmer, 5).

[44] ROPS (1948), *op. cit.*, p. 56.

[45] ÉVENOU (2004), *art. cit.*, p. 205.

[46] WINLING (2004), *art. cit.*, p. 88.

de la doctrine de la virginité perpétuelle de Marie[47]. Par ailleurs, l'insistance accordée aux éléments humains de la grossesse et de la naissance, particulièrement le fait que Marie allaite son enfant, laisse à penser que le *Protévangile* participait également à la lutte contre le docétisme, hérésie niant la réalité du corps du Christ[48].
Le *Protévangile de Jacques* a été très largement diffusé en Orient où plus d'une cinquantaine de manuscrits rédigés en diverses langues ont été recensés[49]. Le texte est d'ailleurs à l'origine de l'établissement de plusieurs fêtes dédiées à la Vierge ou à ses parents. Ainsi, la Naissance de Marie et sa Présentation au temple sont célébrées très précocement dans le culte oriental. La liturgie développée à ces occasions s'inspire largement du *Livre de Jacques*[50]. La diffusion directe du *Protévangile* dans l'Occident médiéval est moins évidente puisque le texte semble avoir été rejeté par le décret édicté par le pape Gélase Ier à la fin du Ve siècle. Le *Protévangile*, mentionné sous l'appellation d'*Evangelium nomine Jacobi minoris*, est considéré comme un récit que l'Église doit refuser[51]. Cependant, le texte constitue le fondement de la plupart des récits apocryphes de la jeunesse de Marie et de l'Enfance de Jésus. Il s'est notamment diffusé en Occident par le truchement de ses deux remaniements : l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* et l'*Évangile de la Nativité de Marie*. Mais avant d'évoquer ces deux récits, mentionnons un autre évangile apocryphe dont l'origine semble presque aussi ancienne que celle du *Protévangile*.

L'*Évangile de l'Enfance du Pseudo-Thomas*[52], également connu sous le nom d'*Évangile de Thomas l'Israélite*, a probablement été rédigé contemporainement au *Protévangile de Jacques*. En effet, il est mentionné par Origène au IIIe siècle sous le nom d'*Évangile de Thomas*[53], ce qui permettrait d'écarter toute hypothèse de datation plus tardive[54]. Le texte porte la signature de l'auteur, « Thomas, philosophe israélite », qui a pendant longtemps été identifié par erreur à l'apôtre[55]. En réalité, le texte serait né en Syrie et aurait été rédigé dans la langue locale[56].
Le récit du l'*Évangile du Pseudo-Thomas* accorde une place prépondérante à la vie de Jésus entre cinq et douze ans. L'auteur rapporte de nombreuses légendes relatives aux miracles, mais aussi aux malédictions réalisés par l'Enfant. Le texte projette l'image d'un jeune garçon indiscipliné au tempérament colérique, qui ne respecte ni ses maîtres d'école ni ses camarades de jeux, et dont les actions causent beaucoup de soucis à ses parents. Joseph est particulièrement honteux du comportement de son fils adoptif et le texte lui confère le rôle ingrat d'un père qui formule sans cesse des reproches à son enfant. Marie, quant à elle, est très peu présente hormis dans l'épisode qui rapporte la rencontre de Jésus et des Docteurs dans le Temple de Jérusalem[57]. L'attitude négative de Jésus laisse à penser que l'auteur de l'*Évangile du Pseudo-Thomas* a pu appartenir à un courant de pensée proche du gnosti-

---

[47] PÉREZ-HIGUERA (1996), *op. cit.*, p. 15.

[48] WINLING (2004), *art. cit.*, p. 88.

[49] PÉREZ-HIGUERA (1996), *op. cit.*, p. 15.

[50] ÉVENOU (2004), *art. cit.*, p. 206-210.

[51] *Ibid.*, p. 111.

[52] « Histoire de l'Enfance de Jésus » in BOVON François, GEOLTRAIN Pierre (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 1997, Vol. I, p. 198-204. (Bibliothèque de la Pléiade, 442).

[53] ORIGENE, *Homélies sur saint Luc*, I. NICOLAS Michel, *Études sur les évangiles apocryphes*, Paris : Michel Lévy Frères, 1866, p. 330-335.

[54] ROTEN (2004), *art. cit.*, p. 30. L'auteur a proposé une datation dans le courant du VIe siècle.

[55] PÉREZ-HIGUERA (1996), *op. cit.*, p. 16.

[56] NICOLAS (1866), *op. cit.*, p. 330-335.

[57] ROTEN (2004), *art. cit.*, p. 30.

cisme[58]. En effet, cette doctrine affirmait que le bien et le mal coexistaient toujours dans l'univers aussi bien que dans l'être humain. Les miracles et les malédictions opérés par le Christ enfant peuvent être compris comme l'expression de cette dualité, d'autant plus que les gnostiques considéraient Jésus comme un prophète et non comme le Fils de Dieu.
L'*Évangile du Pseudo-Thomas* a bénéficié d'une diffusion assez restreinte[59] qui s'explique probablement par les affinités du texte avec la doctrine gnostique. Le récit a néanmoins eu une certaine influence sur des évangiles apocryphes ultérieurs, notamment sur l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*[60]. Revenons justement aux deux remaniements du *Protévangile de Jacques* dont ce texte fait partie.

L'*Évangile du Pseudo-Matthieu*[61] constitue le remaniement le plus célèbre du *Protévangile de Jacques*. La datation de ce texte est incertaine même si plusieurs auteurs s'accordent à la situer entre le milieu du VIe siècle et le milieu du VIIIe siècle[62]. Le *Pseudo-Matthieu* aurait peut-être été élaboré dans le milieu romain aux VIIe-VIIIe siècles, période qui a vu se succéder plusieurs papes d'origine orientale susceptibles de connaître le *Protévangile de Jacques*. Le pontificat de Serge Ier à la fin du VIIe siècle pourrait constituer une période propice. En effet, le pape est à l'origine de l'introduction à Rome de la fête de la Naissance de la Vierge, évènement qui aurait pu donner lieu à la rédaction d'un texte utilisé au cours des célébrations[63].
Le contenu de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* puise largement aux sources apocryphes antérieures, que sont le *Protévangile de Jacques* et l'*Évangile du Pseudo-Thomas*, tout en amplifiant les récits légendaires qu'elles véhiculaient. C'est le cas, notamment, de la relation de la Fuite en Égypte qui est émaillée de nombreuses péripéties merveilleuses et anecdotiques[64]. D'un point de vue doctrinal, le *Pseudo-Matthieu* reste dans la même veine que le *Protévangile de Jacques* en insistant particulièrement sur les vertus de Marie, notamment sa volonté inébranlable de rester toujours vierge[65].
L'*Évangile du Pseudo-Matthieu* a connu une importante diffusion au Moyen Âge comme en témoignent les quelques 200 manuscrits qui ont été conservés, dont près de 70 sont antérieurs au XIIIe siècle[66]. Le récit se répand d'abord dans la péninsule italienne avant de gagner les autres pays d'Europe, probablement à partir du IXe siècle. Un manuscrit de la seconde moitié du XIIIe siècle témoigne de la diffusion occidentale du *Pseudo-Matthieu*[67]. Le texte, traduit en latin et intitulé *Liber de Infantia Salvatoris*, a été copié dans un recueil qui rassemble plusieurs évangiles apocryphes. La copie du manuscrit a peut-être été réalisée

---

[58] PÉREZ-HIGUERA (1996), *op. cit.*, p. 16.

[59] *Ibid*.

[60] NICOLAS (1866), *op. cit.*, p. 335.

[61] « Évangile de la nativité de Marie et de la naissance du Sauveur » in MOPSIK Charles, *Les évangiles de l'ombre : apocryphes du Nouveau Testament*, Paris : Lieu commun, 1983, p. 31-59.

[62] BEYERS Rita, « La réception médiévale du matériel apocryphe concernant la naissance et la jeunesse de Marie : le Speculum Historiale de Vincent de Beauvais et la Legenda Aurea de Jacques de Voragine » in *Marie dans les récits apocryphes…* (2004), *op. cit.*, p. 180. ÉVENOU Jean (2004), *art. cit.*, p. 211. ROTEN (2004), *art. cit.*, p. 27.

[63] LAFONTAINE-DOSOGNE (1989), *art. cit.*, p. 293. Cette hypothèse de datation est corroborée par : BEYERS Rita, « Dans l'atelier des compilateurs. Remarques à propos de la *Compilation latine de l'Enfance* » in *Apocrypha*, 2005, 16, p. 100.

[64] NICOLAS (1866), *op. cit.*, p. 215. ROTEN (2004), *art. cit.*, p. 27.

[65] ROTEN (2004), *art. cit.*, p. 27.

[66] BEYERS (2004), *art. cit.*, p. 180.

[67] Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Latin 11867. Édition critique et traduction dans : DIMIER-PAUPERT Catherine, *Livre de l'Enfance du Sauveur. Une version médiévale de l'Évangile de l'Enfance du Pseudo-Matthieu (XIIIe siècle)*, Paris : Cerf, 2006, 192 p. (Sagesses chrétiennes).

dans le *scriptorium* de l'abbaye de Marmoutier[68]. Le contenu du *Livre de l'Enfance du Sauveur* reste très proche de son modèle apocryphe même si quelques détails, comme le fait que Marie transporte une cruche lors de l'Annonciation à la fontaine ou qu'elle soit montée sur un âne au cours du Voyage vers Bethléem, proviennent directement du *Protévangile de Jacques*. Le copiste n'a pas non plus hésité à enrichir son récit en y ajoutant l'épisode de la Circoncision de Jésus qui n'est pas mentionné dans l'*Évangile du Pseudo-Matthie*u. Nonobstant les quelques adaptations apportées au texte original, le *Livre de l'Enfance du Sauveur* permet de constater que le contenu des évangiles apocryphes a été transmis à l'époque médiévale sans subir de mutation fondamentale. L'utilisation de ces textes dans le cadre d'une analyse iconographique relative à l'art du Moyen Âge semble donc pertinente malgré leur ancienneté.
Le *Pseudo-Matthieu* a initialement circulé dans sa version originale, puis dans une version écourtée intitulée *Évangile de la Nativité de Marie*[69]. Par ailleurs, la diffusion médiévale de l'apocryphe a largement été favorisée par la réutilisation de son contenu par des compilateurs médiévaux comme Vincent de Beauvais et Jacques de Voragine[70] dont les textes seront évoqués plus loin.

Mais intéressons-nous, tout d'abord, à l'*Évangile de la Nativité de Marie*[71] qui est un remaniement latin du *Pseudo-Matthieu* dont le titre original est *De Nativitate Mariae*. Contrairement au texte dont il s'inspire, cet apocryphe latin est très précisément daté après 868 ou 869[72]. En revanche, l'attribution du texte est plus délicate puisque l'auteur pourrait être soit un anonyme connu sous le nom de Pseudo-Jérôme, soit Paschase Radbert, théologien et biographe germanique[73].
Le contenu de l'*Évangile de la Nativité de Marie* puise abondamment dans la matière apocryphe véhiculée par le *Protévangile de Jacques* et surtout par le *Pseudo-Matthieu* dont notre texte réutilise la trame narrative jusqu'à la Nativité du Christ. Cependant, le remaniement latin s'attache à évacuer une part très importante des détails anecdotiques introduits par les deux textes sources pour aboutir à une version très écourtée. L'auteur s'efforce d'harmoniser le récit de la jeunesse de Marie et de la naissance du Christ, tel qu'il a été transmis par les apocryphes, avec les données fournies par les évangiles canoniques. Ce faisant, il met en œuvre une culture biblique importante qui surpasse celle de ses prédécesseurs[74]. Par ailleurs, l'influence de l'exégèse de Bède le Vénérable et d'Alcuin est sensible dans ce texte qui insiste tout particulièrement sur la pureté de la conception et de la naissance de Jésus[75].
Avec l'*Évangile de la Nativité de Marie*, un processus de « canonisation » de la matière apocryphe est mis en œuvre, processus poursuivi par les auteurs des grandes compilations ha-

---

[68] *Ibid*., p. 55.

[69] LAFONTAINE-DOSOGNE (1989), *art. cit*., p. 293.

[70] PÉREZ-HIGUERA (1996), *op. cit*., p. 15.

[71] « Évangile de la Nativité de Marie » in MOPSIK (1983), *op. cit.*, p. 61-68.

[72] BEYERS (2004), *art. cit*., p. 182. ÉVENOU (2004), *art. cit*., p. 213. ROTEN (2004), *art. cit*., p. 28. Les différents auteurs ne mentionnent pas les éléments d'analyse qui leur permettent de proposer une date aussi précise pour la rédaction de l'*Évangile de la Nativité de Marie*.

[73] ROTEN (2004), *art. cit*., p. 28.

[74] ÉVENOU (2004), *art. cit*., p. 213.

[75] ROTEN (2004), *art. cit*., p. 28.

giographiques et des textes mystiques du Moyen Âge[76]. L'apocryphe a été largement diffusé, comme en témoignent les 140 manuscrits qui sont conservés[77].

En complément de ce panorama des évangiles apocryphes dédiés à la jeunesse de Marie et à l'Enfance du Christ, il convient de mentionner trois autres textes élaborés dans l'aire culturelle proche-orientale.
Évoquons, tout d'abord, un texte très original intitulé *Histoire de Joseph le charpentier*[78]. Ce récit aurait été élaboré dans les milieux coptes d'Égypte et témoigne de la piété précoce dont Joseph a été l'objet dans cette communauté[79]. C'est Jésus lui-même qui raconte à ses disciples la vie exemplaire de son père adoptif. Le texte revêtait une importance particulière dans son milieu d'origine puisqu'il était lu lors de la fête consacrée à saint Joseph[80]. La première partie de l'*Histoire de Joseph le charpentier* relate les circonstances dans lesquelles Marie lui est confiée ainsi que les mystères de l'Incarnation, de la Nativité et de l'Enfance du Christ. La seconde partie du texte est consacrée à la relation des derniers instants de Joseph alors que Jésus est âgé de 18 ans. L'évocation du deuil qui a frappé la Sainte Famille est l'occasion pour l'auteur de mettre en exergue les rapports émouvants qui existent entre la Vierge et son Fils[81].
La datation de l'*Histoire de Joseph le charpentier* est sujette à controverse. Notons, au préalable, que le texte ne nous est parvenu dans son entier que par le truchement d'un seul manuscrit rédigé en copte bohaïrique et issu d'une première version en copte sahidique[82]. Le texte a ensuite été transmis grâce à deux traductions, l'une en arabe, assez répandue et rédigée aux alentours du XIVe siècle[83], et l'autre en latin, probablement réalisée vers 1340[84]. Cette seconde traduction, dont aucun témoignage ne semble avoir été conservé, a sans doute favorisé la diffusion de l'*Histoire de Joseph le charpentier* en Occident. La traduction arabe comporte souvent de larges amplifications par rapport au texte original, c'est pourquoi les éditions les plus récentes de l'*Histoire de Joseph le charpentier* se fondent sur le manuscrit complet rédigé en copte bohaïrique[85]. Une recherche déjà ancienne avait démontré que le texte original était connu grâce à quelques manuscrits fragmentaires dont le plus ancien daterait du VIe siècle[86]. Cet élément tendrait à corroborer une hypothèse assez répandue selon laquelle le texte original aurait été rédigé au IVe ou au Ve siècle[87]. Mais une étude plus récente met en lumière l'existence de plusieurs manuscrits coptes incomplets dont le plus ancien remonterait au IXe siècle et non au VIe siècle. À partir de ce constat, l'auteur propose de situer la rédaction du texte vers le VIIe siècle[88]. Il semble difficile de

---

[76] BEYERS (2004), *art. cit*., p. 200.

[77] *Ibid*., p. 182.

[78] « Histoire de Joseph le charpentier » in MOPSIK (1983), *op. cit.*, p. 107-122.

[79] ROPS (1948), *op. cit.*, p. 62. VARIOT (1878), *op. cit.*, p. 84.

[80] VARIOT (1878), *op. cit*., p. 84.

[81] ROTEN (2004), *art. cit*., p. 32.

[82] BOUD'HORS Anne, « Origine et portée du récit apocryphe copte intitulé : Histoire de Joseph le Charpentier » in *Marie dans les récits apocryphes…* (2004), *op. cit*., p. 141.

[83] VARIOT (1878), *op. cit*., p. 84.

[84] *Ibid*.

[85] BOUD'HORS (2004), *art. cit*., p. 141.

[86] VARIOT (1878), *op. cit*., p. 84.

[87] NICOLAS (1866), *op. cit*., p. 389. PÉREZ-HIGUERA (1996), *op. cit*., p. 16. ROPS (1948), *op. cit.*, p. 62.

[88] BOUD'HORS (2004), *art. cit*., p. 141-142. Cette hypothèse de datation est reprise par Roten qui propose de situer la rédacton de l'Histoire de Joseph le charpentier dans la première moitié du VIIe siècle. ROTEN (2004), *art. cit*., p. 32.

pencher en faveur de l'une ou l'autre des hypothèses présentées. Quoi qu'il en soit, l'*Histoire de Joseph le charpentier* ne peut pas avoir été rédigée après le VIIe siècle puisque ce texte a influencé un autre évangile apocryphe relatant l'Enfance du Christ.

Il s'agit de l'*Évangile arabe de l'Enfance*[89], également connu sous l'appellation de *Vie de Jésus en arabe*, une appellation qui est sans doute plus pertinente puisque le récit offre un panorama complet de la vie du Christ depuis sa Nativité jusqu'aux épisodes de sa mort et de sa glorification. À ce titre, ce texte fait figure d'exception parmi les sources apocryphes qui ont été étudiés dans le cadre de cette enquête. Il aurait été composé dans le milieu culturel syriaque au VIe ou au VIIe siècle[90], avant d'être traduit en arabe. Le récit développé par la *Vie de Jésus en arabe* puise indifféremment dans la matière narrative des apocryphes antérieurs. Le texte est ainsi affilié au *Protévangile de Jacques* et à son remaniement, le *Pseudo-Matthieu*, mais aussi à l'*Histoire de Joseph le charpentier* et au *Pseudo-Thomas*. La *Vie de Jésus en arabe* offre une vision très positive de Marie qui s'avère extrêmement active et réalise de nombreux miracles par le truchement de l'Enfant Jésus[91].
Le dernier texte apocryphe relatif à l'Enfance du Christ s'intitule *Évangile arménien de l'Enfance*[92]. Il s'agit d'un remaniement en langue arménienne d'un texte primitif rédigé en syriaque. La datation de ce remaniement est incertaine : elle ne peut pas être postérieure au XIe siècle et remonte peut-être à la fin du VIe siècle[93]. L'original syriaque aurait été introduit en Arménie par des adeptes de la doctrine nestorienne[94] en provenance de Syrie. Avant l'expulsion de ces hérétiques du pays, certaines livres appartenant à leur bibliothèque, dont cet évangile apocryphe, auraient été copiés et traduits[95].
Le récit transmis par l'*Évangile arménien* est beaucoup plus développé que celui des autres apocryphes de l'Enfance qui nous sont connus, comme s'il s'agissait d'une sorte de compilation. Le début du texte s'inspire largement du *Protévangile de Jacques* et de son remaniement, le *Pseudo-Matthieu*. À partir du huitième chapitre, il existe de nombreuses similitudes entre le récit arménien et la *Vie de Jésus en arabe*[96]. La dernière partie du texte, quant à elle, s'inspire davantage du *Pseudo-Thomas*[97]. L'*Évangile arménien de l'Enfance* a connu une postérité importante puisqu'il a fait l'objet d'une traduction latine au XIIe siècle[98]. À cette même époque, un Livre de l'Enfance, peut-être basé sur la traduction arménienne du VIe siècle, est accepté de manière quasi-officielle dans la liturgie de l'Église d'Arménie[99].

---

[89] « Vie de Jésus en arabe » in BOVON, GEOLTRAIN (1997), *op. cit.*, Vol. I, p. 211-238.

[90] Joseph Variot propose de situer la rédaction du texte au VIe siècle tandis que Johann G. Roten ne tranche pas entre les VIe et VIIe siècles. ROTEN (2004), *art. cit.*, p. 30. VARIOT (1878), *op. cit.*, p. 81.

[91] ROTEN (2004), *art. cit.*, p. 30.

[92] « Le livre de l'Enfance du Christ » in PEETERS Paul, *Évangiles apocryphes, Tome II, L'évangile de l'Enfance (rédactions syriaques, arabe et arméniennes)*, Paris : Picard, 1914, p. 69-286.

[93] Respectivement : MICHA Alexandre, *Les Enfances du Christ dans les évangiles apocryphes*, Paris : Aubier, 1993, p. 173. PEETERS (1914), *op. cit.*, p. XLII.

[94] La doctrine nestorienne affirme que les deux natures du Christ, la divine et l'humaine, ne font que cohabiter en lui mais ne sont pas liées intrinsèquement. À ce titre, les nestoriens refusent à la Vierge le titre de Theotokos car, s'ils la considèrent comme la mère du Jésus humain, ils ne l'acceptent pas en tant que mère de Dieu.

[95] PEETERS (1914), *op. cit.*, p. XLII.

[96] *Ibid.*, p. XXX.

[97] MICHA (1993), *op. cit.*, p. 173.

[98] *Ibid.*

[99] PEETERS (1914), *op. cit.*, p. XLII.

1.2.2. Les évangiles apocryphes dédiés à la Passion du Christ

Le premier texte apocryphe consacré à la Passion de Jésus est intitulé *Évangile de Pierre*[100] et aurait été rédigé dans la première moitié du IIe siècle puisque son existence est attestée à la fin du siècle par Sérapion, évêque d'Antioche[101]. Le récit aurait été élaboré en langue grecque dans une communauté chrétienne installée en Syrie. L'unique exemplaire de l'*Évangile de Pierre* qui nous soit parvenu est un manuscrit grec fragmentaire du VIe siècle, connu sous l'appellation de Manuscrit de Gizeh et conservé au Musée du Caire[102].
Ce fragment livre un récit incomplet qui débute au cours du procès de Jésus et s'achève abruptement avec l'apparition du Christ ressuscité à quelques disciples. Malgré les lacunes, force est de constater que le contenu de l'*Évangile de Pierre* est assez proche des évangiles canoniques, en particulier de celui de Matthieu, même si l'apocryphe insiste davantage sur la responsabilité des Juifs dans la condamnation de Jésus. Cette affinité avec les Écritures explique peut-être le succès que l'*Évangile de Pierre* aurait connu auprès des chrétiens de Syrie au début du IIIe siècle[103]. Nous avons choisi de mentionner cet évangile apocryphe de la Passion en raison de son ancienneté et, à ce titre, de son éventuelle influence sur les textes ultérieurs. Cependant, rien ne permet de supposer que le texte a été diffusé en Occident et, de plus, il ne concerne pas directement notre étude puisque Marie n'est pas présente lors des épisodes de la Passion.

Un constat identique peut être établi à la lecture des *Actes de Pilate*[104], également connus sous le titre d'*Évangile de Nicodème*. La version primitive de cet évangile apocryphe aurait été rédigée en langue grecque entre 320 et 380[105]. Cependant, il est permis de supposer que le *terminus ante quem* qui est proposé est un peu tardif puisque le texte était déjà mentionné en 378 par un Père de l'Église, Épiphane de Salamine[106]. La version la plus ancienne des *Actes de Pilate*, dite recension grecque A, a fait l'objet de multiples traductions et remaniements qui ont laissé à la postérité plus de cinq cents manuscrits rédigés en diverses langues. Contrairement à l'*Évangile de Pierre*, le récit de Nicodème a été largement diffusé en Occident par le truchement d'au moins quatre recensions latines dont la plus répandue porte le nom de recension latine A[107]. Au cours de sa diffusion dans l'Occident médiéval, le texte a notamment connu une modification importante avec l'adjonction d'un récit de la descente de Jésus aux enfers, probablement vers le VIe siècle. Plus tard, au cours du XIIe siècle, le texte augmenté a pris le titre d'*Évangile de Nicodème*[108]. Le succès de cet apocryphe est sans doute lié à sa prétendue appartenance aux archives personnelles de

---

[100] « Évangile de Pierre » in BOVON, GEOLTRAIN (1997), *op. cit.*, Vol. I, p. 239-254.

[101] Cité par EUSEBE DE CÉSARÉE, *Histoire ecclésiastique* VI, 12, 6. BOVON, GEOLTRAIN (1997), *op. cit.*, Vol. I, p. 241-242.

[102] BOVON, GEOLTRAIN (1997), *op. cit.*, Vol. I, p. 241-242. C'est probablement la datation de ce fragment de manuscrit qui incite Johann G. Roten à situer la rédaction du texte original au VIe siècle. ROTEN (2004), *art. cit.*, p. 34.

[103] BOVON, GEOLTRAIN (1997), *op. cit.*, Vol. I, p. 241-242.

[104] Cette seconde appellation provient du titre attribué à la plus ancienne forme du texte : « Actes de ce qui arriva à notre Seigneur Jésus-Christ sous Ponce Pilate, gouverneur de Judée ».

[105] GEOLTRAIN Pierre, KAESTLI Jean-Daniel (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 2005, Vol. II, p. 251. (Bibliothèque de la Pléiade, 516).

[106] ÉPIPHANE DE SALAMINE, *Réfutation de toutes les hérésies* 50, 1, 5-8. GOUNELLE Rémi, IZYDORCZYK Zbigniew, *L'Évangile de Nicodème ou Les Actes faits sous Ponce Pilate (recension latine A)*, Turnhout : Brepols, 1997, p. 378.

[107] GOUNELLE, IZYDORCZYK (1997), *op. cit*.

[108] GEOLTRAIN, KAESTLI (2005), *op. cit.*, Vol. II, p. 251-252.

Pilate, origine largement acceptée au Moyen Âge et conférant au texte une authenticité historique[109].
La traduction française de la recension latine A est la principale version de l'*Évangile de Nicodème* qui a été utilisée dans le cadre de notre étude. Cependant, elle s'avère beaucoup moins détaillée que la version byzantine, dite recension M, qui a été employée comme complément. Cette version byzantine, d'une haute qualité littéraire, a été rédigée en grec à partir de la recension latine A à laquelle les traducteurs ont apporté de nombreuses modifications[110]. À l'instar de l'*Évangile de Pierre*, le récit de Nicodème tel qu'il a été diffusé en Occident reste assez proche des évangiles canoniques et ne fait aucunement mention de la présence de Marie lors des épisodes de la Passion du Christ. Cependant, il semblerait que la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème*, dans laquelle la Vierge joue un rôle actif, ait pu avoir un certain impact sur d'autres récits de la Passion rédigés plus tardivement en Occident. C'est pourquoi nous ne manquerons pas d'utiliser également cette version du texte lors de l'analyse iconographique des différents épisodes de la Passion.

L'*Évangile de Nicodème* trouve une certaine résonnance dans la *Déclaration de Joseph d'Arimathie* ou *Histoire de Joseph d'Arimathée*[111], également connue sous le nom latin de *Narratio Iosephi*. Le titre du texte identifie l'auteur de ce récit de la Passion du Christ à Joseph d'Arimathie, personnage d'une grande importance puisque c'est lui qui s'est occupé du corps du Christ après sa mort sur la croix. La *Déclaration* s'apparente à l'*Évangile de Nicodème* par le truchement de deux éléments narratifs : Joseph réclamant le corps de Jésus à Pilate et surtout l'emprisonnement de Joseph pour avoir enseveli le corps, puis sa libération par le Christ ressuscité[112].
Le texte original de la *Déclaration de Joseph d'Arimathie* aurait été composé et diffusé en langue grecque. La datation de cet évangile apocryphe de la Passion n'a pas pu être précisée, mais il a sans doute été rédigé entre le IVe siècle, période à laquelle l'*Évangile de Nicodème* a été composé, et le VIe siècle[113].

Pour achever cette présentation des sources apocryphes de la vie terrestre de la Vierge, deux autres textes dont la diffusion semble avoir été plus confidentielle en Occident doivent être évoqués.
Le *Livre du coq*[114] est peut-être contemporain de la *Déclaration de Joseph d'Arimathie* puisqu'il aurait été rédigé en langue grecque dans un milieu culturel lié à la Jérusalem byzantine des Ve et VIe siècles[115]. Selon une recherche récente, le texte aurait vu le jour vers 451-459 dans une communauté opposée au Concile de Chalcédoine qui se serait installée dans deux monastères fondés sur le Mont des Oliviers par Mélanie la Jeune, riche patricienne romaine qui renonça au monde et réussit à convertir son époux, Valerius Pinianus, à un mode de vie monastique[116].

---

[109] GOUNELLE, IZYDORCZYK (1997), *op. cit.*, p. 32-33.

[110] « Évangile de Nicodème » in GEOLTRAIN, KAESTLI (2005), *op. cit.*, Vol. II, p. 249-296.

[111] « Déclaration de Joseph d'Arimathée » in GEOLTRAIN, KAESTLI (2005), *op. cit.*, Vol. II, p. 329-354.

[112] *Ibid.*, p. 331.

[113] *Ibid.*, p. 337.

[114] « Livre du coq » in GEOLTRAIN, KAESTLI (2005), *op. cit.*, Vol. II, p. 135-203.

[115] *Ibid.*, p. 146.

[116] PIOVANELLI Pierluigi, « Pre- and post-canonical Passion stories. Insights into the development of christian discourse on the death of Jesus » in *Apocrypha*, 2003, 14, p. 115.

Le titre du récit provient de l'épisode du repas chez Simon le Pharisien au cours duquel Jésus ressuscite un coq qui allait être servi au dîner[117]. Le contenu du texte permet de constater qu'il existe des affinités avec l'*Évangile de Nicodème* mais aussi avec le *Livre de la Résurrection par l'apôtre Barthélemy* que nous évoquerons ensuite. Il est cependant difficile d'établir un schéma de filiation entre ces trois évangiles et il semble plus pertinent de supposer qu'ils ont puisé leur inspiration dans un fonds légendaire commun[118]. Le *Livre du Coq* est particulièrement remarquable en raison de son insistance sur les souffrances endurées par le Christ afin de provoquer l'émotion chez le lecteur. Le récit adopte également une position anti-paulinienne puisque le Saul d'avant la conversion fait preuve d'une brutalité sans égale à l'encontre du Christ[119].
Actuellement, le texte est conservé dans une version éthiopienne, peut-être élaborée au XIVe siècle, qui dériverait elle-même d'une traduction de l'original grec en arabe. Les manuscrits éthiopiens qui perdurent sont relativement récents puisqu'ils ne sont pas antérieurs à la fin du XVIIe ou au début du XVIIIe siècle. Si le *Livre du coq* a été largement diffusé en Éthiopie où il est « quasiment canonique » du fait de son insertion dans le Lectionnaire utilisé lors des célébrations pascales[120], rien ne permet de supposer qu'il ait connu une quelconque diffusion en Occident.
Le dernier apocryphe relatif à la Passion du Christ s'intitule *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy*[121], titre sous-tendu par l'identification du disciple en tant que narrateur. Le texte nous est parvenu par le truchement de trois manuscrits rédigés en copte qui est probablement le langage d'origine. Il semble que la composition du *Livre de la Résurrection* ne puisse pas être antérieure au Ve siècle en raison d'éléments de dévotion mariale qui transparaissent dans le texte et qui caractérisent le christianisme copte des Ve et VIe siècle[122]. Ces éléments d'analyse ne sont pas incompatibles avec une datation plus tardive aux VIIe-VIIIe siècles[123], sans qu'il soit possible de se prononcer.

Certains apocryphes, comme l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, ont bénéficié d'une diffusion directe en Occident grâce à une traduction latine de l'original. Cependant, c'est surtout grâce à la réutilisation et, parfois, l'amplification de leur contenu par les auteurs du Moyen Âge que ces textes ont bénéficié d'une grande postérité.

1.3. La réutilisation de la matière apocryphe au Moyen Âge

Très précocement, certains Pères de l'Église et exégètes ont manifesté un intérêt véritable pour le genre littéraire des évangiles apocryphes malgré leur exclusion du Canon. Plus tardivement, des textes apocryphes sont réutilisés pour la rédaction de Vies de la Vierge en langue vernaculaire. Mais la matière contenue dans ces récits apocryphes a surtout connu une grande faveur auprès des grands compilateurs hagiographes et des mystiques chrétiens du Moyen Âge qui se sont particulièrement intéressés à la vie terrestre de Marie. Nous avons choisi de présenter quelques textes issus de ces différentes traditions littéraires et

[117] GEOLTRAIN, KAESTLI (2005), *op. cit.*, Vol. II, p. 138.

[118] *Ibid.*, p. 141.

[119] PIOVANELLI (2003), *art. cit.*, p. 126.

[120] GEOLTRAIN, KAESTLI (2005), *op. cit.*, Vol. II, p. 137-138.

[121] « Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy » in GEOLTRAIN, KAESTLI (2005), *op. cit.*, Vol. II, p. 297-356.

[122] *Ibid.*, p. 299.

[123] ROTEN (2004), *art. cit.*, p. 34.

sélectionnés en fonction de leur importance historique et de leur impact présumé sur l'iconographie religieuse.

1.3.1. Un exemple précoce d'assimilation des évangiles apocryphes par les Pères de l'Église : la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur

Il a été démontré que les évangiles apocryphes ont attiré l'attention des Pères de l'Église dès les premiers siècles du christianisme puisque certains auteurs n'hésitent pas à les citer dans leurs écrits[124]. Progressivement, les théologiens ont repris à leur compte les légendes transmises par les récits apocryphes afin de créer leur propre version de la vie de la Vierge. On assiste alors à l'éclosion d'un nouveau genre littéraire, très en vogue au Moyen Âge, qui a fait l'objet d'une étude bien documentée dans les années 1990[125].
L'existence des Vies de la Vierge est attestée dès avant l'an mil par le témoignage de nombreux textes qui semblent tous issus de l'aire culturelle orientale. Dans le cadre de cette enquête, nous avons fait le choix d'utiliser le récit élaboré par Maxime le Confesseur en raison de son ancienneté et de son influence sur les textes ultérieurs appartenant à la même catégorie littéraire.
Maxime le Confesseur, moine et théologien byzantin, aurait composé sa *Vie de la Vierge* avant 626[126], probablement au cours de sa retrait dans le monastère Saint-Georges de Cyzique qu'il doit quitter à cette date en raison d'une invasion perse[127]. Le texte original a certainement été rédigé en langue grecque mais nous est parvenu par le truchement d'une traduction géorgienne qui serait l'œuvre d'Euthyme l'Hagiorite, grand traducteur actif au mont Athos entre 980 et 990[128].
La *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur a connu une grande postérité au travers d'autres Vies composées dans l'Orient hellénisé, notamment par l'historien Syméon Métaphraste, qui en rédige une version écourtée, et par le moine Jean le Géomètre, textes qui datent tous deux de la fin du Xe siècle[129].

Maxime le Confesseur réutilise certains éléments apocryphes, notamment issus du *Protévangile de Jacques*, mais en sélectionnant avec soin des passages ayant été cautionnés avant lui par une autre autorité ecclésiastique[130]. Dans un souci d'exactitude historique, l'auteur fait également appel aux écrits de l'historien Flavius Josèphe pour la relation de la Nativité du Christ et de sa Présentation au Temple[131]. Cette volonté d'orthodoxie s'exprime, en outre, par une fidélité absolue aux évangiles canoniques lorsque ceux-ci livrent une interprétation suffisamment détaillée des épisodes de la vie de Marie.
Mais Maxime le Confesseur laisse aussi libre cours à son imagination, particulièrement au sein du récit de la Passion qu'il enrichit de thèmes nouveaux, comme celui de la Déploration du Christ par la Vierge pour lequel nous n'avons pas trouvé de témoignage antérieur. Autant d'éléments narratifs qui ont été réutilisés par les auteurs des siècles suivants, notam-

---

[124] Voir p. 147, 148 et 153.

[125] MIMOUNI Simon C., « Les Vies de la Vierge. État de la question » in *Apocrypha*, 1994, 5, p. 211-248.

[126] VAN ESBROECK Michel-Jean (trad.), *Maxime le Confesseur*. *Vie de la Vierge*, Louvain : Peeters, 1986, p. VI. (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, 479 – Scriptores Iberici, 22).

[127] KARAYIANNIS Vasilios, *Maxime le Confesseur. Essence et énergies de Dieu*, Paris : Beauchesne, 1993, p. 23.

[128] VAN ESBROECK (1986), *op. cit*., p. VI.

[129] *Ibid*., p. XIII.

[130] *Ibid*., p. IX.

[131] *Ibid*., p. VIII.

ment pour la rédaction de Vies de la Vierge en langues vernaculaires dont nous donnons ici un exemple composé en vers.

1.3.2. Un exemple versifié d'adaptation des évangiles apocryphes en langue vernaculaire : la *Conception Nostre Dame* de Maître Wace

La Vie de la Vierge présentée ici a été intitulée *Conception Nostre Dame* par son rédacteur, un célèbre trouvère anglo-normand du XIIe siècle connu sous le nom de Maître Wace[132]. Il s'agit probablement de la Vie de la Vierge traduite en langue vernaculaire, en l'occurrence le vieux français, qui a connu le plus grand succès dans l'Occident médiéval[133].
En effet, l'auteur a jouit d'un prestige extrêmement important dans la seconde moitié du XIIe siècle. Né dans l'île de Jersey vers 1110, Wace poursuit ses études à Chartres ou à Paris avant de s'établir à Caen où il embrasse une carrière littéraire. La première période de son activité, dont le terme se situe vers 1155, est marquée par la rédaction de plusieurs vies de saints en langue vernaculaire. C'est donc à cette première période que la *Conception Nostre Dame* doit être rattachée. Par la suite, Wace se consacre à l'écriture de deux romans qui ont conféré à leur auteur une grande renommée à la cour des Plantagenêts. Le *Roman de Brut* est dédié à la reine Aliénor tandis que le *Roman de Rou*, œuvre inachevée, a peut-être été commandé par le roi Henri II lui-même[134].

La *Conception Nostre Dame* de Wace se compose de trois parties distinctes : la première s'intéresse à une légende qui serait à l'origine de l'établissement de la fête de la Conception de la Vierge, la seconde relate la jeunesse de Marie et les épisodes relatifs à l'Incarnation du Christ tandis que la dernière est consacrée à la mort et à la glorification de Marie.
L'étude du récit de la jeunesse de Marie permet de constater que la *Conception Nostre Dame* se fonde sur le *Pseudo-Matthieu* mais plus encore sur son remaniement latin, l'*Évangile de la Nativité de Marie*. En effet, certains éléments narratifs introduits par cet apocryphe sont réutilisés dans le poème de Wace. Lorsque Marie doit quitter le Temple à l'âge de quatorze ans et que Joseph est choisi pour être son époux, seul l'*Évangile de la Nativité de Marie* précise que le vieil homme repart seul chez lui afin de préparer les noces tandis que Marie retourne chez ses parents à Nazareth. C'est donc en allant chercher sa promise en Galilée trois mois plus tard que Joseph découvre la grossesse de Marie. De plus, les deux textes s'achèvent abruptement avec une brève évocation de la Nativité du Christ mais ne mentionnent aucun autre épisode appartenant au cycle de l'Enfance de Jésus.
Bien que la tradition littéraire des Vies de la Vierge en langue vernaculaire ait contribué à la diffusion de la matière apocryphe au Moyen Âge, celle-ci acquiert ses lettres de noblesse au travers des grandes compilations hagiographiques du XIIIe siècle.

1.3.3. Les compilations hagiographiques

Lorsque l'on aborde le vaste sujet des compilations hagiographiques du Moyen Âge, il en est une qui vient immédiatement à l'esprit : la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine. Pourtant, le dominicain, qui fut également archevêque de Gênes, n'est pas l'inventeur de ce

---

[132] LUZARCHE Victor (trad.), *La Vie de la Vierge Marie de Maître Wace, publiée d'après un manuscrit inconnu aux premiers éditeurs et suivie de la Vie de saint George, poème inédit du même trouvère*, Tours : Bouserez, 1859, XXIV-117 p.

[133] MIMOUNI (1994), *art. cit.*, p. 216.

[134] Les éléments relatifs à la biographie de Wace sont issus de : BOSSUAT Robert, PICHARD Louis, RAYNAUD DE LAGE Guy (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1994, 2e édition, p. 1498-1499.

genre littéraire. Ce type d'ouvrage existait depuis fort longtemps mais il s'agissait toujours de la réunion de textes d'auteurs et de provenances variés en un unique volume. Sous l'influence des Ordres mendiants, dont l'objectif était d'offrir une prédication plus accessible à tous les fidèles, de nouvelles compilations sont créées sous l'égide d'un seul auteur, généralement membre de la hiérarchie ecclésiastique[135]. C'est ainsi que, dans le deuxième quart du XIIIe siècle, plusieurs auteurs dominicains vont orienter leurs écrits vers l'hagiographie[136].

Le premier d'entre eux est Jean de Mailly, frère prêcheur appartenant à la communauté conventuelle de Metz, qui rédige vers 1225[137] son *Abbreviatio*, texte qui a connu une diffusion assez importante dans plusieurs pays d'Europe[138]. Les récits relatifs à la vie de la Vierge se fondent exclusivement sur les évangiles canoniques et sur l'*Évangile de la Nativité de Marie*[139] ce qui, pour l'auteur, constituait un gage d'orthodoxie.

À la suite de Jean de Mailly, le dominicain Barthélemy de Trente compose l'*Epilogus in gesta sanctorum* vers 1245[140]. Cet auteur, contrairement à son prédécesseur, se fonde davantage sur le texte du *Pseudo-Matthieu* que sur l'*Évangile de la Nativité de Marie*, même s'il emprunte quelques éléments narratifs à ce dernier. Barthélemy de Trente insiste particulièrement sur les miracles réalisés par la Vierge, insistance qui témoigne de l'intense piété mariale développée par l'Ordre dominicain[141].

Contemporainement, Vincent de Beauvais rédige le *Speculum Historiale*, l'une des œuvres les plus importantes du genre littéraire de la compilation hagiographique. Dans une volonté encyclopédique, l'auteur s'est attelé à la colossale tâche de compiler et d'ordonner un grand nombre de textes d'auteurs antiques et médiévaux dans le but de rassembler toutes les connaissances disponibles au sein d'un même ouvrage qu'il intitule le *Speculum Maius*[142]. Le contenu de l'œuvre est scindé en trois parties distinctes : le *Speculum Naturale* retrace l'origine du monde et analyse ses caractéristiques naturelles ; le *Speculum Doctrinale* aborde différents domaines d'études comme la logique, la géométrie ou encore la tactique militaire tandis que le *Speculum Historiale* est consacré à l'histoire du monde, incluant l'histoire biblique. Vincent de Beauvais a consacré plus d'une dizaine d'années à la rédaction du *Speculum Maius* que l'on peut dater entre 1246 et 1258 environ[143]. Si l'ensemble de l'ouvrage a connu une diffusion très importante, c'est le *Speculum Historiale* qui a bénéficié de la plus grande faveur auprès du public, comme en témoignent les quelques 240 exemplaires du texte qui sont actuellement conservés dans diverses bibliothèques européennes et américaines[144]. Les récits hagiographiques qui nous intéressent appartiennent justement à cette partie de l'œuvre de Vincent de Beauvais. Le récit de la vie de la Vierge, au cœur duquel s'enchâsse l'histoire du Christ, s'inspire largement du *Pseudo-Matthieu* et de l'*Évangile de la Nativité de Marie*. L'auteur a toutefois procédé à une purification des récits

---

[135] http://theleme.enc.sorbonne.fr/dossiers/histoire103-1.php.

[136] BEYERS (2004), *art. cit.*, p. 183.

[137] ÉVENOU (2004), *art. cit.*, p. 216.

[138] http://theleme.enc.sorbonne.fr/dossiers/histoire103-1.php.

[139] BEYERS (2004), *art. cit.*, p. 189.

[140] BOUREAU Alain, « Vitae fratrum, Vitae patrum. L'Ordre dominicain et le modèle des Pères du désert au XIIIe siècle » in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 1987, 99, fasc. 1, p. 84.

[141] BEYERS (2004), *art. cit.*, p. 189.

[142] PAULMIER-FOUCART Monique, LUSIGNAN Serge, « Vincent de Beauvais et l'histoire du *Speculum Maius* » in *Journal des savants*, 1990, 1-2, p. 97.

[143] *Ibid.*, p. 100.

[144] *Ibid.*, p. 110.

apocryphes en supprimant de son ouvrage tous les détails susceptibles de porter atteinte à l'image de la Sainte Famille[145].
Entre 1254 et 1256, Humbert de Romans, haut dignitaire de l'Ordre dominicain, est chargé de la rédaction d'un lectionnaire dont l'objectif est d'unifier la liturgie mise en œuvre par les frères prêcheurs[146]. En ce qui concerne les épisodes de la vie de la Vierge, l'auteur utilise comme source essentielle l'*Évangile de la Nativité de Marie*, comme Jean de Mailly l'avait fait avant lui.

Jacques de Voragine s'est largement inspiré de ses devanciers lorsqu'il compose sa *Légende Dorée* entre 1258 et 1270[147]. L'objectif initial de l'auteur était de rédiger un bref légendier destiné à faciliter la prédication des Dominicains. Cependant, le texte est rapidement enrichi afin de constituer une véritable somme hagiographique à l'usage de fidèles cultivés[148]. Avec la *Légende Dorée*, Jacques de Voragine ambitionne de faire œuvre d'historien en sélectionnant les sources qu'il utilise en fonction de la fiabilité de leur origine. Cependant, le critère décisif qui préside aux choix de l'auteur s'avère être l'importance théologique et dogmatique des textes utilisés, ce qui va souvent à l'encontre de la véracité historique des faits relatés[149]. Dans le cas de la vie terrestre de la Vierge, Jacques de Voragine a choisi de s'appuyer quasi exclusivement sur les écritures canoniques ainsi que sur l'*Évangile de la Nativité de Marie,* dont le contenu était considéré comme orthodoxe et qu'il reprend presque intégralement. La *Légende Dorée* a connu un succès précoce puisque sa diffusion a débuté avant même la mort de l'auteur. Plus de mille manuscrits latins nous sont parvenus et témoignent de l'immense postérité de l'ouvrage de Jacques de Voragine. Reflet d'un pan entier de la culture médiévale, nous avons choisi d'intégrer ce texte aux sources écrites utilisées dans le cadre de notre enquête iconographique, d'autant plus que son influence sur l'art du Moyen Âge a déjà été démontrée[150]. Parallèlement, la production littéraire des mystiques chrétiens a également joué un rôle non négligeable dans la transmission des légendes apocryphes.

1.3.4. Les écrits des mystiques chrétiens

Depuis saint Bernard de Clairvaux, une littérature mystique s'est développée en Occident en réaction à une théologie élevée au rang de science mais trop souvent dénuée d'émotion. En effet, le terme mystique, dans son acception originelle, désigne « une perception de Dieu, pour ainsi dire expérimentale »[151]. Les écrits mystiques témoignent d'une révélation des mystères de Dieu qui a été accordée à un individu, choisi pour ses vertus, et qui va parfois au-delà des connaissances livrées par les saintes Écritures ou par la liturgie[152]. Dans le cadre de cette étude, notre intérêt s'est porté sur trois textes mystiques, rédigés entre la seconde moitié du XIIIe siècle et la fin du XIVe siècle, dont l'influence sur la culture religieuse de leur temps semble indéniable.

---

[145] BEYERS (2004), *art. cit.*, p. 189.

[146] http://elec.enc.sorbonne.fr/sanctoral/.

[147] ÉVENOU (2004), *art. cit.*, p. 216.

[148] BEYERS (2004), *art. cit.*, p. 188.

[149] ROZE Jean-Baptiste Marie (trad.), *Jacques de Voragine. La Légende Dorée*, Paris : Garnier-Flammarion, 1967, Vol. I, p. 7-8.

[150] PAUPERT (1998-2005), *op. cit.*, Vol. 2, p. 48.

[151] HUOT DE LONGCHAMP Max, « Mystique » in LACOSTE Jean-Yves (dir.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p. 774.

[152] *Ibid.*, p. 775.

Vers 1260, saint Bonaventure, de son véritable nom Giovanni Fidanza[153], compose le *Lignum Vitae* ou *Arbre de Vie*. Né près de Viterbe en 1221 au sein d'une famille noble, Bonaventure fut un membre très influent de l'Ordre franciscain. Après s'être consacré pendant plusieurs années à l'enseignement et à la prédication, il devient ministre général de l'Ordre en 1257 et occupe cette fonction jusqu'à sa mort en 1274. L'année précédente, il avait également été nommé cardinal d'Albano par le pape Grégoire X[154]. L'œuvre prolifique de saint Bonaventure comporte, outre des écrits consacrés à la théologie ou à l'Ordre franciscain, un ensemble de textes spirituels dont le *Lignum Vitae* fait partie[155].
Il s'agit d'un traité relatant la vie du Christ en 48 articles organisés selon un système symbolique précis. « Le titre du livre et le nombre des articles correspondent au symbolisme conçu par l'auteur d'un arbre qu'on représente avec six branches opposées et bifides portant chacune un fruit et quatre feuilles. Chaque groupe de branches propose un mystère : l'origine divine et l'humaine, la passion et la glorification ; chaque fruit, un attribut, conclu des quatre considérations que sont les feuilles. »[156] Ainsi, les branches les plus basses sont consacrées à l'Enfance et à la Vie publique de Jésus, les branches médianes correspondent à la Passion tandis que les branches supérieures évoquent la Glorification du Christ[157]. Si nous prenons pour exemple l'une des branches inférieures de l'Arbre de vie, le premier fruit correspond à la « splendeur de l'origine » du Christ. Les quatre arguments, symbolisés par les feuilles, en faveur de cet attribut sont le fait que Jésus a été engendré par Dieu, qu'il a été annoncé par les prophètes, qu'il a été envoyé du ciel et enfin qu'il est né de la Vierge Marie. On le voit, le *Lignum Vitae* recèle un message théologique complexe qui laisse peu de place à une narration détaillée et où le rôle de Marie est peu mis en valeur. Cependant, nous avons choisi de présenter ce texte dans la mesure où il a exercé une influence directe sur l'iconographie avec la création d'un type de Crucifixion original qui sera évoqué plus loin.

Le second texte mystique qui a été pris en considération s'intitule *Les Méditations sur la vie du Christ* du Pseudo-Bonaventure. On a longtemps pensé que ces *Méditations* avaient été composées par l'auteur du *Lignum Vitae*. Cette attribution est aujourd'hui écartée même s'il semble certain que le rédacteur faisait, lui aussi, partie de l'Ordre franciscain. Les spécialistes s'accordent désormais à considérer le frère Jean de Caulibus comme l'auteur du texte qui aurait été rédigé à la fin du XIIIe ou au début du XIVe siècle[158]. L'ouvrage a été composé pour l'usage d'une clarisse retirée dans un couvent situé en Toscane, peut-être dans la ville de San Gimignano d'où Jean de Caulibus était originaire.
La vocation de ce texte est de fournir au lecteur un modèle de méditation visant à susciter la compassion et la volonté d'imiter le Christ. Le lecteur doit s'immerger totalement dans la contemplation des différents épisodes de la vie du Christ afin se laisser aller aux sentiments qu'ils éveillent en lui. La méditation doit être quotidienne et consacrée chaque jour à des épisodes différents. Ainsi, les deux premiers jours de la semaine sont dédiés à l'Enfance de Jésus et les deux jours suivants à sa Vie publique. Durant les trois derniers jours de la se-

---

[153] DUCARME Joseph, *Dictionnaire des mystiques et des écrivains spirituels*, Paris : Robert Morel, 1968, p. 91.

[154] BRETON Valentin-Marie, *Saint Bonaventure, Œuvres*, Paris : Aubier, 1943, p. 10-24. (Les maîtres de la spiritualité chrétienne).

[155] *Ibid*., p. 26-28.

[156] *Ibid*., p. 53.

[157] *Ibid*., p. 236.

[158] BAYART Paul (trad.), *Frère Jean de Caulibus (Pseudo-Bonaventure). Méditations sur la vie du Christ*, Paris : Éditions Franciscaines, 1958, p. 5.

maine, les méditations du lecteur sont axées sur les souffrances endurées par le Christ au cours de sa Passion[159].
Le style littéraire de Jean de Caulibus révèle un véritable sens dramatique. En ce qui concerne la vie terrestre de la Vierge, l'auteur des *Méditations* introduit plusieurs éléments narratifs qui trouvent un parallèle dans l'iconographie. Mentionnons par exemple la génuflexion de Gabriel lors de l'Annonciation ou l'affliction de Joseph au moment de la Nativité de Jésus. Outre l'impact des *Méditations* sur les arts plastiques, le texte a également laissé son empreinte au travers des mystères, en particulier ceux dédiés à la Passion du Christ[160].

Le troisième et dernier texte mystique qui a retenu notre attention s'intitule les *Révélations* de sainte Brigitte de Suède, une noble dame suédoise, née en 1302 et issue de lignage royal[161]. Malgré sa volonté de se consacrer au service de Dieu, Brigitte est mariée à un prince qui lui donne huit enfants. Mais le couple est un modèle de piété, chacun faisant partie du tiers-ordre franciscain réservé aux laïques. Après avoir rempli leurs obligations conjugales et dynastiques avec la naissance de huit enfants, les époux se consacrent à leur dévotion particulière envers Dieu et font vœu de chasteté[162]. Après la mort de son mari en 1344, Brigitte répartit ses possessions entre ses enfants et se consacre entièrement au service de Dieu. Elle fonde un monastère à Wastein et s'y retire en compagnie de religieuses[163].
C'est à cette période que Brigitte commence à recevoir des « révélations » sur les mystères divins qui lui sont dévoilés par Jésus et la Vierge Marie en personne. Les nombreuses visions de la sainte sont rédigées au fur et à mesure dans sa langue maternelle avant d'être traduites en latin par un ancien religieux du monastère de Cîteaux portant le nom de Pierre. Sous l'influence de ses visions, Brigitte entreprend plusieurs voyages, tout d'abord à Rome où elle vit pendant plusieurs années, puis en Terre Sainte où elle réalise un pèlerinage. Au cours de ces différents périples, elle délivre ses messages divins aux plus importants personnages de l'Église et de l'Empire[164]. Alors que Brigitte atteint la fin de sa vie en 1373, une vision l'informe de remettre le recueil contenant ses visions à un certain Alphonse, ancien évêque de Jéna[165]. Deux ans après la mort de la sainte, les *Révélations* sont présentées devant le pape Grégoire XI par sa fille, Catherine. Après un examen approfondi du contenu de ses visions, la candidature de Brigitte à la canonisation est proposée. Les *Révélations* sont alors reconnues comme authentiques par le pape puis par son successeur, Urbain V. La sainte est canonisée en 1391[166].
Grâce au crédit accordé par l'Église aux visions de Brigitte et à la popularité acquise par la sainte de son vivant, on imagine sans peine le succès rencontré par les *Révélations*[167] auprès des fidèles. Sous l'impulsion des princes européens, qui n'hésitent pas à envoyer leurs émissaires à Rome afin d'obtenir un exemplaire du texte, de nombreuses copies des *Révélations* se diffusent rapidement dans tout l'Occident. En 1435, une commission réunie en

---

[159] *Ibid*., p. 7-9.

[160] *Ibid*., p. 12-13.

[161] DUCARME (1968), *op. cit*., p. 103.

[162] *Les Révélations de sainte Brigitte, princesse de Suède*, Paris : Gaume Frères, 1834, p. 19-20.

[163] *Ibid*., p. 21-22.

[164] *Ibid*., p. 31-32.

[165] *Ibid*., p. 44.

[166] *Ibid*., p. 48-50.

[167] Le texte intégral des *Révélations* est publié dans : FERRAIGE Jacques (trad.), *Les Révélations célestes et divines de sainte Brigitte de Suède communément appelée la chère épouse*, Avignon : Seguin Ainé, 1850, 4 vol.

marge du Concile de Bâle réaffirme l'intérêt des *Révélations* de sainte Brigitte dans le cadre de l'instruction des fidèles[168].
Au même titre que les deux autres textes mystiques qui ont été présentés précédemment, les *Révélations* de Brigitte de Suède introduisent des éléments narratifs inédits. La relation de la Passion du Christ est particulièrement remarquable puisque la sainte en rapporte deux versions, l'une relatée par Jésus lui-même, l'autre du point de vue de Marie.

Ce chapitre liminaire consacré à la présentation des sources écrites de la vie terrestre de la Vierge s'est accompagné d'une étude détaillée de la trame narrative des différents textes sélectionnés. Cet examen a abouti à l'élaboration de tableaux synoptiques qui constituent de véritables grilles de lecture permettant d'établir clairement les rapports qui existent entre les textes et les images. Orientons à présent notre réflexion vers l'analyse des images qui ont été rassemblées en l'articulant autour des trois axes thématiques précédemment définis : la jeunesse de Marie et les épisodes liés à l'Incarnation, l'Enfance de Jésus et enfin les histoires qui appartiennent à l'âge adulte du Christ.

[168] *Ibid*., p. 51-53.

2. Avant la naissance du Christ : la jeunesse de la Vierge et l'Incarnation

Les différents thèmes iconographiques inhérents à la jeunesse de la Vierge et à l'Incarnation sont traités de manière chronologique. Après avoir procédé à l'analyse de l'épisode de la Naissance de la Vierge, nous nous intéresserons à sa Présentation et à sa Vie au Temple avant d'aborder le thème du Mariage de la Vierge. Viennent ensuite les histoires liées à l'Incarnation avec l'épisode fondateur de l'Annonciation, suivi de la Visitation de Marie à sa cousine Élisabeth et, enfin, des évènements qui entourent la découverte de la grossesse de la Vierge.

2.1. La Naissance de la Vierge

La Naissance de Marie est considérée comme un épisode miraculeux. En effet, ses parents, Anne et Joachim, étaient mariés depuis de nombreuses années mais n'avaient toujours pas d'enfant. Leur stérilité avait jeté l'opprobre sur le couple puisque l'absence de descendance était alors considérée dans les communautés juives comme un châtiment de Dieu.
Après que Joachim a été désavoué publiquement par le grand prêtre qui avait refusé les offrandes qu'il apportait au Temple, le vieil homme se retire au désert avec ses bergers et fait vœu d'y rester pour le reste de sa vie. Son épouse, dans l'ignorance de sa décision, pleure la disparition de son mari. C'est alors qu'un ange est envoyé par Dieu afin d'annoncer la future naissance de Marie, d'abord à Joachim, puis à Anne. Le miracle à venir est scellé par les retrouvailles du couple à la Porte Dorée de Jérusalem. Anne conçoit et met au monde une petite fille qu'elle appelle Marie selon la volonté du Seigneur. L'histoire des parents de la Vierge et de la Naissance de Marie appartient à une tradition apocryphe ancienne déjà développée dans le *Protévangile de Jacques*. Les différents épisodes qui composent le récit de la vie d'Anne et Joachim font l'objet d'une relation assez détaillée dans le *Protévangile* et ses dérivés[1].
En revanche, le thème de la Naissance de la Vierge n'est qu'évoqué dans chacun des trois évangiles apocryphes. Seul le *Protévangile* précise qu'Anne est assistée d'une sage-femme pendant l'enfantement. Par ailleurs, l'auteur confère à la scène un caractère d'intimité en indiquant que l'accouchée donne le sein à Marie après avoir observé un délai de purification. En revanche, le *Pseudo-Matthieu* et l'*Évangile de la Nativité de Marie* se contentent de stipuler qu'Anne a donné naissance à une fille à qui l'on attribue le nom de Marie. Cette version épurée du récit de la Naissance de Marie a été maintenue au Moyen Âge, tout d'abord par Maxime le Confesseur dans sa *Vie de la Vierge*, puis par Jacques de Voragine dans la *Légende Dorée*[2].
Pourtant, la tradition littéraire développée par le *Protévangile de Jacques* se perpétue grâce à l'*Évangile arménien de l'Enfance*[3] dans lequel certains détails sont même ajoutés. Le texte nous apprend que la purification d'Anne intervient trois jours après la naissance de l'enfant.

[1] Protévangile 1-4. L'histoire d'Anne et Joachim est reprise dans les remaniements du Protévangile : Ps-Mt 1-3 ; Nativité 1-5.

[2] Vie 4 ; Légende II, 176 (le référencement utilisé pour le texte de la Légende Dorée correspond à l'édition mentionnée dans la bibliographie ; le nombre en chiffres romains correspond au volume tandis que celui en chiffres arabes correspond au numéro de page).

[3] Arménien I, 7-8.

Anne ordonne alors à la sage-femme qui l'a assistée pendant l'accouchement de baigner Marie, puis de l'apporter dans sa chambre afin qu'elle puisse lui donner le sein. L'auteur de l'*Évangile arménien* insiste notamment sur la tendresse qu'Anne éprouve envers sa petite fille qu'elle berce dans ses bras et caresse sans cesse. Comme nous allons l'observer, ces éléments narratifs trouvent un écho dans les images de la Naissance de Marie.

Au sein du *corpus* iconographique qui a été rassemblé, 49 images illustrant l'épisode de la Naissance de la Vierge ont été répertoriées. La grande majorité – 40 images – appartient à l'art mural de la Péninsule. Dans la plupart des cas, les images recensées appartiennent à un programme iconographique, plus ou moins développé, dédié à la vie de la Vierge.
La plus ancienne image de la Naissance de la Vierge mentionnée dans notre documentation appartiendrait à un cycle pictural qui décore les parois de la nef latérale droite de l'église S. Maria Antiqua à Rome. La datation de cet ensemble décoratif est sujette à controverse mais se situerait dans le courant du VIIIe ou du IXe siècle[4]. L'existence de cette peinture murale, à priori fragmentaire, a été mentionnée dans la base de données de l'Index of Christian Art. Cependant, l'impossibilité de trouver une reproduction photographique de cette peinture nous incite à penser qu'elle a peut-être été détruite. Une vérification sur place n'a pas été envisageable puisque l'église, située sur le Forum Romain, est inaccessible depuis plusieurs années pour cause de travaux.
D'ailleurs, si l'on en croit certains spécialistes de l'iconographie chrétienne, la plus ancienne image illustrant l'épisode de la Naissance de la Vierge serait une miniature byzantine du Ménologe de Basile II[5], datée vers 979-984[6] ou au XIe siècle[7] (Catalogue – Vol. 1, fig. 1). Cette image est particulièrement intéressante puisqu'elle laisse déjà apparaitre plusieurs motifs iconographiques qui vont connaître une grande postérité durant plusieurs siècles. La scène se déroule en extérieur, comme l'indique la végétation rase qui se développe sur le sol. L'arrière-plan de la composition est clôt par un long mur de pierre avec, à son extrémité gauche, un édicule étroit surmonté d'une toiture recouverte de tuiles. Près de cet édifice, Anne est à demi allongée sur un socle dont la face antérieure est agrémentée de motifs losangés. Elle repose sur une couche qui épouse la forme de son corps, jambes étendues et buste relevé en appui sur un coude. Le buste et la chevelure d'Anne sont entièrement dissimulés sous un *maphorion* de couleur sombre. Dans la partie droite de la composition, trois personnages féminins s'approchent de la mère de la Vierge. Chacune transporte un plat contenant de la nourriture destinée à l'accouchée. La première servante se tient déjà derrière le lit mais Anne ne fait pas mine de saisir le plat qu'elle lui tend avec respect. Dans l'angle inférieur gauche de l'image, le thème iconographique du bain de Marie est figuré. Celle-ci apparait nue sur les genoux d'une sage-femme assise sur un tabouret bas. La nourrice retient l'enfant à l'aide de son bras droit tandis qu'elle utilise sa main gauche pour éprouver la température de l'eau contenue dans un bassin sur pied. La cruche avec laquelle le bassin a été rempli est désormais posée sur le sol.
Pour l'aire culturelle occidentale, une autre miniature appartenant à la décoration du Sacramentaire de Warmundus[8], évêque d'Ivrée, serait presque contemporaine de celle du Mé-

---

[4] Voir note 20 p. 66. La Fondazione Federico Zeri et Joseph Wilpert, bien qu'ayant proposé une datation pour le décor de la nef latérale droite de S. Maria Antiqua, ne mentionnent pas l'existence d'une *Naissance de la Vierge*.

[5] Rome, Bibliothèque Apostolique Vaticane, Vat. gr. 1613, fol. 22r.

[6] SCHILLER (1980), *op. cit.*, *4,2 Maria*, p. 63 et fig. 511 p. 312.

[7] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 163.

[8] Ivrée, Bibliothèque Capitulaire, Ms. 86, fol. 103v. Le manuscrit est daté vers 1001-1002. LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 85.

nologe puisque datée approximativement vers l'an mil. Jacqueline Lafontaine-Dosogne livre une description de cette miniature illustrant l'épisode de la Naissance de la Vierge. « Anne, sur sa couche aux bords arrondis comme les lits byzantins, et Marie, dans son berceau sur lequel la mère pose sa main, sont étendues côte à côte. L'enfant porte le même *maphorion* que sa mère, mais de couleur claire. Des rayons lumineux tombent du ciel, figuré dans l'angle supérieur de la composition, sur la petite Vierge »[9].

Pour le XIIe siècle, deux autres mentions qui évoquent des images illustrant l'épisode de la Naissance de Marie ont été répertoriées au sein de notre documentation. À Monreale, en Sicile, le porche de la cathédrale abritait autrefois un cycle de mosaïques dédié à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ et daté de la fin du siècle. Le programme iconographique débutait, semble-t-il, par une image de la Naissance de la Vierge. Malheureusement, l'ensemble de ce programme iconographique a été détruit en 1770[10].
Contemporainement, dans la seconde moitié du XIIe siècle, peut-être dans les années 1190[11], une peinture murale illustrant l'épisode de la Naissance de la Vierge aurait été réalisée dans l'église romaine de S. Giovanni a Porta Latina. Selon l'Index of Christian Art, cette peinture murale, apparemment fragmentaire, serait abritée dans une chapelle située dans la nef latérale droite de l'église. Cependant, une visite sur place n'a pas permis de localiser la peinture qui n'est, d'ailleurs, pas mentionnée dans la base de données de la Fondazione Federico Zeri. Il est donc permis de supposer que cette peinture murale a été détruite à une date indéterminée, après la rédaction de la notice de l'Index.

En définitive, le premier exemple avéré appartient à la seconde moitié du XIIIe siècle. Il s'agit d'une peinture murale qui prend place dans l'abside de la basilique supérieure S. Francesco à Assise où elle s'insère dans un programme iconographique dédié à la vie de la Vierge. Ce décor peint a été attribué à Cimabue et à son atelier qui l'auraient réalisé sous le pontificat de Nicolas III, entre 1277 et 1280[12]. La fresque qui nous intéresse ici (fig. 2) s'inscrit dans une lunette délimitée par un arc en berceau brisé. L'état de conservation est malheureusement très lacunaire, surtout dans la partie inférieure de l'image. La palette employée pour cette peinture murale est dominée par l'ocre et un très beau bleu qui a notamment été utilisé pour le fond de l'image. Les détériorations subies par la fresque ne permettent pas d'être plus précis en ce qui concerne les aspects formels de l'image. Le cadre architectural dans lequel se déroule la scène n'est pas défini si l'on excepte une arcade qui fait sans doute référence à une porte, dans la partie gauche de l'image. Néanmoins, la présence du lit laisse à penser que l'évènement se déroule dans la chambre d'Anne. La partie supérieure de la peinture, qui correspond à l'arrière-plan de la scène, laisse apparaitre deux personnages, Anne et probablement Joachim. La mère de Marie est assise dans un lit à baldaquin et ses jambes sont entièrement recouvertes par d'épaisses couvertures. Anne semble tenir entre ses mains un objet que l'on distingue avec peine. Comme nous le montrent de nombreuses images illustrant l'épisode de la Naissance de la Vierge, il s'agit peut-être du plat de nourriture qui est souvent remis à l'accouchée afin qu'elle reprenne des forces. Derrière le lit, se tient un autre personnage que l'on doit sans doute identifier à Joachim car sa tête est nimbée. Le premier plan de l'image est très endommagé. Il est néanmoins possible de déceler la présence de trois personnages de part et d'autre de la petite Marie dont on

[9] *Ibid*., p. 85.

[10] Voir note 68 p. 75.

[11] Voir note 52 p. 72.

[12] Voir note 120 p. 85.

n'aperçoit plus que le bas du corps. Sur la gauche, un premier personnage est assis à même le sol et tend les bras pour saisir le nouveau-né que lui transmet un second personnage situé sur la droite. Il s'agit probablement des deux sages-femmes qui apparaissent dans la plupart des images de la Naissance de la Vierge et qui sont très souvent occupée à préparer le premier bain de Marie. Derrière la sage-femme de gauche, il semble y avoir un autre personnage debout comme le laisse supposer la présence d'une draperie. Il pourrait s'agir soit d'une servante, soit d'un visiteur venu transmettre ses félicitations à Anne. Dans l'angle inférieur droit de l'image trône un objet qui ressemble à un bassin sur pied muni d'un couvercle évoque probablement le motif iconographique du bain de Marie.

Pour le XIIIe siècle, le seul autre exemple répertorié fait partie de l'ensemble de mosaïques qui décore l'abside de l'église S. Maria in Trastevere de Rome. Ces mosaïques ont été réalisées par Pietro Cavallini[13], sans doute à la fin de la dernière décennie du siècle[14]. L'image de la Naissance de la Vierge réalisée par le mosaïste (fig. 3) est très proche de celle de la miniature byzantine du Ménologe de Basile II. Les personnages et les objets se détachent sur un fond d'or qui inscrit clairement le cycle mosaïqué de S. Maria in Trastevere dans une tradition byzantinisante. Les couleurs, variées et chatoyantes, ainsi que la diversité des motifs qui ornementent l'architecture et les tissus, accentuent la préciosité de cette mosaïque. En outre, les contours de l'image sont délimités par des motifs géométriques à caractère floral. L'arrière-plan de la mosaïque est occupé par une architecture constituée de plusieurs piliers soutenant une sorte d'entablement dont la partie inférieure, vue en contre-plongée, laisse supposer l'existence de deux pièces au-delà de l'espace principal. Celui-ci est d'ailleurs délimité par deux draperies aux motifs géométriques, tendues entre les piliers, qui permettent de préserver l'intimité de la chambre d'accouchement. L'espace architectural est occupé par six personnages. Sur la gauche, Anne est assise sur un très beau lit dont la base dorée est constituée d'une série de minuscules arcades. S'accoudant légèrement à un coussin écarlate rebrodé de fils d'or, Anne est vêtue d'une tunique rouge et d'un *maphorion* bleu nuit passementé d'or. Outre le nimbe doré cerclé de rouge, la mère de la Vierge est identifiée grâce à une inscription qui court sur la base du lit, de même que Marie qui est figurée au premier plan, au centre de l'image. Entièrement nue, la petite fille est assise sur le genou d'une sage-femme, dans une position assez naturelle puisqu'elle lui agrippe le poignet d'une main tout en s'appuyant sur sa poitrine de l'autre. En revanche, l'anatomie du nouveau-né est très schématique, surtout au niveau du buste qui semble trop musculeux. Marie est dotée d'une chevelure bouclée et d'un nimbe similaire à celui de sa mère. La sage-femme, assise sur un tabouret bas, tient fermement le nourrisson de sa main droite tout en éprouvant l'eau du bain qui est contenue dans un grand récipient doré dont la forme rappelle celle d'un calice. Sur la droite, une deuxième sage-femme, debout et légèrement inclinée vers l'avant, verse le contenu d'une cruche dans le bassin. Au second plan, derrière le lit, deux servantes s'affairent autour d'une table ronde recouverte d'une nappe blanche et garnie de victuailles. La servante de gauche tient une petite cruche d'or tandis que celle de droite apporte un plat creux et circulaire contenant, semble-t-il, de la viande. Les vêtements portés par les servantes sont beaucoup moins riches que ceux d'Anne, tant au niveau des coloris qu'à celui des ornements.

---

[13] MATTHIAE Guglielmo, *Pietro Cavallini*, Roma : De Luca, 1972, 285 p. Cette hypothèse d'attribution est également adoptée par l'Index of Christian Art et la Fondazione Federico Zeri.

[14] Voir note 114 p. 84.

En dehors des cinq occurrences les plus anciennes, toutes conservées dans la Péninsule, les images de la Naissance de la Vierge qui ont été répertoriées appartiennent à une période allant du XIVe au milieu du XVIe siècle, avec une légère prépondérance quantitative du XIVe siècle auquel correspondent 19 images. Le XVe et la première moitié du XVIe siècle rassemblent respectivement seize et sept occurrences.
L'étude des images recensées a révélé d'importantes similitudes au niveau de la mise en espace, constat qui nous a conduite à nous interroger, dans un premier temps, sur le rôle joué par la composition dans la mise en valeur du personnage de Marie. Par la suite, notre attention s'est portée sur les deux personnages principaux de la scène de la Naissance de la Vierge, Anne et Marie, ainsi que sur leurs positions et attitudes respectives dans l'espace figuré. L'examen de la relation qui se noue entre la mère et son enfant a laissé apparaitre deux traditions opposées qui se sont développées dans l'art mural français et italien. L'observation de ces traditions iconographiques antagonistes a abouti, dans un troisième temps, à la mise en exergue d'un motif très répandu dans la péninsule italienne, celui du bain de Marie. Enfin, la grande majorité des images de la Naissance de la Vierge qui appartiennent à notre documentation témoigne d'un goût croissant pour le réalisme qui confère parfois à la scène sacrée un certain caractère d'intimité.

2.1.1. La composition de l'image comme un moyen de valoriser le personnage de Marie

Dans les images murales de la Naissance de la Vierge qui appartiennent à notre *corpus* iconographique, la scène se déroule presque toujours dans la chambre d'Anne. La seule exception qui a été constatée apparait dans une peinture murale conservée dans la chapelle S. Anne de l'église de Saint-Ybars, dans le département actuel de l'Ariège (fig. 4). Cette peinture, réalisée par un artiste anonyme du XIVe siècle[15], ne permet pas d'affirmer avec certitude que la scène se situe dans la chambre de la mère de Marie. Il s'agit, en réalité, d'un lieu non défini ; les personnages occupent un espace délimité par une arcature polylobée et se détachent sur un fond sombre et uni. Anne semble assise, mais il est difficile de savoir si elle repose sur un siège ou sur un lit, même si l'élément qui apparait derrière sa tête pourrait évoquer un oreiller.
Il est vrai que la plupart des sources écrites sont muettes en ce qui concerne le lieu dans lequel se déroule la Naissance de la Vierge, exception faite de l'*Évangile arménien de l'Enfance* qui mentionne l'existence de cette chambre lorsque, trois jours après la naissance, Anne demande à la sage-femme de lui apporter son enfant[16]. Cependant, il serait dangereux de conclure que cet apocryphe a eu une influence généralisée sur l'iconographie de la Naissance de la Vierge dans l'art mural en France et en Italie. Il semble plus pertinent de considérer que la représentation habituelle de la chambre d'Anne est affaire de logique. Ce choix reflète, en effet, une réalité tangible à une époque où un accouchement se déroulait ordinairement dans la chambre de la future mère.

Nous l'avons vu, la quasi-totalité des images de la Naissance de la Vierge appartenant à notre documentation a pour cadre la chambre d'Anne. Mais ce lieu habituel dans lequel se

[15] Robert Mesuret situe la réalisation des peintures murales de Saint-Ybars dans la première moitié du XIVe siècle tandis que les informations disponibles sur place penchent en faveur de la seconde moitié du siècle. MESURET (1967), *op. cit.*, notice 386, p. 96.

[16] Arménien II, 7-8.

déroule la venue au monde de Marie a été illustré de diverses manières par les artistes du Moyen Âge.
Exceptionnellement, la chambre d'Anne est simplement évoquée par la présence d'un lit qui se détache sur un fond plus ou moins indéterminé. Cette tendance à la simplification de l'espace de la chambre est particulièrement fréquente dans les images de la Naissance de la Vierge appartenant à l'aire culturelle française. Dans la chapelle S. Crépin de l'église prieurale Notre-Dame-du-Bourg de Rabastens, un artiste anonyme a peint une *Naissance de la Vierge* (fig. 5), peut-être aux alentours de 1318[17]. Rappelons que les peintures de Rabastens ont fait l'objet d'importantes restaurations et l'observateur doit conserver à l'esprit l'éventualité que l'iconographie ait pu être modifiée. Dans la peinture illustrant le thème qui nous intéresse ici, le lit d'Anne se détache sur un fond rouge et uni.
Dans la *Naissance de la Vierge* de la chapelle S. Martin du Monêtier (fig. 6), dont la décoration picturale aurait été réalisée vers 1450 ou dans le troisième quart du XVe siècle[18], le traitement de l'espace est similaire mais le peintre a introduit une distinction entre le sol et le fond qui sont traités avec des coloris différents, brun pour le sol et vert pour l'arrière-plan. Seule la présence d'un lit au centre de l'image permet d'identifier cet espace comme la chambre d'Anne. La couche semble close latéralement par des tentures blanches qui sont nettement visibles sur la droite de l'image, mais plus difficilement sur la gauche car la peinture est largement lacunaire dans cette zone.

Le plus souvent, le traitement spatial de la chambre d'Anne s'avère beaucoup plus complexe. La scène s'insère alors à l'intérieur d'une architecture dont les modèles les plus aboutis appartiennent à l'art mural de la péninsule italienne Il existe également quelques exemples dans des territoires frontaliers qui constituaient à l'époque médiévale de véritables zones d'acculturation entre la France et l'Italie.
Si l'on examine les plus anciennes images de la Naissance de la Vierge qui ont été recensées dans le cadre de cette enquête, force est de constater que les éléments architecturaux occupent encore une place limitée. Dans la peinture murale réalisée par Cimabue et son atelier à S. Francesco d'Assise (fig. 2), la présence d'une paroi percée d'une baie étroite et fermant la composition sur la gauche permet de situer la scène dans un intérieur que l'on n'a pas jugé utile de détailler davantage. Dans la *Naissance de la Vierge* de l'église S. Maria in Trastevere à Rome (fig. 3), l'architecture est plus présente et joue le rôle d'une toile de fond pour la scène qui se déroule au premier plan. Notons que Pietro Cavallini utilise également ce fond architecturé pour créer une ébauche de perspective grâce à la présence d'un décrochement entre les deux entablements et d'une série de petits caissons sur la face inférieure de ces mêmes éléments.
Cette recherche de la perspective est poursuivie au Trecento par Giotto et ses suiveurs. L'artiste florentin a été chargé de la décoration murale de la chapelle des Scrovegni de Padoue qu'il aurait achevée dès avant 1305[19]. Dans la peinture illustrant l'épisode de la Naissance de la Vierge (fig. 7), le maître italien crée une véritable « boîte architecturale » qui structure la composition en deux espaces distincts dans lesquels se répartissent les personnages. La pièce principale, surmontée par trois frontons triangulaires, constitue la chambre d'Anne. Le lit, représenté parallèlement au plan de l'image, occupe une place très importante dans la chambre qu'il délimite en deux zones. Des rideaux suspendus de part et d'autre du lit offrent la possibilité de préserver l'intimité de son occupante. L'édifice se pro-

[17] Voir note 91 p. 80.

[18] Voir notes 385 et 386 p. 124.

[19] Voir note 163 p. 91.

longe sur la gauche par un porche soutenu par deux fins piliers et surmonté d'une terrasse à balustrade.
La chapelle S. Giovanni de l'église des Dominicains de Bolzano abrite également un vaste décor pictural comportant plusieurs cycles narratifs réalisés par différents artistes anonymes vers 1320-1340[20]. La *Naissance de la Vierge* marque le commencement d'un cycle dédié à la jeunesse de Marie et à l'Enfance du Christ peint sur le mur occidental des deuxième et troisième travées de la chapelle (fig. 8). Dans notre peinture murale, la structuration de l'espace est analogue à celle qui a été observée dans la *Naissance de la Vierge* de la chapelle des Scrovegni. Les personnages prennent place dans une « boîte architecturale » propre à l'univers giottesque. Sur la gauche, la pièce principale de l'édifice est soulignée par un fronton triangulaire et correspond à la chambre d'Anne dont la couche occupe le fond de cet espace.
Dans l'église S. Vigilio al Virgolo, toujours à Bolzano, une décoration murale a été peinte dans la nef vers 1385-1390 par un artiste anonyme désigné sous l'appellation de Second maître de San Giovanni in Villa[21]. Dans la peinture illustrant l'épisode de la Naissance de la Vierge (fig. 9), le porche qui jouxtait la chambre d'Anne dans la peinture de l'église des Dominicains est remplacé par la représentation d'une cuisine.
Une organisation architecturale identique apparait dans une peinture murale conservée dans l'abbaye Notre-Dame d'Abondance, située au cœur du duché de Savoie. Le décor pictural du cloître témoigne de la vivacité des traditions artistiques italiennes dans les régions frontalières entre la France et la Péninsule. Le cloître abrite un important cycle pictural dédié à la vie de la Vierge, probablement amputé du fait de la destruction de la galerie septentrionale et d'une partie de la galerie occidentale. Les peintures de la galerie orientale étaient probablement consacrées à l'histoire des parents de la Vierge et à la jeunesse de Marie, avec notamment l'épisode de la Naissance qui nous intéresse ici. La réalisation de ce décor a été confiée à l'atelier du peintre piémontais Giacomo Jaquerio, probablement entre 1428 et 1444[22]. La *Naissance de la Vierge* est très lacunaire et doit être étudiée par le truchement d'une copie aquarellée réalisée à la fin du XIXe siècle (fig. 10). Cependant, cette reproduction donne un bon aperçu de l'espace architectural dans lequel se déroule la scène avec la chambre d'Anne sur la gauche et la cuisine sur la droite.

À partir du XVe siècle, certaines images murales de la Naissance de la Vierge témoignent du développement spectaculaire acquis par le cadre architectural. La chapelle Caracciolo de l'église S. Giovanni a Carbonara de Naples abrite une décoration murale peinte par Leonardo da Besozzo, dont le nom apparait dans une inscription, probablement après 1441[23]. La peinture illustrant l'épisode de la Naissance (fig. 11) a pour cadre une vaste demeure comportant deux corps de bâtiment. Le premier, situé sur la gauche, est constitué d'une longue façade à bossages qui forme plusieurs décrochés. L'édifice est surmonté d'une terrasse à balustrade tandis que la façade est percée de plusieurs baies de tailles et de formes variées. Un escalier de pierre assure l'accès au premier étage de l'édifice. Le second corps de bâtiment, situé sur la droite de l'image, abrite les personnages principaux de la scène peinte. Le rez-de-chaussée est occupé par la chambre d'Anne tandis que l'étage, légèrement en surplomb, comporte une loggia et une toiture à deux pans ornée de créneaux. La façade de l'édifice est agrémentée d'éléments décoratifs, masques et *putti*, qui évoquent des sculp-

[20] Voir note 228 p. 100.
[21] Voir note 230 p. 101.
[22] Voir note 388 p. 125.
[23] Voir note 373 p. 121.

tures en bas-relief. Les personnages, représentés à petite échelle, se meuvent dans cette gigantesque demeure seigneuriale qui occupe la majeure partie de la composition.
Une mosaïque illustrant l'épisode de la Naissance de la Vierge a été réalisée vers le milieu du XVe siècle par Michele Giambono[24] pour la chapelle Mascoli de la basilique S. Marco de Venise (fig. 12). Comme dans le cas de la peinture napolitaine, cette mosaïque a pour cadre une très belle demeure à l'architecture finement détaillée, quoique d'une monumentalité moins affirmée. L'édifice se compose de deux niveaux surmontés d'une rangée de créneaux très resserrés. Le rez-de-chaussée s'ouvre sur deux portiques soutenus par des colonnes et des pilastres d'ordre corinthien dont la base est ornée de marqueterie de marbre formant des motifs géométriques. Á l'étage, une arcature soutenue par de fines colonnettes laisse entrevoir le plafond à caissons d'une vaste pièce. Sur la droite, cette salle s'ouvre sur un petit balcon au travers d'une baie richement ornementée. Notons la présence d'un magnifique paon perché sur la balustrade de pierre du balcon. Le paon est un symbole qui a été utilisé très précocement dans l'art chrétien car il symbolise l'immortalité et la résurrection en raison de sa chair réputée imputrescible[25]. La présence du paon dans la *Naissance de la Vierge* de la chapelle Mascoli est une préfiguration des mystères à venir. Marie est née miraculeusement afin, qu'à son tour, elle puisse mettre au monde le Sauveur qui se sacrifiera et ressuscitera pour le Salut de l'humanité.

Intéressons-nous à présent au positionnement des personnages, en particulier de Marie et d'Anne, au sein des différentes images de la Naissance de la Vierge qui ont été recensées. En règle générale, le lit constitue un élément de structuration de l'espace qu'il désigne, par ailleurs, comme étant la chambre d'Anne. Le plus souvent, le lit occupe le fond de la composition où il est positionné parallèlement au plan de l'image. Cet agencement judicieux permet de renvoyer la représentation de Marie au premier plan. Dans la *Naissance de la Vierge* peinte dans la nef de l'église S. Vigilio al Virgolo de Bolzano (fig. 9), les deux plans de l'image où sont représentées Anne et la servante, d'une part, et Marie et les sages-femmes, d'autre part, sont très rapprochés ce qui induit un certain tassement de l'espace.
Le chœur de la cathédrale S. Maria Assunta d'Atri a été entièrement décoré à fresque par Andrea Delitio, probablement dans les années 1440[26]. Dans la *Naissance de la Vierge* (fig. 13), le peintre est parvenu, au contraire du peintre de Bolzano, à restituer une véritable profondeur. La scène se déroule dans un intérieur dont les détails sont fidèlement restitués par le peintre. L'arrière-plan est occupé par la couche d'Anne qui est disposée sur une large estrade et qui possède une imposante tête de lit en bois ornementée d'un décor géométrique de marqueterie. Les murs de la chambre sont, eux aussi, agrémentés de motifs géométriques noirs et rouges. Au premier plan, sur la gauche, se trouve la cuisine et son imposant foyer surmonté d'une hotte semi-circulaire. Andrea Delitio a créé une séparation visuelle entre la cuisine et la chambre grâce à une colonnette à chapiteau corinthien. Il a également ménagé une échappée vers un paysage que l'on aperçoit par un arc en plein cintre situé derrière la colonnette. L'adjonction d'un plan intermédiaire, matérialisé par l'estrade de bois sur laquelle repose le lit d'Anne et où est assise une vieille femme s'occupant d'un chat, accentue l'impression de profondeur.
Très exceptionnellement, le lit d'Anne est placé le long d'un mur latéral de la chambre, perpendiculairement au plan de l'image. On trouve un très bel exemple de ce type de composition dans la *Naissance de la Vierge* peinte dans la nef de l'église S. Maria Assunta de Cre-

[24] Voir note 380 p. 122.

[25] SERINGE Philippe, *Les symboles dans l'art, dans les religions et dans la vie de tous les jours*, Genève : Hélios, 1988, p. 141-143.

[26] Voir note 359 p. 119.

mona par Boccaccio Boccaccino en 1514 ou en 1518[27] (fig. 14). Dans cette peinture murale, la composition s'ouvre largement sur la chambre d'Anne qui révèle l'aisance d'une demeure cossue. En témoigne notamment la gigantesque cheminée dont le manteau de pierre est agrémenté de plusieurs pièces d'orfèvrerie. Contrairement à ce qui a été observé dans la plupart des images de la Naissance de la Vierge, le lit d'Anne est figuré perpendiculairement au plan de l'image, ce qui a pour conséquence de renforcer l'effet de perspective. Il s'agit d'un imposant lit à baldaquin dont la tête de bois est richement sculptée. Les lourdes tentures bleues festonnées d'or sont gracieusement drapées de part et d'autre de la couche où est allongée Anne. La présence du lit dans la partie droite de l'image a conduit l'artiste à illustrer le thème du bain de Marie dans le coin inférieur gauche de la peinture pour créer une opposition visuelle entre les deux personnages principaux de la scène. Ce procédé formel permet de mettre en valeur le personnage de Marie tout en proposant une composition très équilibrée.

Dans quelques images tardives de la Naissance de la Vierge, la composition se caractérise par une organisation innovante de l'espace pictural dont l'objectif est de valoriser toujours davantage le personnage de Marie. Dans l'église S. Maria delle Grazie de Varallo Sesia, une peinture murale illustrant notre épisode a été réalisée par un artiste anonyme à la fin du XVe siècle[28] (fig. 15). Cette image, tout à fait exceptionnelle, allie la représentation de la Naissance de la Vierge à celle de sa Présentation au Temple qui occupe la partie droite de la composition. Nous laisserons de côté le second thème iconographique qui fera l'objet d'un développement ultérieur. La scène de la Naissance prend place dans un intérieur cossu, comme en témoignent les murs en pierre de taille et le dallage brillant au ton brun-orangé. Parallèlement au plan de l'image, le peintre a représenté un mur percé d'une ouverture qui marque une séparation entre les deux espaces de la composition. Au premier plan, la scène du bain de Marie se déroule dans une pièce indépendante de la chambre d'Anne que l'on aperçoit à l'arrière-plan dans l'encadrement d'une porte flanquée de pilastres aux chapiteaux ornés de glyphes.
Cette tendance s'accentue avec deux autres peintures murales italiennes dans lesquelles la scène de la Naissance de la Vierge ne se déroule pas véritablement dans la chambre d'Anne mais dans une autre pièce où des sages-femmes s'occupent de Marie. Il s'agit des peintures murales abritées dans l'église S. Maria Annunziata de Borno et dans le couvent S. Niccolò d'Osimo qui seront évoquées plus longuement par la suite.

Il existe, cependant, de rares exceptions qui viennent contrebalancer cette propension générale à utiliser la composition comme un moyen de valoriser le personnage de Marie dans les images de la Naissance. Deux peintures murales dont le schéma compositif s'avère inhabituel sont conservées, l'une en France, l'autre en Italie. La chapelle de Lugny, édifiée dans le courant du XVe siècle, se situe au sud du chœur dans l'église S. Julien de Senneceyle-Grand. Les parois sont entièrement décorées de peintures murales qui ont peut-être été réalisées vers 1530 par un artiste anonyme[29]. La peinture illustrant l'épisode de la Naissance de la Vierge (fig. 16) est conservée sur le mur septentrional de la chapelle, dans une lunette délimitée par la voûte d'ogives. La peinture est malheureusement assez détériorée dans sa partie droite ce qui peut nuire, dans une certaine mesure, à la fiabilité de l'analyse iconographique. Le lit d'Anne occupe la majeure partie d'un espace qui ne semble pas véri-

[27] Voir note 433 p. 133.

[28] Voir note 300 p. 110.

[29] Voir note 428 p. 131.

tablement défini, d'après ce qu'il est encore possible de constater malgré les lacunes de la peinture. Il est assez difficile de distinguer la présence de Marie, mais c'est bel et bien à l'arrière-plan qu'elle a été représentée dans les bras d'une sage-femme qui s'apprête à donner l'enfant à sa mère (détail, fig. 17).

La seconde peinture murale appartient au décor de la chapelle centrale de l'église S. Maria in Porto Fuori de Ravenne, décor réalisé dans le deuxième quart du XIVe siècle par un artiste anonyme appelé communément Maître de S. Maria in Porto Fuori[30]. L'espace dans lequel se déroule l'épisode de la Naissance de la Vierge est délimité à l'arrière-plan par une tenture à rayures (fig. 18). Des draperies plus claires mettent en exergue les personnages principaux qui occupent le centre de la composition. La majeure partie de l'espace disponible dans la chambre est réservée au lit sur lequel Anne est assise. Marie est allongée dans un berceau qui est disposé derrière la couche de sa mère. Cette image est exceptionnelle à plus d'un titre puisqu'il s'agit également de l'unique occurrence de notre *corpus* où Marie est représentée dans son propre lit. Ce motif iconographique particulier tire peut-être son origine d'une mention transmise par le *Protévangile de Jacques*. Cet apocryphe précise en effet qu'Anne, après avoir demandé à la sage-femme de lui indiquer le sexe de l'enfant qu'elle vient de mettre au monde, prend Marie et la couche[31]. Sans plus de précision de la part de l'auteur du texte, il est permis de supposer que l'enfant est couchée dans son propre berceau. Il est à noter que le motif iconographique de Marie dans son berceau n'était pas inconnu dans l'art d'Occident, et particulièrement dans l'art de l'enluminure, puisqu'il apparait aux environs de l'an mil dans la miniature du Sacramentaire de Warmundus qui a déjà été évoquée plus haut. Il apparait également sur le volet droit d'un diptyque de pierre sculptée réalisé aux XIe-XIIe siècles[32] et conservé à Berlin (fig. 19). Cette tablette illustre plusieurs épisodes de la vie de Marie répartis autour d'une image de la Vierge à l'Enfant. L'épisode de la Naissance de la Vierge se situe au centre du registre supérieur. On y voit Anne assise dans son lit, adossée à un oreiller et les jambes recouvertes d'une couverture. Elle tend les bras vers une servante qui arrive par la droite en lui apportant un récipient rond et profond dont le contenu n'est pas visible. Dans l'angle inférieur gauche de l'image, Marie est allongée dans un berceau posé à même le sol. Comme à Ravenne, son corps et sa tête sont entièrement emmaillotés dans des bandelettes de tissus entrecroisées.

Si la figuration de Marie dans son berceau est peu fréquente dans l'art mural de France et d'Italie, elle semble, en revanche, avoir connu une certaine postérité dans le décor d'églises appartenant à l'aire culturelle byzantine. Le motif iconographique apparait notamment, peut-être pour la première fois dans l'art monumental, dans l'église S. Clément d'Ohrid en Macédoine à la fin du XIIIe siècle (fig. 20). Dans cette image, Marie est enroulée dans une couverture et repose dans un berceau rectangulaire disposé sur le sol au pied du lit d'Anne[33].

Après avoir démontré que les différents éléments de structuration de l'espace adoptés dans les images de la Naissance de la Vierge concouraient à la valorisation du personnage de Marie, intéressons-nous à la traduction visuelle des relations qui se nouent entre l'enfant et sa mère.

---

[30] Voir note 211 p. 98.

[31] Protévangile 5.

[32] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, vol. 2, pl. I, fig. 1.

[33] *Ibid.*, vol. 1, p. 105 et pl. VI, fig. 20. Gertrud Schiller propose de dater les peintures murales d'Ohrid en 1294-1295. SCHILLER (1980), *op. cit.*, *4,2 Maria*, p. 248.

2.1.2. La relation entre Anne et Marie : une opposition entre les images de tradition française et celles de tradition italienne

L'observation du rapport qui existe entre Marie et sa mère dans les images murales de la Naissance de la Vierge laisse apparaitre une nette distinction entre les images de tradition française et celles de tradition italienne.

2.1.2.1. La mise en exergue du lien maternel dans l'art mural de la France

Dans l'art mural de l'Hexagone, Marie est presque toujours en contact direct avec sa mère. Cette dernière repose généralement dans son lit, la plupart du temps en position assise, parfois adossée à de moelleux oreillers et les couvertures remontées sur les jambes. Dans la *Naissance de la Vierge* de l'église S. Julien de Sennecey-le-Grand (fig. 16), par exemple, les membres inférieurs d'Anne sont dissimulés sous un volumineux édredon blanc. Plus rarement, comme dans la *Naissance de la Vierge* de la chapelle S. Martin du Monêtier (fig. 6), Anne est allongée dans son lit.
Quand Anne est assise, elle s'apprête très souvent à recevoir Marie des mains d'une sage-femme. Il s'agit d'un motif iconographique qui est presque inconnu dans les images de la Naissance de la Vierge de tradition italienne[34]. À Rabastens (fig. 5), la sage-femme s'agenouille devant le lit d'Anne et lui transmet la petite Marie qui tend impatiemment les bras vers sa mère. Dans la *Naissance de la Vierge* de l'église de Sennecey-le-Grand, la sage-femme prend place derrière le lit d'Anne et tient fermement l'enfant entièrement emmaillotée dans ses bras. Anne tend les mains vers elle dans un geste qui manifeste sa volonté de prendre son enfant contre elle.
Au sein du *corpus* iconographique qui a été rassemblé, un *unicum* montre une situation inversée, c'est-à-dire Anne transmettant son enfant à une sage-femme. Cette peinture murale est conservée sur l'arc triomphal de la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue qui a été décoré en 1492 par Giovanni Baleison[35] (fig. 9). La partie supérieure de la composition a malheureusement été mutilée par l'adjonction d'une corniche sculptée qui couronne l'arc triomphal. Anne est assise dans son lit, les jambes recouvertes par une couverture aux rayures rouges et vertes. Marie occupe une position transitoire entre sa mère et une sage-femme qui se tient derrière le lit. La posture de Marie, tournée en direction de la sage-femme, permet de constater qu'Anne s'apprête à lui transmettre l'enfant. Le motif iconographique de la transmission de l'enfant entre Anne et une sage-femme pourrait constituer l'adaptation visuelle d'une tradition littéraire diffusée par l'*Évangile arménien de l'Enfance*. L'apocryphe indique, en effet, que la sage-femme, après s'être chargée des soins nécessaires à l'enfant, vient dans la chambre d'Anne et lui apporte Marie afin qu'elle puisse la nourrir[36].

La relation qui unit Marie et sa mère atteint son paroxysme avec l'image de la *Naissance de la Vierge* peinte dans la chapelle S. Martin du Monêtier (fig. 6 et détail, fig. 22). Cette peinture murale constitue un *unicum* au sein de la documentation iconographique qui a été rassemblée, aussi bien en France qu'en Italie. Le peintre a choisi de représenter Anne couchée

---

[34] Ce constat, issu de l'observation des images qui appartiennent à notre *corpus,* est confirmé par : LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 93.

[35] Voir note 381 p. 123.

[36] Arménien II, 8.

dans son lit, les couvertures remontées ne laissant apparaitre que son visage. Nous avons déjà signalé que cette posture est peu fréquente mais la peinture du Monêtier est d'autant plus remarquable que Marie est également couchée dans le lit de sa mère qui l'a glissée sous les couvertures. Leurs visages se touchent et Anne serre étroitement son enfant contre elle, dans une démonstration de la tendresse infinie qui se noue entre une mère et son enfant.

Cette image n'est pas sans évoquer le thème iconographique des Caresses prodiguées à Marie par ses parents, thème qui s'est développé dans l'art byzantin, en particulier dans le nord des Balkans et à Constantinople. Ce motif trouve probablement son origine dans le récit de l'*Évangile arménien de l'Enfance* qui fait allusion aux caresses qu'Anne dispense à son enfant[37]. Cependant, le thème des Caresses est toujours illustré de la même manière dans l'art byzantin : Anne, accompagnée ou non de Joachim, est assise sur un siège et câline Marie qu'elle tient sur ses genoux, selon une composition qui dérive probablement du type de la Vierge Glykophilousa, ou Vierge de tendresse[38]. Par ailleurs, l'illustration des Caresses fait d'objet d'une représentation distincte de celle de la Naissance de la Vierge. Autant d'éléments qui viennent confirmer la grande originalité dont le peintre du Monêtier a fait preuve.

2.1.2.2. Les occupations d'Anne dans l'art mural italien : le repas et la toilette

Dans les images de la Naissance de la Vierge répertoriées pour l'Italie, Anne est également alitée la plupart du temps, à l'instar de ce que les images de tradition française ont permis d'observer. La mère de Marie est généralement assise sur sa couche ou semi-allongée, en appui sur un coude, avec les couvertures remontées sur les jambes. Mais contrairement à ce qui a été constaté précédemment, les relations entre Anne et Marie sont presque inexistantes dans l'art mural italien. Loin de s'occuper elle-même de son enfant, Anne est présentée comme une simple spectatrice des soins qui sont prodigués au nourrisson par une ou plusieurs sages-femmes. D'ailleurs, l'accouchée est presque toujours occupée à des activités qui n'ont aucun rapport avec Marie, qu'elle s'apprête à prendre son repas ou qu'elle procède à sa toilette.

Le thème du repas d'Anne occupe une place relativement importante dans l'iconographie italienne de la Naissance de la Vierge puisque près de la moitié des occurrences qui appartiennent au *corpus* national comportent ce motif iconographique. Le repas d'Anne est principalement évoqué par la présence d'une ou plusieurs servantes apportant de la nourriture à l'accouchée ou s'affairant en cuisine. La chapelle S. Joseph de l'église S. Maria della Pace de Milan abritait une belle *Naissance de la Vierge*, peinte par Bernardino Luini entre 1516 et 1521[39], actuellement conservée à la Pinacothèque de Brera (fig. 23). Cette composition adopte un point de vue très resserré sur la chambre d'Anne. L'espace est divisé en deux plans grâce à une estrade sur laquelle est disposée la couche de la mère de la Vierge. Le thème du repas d'Anne est évoqué par la présence d'une servante à la peau noire représentée dans la partie droite de la composition. La femme porte un grand plateau recouvert d'un linge blanc sur lequel reposent plats d'argent et fines carafes de cristal contenant les mets destinés à l'accouchée.

---

[37] Arménien II, 9.

[38] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 1, p. 124-128.

[39] Voir note 430 p. 132.

Dans l'église S. Vigilio al Virgolo de Bolzano (fig. 9), le peintre s'est davantage intéressé à la préparation du repas d'Anne dans la petite cuisine qui jouxte la chambre sur la gauche. La pièce exiguë abrite un vaste foyer surmonté d'une hotte semi-circulaire. Celle-ci sert de support à une marmite qui est suspendue au-dessus du feu grâce à une longue chaîne munie de crochets. Devant l'âtre, une servante prélève de la nourriture à l'aide d'une longue cuillère et la dispose dans un plat rond qu'elle tient dans la main gauche.
Beaucoup plus rarement, l'artiste a représenté Anne en train de se restaurer. C'est le cas dans la *Naissance de la Vierge* conservée dans l'église S. Maria delle Grazie de Varallo Sesia (fig. 15). Une servante, debout derrière le lit, tend les mains comme si elle venait de déposer l'assiette qui se trouve sur les genoux d'Anne. La cuillère levée au niveau de la bouche, dans une posture très naturelle, l'accouchée semble souffler pour refroidir les aliments qu'elle contient avant de les ingérer.

Le motif iconographique du repas d'Anne appartient à une tradition iconographique exclusivement italienne. En effet, la documentation française de cette enquête n'en comporte que quatre exemples, tous conservés dans des édifices de la région alpine, zone de contact et d'échanges avec l'Italie. Dans la chapelle Notre-Dame d'Entrevignes de Sigale, le mur du chevet et la voûte qui le surmonte ont été décorés à une date incertaine[40] de peintures murales consacrées à la vie de la Vierge. Le voûtain septentrional est revêtu d'une image de la Naissance de la Vierge (fig. 24) dans laquelle Anne est allongée dans son lit, les couvertures remontées jusque sous les aisselles. Derrière le lit se tiennent deux servantes ; la première tend à Anne l'assiette contenant son repas tandis que la seconde apporte une coupe afin qu'elle puisse se désaltérer.
La peinture murale du cloître de l'abbaye d'Abondance (fig. 10), illustre également le thème du repas d'Anne. Comme à Bolzano, le peintre a fait le choix de représenter les préparatifs du repas dans une cuisine qui occupe la partie droite de la composition architecturale. Une marmite est suspendue au-dessus du feu grâce à une longue chaîne qui est arrimée à la hotte quadrangulaire surmontant l'âtre. Malgré les lacunes de la partie inférieure de l'image, la silhouette d'une servante est encore visible. Légèrement penché en avant, il est permis de supposer que celle-ci s'apprête à remuer ou à prélever le contenu de la marmite.
Au Monêtier, la *Naissance de la Vierge* de la chapelle S. Martin (fig. 6) s'affirme à nouveau comme une image tout à fait originale grâce à une évocation du repas d'Anne dont nous n'avons recensé qu'un seul autre exemple. En effet, c'est Joachim lui-même qui se charge des préparatifs du repas de son épouse. Assis à même le sol dans la partie droite de l'image, il remue à l'aide d'une cuillère de bois le contenu d'une écuelle disposée sur ses genoux.
Enfin, dans la *Naissance de la Vierge* peinte dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 21), Joachim apparait dans la partie droite de l'image. Une écuelle de bois entre les mains, le vieil homme tente de se frayer un passage parmi les nombreux visiteurs regroupés derrière le lit afin d'apporter son repas à Anne.

Le second thème iconographique évoquant les occupations d'Anne dans les images de la Naissance de la Vierge est celui de la toilette, thème qui ne semble apparaitre qu'en Italie et dans une proportion moindre que celle du repas. À sept reprises dans notre documentation iconographique italienne, Anne se nettoie les mains au-dessus d'une petite cuvette avec l'aide d'une servante qui verse de l'eau contenue dans une cruche.

[40] Voir note 404 p. 127.

Dans la chapelle Rinuccini de la basilique florentine de S. Croce, un cycle peint consacré à l'histoire des parents de la Vierge et à la jeunesse de Marie occupe la totalité d'un mur. Cette décoration picturale est attribuée à Giovanni da Milano qui l'aurait réalisée vers 1365[41]. Dans la peinture murale qui illustre l'épisode de la Naissance de la Vierge (fig. 25), les personnages prennent place dans un espace architectural matérialisé par un entablement, soutenu par un pilastre dorique, et une ouverture en plein cintre sur la gauche. La couche d'Anne, disposée sur une estrade de bois, occupe la partie droite de la pièce. Près de la tête de lit, une draperie blanche retenue par un lien permet, le cas échéant, de préserver l'intimité de l'accouchée. Assise sur son lit, Anne a les jambes recouvertes d'une couverture rouge tandis que son dos est soutenu par plusieurs oreillers moelleux. Avec l'aide d'une servante, qui se tient debout derrière le lit, la mère de la Vierge procède à sa toilette. Elle se lave les mains dans une cuvette posée sur ses genoux tandis que la servante verse le contenu d'une cruche. Dans le même temps, cette dernière tend un linge à Anne afin qu'elle s'essuie après ses ablutions.
La *Naissance de la Vierge* autrefois abritée dans l'église S. Maria della Pace de Milan (fig. 23) propose un traitement légèrement différent du thème de la toilette d'Anne. Une servante, toujours placée derrière le lit, s'apprête à verser le contenu d'une aiguière d'argent dans une cuvette qu'elle tient encore à la main. Mais ce faisant, elle interrompt Anne qui, les mains jointes en signe de prière et le regard levé vers le ciel, s'adresse à Dieu pour le remercier de la naissance miraculeuse de Marie.

Ainsi occupée à diverses activités ou simple observatrice des soins prodigués par d'autres à son enfant, Anne n'entretient presque aucune relation maternelle avec Marie dans les images italiennes de la Naissance de la Vierge. Cette tendance atteint son paroxysme avec la production d'images dans lesquelles Anne n'est pas présente. Dans le couvent S. Niccolò situé à Osimo, dans la région actuelle des Marches, plusieurs peintures murales illustrant des épisodes de la jeunesse de la Vierge auraient été réalisées par l'artiste toscan Pietro di Domenico da Montepulciano, probablement dans les années 1420[42]. Ces peintures décorent le mur d'autel d'une petite chapelle-tabernacle édifiée dans l'enceinte du couvent. Dans la *Naissance de la Vierge* (fig. 26), la scène se déroule dans une pièce ouverte par deux arcades soutenues par une colonne dorique. La salle est occupée par deux sages-femmes donnant le bain à Marie mais Anne n'a pas été représentée.
De la même manière, l'accouchée est absente dans la *Naissance de la Vierge* peinte dans l'église S. Maria Annunziata de Borno (fig. 27). Le chœur de l'édifice abrite une décoration murale réalisée par Giovanni Pietro da Cemmo en 1475[43]. La scène qui nous intéresse se déroule dans un espace architectural qui n'est pas une chambre. La pièce est occupée par une cheminée surmontée d'une imposante hotte quadrangulaire. Au fond de la salle, une porte s'entrouvre sur un second espace indéfini. Au premier plan, deux sages-femmes prodiguent à l'enfant les soins d'hygiène indispensables à un nouveau-né. Sur la gauche, un

[41] Voir note 132 p. 88.

[42] DONNINI Giampiero, « Gli affreschi in S. Niccolò di Osimo e qualche appunto su Pietro di Domenico da Montepulciano » in *Notizie da Palazzo Albani*, 1987, XVI, fasc. 1, p. 5. L'auteur fonde ces propositions d'attribution et de datation sur des études antérieures. Les peintures murales d'Osimo ont été attribuées pour la première fois à Pietro di Domenico da Montepulciano par Pasquale Rotondi en 1936. L'hypothèse s'appuie sur les similitudes stylistiques qui existent entre les peintures murales et les rares panneaux peints attribués avec certitude à l'artiste toscan. Francesco Rossi est le premier à situer la réalisation des peintures d'Osimo dans les années 1420, hypothèse que Giampiero Donnini considère comme vraisemblable. ROSSI Francesco, « Appunti sulla pittura gotica tra Ancona e Macerata » in *Bolletino d'Arte*, 1968, 5e série, 52, p. 197-206. ROTONDI Pasquale, *Studi e ricerche intorno a Lorenzo e Jacopo Salimbeni da S. Severino, Pietro da Montepulciano e Giacomo da Recanati*, Fabriano : Gentile, 1936, p. III et suivantes.

[43] Voir note 285 p. 108.

vieil homme vêtu d'un riche vêtement rouge bordé de fourrure blanche est assis sur une chaise de bois. L'identification de ce personnage est incertaine mais il pourrait s'agir d'une représentation inhabituelle de Joachim, le père de Marie. La main gauche levée, l'homme semble donner l'ordre à la servante représentée au second plan de servir le plat qu'elle transporte. Il est permis de supposer que le repas est destiné à Anne qui repose peut-être, invisible, dans la pièce adjacente.

Si l'absence de relation entre Anne et Marie est une constante dans l'iconographie italienne de la Naissance de la Vierge, il existe néanmoins deux exceptions au sein du *corpus* national. Dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 7), Giotto utilise le motif iconographique de la sage-femme transmettant l'enfant à sa mère qui a déjà été observé dans les images françaises de la Naissance de la Vierge. La sage-femme, positionnée derrière le lit d'Anne, tient l'enfant emmaillotée dans ses bras. Dans un geste impatient, Anne tend les bras vers Marie et manifeste ainsi son envie de serrer son enfant contre elle. Dans cette fresque, le peintre utilise le principe de la double représentation, très répandu dans l'art médiéval, qui permet de figurer simultanément deux actions successives mettant en scène un même personnage. Marie est donc représentée une seconde fois au premier plan de l'image dans les bras d'une sage-femme qui la nourrit.
Ce mode figuratif a également été utilisé par le peintre de la chapelle S. Giovanni de l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 8). Au premier plan, une sage-femme est occupée à donner son bain à Marie. Cette dernière est représentée une seconde fois, entièrement emmaillotée, tandis qu'une autre sage-femme la dépose dans les bras de sa mère. Les similitudes qui existent entre ces deux peintures murales témoignent de l'impact de l'art de Giotto sur le peintre de Bolzano. Il apparait clairement que le second s'est largement inspiré des motifs iconographiques utilisés par le premier tout en proposant une interprétation personnelle. Les styles sont également très proches de même que l'organisation du programme iconographique dans lequel s'insère l'épisode de la Naissance de la Vierge avec, notamment, l'illustration de thèmes inhabituels comme celui du cortège nuptial après le mariage de Marie et Joseph. Le peintre de Bolzano a vraisemblablement eu connaissance de la décoration de la chapelle des Scrovegni de Padoue.

Une image peinte de la Naissance de la Vierge constitue une synthèse étonnante entre les traditions françaises et italiennes qui viennent d'être explicitées. Dans le cloître de l'abbaye Notre-Dame d'Abondance (fig. 10), le peintre a évoqué le thème du repas d'Anne par l'illustration des préparatifs d'une servante en cuisine. Il s'agit de l'unique exemple de ce motif iconographique dans l'art mural de la France actuelle. Mais l'artiste attache également une grande importance à la relation qui se noue entre Marie et sa mère. Malgré les lacunes qui existent dans cette peinture murale, la position des personnages laisse à penser que Marie est en position transitoire entre les bras d'Anne et ceux d'une sage-femme. Le contexte de création de cette peinture murale était favorable à la production d'une image synthétisant des traditions iconographiques italiennes et françaises. En effet, le duché de Savoie constituait, au Moyen Âge, une véritable zone d'acculturation entre la France et l'Italie. S'y côtoyaient aussi bien des artistes de formation française et septentrionale, comme Péronet Lamy ou Jean Bapteur, que des peintres italiens tels que Giacomo Jaquerio dont l'atelier est probablement à l'origine des peintures murales du cloître d'Abondance.
L'observation des images murales de la Naissance de la Vierge qui appartiennent à notre documentation a démontré qu'Anne s'occupe rarement elle-même des soins prodigués à son

enfant. De fait, Marie est généralement prise en charge par une ou plusieurs sages-femmes qui participent au bain de l'enfant.

2.1.3. Le thème iconographique du bain de Marie

Le thème iconographique du bain de Marie est extrêmement répandu dans les images de la Naissance de la Vierge qui ont été répertoriées, particulièrement dans l'art mural de la Péninsule avec 34 occurrences. Pour la France, seules trois peintures murales illustrant ce thème ont été recensées mais, parmi elles, deux sont conservées dans des régions frontalières et ont été réalisées par des artistes italiens.
Dans la *Naissance de la Vierge* de la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 21), Giovanni Baleison a évoqué la thématique du bain de Marie par la présence d'une servante qui, une cruche à la main, est en train de remplir un vaste baquet situé au premier plan de l'image. Dans le cloître de l'abbaye Notre-Dame d'Abondance (fig. 10), il est permis de supposer, malgré les lacunes de la peinture, que le peintre a employé une mise en scène similaire. En effet, un baquet de bois oblong occupe le premier plan de la composition et une silhouette penchée indique la présence d'une servante versant peut-être le contenu de sa cruche. Dans la *Naissance de la Vierge* de Rabastens (fig. 5), le peintre a choisi d'évoquer le thème du bain de Marie par la simple représentation d'une cuve sur pied, recouverte d'un linge blanc et déposée sur l'estrade qui soutient le lit d'Anne. Si l'on considère que ce motif ne constitue pas un ajout du restaurateur du XIXe siècle, il est permis de supposer que le peintre a été marqué, au cours de sa formation, par les traditions iconographiques italiennes.

Dans les images murales de la Naissance de la Vierge qui ont été recensées pour l'Italie, le thème du bain de Marie bénéficie d'une mise en image différente de celle qui a été observée dans les trois peintures précédentes. Il est généralement matérialisé par la réunion de plusieurs personnages, la Vierge évidemment, mais aussi des sages-femmes qui sont le plus souvent au nombre de deux ou trois, autour d'un bassin, en bois ou en métal, qui marque le centre du motif iconographique.
Ce mode figuratif est ancien puisqu'on le rencontre déjà à la fin du XIIIe siècle dans la mosaïque de S. Maria in Trastevere à Rome (fig. 3). La scène du bain prend place au premier plan, dans la partie droite de la composition. Une magnifique cuve sur pied, constituée de métal doré et munie d'anses, occupe le centre du motif iconographique. Sur la gauche, une sage-femme assise tient Marie sur sa cuisse tandis qu'elle éprouve la température de l'eau du bain avec sa main gauche. Sur la droite, une seconde sage-femme se penche légèrement au-dessus de la cuve pour y verser le contenu d'une petite cruche métallique.
Cette manière d'illustrer le thème iconographique du bain de Marie a bénéficié d'une grande pérennité puisqu'il est largement réutilisé jusqu'à la fin de la période chronologique concernée par notre enquête. Dans le premier quart du XVIe siècle, Bernardino Luini emploie à son tour le motif dans la peinture murale déposée de l'église S. Maria della Pace de Milan (fig. 23). Comme à S. Maria in Trastevere, le bain de Marie occupe le premier plan et se centre sur le bassin, ici rectangulaire et fabriqué en bois. Sur la gauche, une sage-femme assise à même le sol tient Marie contre son sein tandis qu'elle éprouve la température de l'eau avec la main droite. De l'autre côté, une seconde femme, courbée vers l'avant, s'apprête à remplir le baquet grâce à une lourde cruche d'étain.

Au sein du motif iconographique du bain de Marie, l'enfant peut être figurée de diverses manières. Dans la plupart des images, Marie est emmaillotée dans des bandelettes serrées autour de son corps, comme dans la peinture murale de la chapelle des Scrovegni (fig. 7). Ce mode figuratif est particulièrement répandu dans la région toscane, au moins jusqu'au milieu du XVe siècle. On en trouve un autre exemple dans la *Naissance de la Vierge* de la chapelle Rinuccini à Florence (fig. 25). Dans la peinture illustrant l'épisode dans la chapelle S. Maria Assunta de la cathédrale de Prato (fig. 28), l'enfant a été emmaillotée dans des langes alternativement blancs et rouges dont un pan recouvre également sa tête. Cette chapelle a été décorée d'un cycle de peintures murales dédiées à la jeunesse de la Vierge qui auraient été réalisées vers 1445-1450 par un assistant d'Andrea di Giusto[44]. Des langes bicolores sont également figurés dans la peinture de l'église S. Maria in Porto Fuori de Ravenne (fig. 18) bien que le motif iconographique du bain n'y soit pas illustré. Cet aparté permet de souligner le fait qu'il n'est pas inhabituel que Marie soit également emmaillotée dans des images où le thème du bain n'est pas figuré, comme dans l'église de Saint-Ybars (fig. 4) où les bandelettes sont entrecroisées.

Dans l'église S. Vigilio al Virgolo de Bolzano (fig. 9), un motif iconographique inhabituel montre une sage-femme occupée à retirer les langes de Marie. La nourrice, agenouillée sur le sol, tient l'enfant contre son sein tandis qu'elle déroule la bandelette de la main droite. Les bras du nourrisson sont déjà libérés mais les langes permettent encore de dissimuler sa nudité.

La documentation iconographique rassemblée ne comporte qu'un seul exemple similaire. Il s'agit de la *Naissance de la Vierge* peinte dans la chapelle Barrile de la basilique S. Lorenzo Maggiore de Naples. Cette peinture murale fait partie d'un programme iconographique consacré à la jeunesse de Marie et à l'Enfance du Christ qui aurait été réalisé vers 1334-1335 par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maître de Giovanni Barrile[45]. Le thème du bain de Marie occupe le premier plan de la composition qui nous intéresse ici (fig. 29). À droite d'un bassin oblong, une première sage-femme est agenouillée. Le doigt tendu, elle se retourne vers une servante qui apporte une cruche d'eau et que l'on aperçoit par l'ouverture d'une fenêtre. Sur la gauche, une seconde sage-femme s'occupe de Marie. Assise à même le sol, elle a étendu ses jambes sur lesquelles l'enfant est allongée tandis qu'elle lui retire ses langes.

Lorsque Marie n'est pas étroitement emmaillotée dans des langes, elle est parfois simplement drapée dans un linge qui permet de dissimuler sa nudité. Dans l'église S. Maria Annunziata de Borno (fig. 27), c'est le corps entier de Marie qui est enveloppé dans un linge blanc, tout comme dans la *Naissance de la Vierge* de Rabastens (fig. 5). En revanche, le peintre de la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona (fig. 14) a utilisé l'étoffe blanche de manière stratégique afin de cacher les parties les plus intimes du nourrisson. Le tissu drapé autour des hanches de Marie n'emprisonne pas le haut de son corps. L'enfant tend les bras vers une sage-femme qui agite les mains devant son visage afin de l'amuser.

Le fait de représenter la nudité de Marie s'avère beaucoup plus exceptionnel dans les images de la Naissance de la Vierge qui ont été recensées. Il existe, cependant, un exemple ancien de ce motif iconographique puisqu'il apparait dans la mosaïque de l'église S. Maria in Trastevere de Rome (fig. 3). Au premier plan, Marie repose sur la cuisse droite d'une sage-

[44] Voir note 321 p. 113.

[45] Voir notes 255 et 256 p. 104.

femme qui est assise sur un tabouret bas. Entièrement nue, l'enfant fait face au spectateur qu'elle regarde en penchant légèrement la tête de côté.

La *Naissance de la Vierge*, qui appartient à la décoration murale de la chapelle Basso della Rovere dans l'église romaine de S. Maria del Popolo (fig. 30), a été peinte vers 1489-1491 par un membre de l'atelier du Pinturicchio[46]. L'épisode se déroule dans une petite chambre qui s'ouvre à l'arrière sur un paysage. Le lit d'Anne est disposé contre le mur gauche de la chambre, perpendiculairement au plan de l'image. La mère de la Vierge est allongée sur sa couche et s'appuie négligemment sur son coude gauche en soutenant sa tête de sa paume ouverte. Dans la main droite, Anne tient une cuillère de bois grâce à laquelle elle va prélever de la nourriture dans l'assiette que lui présente une servante. Sur la gauche, une seconde servante transporte un objet qu'il est difficile de distinguer. Le motif iconographique du bain de Marie apparait au premier plan, au centre de la composition. L'enfant y est figurée entièrement nue et arbore un nimbe constitué de minuscules fleurs. Deux sages-femmes entourent la fillette. La première, assise sur la gauche, vient de sortir Marie du bassin de bois oblong qui est posé près d'elle. La seconde sage-femme, accroupie sur la droite, présente un linge immaculé destiné à envelopper l'enfant. Dans l'angle inférieur droit de la composition se trouve un vieil homme assis, lisant un livre, que l'on peut probablement identifier à Joachim.

Mais même si Marie est parfois représentée nue, les artistes ont déployé divers artifices visuels destinés à dissimuler les parties intimes du corps de Marie. Ainsi, dans la *Naissance de la Vierge* peinte dans l'église S. Maria delle Grazie de Varallo Sesia (fig. 15), l'enfant est figurée de trois-quarts dos dans les bras d'une sage-femme.

Dans la cathédrale de Tarquinia en Latium, une peinture murale illustrant l'épisode de la Naissance de la Vierge (fig. 31) aurait été réalisée vers 1508-1509 par Antonio del Massaro da Viterbo, dit Il Pastura[47]. La scène se déroule dans une belle architecture d'inspiration classicisante dont le plafond à caissons est soutenu par deux rangées de pilastres cannelés d'ordre corinthien. Dans le fond de la pièce deux arcades en plein cintre laissent entrevoir un paysage dont on ignore s'il est feint ou s'il s'agit d'une vue véritable. Le lit, dans lequel Anne est assise, occupe la partie gauche de la composition au second plan. Le premier plan de l'image est consacré au motif iconographique du bain de Marie. Cette dernière repose sur les genoux d'une sage-femme qui est assise à même le sol. Marie est entièrement nue mais son pubis est astucieusement dissimulé par la main droite de la sage-femme.

La nudité de Marie est une caractéristique intrinsèquement liée à la représentation de l'enfant dans son bain. Il s'agit d'un motif iconographique relativement rare au sein de la documentation iconographique de cette enquête, avec un recensement de cinq peintures murales italiennes et d'un seul exemple français, tous datés des XIVe et XVe siècles.

Parmi ces six occurrences, la plus ancienne figuration de Marie dans son bain apparait dans la *Naissance de la Vierge* peinte dans l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 8). Marie est plongée jusqu'à la taille dans l'eau contenue dans un bassin de bois circulaire. Une sage-femme, agenouillée sur le sol, maintient le nourrisson par les aisselles dans une posture très naturelle. L'enfant, manifestement ravie d'être baignée, agite ses petits bras en direction de la sage-femme.

Une vision moins proche de la réalité est proposée dans la chapelle franciscaine S. Ambrogio et S. Caterina de Solaro, située dans la région actuelle de la Lombardie. Cet édifice a été décoré de peintures murales illustrant des épisodes de la jeunesse de Marie et de l'Enfance

[46] Selon les informations disponibles sur place.

[47] Voir note 448 p. 135.

du Christ, probablement vers 1365-1367[48]. La scène de la Naissance de la Vierge (fig. 32) se déroule à l'intérieur d'une minuscule « boîte architecturale » dans laquelle presque tout l'espace est occupé par le lit sur lequel Anne est assise. Assistée par une servante portant une cruche, l'accouchée est occupée à sa toilette. Une seconde servante entre dans la chambre par la gauche et apporte une serviette à Anne. Le motif iconographique du bain de Marie apparait au premier plan. Deux sages-femmes sont agenouillées de part et d'autre d'un bassin sur pied dont la forme évoque une cuve baptismale sculptée dans la pierre. Comme à Bolzano, Marie est plongée jusqu'à la taille dans l'eau du bain mais elle est représentée ici en position de prière, les mains jointes et le regard levé vers le ciel.
Dans l'Hexagone, nous n'avons recensé qu'un seul exemple montrant Marie dans son bain. Il s'agit d'une peinture très détériorée qui appartient à la décoration murale des parties hautes du chœur de la chapelle Notre-Dame de Châteaumeillant. Le programme iconographique, consacré à la vie de Marie, n'a pas pu être daté avec certitude[49]. Ces peintures se caractérisent par un style assez fruste et par une palette chromatique restreinte utilisant principalement des déclinaisons d'ocre jaune, d'ocre rouge et de noir. Le mauvais état de conservation de la peinture murale illustrant l'épisode de la Naissance de la Vierge (fig. 33) ne permet plus d'appréhender le schéma compositif global. L'identification du sujet de l'image a été rendue possible par l'analyse du programme iconographique. Selon le sens de lecture présumé du cycle, la peinture qui nous intéresse ici précède directement une image de la Présentation de la Vierge au Temple. Seul le motif iconographique du bain de Marie est encore visible. L'enfant est plongée jusqu'à mi-corps dans un bassin oblong traité dans des tons d'ocre jaune. Légèrement penchée vers l'arrière, elle est soutenue par une sage-femme vêtue de rouge qui est agenouillée derrière le bassin.

Au regard des nombreuses images de la Naissance de la Vierge qui comportent une figuration du bain de Marie, il est légitime de s'interroger sur les raisons qui pourraient expliquer le succès de ce motif dans l'art mural de la Péninsule. Selon Guido Tigler[50], le thème iconographique du bain de Marie doit être mis en rapport avec le débat sur l'Immaculée Conception. Il s'agit d'une controverse ancienne qui acquiert une nouvelle vigueur avec l'opposition doctrinale des Franciscains et de l'Ordre bénédictin, d'une part, et des Dominicains, d'autre part. Les premiers, tenants de l'immaculisme, se fondent notamment sur les réflexions de saint Anselme et de saint Bonaventure pour affirmer que la Vierge n'a pas hérité du péché originel. Au contraire, la pensée dominicaine, qui s'exprime notamment au travers des idées de saint Thomas d'Aquin, défend le principe d'une conception naturelle de Marie au cours de laquelle le péché originel lui a été transmis. La Vierge est néanmoins sanctifiée car sa conception est le fruit d'un miracle et qu'elle a été choisie par Dieu pour devenir le réceptacle du Verbe incarné[51].
Ce n'est qu'au moment de la Contre-Réforme qu'une solution iconographique se met en place pour illustrer le dogme de l'Immaculée Conception, dogme qui sera accepté officiellement par l'Église catholique en 1854. Mais avant cela, les tenants de la doctrine immaculiste ont imaginé d'autres moyens visuels susceptibles d'évoquer symboliquement l'Immaculée Conception. Le motif du bain de Marie constitue l'un des moyens formels privilégiés car il

[48] Voir note 185 p. 94.

[49] Voir note 105 p. 83.

[50] TIGLER (1998), *art. cit.*, p. 14-15.

[51] Pour une étude complète du débat qui entoure la doctrine de l'Immaculée Conception au Moyen Âge, voir LAMY Marielle, *L'Immaculée Conception : étapes et enjeux d'une controverse au Moyen Âge (XIIe-XVe siècles)*, Paris : Institut d'Études Augustiniennes, 2000, 676 p. (Études Augustiniennes, Série Moyen Âge et Temps Modernes, 35).

permet, en outre, de replacer cette idée dans le contexte de la Naissance de la Vierge. Deux raisons permettent d'expliquer le succès de ce motif. D'une part, la figuration du bain de Marie s'apparente à celle du bain de Jésus dans images de la Nativité. Or quelle naissance pourrait se prétendre plus miraculeuse et exempte de péché que celle du Christ ? D'autre part, le thème du bain véhicule une notion de pureté au travers de l'eau qui constitue un éminent symbole de purification. C'est elle qui, dans le rite du baptême, permet au catéchumène de se laver de ses péchés avant de rejoindre la communauté des chrétiens[52].
Cette notion de pureté peut être renforcée par d'autres éléments symboliques présents dans certaines images de la Naissance de la Vierge. Dans l'église Notre-Dame-du-Bourg de Rabastens (fig. 5), une femme se tient debout au pied du lit d'Anne. Dans ses mains, jointes en signe de prière, elle tient une fleur de lys sur laquelle s'est posée la colombe du Saint-Esprit. Ces deux éléments, symboles de la pureté et de la sainteté de Marie, sont généralement employés dans les images de l'Annonciation et nous n'en avons pas rencontré d'autre exemple dans les images de la Naissance de la Vierge rassemblées dans notre documentation. Cette absence de concordance nous incite à nous interroger sur l'authenticité de ce motif iconographique puisqu'il est avéré que les peintures murales de Rabastens ont été largement restaurées, voire repeintes, à la fin du XIXe siècle. Dans deux autres peintures murales conservées en Italie, un chœur d'anges salue la venue au monde de Marie, soulignant ainsi sa sainteté originelle. C'est le cas notamment dans la *Naissance de la Vierge* de l'église S. Maria in Porto Fuori de Ravenne (fig. 18) où trois anges nimbés, les mains jointes en signe de prière, planent au-dessus du berceau de Marie. Dans une autre peinture murale réalisée en 1514 par Andrea del Sarto[53] pour l'atrium de l'église S. Maria Annunziata de Florence (fig. 34), plusieurs anges représentés sous la forme de *putti* sont assis sur le dais qui surmonte le lit d'Anne.
Mais au-delà de la notion de pureté qui transparait au travers de la figuration du bain de Marie, ce motif iconographique est souvent le prétexte à la représentation d'un épisode anecdotique participant à la tendance réaliste qui se développe progressivement dans les images de la Naissance de la Vierge.

2.1.4. Le réalisme dans les images de la Naissance de la Vierge

Les sources littéraires relatives à la Naissance de la Vierge sont peu détaillées en ce qui concerne le lieu et le déroulement de l'épisode. En l'absence d'un cadre narratif bien défini, l'iconographie s'est librement inspirée d'une réalité quotidienne. Selon Louis Réau, ce caractère réaliste s'accentue à partir du XVe siècle[54]. L'observation des images qui constituent notre documentation iconographique a permis de mettre en évidence plusieurs éléments qui viennent confirmer cette affirmation. Mais s'il est vrai que l'attrait pour le réalisme dans les images de la Naissance de la Vierge s'accentue à partir du XVe siècle, c'est au cœur du siècle précédent qu'il faudrait situer les prémices de cette tendance.
L'intérêt qui se manifeste à partir du XIVe siècle pour la figuration de Marie dans son bain nous semble participer de cet attrait pour le réalisme dans les images de la Naissance de la Vierge. Sans remettre en cause le symbolisme qui peut être rattaché au thème du bain et qui a été explicité plus haut, force est de constater que le motif iconographique est souvent prétexte à l'élaboration d'images pittoresques dans lesquelles l'enfant profite des plaisirs de sa toilette.

---

[52] TIGLER (1998), *art. cit.*, p. 14-15.

[53] Voir note 440 p. 134.

[54] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 162.

Dans notre documentation iconographique, la plus ancienne peinture murale figurant Marie dans son bain laisse déjà transparaître la joie de l'enfant qui s'agite gaiement dans l'eau tandis qu'une sage-femme s'occupe d'elle. Nous avons déjà évoqué cette peinture qui appartient à la décoration murale de la chapelle S. Giovanni de l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 8). Plus tardivement, le caractère réaliste du motif iconographique s'accentue. Dans la *Naissance de la Vierge* de la cathédrale S. Maria Assunta d'Atri (fig. 13), le peintre donne à voir une illustration fidèle de la toilette d'un nouveau-né. La scène du bain apparait au premier plan, centrée sur un bassin bas de forme oblongue. Dans une position très naturelle, Marie est allongée dans l'eau, la tête maintenue par une sage-femme assise sur la gauche du bassin. Le type physique de l'enfant, tout en rondeurs, est véritablement celui d'un nourrisson. Sur la droite du bassin, une seconde sage-femme, accroupie et les manches retroussées, frotte vigoureusement le ventre de Marie qui semble manifester sa joie en babillant et en agitant les bras.

Le second élément de réalisme qui trouve ses racines au XIVe siècle est l'introduction d'animaux domestiques dans les images de la Naissance de la Vierge. Au sein du *corpus* iconographique qui a été rassemblé, une mosaïque et une peinture murale appartenant au décor de la cathédrale S. Maria Assunta in Cielo d'Orvieto en constituent les premiers exemples. Le gâble surmontant le portail droit de la façade principale de la cathédrale est décoré d'une mosaïque illustrant l'épisode de la Naissance de la Vierge (fig. 35). Elle a peut-être été réalisée vers 1365 par Ugolino di Prete Ilario[55]. La scène se déroule dans un intérieur, comme en témoignent le sol dallé et la tenture aux motifs animaliers qui délimite le fond de la pièce. À l'arrière-plan, Anne est allongée sur sa couche, appuyée sur un coude. Sur la droite, un guéridon destiné au repas de l'accouchée a été préparé et une servante verse le contenu d'une petite cruche dans un verre. Une seconde servante chargée d'un plat de viande se dirige vers le guéridon. Le premier plan de l'image est occupé par le motif iconographique du bain de Marie. Sur la droite, une sage-femme accroupie remplit un petit bassin circulaire à l'aide d'une cruche. Sur la gauche, une seconde sage-femme tient Marie sur ses genoux tandis qu'elle éprouve la température de l'eau du bain avec sa main droite. Le motif qui nous intéresse ici apparait dans le coin inférieur gauche de l'image où l'on aperçoit deux animaux domestiques affrontés. Sur la gauche, un petit chien à l'air agressif vient d'entrer dans le champ de l'image puisque la partie postérieure de son corps n'est pas visible. Cette intrusion déplait fortement à un chat qui manifeste son mécontentement en faisant le dos rond et en rabattant ses oreilles vers l'arrière.
Toujours à Orvieto, une autre *Naissance de la Vierge* (fig. 36) fait partie du vaste décor du chœur de la cathédrale consacré aux épisodes de la jeunesse de Marie et de l'Enfance du Christ. Cette décoration murale a également été réalisée par Ugolino di Prete Ilario dans la seconde moitié du XIVe siècle, peut-être vers 1357-1364[56]. Dans cette peinture, la chambre d'Anne est matérialisée par un petit édicule dont les voûtes sont soutenues par de fines colonnettes. Le lit occupe, à l'arrière-plan, un espace délimité par une longue tenture verte passementée d'or. Anne est allongée sur sa couche et, légèrement relevée sur un coude, s'apprête à consommer le repas déposé sur une petite table carrée. Sur la droite, une servante munie d'un couteau lui propose des tranches de viande. Un petit chien blanc semble également très intéressé par la nourriture disposée sur la table. Dressé sur ses pattes arrière, l'animal quémande vainement quelques reliques du repas. Sur la gauche de l'image,

[55] Voir note 196 p. 96.
[56] Voir note 195 p. 96.

une servante introduit deux visiteuses auprès de l'accouchée tandis que le premier plan est occupé par une illustration du bain de Marie. Deux sages-femmes sont assises sur des coussins de part et d'autre d'un bassin rond et ventru. Celle de gauche tient Marie dans ses bras et serre son visage contre le sien avec tendresse. La sage-femme de droite tend les bras vers sa consœur, manifestant son impatience de tenir l'enfant à son tour. Tout près de cette seconde femme, un autre petit chien brun est couché sur le sol. La gueule entrouverte, il semble occupé à ronger un os.
La figuration d'animaux domestiques dans les images de la Naissance de la Vierge se poursuit aux siècles suivants. Dans la cathédrale S. Maria Assunta d'Atri (fig. 13), le plan intermédiaire de l'image est matérialisé par l'estrade sur laquelle le lit d'Anne est disposé. Sur cette estrade est assise une vieille femme qui caresse un chat gris grimpé sur ses genoux. Non loin d'elle, un second félin endormi s'est pelotonné sur un épais coussin aux motifs roses et blancs. Dans la *Naissance de la Vierge* de la chapelle Caracciolo dans l'église S. Giovanni a Carbonara de Naples (fig. 11), les visiteurs qui patientent au pied de l'escalier, situé dans la partie gauche de l'image, sont accompagnés de plusieurs chiens. Sur la droite de la composition, un personnage est en train d'apprêter une volaille qu'il a déposée sur le rebord d'une fenêtre, sous le regard attentif d'un chat (détail, fig. 37). À la lumière de ces différents exemples, il semblerait que l'introduction du motif iconographique de l'animal domestique dans les images murales de la Naissance de la Vierge n'ait pas d'autre but que de conférer une atmosphère familière et pittoresque à l'épisode.

Dans le courant du XVe siècle, le réalisme dans les images de la Naissance de la Vierge tend à s'accentuer. Les peintures murales et mosaïques qui ont été recensées pour cet épisode permettent notamment d'observer une multiplication du nombre des personnages qui assistent à l'évènement. Aux XIIIe et XIVe siècles, le nombre de protagonistes est limité ; il s'agit presque exclusivement des servantes attachées au service d'Anne et des sages-femmes qui prodiguent leurs soins à Marie. Progressivement, d'autres personnages sont introduits dans les images de la Naissance de la Vierge.
Dans la peinture murale de l'église S. Giovanni a Carbonara de Naples (fig. 11), une véritable foule de visiteurs se masse au bas de l'escalier qui mène à la maison d'Anne et Joachim, chacun espérant entrevoir le fruit de cette naissance miraculeuse. Mais ce sont généralement des femmes qui rendent visite à l'accouchée, comme dans une *Naissance de la Vierge* peinte dans l'église S. Francesco de Pescia en Toscane (fig. 38). Cette peinture murale serait l'œuvre de Bicci di Lorenzo qui l'aurait réalisée dans la première moitié du XVe siècle[57]. La composition est structurée en deux espaces distincts : la chambre d'Anne sur la droite et une sorte de corridor voûté en berceau sur la gauche. Le lit dans lequel Anne est assise repose sur une large estrade et occupe le fond de la chambre. Au premier plan de l'image deux sages-femmes, assises à même le sol, s'occupent de Marie. Par la porte qui communique sur la gauche avec le corridor, un groupe de six femmes pénètre dans la chambre. La première s'élance sur l'estrade et vient serrer chaleureusement les mains d'Anne dans les siennes tandis que les autres femmes attendent de pouvoir la féliciter à leur tour. Deux autres personnages sont toujours dans le corridor : une servante portant un lourd panier sur la tête et Joachim que l'on identifie grâce à son nimbe.

[57] BERENSON (1963), *op. cit.*, Vol. II, fig. 502. L'attribution proposée par Bernard Berenson nous permet de supposer que la peinture murale a été réalisée dans la première moitié du XVe siècle puisque le peintre est né en 1373 et mort en 1452.

Profitons-en pour préciser que la présence de Joachim est relativement rare dans les images de la Naissance de la Vierge qui ont été recensées mais qu'elle tend à s'intensifier à partir du XVe siècle. La figuration du père de Marie est particulièrement inhabituelle en Italie où seulement huit peintures murales ont permis d'identifier ce personnage avec certitude. La proportion est plus importante en France où cinq peintures murales laissent apparaitre le père de Marie dans la scène de la Naissance.
Joachim est très souvent figuré sous les traits d'un vieillard chenu à la longue barbe comme dans la peinture de l'église de Saint-Ybars (fig. 4). Le père de Marie n'est pas toujours nimbé ce qui complique quelquefois son identification. Dans la *Naissance de la Vierge* de la chapelle S. Martin du Monêtier (fig. 6), l'homme qui est assis dans la partie droite de l'image n'est pas nimbé et ne semble pas très âgé puisque ses cheveux et sa barbe sont encore bruns. Cependant, son identification à Joachim nous paraît évidente en l'absence de tout autre personnage ; la famille de la Vierge est réunie dans une stricte intimité.
Mais certaines images ne permettent pas d'être aussi affirmatif. Dans la *Naissance de la Vierge* de l'église S. Maria Annunziata de Borno (fig. 27), nous avons déjà évoqué plus haut la présence d'un personnage masculin assis sur la gauche de l'image. Faut-il identifier cet homme à Joachim ou s'agit-il d'un donateur ? Son positionnement au plus près de la scène du bain de Marie laisse à penser qu'il s'agirait plutôt du père de l'enfant. La Scuola del Carmine de Padoue abrite un ensemble de quatre peintures murales dédiées à la jeunesse de la Vierge et réalisées par Giulio Campagnola, probablement entre 1505 et 1511[58]. L'épisode de la Naissance de la Vierge (fig. 39) se déroule dans un intérieur cossu à la décoration raffinée. La couche d'Anne, disposée sur une estrade décorée de marqueterie, occupe une position centrale contre le mur postérieur de la pièce. Le lit à baldaquin, dont les montants de bois sont richement tournés, est agrémenté de tentures de couleur vert pâle. Les boiseries apposées de part et d'autre du lit sont rehaussées d'un panneau peint dont le paysage crée une échappée visuelle vers l'extérieur. Elles sont également surmontées d'une corniche supportant deux sculptures d'inspiration antique. Une vaste cheminée, agrémentée de chenets dorés, occupe la paroi droite de la pièce tandis que deux massives colonnes de marbre matérialisent la limite du plan de l'image. Le dallage à damier rouge et blanc ainsi que le plafond à caissons génèrent la perspective. À l'arrière-plan, Anne est assise dans son lit tandis que le premier plan de la composition est, à nouveau, occupé par une figuration du bain de Marie. L'observation du personnage masculin présent dans la partie gauche de la composition, pose une question analogue à celle soulevée pour l'homme qui apparait dans la *Naissance de la Vierge* de Borno. Mais dans le cas de la peinture padouane, l'éloignement de l'homme par rapport à la scène sacrée, sa jeunesse ainsi que l'individualisation de ses traits nous incitent à conclure qu'il s'agirait d'un donateur plutôt que d'une figuration de Joachim. L'examen de la peinture murale illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple, au sein du même programme iconographique, corrobore notre hypothèse puisque Joachim y est figuré comme un vieillard arborant le nimbe[59].

À partir de la fin du XIVe siècle et surtout au XVe siècle, l'iconographie de la Naissance de la Vierge s'enrichit de la figuration très réaliste de scènes issues de la vie domestique, tendance qui ne semble concerner que les images de tradition italienne. La multiplication du motif iconographique de la servante s'affairant en cuisine est tout à fait révélatrice de cette tendance. Le premier exemple répertorié dans le *corpus* documentaire de cette étude appa-

[58] Voir note 452 p. 135.

[59] Voir fig. 62, Catalogue – Volume 1.

rait dans la *Naissance de la Vierge* de l'église S. Vigilio al Virgolo de Bolzano (fig. 9). La partie gauche de la composition est occupée par une étroite cuisine dans laquelle une marmite est suspendue au-dessus de l'âtre. À l'aide d'une longue cuillère, une servante est occupée à prélever le contenu de la marmite qu'elle dispose sur un plat rond. Il s'agit vraisemblablement d'un plat à base de viande. Un motif iconographique similaire a été figuré dans la *Naissance de la Vierge* peinte dans le cloître de l'abbaye Notre-Dame d'Abondance (fig. 10).
Quelquefois, une servante s'affaire au coin du feu non pour s'occuper de la préparation du repas d'Anne mais pour présenter un linge à la chaleur de la flamme. Au sein de notre documentation iconographique, ce motif apparait pour la première fois dans la *Naissance de la Vierge* peinte par Ottaviano Nelli en 1424[60] dans la chapelle du Palazzo Trinci à Foligno (fig. 40). La peinture murale appartient à un vaste programme iconographique dédié à la vie de la Vierge. La composition de cette image de la Naissance est structurée en deux espaces qui communiquent grâce à une arcade en plein cintre. Au centre, l'espace consacré à la chambre d'Anne est presque entièrement occupé par un lit aux vastes dimensions. Anne est allongée sur le côté, en appui sur un coude, le visage tourné vers une servante qui lui présente une cuillère pleine de nourriture que l'accouchée ne fait pas mine d'accepter. Derrière le lit, deux autres servantes apportent d'autres victuailles à leur maîtresse. Au premier plan se déroule l'épisode du bain de Marie qui est assise dans un bassin de bois rond. Une sage-femme, agenouillée sur la droite, maintient l'enfant d'une main pendant qu'elle éprouve de l'autre la température de l'eau qu'une seconde sage-femme déverse dans le bassin à l'aide d'une cruche. L'espace situé sur la gauche de la chambre d'Anne est occupé par un foyer ouvert surmonté d'une hotte semi-circulaire. Une servante agenouillée devant l'âtre réchauffe un grand linge blanc devant les flammes. Le linge permettra sans doute d'envelopper le corps de Marie à la sortie du bain. Une seconde servante, debout auprès d'elle, tient dans la main une bande de tissu enroulée sur elle-même, peut-être des langes propres destinés à emmailloter l'enfant. Notre catalogue recèle plusieurs autres exemples du motif iconographique de la servante devant l'âtre, notamment dans la *Naissance de la Vierge* de l'église S. Maria delle Grazie de Varallo Sesia (fig. 15) ou dans celle de la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona (fig. 14).

Dans de nombreuses images de la Naissance de la Vierge, des motifs iconographiques plus ponctuels illustrent également d'autres activités domestiques. Dans la peinture murale du Palazzo Trinci de Foligno (fig. 40), une femme apparait à une fenêtre dans la partie droite de l'image. Elle semble occupée à recueillir les pousses ou les graines d'une plante qui s'épanouit dans une jardinière intégrée à l'appui de fenêtre. Dans la *Naissance de la Vierge* de l'église S. Giovanni a Carbonara de Naples (fig. 11), le vaste décor architectural a permis au peintre d'introduire plusieurs personnages vaquant à leurs activités quotidiennes. Dans la partie gauche de la composition, une servante apparait au balcon de l'étage supérieur où elle est occupée à étendre un drap sur la balustrade. À l'aplomb de ce balcon, au rez-de-chaussée du bâtiment, deux personnages rapportent des denrées destinées à l'approvisionnement des cuisines. L'homme porte par les pattes un agneau mort tandis que la femme transporte sur sa tête un grand panier dont le contenu demeure indistinct. Dans la partie inférieure droite de l'image se trouve le personnage apprêtant une volaille qui a déjà été évoqué plus haut.
Enfin, plusieurs images de la Naissance de la Vierge laissent apparaitre des femmes qui assistent à l'évènement tout en filant. Deux exemples de ce thème domestique sont visibles

[60] Voir note 355 p. 118.

dans la mosaïque de la chapelle Mascoli dans la basilique S. Marco de Venise (fig. 12) et dans la peinture murale de la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona. Dans l'iconographie de la Naissance de la Vierge qui s'est développée dans l'aire culturelle byzantine, le motif de la fileuse est étroitement associé à la représentation de Marie dans son berceau[61]. Cependant, les images recensées dans le cadre de notre étude ne permettent pas d'établir la persistance d'une telle association dans l'art mural de France et d'Italie.
Les différents éléments iconographiques qui viennent d'être mis en exergue tendent à confirmer l'assertion de Louis Réau selon laquelle la tendance au réalisme dans les images de la Naissance de la Vierge s'accentue à partir du XVe siècle jusqu'à transformer certaines de ces images en véritables « scènes de genre »[62].

Intéressons-nous à présent aux premières années de la Vierge qui sont évoquées succinctement par certaines sources littéraires et semblent avoir connu peu de faveur dans l'art mural en France et en Italie.

2.2. Les premières années de la Vierge

Les sources littéraires relatives à la vie de la Vierge transmettent peu d'informations sur les premières années de Marie. Le *Protévangile de Jacques*[63] décrit Marie comme une enfant précoce et apprend au lecteur qu'elle fit ses premiers pas à l'âge de six mois. Consciente de la sainteté de son enfant, Anne refuse qu'elle foule à nouveau un sol impur et fait de sa chambre un sanctuaire duquel tout objet souillé est banni. Pour célébrer le premier anniversaire de Marie, Joachim offre une grande réception à laquelle il convie les desservants du Temple et « tout le peuple d'Israël ». À cette occasion, Joachim présente Marie aux prêtres qui la bénissent. Les thèmes des premiers pas de Marie et de sa bénédiction par les prêtres lors du banquet offert par son père ont connu une certaine postérité iconographique, mais uniquement dans l'art de tradition byzantine[64].
L'*Évangile arménien de l'Enfance*[65] reprend à son compte la narration proposée par le *Protévangile*, exception faite de l'épisode de la réception donnée par Joachim en l'honneur de Marie. Mais l'*Évangile arménien* innove ou fait appel à une autre tradition littéraire pour donner la première information qui suit chronologiquement la naissance de Marie. Le texte précise qu'après les 40 jours qui correspondent au délai de purification de la mère, Anne et Joachim conduisent Marie au Temple ainsi que l'exige la tradition juive. Nous retrouvons là un écho de la Présentation de Jésus au Temple qui se déroule également 40 jours après sa naissance. Mais le thème évoqué par l'apocryphe ne doit pas être confondu avec la véritable Présentation de la Vierge au Temple qui a lieu lorsque Marie est âgée de trois ans.

2.2.1. La Présentation de la Vierge bébé à Galatina : un *unicum*

Nous n'avons découvert qu'un seul exemple illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge bébé pour la période chronologique et l'aire géographique qui intéressent cette enquête. Cette peinture murale appartient à un cycle pictural dédié à la vie de la Vierge qui décore la chapelle Orsini dans la basilique S. Caterina d'Alessandria à Galatina, dans la ré-

[61] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 1, p. 107.
[62] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 162.
[63] Protévangile 6-7.
[64] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 1. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 164.
[65] Arménien 8-9.

gion des Pouilles. Le programme iconographique, réalisé à une date incertaine[66], est consacré à l'histoire des parents de la Vierge et à sa jeunesse ainsi qu'à quelques épisodes de l'Enfance du Christ.
La scène de la Présentation de la Vierge bébé (fig. 41) se déroule dans une « boîte architecturale » haute et étroite dont la couverture est soutenue par de fins piliers. L'espace architectural est largement ouvert sur l'avant, mais aussi sur le côté gauche par une arcade en plein cintre par laquelle les personnages pénètrent dans le Temple. La scène se déroule à l'intérieur du sanctuaire, derrière un autel de faibles dimensions. Sur la droite, le grand-prêtre est vêtu d'une tunique blanche surmontée d'un manteau et coiffé d'un bonnet conique symbolisant sa dignité sacerdotale. Il reçoit dans ses bras l'enfant entièrement emmaillotée que lui présente Anne, nimbée et drapée dans son manteau. Joachim, également nimbé, se tient auprès de son épouse. Le couple est escorté par trois femmes qui assistent à la première Présentation de la Vierge au grand-prêtre.
Le caractère unique de la peinture murale de Galatina au sein de notre *corpus* tend à confirmer le fait déjà établi que l'iconographie occidentale n'a pas été marquée durablement par la représentation des épisodes correspondant aux premières années de l'enfance de la Vierge. Dans l'aire culturelle française, l'adoption d'un thème iconographique illustrant l'Éducation de la Vierge par sainte Anne fait figure d'exception.

2.2.2. Une exception iconographique française : le thème de l'Éducation de la Vierge par sainte Anne

C'est probablement à cette première phase de la vie de Marie qu'il faut rattacher les quatre peintures murales, illustrant l'épisode de l'Éducation de la Vierge par sainte Anne qui ont été recensées dans l'art mural de l'Hexagone. Les sources littéraires qui ont été étudiées ne font nullement mention de cet épisode. Dans l'iconographie, il apparait pour la première fois dans l'art anglais du XIVe siècle, notamment dans les fresques de la chapelle de la Vierge de Croughton. Si la scène de l'Éducation de la Vierge par sainte Anne s'inscrit initialement dans des cycles iconographiques dédiés à la vie de Marie, elle acquiert rapidement une certaine autonomie. L'épisode est particulièrement illustré dans les Livres d'Heures, reflet d'une tradition selon laquelle Marie se serait justement exercée à la lecture grâce à ce type d'ouvrages. L'épisode s'est ensuite diffusé en France et dans les Pays-Bas méridionaux à la charnière des XVe et XVIe siècles[67]. En Italie, les images de l'Éducation de la Vierge sont rares et tardives, mais aucune n'a été répertoriée dans notre documentation nationale.
La création du thème iconographique de l'Éducation de la Vierge par sainte Anne a été encouragée par le contexte dévotionnel de la fin du Moyen Âge qui voit se développer particulièrement le culte dédié à la mère de Marie[68]. Par ailleurs, la postérité du thème en France a sans doute été favorisée par son adoption en tant qu'emblème des confréries de mères de famille[69]. Le *corpus* de notre étude témoigne, quoique de manière restreinte, du développement du thème iconographique de l'Éducation de la Vierge en France et de son absence en Italie pour la période chronologique qui nous concerne.

L'église Notre-Dame de Saux, dépendant de la commune de Montpezat-de-Quercy, a fait l'objet de plusieurs campagnes de décoration picturale. Le chœur a été entièrement peint

[66] Voir notes 375 à 379 p. 122.
[67] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 108-109.
[68] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 168.
[69] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 109.

dans la seconde moitié du XIVe siècle avec un programme iconographique cohérent qui comporte notamment un cycle de l'Enfance de Jésus, une *Crucifixion* et une image du Christ en majesté accompagné du Tétramorphe. Dans la nef, plusieurs peintures murales ont été ajoutées à la charnière des XVe et XVIe siècles[70]. L'*Éducation de la Vierge* par *sainte Anne* (fig. 42) est une image isolée qui appartient à cette seconde campagne décorative. Elle est conservée sur le premier pilier méridional de la nef lorsque l'on se place au niveau du chœur. La scène prend place dans une pièce exiguë dont le mur postérieur est décoré de motifs végétaux et qui s'ouvre sur l'extérieur par une fenêtre à croisillons. Au centre de l'image se détachent les silhouettes d'Anne et de Marie qui sont très détériorées. Sur la gauche, Anne semble assise sur un banc de bois qui occupe toute la largeur de la pièce. Une main tendue, elle semble converser avec Marie qui se trouve tout près d'elle.

La plupart du temps, les images illustrant l'épisode de l'Éducation de la Vierge montrent Anne en train d'enseigner la lecture à Marie. C'est notamment le cas dans une peinture murale qui décore le mur méridional de la nef de l'église S. Jean-Baptiste de Villiers-le-Duc en Côte-d'Or (fig. 43). Cette peinture aurait été réalisée à la fin du XVe ou au début du XVIe siècle[71]. La composition comporte trois personnages : Anne et Marie au premier plan, Joachim légèrement en retrait. Anne est figurée debout et de trois-quarts dans la partie droite de l'image. Elle tient entre ses mains un livre ouvert qu'elle maintient au niveau du visage de Marie. Cette dernière, également représentée debout et de trois-quarts, semble absorbée dans sa lecture. À l'arrière-plan, Joachim assiste à la leçon de sa fille.
Dans l'église de Montbrun-Bocage, dans le département actuel de la Haute-Garonne, une image de l'Éducation de la Vierge a été peinte vers 1520[72] sur le mur méridional du chœur (fig. 44). La scène se déroule probablement dans un intérieur, comme en témoigne le dallage en damier noir et blanc qui occupe la totalité du fond de la composition. Au premier plan, Anne est assise dans un fauteuil reposant sur des pieds bifides. Elle est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau blanc dont un pan dissimule sa chevelure. De sa main droite, elle maintient un livre ouvert tandis que, de la gauche, elle entoure les épaules de Marie. La fillette est agenouillée aux pieds de sa mère. Elle est également vêtue d'une robe écarlate dont l'encolure carrée et les larges manches sont soulignées par un galon d'or. Ses cheveux blonds retombent librement sur ses épaules. À l'instar de sa mère, Marie arbore un nimbe rosé dont les motifs évoquent des pétales de fleur. La Vierge tient à deux mains le livre que lui présente Anne et semble accorder une attention toute particulière à la leçon de lecture que lui dispense sa mère.
Une image plus complexe de l'Éducation de la Vierge surmonte la porte méridionale de l'église paroissiale de la Nativité de Rochefort-sur-Brévon (fig. 45), dans le département actuel de la Côte-d'Or. Cette peinture murale se situe à l'extrême limite du cadre chronologique défini pour cette enquête puisqu'elle aurait été réalisée vers le milieu du XVIe siècle[73]. Il existe une autre image, peinte contemporainement et conservée sur le mur oriental de la nef de l'église, qui représente la Sainte Famille. Dans l'*Éducation de la Vierge*, la composition est délimitée latéralement par deux colonnes d'ordre ionique qui supportent un enta-

[70] MESURET (1967), *op. cit.*, notice XLVIII, p. 220-221. L'auteur propose de dater vers 1500 la décoration picturale de la nef mais il ne mentionne pas l'existence d'une image de l'Éducation de la Vierge par sainte Anne. Cependant, il est permis de supposer qu'elle est contemporaine.

[71] *Couleur de temps, fragments d'histoires. Peintures murales en Bourgogne XIIe-XXe siècles*, catalogue d'exposition, Musée Archéologique de Dijon (21 juin – 2 novembre 2003), Dijon : Éditions de l'Armançon, 2003, p. 79. (Patrimoine, Ambiances et Couleurs de Bourgogne).

[72] MESURET (1967), *op. cit.*, p. 233.

[73] *Couleur de temps…* (2003), *op. cit.*, p. 89.

blement surmonté d'arabesques dorées. Dans l'espace ainsi délimité, la partie gauche est occupée par un trône sculpté et doré sur lequel Anne est assise. Les yeux baissés vers le livre qu'elle tient sur ses genoux, Anne fait la lecture à Marie en suivant les lignes du texte du bout de son index droit. Marie est debout près de sa mère et l'écoute attentivement. La partie droite de l'image est occupée par un menuisier à son établi accompagné d'un autre personnage dont la fonction demeure incertaine. Contrairement à Anne et Marie, ces deux protagonistes ne sont pas nimbés. De nombreux outils sont suspendus le long du mur de pierre qui clôture le fond de la pièce dans laquelle est représentée la scène. L'association d'une illustration de la profession de menuisier et du thème de l'Éducation de la Vierge est étonnante. Il pourrait s'agir d'une contamination des images qui représentent Joseph enseignant son métier à Jésus enfant[74].

Marie reste avec Anne et Joachim jusqu'à l'âge de trois ans. Ses parents la conduisent alors au Temple pour la consacrer au service de Dieu ainsi qu'Anne en avait fait la promesse lors de l'annonce de sa grossesse. Du point de vue de la majorité des sources littéraires et, bien souvent, de l'iconographie, l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple suit immédiatement celui de la Naissance de la Vierge.

2.3. La Présentation de la Vierge au Temple

La Présentation de la Vierge au Temple est relatée par de nombreuses sources littéraires, aussi bien parmi les évangiles apocryphes qu'au sein du *corpus* des textes médiévaux qui ont été retenus dans le cadre de notre enquête. Si tous les textes sont unanimes pour affirmer que la Présentation de la Vierge a eu lieu lorsque Marie était âgée de trois ans, les différences qui existent entre les différents récits démontrent l'existence de plusieurs traditions littéraires.

Le *Protévangile de Jacques*[75] est le plus ancien texte qui mentionne l'épisode de la Présentation. Selon le récit de cet apocryphe, Joachim rassemble toutes les vierges du peuple d'Israël afin qu'elles accompagnent Marie au Temple en portant des flambeaux pour que l'enfant ne soit pas tentée de regarder en arrière. Le texte précise que le cortège monte vers le Temple ce qui laisse à penser soit qu'il est situé dans un lieu élevé, soit qu'il est accessible par un escalier. Cet élément narratif aura son importance par la suite. Lorsque Marie entre dans le Temple, elle est accueillie par le prêtre qui l'embrasse et la bénit avant de l'asseoir sur le troisième degré de l'autel. Marie se met alors à danser devant la foule admirative.

L'*Évangile du Pseudo-Matthieu*[76] inaugure une tradition littéraire différente et épurée. Lorsque Marie est conduite au Temple par Anne et Joachim, elle monte seule les quinze degrés qui mènent au sanctuaire sans aide et sans se retourner vers ses parents. Cette attitude inhabituelle pour une enfant de trois ans suscite l'étonnement et l'admiration de l'assistance, et particulièrement des prêtres du Temple.

L'*Évangile de la Nativité de Marie*[77] s'inscrit dans la continuité du *Pseudo-Matthieu* mais y ajoute quelques détails complémentaires. L'auteur indique notamment que les parents de Marie apportent des offrandes au Temple, ce qui correspond sans doute à une coutume juive habituelle. Mais l'introduction de ce détail narratif témoigne surtout d'une volonté de

[74] *Ibid*.

[75] Protévangile 7.

[76] Ps-Mt 4.

[77] Nativité 6.

faire correspondre le récit de la Présentation de la Vierge à celui de la Présentation de Jésus au Temple. Le récit proposé par l'*Évangile de la Nativité de Marie* fournit également une description plus précise du Temple. Celui-ci est bâti sur une montagne et accessible par quinze degrés qui font référence, selon le texte, aux « quinze psaumes des Degrés ». Il s'agit d'une référence aux Psaumes 120 à 134 qui sont également appelés Psaumes graduels ou Cantiques des degrés car « ils étaient chantés par le peuple d'Israël lorsqu'il montait en pèlerinage à Jérusalem »[78]. Le fait que le Temple soit situé en un lieu élevé manifeste peut-être une connaissance du texte du *Protévangile de Jacques* à moins qu'il ne s'agisse d'une réalité topographique. L'*Évangile de la Nativité* précise également que l'autel sur lequel se déroule l'holocauste est situé en dehors du Temple. Marie est placée par ses parents sur le premier degré du Temple afin de leur permettre de changer de vêtements avant de pénétrer dans le sanctuaire. Mais l'enfant, impatiente, gravit toutes les marches sans aucune aide. Après avoir présenté leurs offrandes, les parents de Marie retournent chez eux en laissant leur fille dans le Temple en compagnie des autres vierges.
À l'instar du récit des premières années de Marie, la relation de la Présentation au Temple proposée par l'*Évangile arménien de l'Enfance*[79] est très proche de la tradition littéraire initiée par le *Protévangile de Jacques*. Joachim rassemble les « vierges consacrées à Dieu » afin qu'elles accompagnent Marie au Temple en portant des lampes. Lorsque le cortège arrive sur place, Marie est placée sur le troisième degré du « tabernacle ». Mais les thèmes de l'accueil chaleureux du prêtre et de la danse de Marie ne sont pas repris par l'*Évangile arménien*.

Plusieurs textes médiévaux se sont inspirés du récit de la Présentation de la Vierge au Temple tel qu'il a été transmis par les sources apocryphes. La *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur[80] s'inscrit très clairement dans la continuité narrative du *Protévangile de Jacques* et de l'*Évangile arménien de l'Enfance*. Comme les deux apocryphes avant lui, l'auteur précise que Marie se rend au Temple précédée de vierges portant des lampes qu'il qualifie de « brillantes ». La suite du récit est, en revanche, originale puisque Maxime le Confesseur rapporte que Marie est placée à la droite de l'autel dans le sanctuaire où elle est parée de vêtements multicolores et tissés d'or.
La *Conception Nostre Dame* de Wace[81] emprunte une voie différente puisqu'il s'apparente très étroitement à l'*Évangile de la Nativité de Marie*. On y retrouve la mention des offrandes apportées par les parents de la Vierge ainsi que l'existence de quinze degrés pour accéder au Temple. En revanche, la description du sanctuaire proposée par l'apocryphe n'a pas été réutilisée par Wace. L'auteur reprend ensuite la trame narrative de l'*Évangile de la Nativité* en précisant que Marie est placée sur le premier degré du Temple et qu'elle gravit toutes les marches sans aucune aide.
La *Légende Dorée* de Jacques de Voragine[82] s'inscrit dans la même tradition littéraire mais fait preuve d'une fidélité accrue à l'*Évangile de la Nativité de Marie*. L'auteur dominicain rappelle, en effet, que le Temple est édifié sur une montagne et qu'il comporte quinze degrés qui correspondent aux « quinze Psaumes graduels ». La seule omission de la *Légende*

---

[78] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 164.

[79] Arménien II, 9 – III, 1.

[80] Vie 5-8.

[81] Conception 29 (9) – 30 (la numérotation que nous utiliserons pour le texte de la *Conception Nostre Dame* correspond à l'édition mentionnée dans la bibliographie ; le premier nombre correspond au numéro de page tandis que celui entre parenthèses correspond au numéro de ligne).

[82] Légende II, 176.

Dorée par rapport au récit de l'apocryphe concerne les offrandes apportées au Temple par les parents de Marie.
Enfin, dans les *Méditations sur la vie du Christ* du Pseudo-Bonaventure[83], l'auteur se contente d'évoquer le fait que Marie est conduite dans le sanctuaire à l'âge de trois ans.
Ainsi, l'analyse des différentes sources littéraires qui relatent l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple révèle l'existence de deux traditions narratives distinctes. La première a pour origine le *Protévangile de Jacques* et trouve son prolongement dans l'*Évangile arménien de l'Enfance* et, dans une moindre mesure, dans la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur. La seconde tradition littéraire est initiée par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, amplifiée par l'*Évangile de la Nativité de Marie* puis reprise à l'époque médiévale par la *Conception Nostre Dame* de Wace et la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine.

Du point de vue iconographique, la plus ancienne mention d'une image illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple est, comme dans le cas de la Naissance de la Vierge, une miniature appartenant au Ménologe de Basile II (fig. 46). L'épisode se déroule en extérieur, avec un mur de pierre qui clôt la composition à l'arrière-plan. Le Temple a la forme d'un baldaquin voûté, soutenu par quatre colonnes, sous lequel l'autel est abrité. Marie, figurée sous les traits d'une petite fille, s'approche du Temple par la gauche. Vêtue d'un *maphorion* qui dissimule ses cheveux, elle tend la main droite en direction du grand-prêtre qui lui fait face. Le prélat est un vieil homme nimbé à la longue barbe blanche et bouclée. Le dynamisme des plis formés par les vêtements ainsi que ses bras tendus vers l'avant indiquent que le grand-prêtre s'avance vers Marie pour l'accueillir. Sur la gauche du groupe central, Anne et Joachim sont identifiables grâce à leurs nimbes. Le visage incliné, ils assistent avec intérêt à la rencontre qui se déroule sous leurs yeux. Les parents de la Vierge sont suivis d'un cortège de sept vierges qui portent des flambeaux, dans une illustration littérale du récit livré par le *Protévangile de Jacques*. À l'extrémité droite de l'image, le miniaturiste a illustré un thème iconographique secondaire qui évoque la vie de Marie dans le Temple. Selon l'évangile apocryphe qui vient d'être mentionné, Marie recevait quotidiennement la visite d'un ange qui lui apportait sa nourriture. Dans la miniature du Ménologe de Basile, Marie est assise au sommet du mur qui clôt la composition. Elle tend ses mains vers un ange en vol qui apparait en buste derrière le baldaquin figurant le Temple. L'envoyé céleste tient un sceptre dans la main gauche et tend sa nourriture à Marie de l'autre. L'illustration de ce thème iconographique secondaire semble extrêmement répandue dans les images de la Présentation de la Vierge au Temple appartenant à l'aire culturelle byzantine. Nous aurons l'occasion d'y revenir.
En ce qui concerne le *corpus* iconographique rassemblé dans le cadre de cette étude, un peu plus d'une cinquantaine d'images murales illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple ont été recensées, 40 dans la Péninsule et 12 dans l'Hexagone. Les mentions les plus anciennes font référence à deux images du XIIe siècle qui étaient conservées dans deux édifices italiens. Il s'agit, tout d'abord, d'une mosaïque qui faisait partie du décor du porche de la cathédrale de Monreale, en Sicile, dont le programme iconographique, daté de la fin du siècle, était consacré à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ. Il ne reste aucun vestige de cette *Présentation de la Vierge au Temple* puisque l'ensemble des mosaïques a été détruit avant 1770[84]. Une seconde image de la Présentation de la Vierge ferait partie d'une série de trois peintures murales qui décore le transept droit de l'église S.

[83] Méditations 28 (la numérotation employée pour le texte des *Méditations sur la vie du Christ* correspond aux numéros de pages de l'édition mentionnée dans la bibliographie).

[84] Cet ensemble de mosaïques est mentionné par l'Index of Christian Art qui en précise également la datation.

Maria de Ronzano, dans les Abruzzes. Ce programme iconographique, illustrant les épisodes de la Présentation de la Vierge, du Mariage de la Vierge et de la Présentation de Jésus au Temple, aurait été réalisé par un anonyme français avant 1183[85]. Cependant, l'état fragmentaire de la peinture qui nous intéresse n'a pas permis d'en obtenir une reproduction[86]. Au final, comme pour le thème iconographique de la Naissance de la Vierge, les premières images avérées de la Présentation de la Vierge au Temple dans l'art mural de France et d'Italie appartiennent à la période du XIIIe siècle.

L'église Notre-Dame-de-l'Assomption de Vieux-Pouzauges, dans l'actuel département de la Vendée, abrite une décoration picturale qui a nécessité deux campagnes de travaux successives. La plus ancienne correspond à la réalisation des peintures du mur occidental de la nef qui sont consacrées à des épisodes de l'Ancien Testament. La seconde campagne décorative concerne la paroi septentrionale de la nef et comporte notamment quatre peintures appartenant à l'histoire de la Vierge et de ses parents. Ces peintures murales à thématique mariale auraient été réalisées au début du XIIIe siècle[87], peut-être plus précisément vers 1210-1225 en raison de l'épigraphie et du style des costumes représentés[88].
La peinture murale qui illustre l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple (fig. 47) utilise un schéma compositif tout à fait exceptionnel. La scène se déroule dans un espace caractérisé par quelques éléments d'architecture, scandé par trois colonnes d'ordre corinthien dont le fût cannelé est alternativement bleu ou rouge. Cette colonnade supporte un entablement au-dessus duquel le peintre a représenté une ville aux édifices colorés qui évoque peut-être Jérusalem. La colonne rouge crée une séparation visuelle entre les deux espaces de l'image. Sur la gauche est figuré un cortège de cinq personnages en tête duquel se trouve une enfant non nimbée vêtue d'une tunique blanche. Elle est suivie par Anne et Joachim qui ne sont pas non plus nimbés mais identifiés grâce à des inscriptions de part et d'autre de leurs visages. Les parents de la Vierge sont suivis par deux personnages masculins dont l'identité et la fonction ne sont pas définies. Malgré les lacunes, il semblerait que ces hommes tiennent quelque objet dans leurs mains. Il pourrait donc s'agir des serviteurs d'Anne et Joachim qui transportent les offrandes destinées au Temple.
Dans la partie droite de l'image, quatre degrés de pierre rouge et un autel recouvert d'un tissu blanc matérialisent le Temple. Une jeune fille aux cheveux blonds, revêtue d'une robe bleue passementée d'or, est l'unique personnage représenté au sein de cet espace. Elle achève l'ascension de l'escalier, comme l'indique la position de ses pieds, et elle se tient seule devant l'autel. Le nimbe doré qui entoure son visage permet de conclure sans équivoque qu'il s'agit bien de Marie. Il convient alors de s'interroger sur l'identité de l'enfant qui précède le cortège arrivant au Temple.
L'observation des deux personnages féminins permet de remarquer d'importantes similitudes. Le traitement de leurs chevelures est identique bien que celles-ci soient de couleurs différentes, l'une brune, l'autre blonde. De plus, leur gestuelle est similaire avec les avant-bras repliés et les mains levées au niveau du buste, paumes ouvertes. Enfin, l'escalier du Temple crée un lien visuel entre les deux personnages ; l'enfant lève le pied droit pour gravir les degrés tandis que la jeune femme vient d'en achever l'ascension. Ainsi, à la suite de

---

[85] Voir note 54 p. 72.

[86] MATTHIAE (1969), *op. cit*. Dans son ouvrage, Guglielmo Matthiae a publié une reproduction des autres peintures murales, mais pas celle de la Présentation de la Vierge au Temple qu'il mentionne simplement comme étant fragmentaire.

[87] DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit*., p. 69.

[88] DAVY (1999), *op. cit*., p. 368.

Christian Davy[89], nous pensons qu'il s'agit d'une double représentation de Marie qui permettrait d'illustrer la transformation qui s'opère en elle alors qu'elle est consacrée à Dieu. L'enfant brune et non nimbée se transforme en une jeune femme auréolée dont la chevelure blonde évoque la lumière divine.

Dans l'aire géographique italienne, le baptistère de Parme a fait l'objet de plusieurs campagnes de décoration picturale dans la coupole qui le couvre et dans les absidioles qui en marquent le périmètre. La plus importante, et aussi la plus ancienne, concerne la totalité de l'absidiole orientale, tous les culs-de-four des autres absidioles et la coupole. Lors d'une seconde campagne de travaux, les tambours des absidioles ont également reçu une décoration picturale. La fresque qui illustre l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple est conservée dans le cul-de-four d'une absidiole située du côté nord-ouest du baptistère. Elle appartient donc à la première campagne décorative qui a eu lieu au XIIIe siècle, peut-être vers 1240[90] ou au début de la seconde moitié du siècle[91]. Dans cette fresque (fig. 48), les personnages se détachent sur un fond sombre et indéterminé. La composition est délimitée latéralement par deux rochers qui permettent de supposer que la scène se déroule sur une montagne ainsi que le précisent certains textes apocryphes. À l'arrière-plan, la présence d'une architecture évoque probablement le Temple. Dans la partie droite de l'image, le grand-prêtre nimbé est assis sur un large fauteuil. Il accueille la Vierge en lui saisissant les deux mains. L'enfant est accompagnée par Anne qui encourage sa fille à aller vers le grand-prêtre en exerçant une légère pression dans son dos. La mère de la Vierge est immédiatement suivie par son époux, Joachim, qui est représenté sous les traits d'un vieil homme chenu. Grâce à leurs nimbes, les personnages sacrés se distinguent de l'important cortège qui les suit et qui occupe la partie gauche de l'image. La présence de sept personnages féminins évoque sans doute le cortège des vierges qui accompagne Marie dans le récit de la Présentation de la Vierge au Temple rapporté par certains évangiles apocryphes.
Une autre peinture murale illustrant le même thème (fig. 49) poursuit le décor de l'abside de la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise. Le sanctuaire, qui occupe la moitié droite de la composition, est un édifice comportant un porche supporté par de fines colonnettes et ouvert sur l'extérieur par des arcs en plein cintre. L'édicule est couvert d'un toit à double pente à la base duquel les parois sont agrémentées d'arcatures aveugles. Plusieurs degrés permettent d'accéder au porche sous lequel le grand-prêtre est assis sur un banc. Comme dans la peinture du baptistère de Parme, le grand-prêtre arbore un nimbe doré. L'avant-bras droit replié et la paume de la main ouverte en signe de bienvenue, il s'apprête à recevoir la Vierge dans le Temple. La peinture étant très endommagée dans sa partie inférieure droite, la figure de Marie n'est plus visible. On devine à peine les légers contours d'une silhouette devant l'escalier, ce qui permet de supposer que l'enfant s'apprête à gravir les marches pour rejoindre le grand-prêtre. Sur la gauche de l'escalier se trouvent les parents de la Vierge, Anne et Joachim. La mère de Marie est représentée sous les traits d'une très vieille femme au visage ridé tandis que son père est un homme âgé à la barbe et à la chevelure blanches. Les signes de vieillesse qui caractérisent les parents de Marie évoquent leur longue stérilité et mettent en exergue l'origine miraculeuse de la naissance tardive de Marie. Dans la partie gauche de la composition, un cortège de cinq femmes voilées arrive aux abords du Temple. Le cortège est conduit par un ange aux ailes rouge orangé dont le visage juvénile est auréolé de cheveux bouclés. Les femmes portent un flambeau allumé à

[89] DAVY (1996), *art. cit.*, p. 100.

[90] ROUCHON-MOUILLERON (2005), *art. cit.*, p. 77.

[91] DEMUS, HIRMER (1969), *op. cit.*, p. 129.

la main, attribut qui permet de les identifier aux vierges qui accompagnent Marie jusqu'au Temple selon le récit livré par le *Protévangile de Jacques*. L'identification du sujet illustré par cette fresque de la basilique S. Francesco d'Assise est sujette à controverse. En effet, la possibilité de reconnaître dans notre peinture une illustration de l'offrande de Joachim a été évoquée[92]. Mais dans ce cas, il semble difficile de justifier la présence du cortège de jeunes filles portant flambeau qui, selon nous, caractérisent plus sûrement l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple tel qu'il fut relaté par le *Protévangile de Jacques*.

En dehors des cinq exemples anciens qui viennent d'être mentionnés, toutes les images murales de la Présentation de la Vierge au Temple qui appartiennent au *corpus* de cette étude ont été réalisées entre le XIVe et le milieu du XVIe siècle. Dans la Péninsule, les images appartenant à la période du Trecento sont les plus nombreuses avec 19 occurrences, contre 12 pour le Quattrocento et seulement trois pour la première moitié du Cinquecento. En revanche, et malgré le maigre échantillon dont nous disposons, les images de la Présentation de la Vierge au Temple répertoriées dans l'art mural de l'Hexagone sont plus répandues au XVe siècle avec six occurrences, contre trois pour le XIVe siècle et une seule pour la première moitié du XVIe siècle, la datation de cette dernière peinture étant, par ailleurs, incertaine[93].
L'observation des différentes images qui illustrent l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple et qui appartiennent à la documentation de cette étude a mis en évidence la présence de plusieurs éléments iconographiques employés de manière récurrente pour traduire visuellement cet épisode. Tout d'abord, le lieu de la Présentation de la Vierge, c'est-à-dire le Temple, est souvent matérialisé par des structures architecturales pour lesquelles une catégorisation a été établie. Puis, nous nous sommes intéressée aux caractéristiques particulières du personnage principal de l'épisode, Marie, avant d'examiner la composition du public, plus ou moins nombreux, qui assiste à la Présentation de la Vierge au Temple. L'examen de ces différents éléments iconographiques a permis de mettre en exergue l'existence de trois grands types de compositions qui concourent à la valorisation du personnage de Marie. Enfin, l'analyse du thème iconographique de la Présentation de la Vierge s'achèvera avec l'évocation d'une image peinte qui constitue un *unicum* au sein du *corpus* de notre enquête.

2.3.1. Le lieu de la Présentation de la Vierge : le Temple

Le Temple de Jérusalem, qui constitue le cadre de la Présentation de la Vierge, est généralement matérialisé par la présence d'une architecture dont l'ampleur et les caractéristiques sont variables. En de rares occasions, la structure du Temple n'est qu'esquissée par le truchement de quelques éléments architecturaux. L'artiste anonyme qui a peint la *Présentation de la Vierge au Temple* de l'église paroissiale de Vieux-Pouzauges (fig. 47) a figuré le sanctuaire d'une manière très schématique. L'espace de l'image est scandé par trois colonnes qui soutiennent un entablement permettant de supposer que la scène se déroule en intérieur, d'autant plus qu'une ville se déploie au registre supérieur en évoquant, peut-être, la cité hiérosolymitaine. Le Temple est évoqué par la présence de quatre degrés constitués de blocs de pierre rouge et d'un autel dissimulé par une étoffe. La colonne centrale, dont la teinte rouge la distingue des autres qui sont bleues, marque l'entrée du sanctuaire.

---

[92] LUNGHI (1997), *op. cit.*, p. 31.

[93] Il s'agit d'une peinture qui appartient au décor mural du chœur de la chapelle Notre-Dame-d'Entrevignes de Sigale, dans le département actuel des Alpes-Maritimes. Voir note 404 p. 127.

Dans une peinture murale illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge dans la chapelle Notre-Dame-de-Boncoeur de Lucéram (fig. 50), seule l'entrée du Temple est représentée sous la forme d'un porche. La peinture initie un programme iconographique dédié à la jeunesse de Marie et à l'Enfance du Christ qui a été peint vers 1480 par Giovanni Baleison[94]. Le Temple occupe la partie droite de l'image et se compose d'un simple porche soutenu par deux fines colonnettes de pierre blanche. Une voûte d'ogives surmontée d'une toiture à double pente couvre l'ensemble. Trois degrés permettent d'accéder au parvis et, au-delà, à l'intérieur de l'édifice où se devine l'autel. L'arrière-plan de l'image est délimité par le mur d'enceinte d'une ville duquel dépassent quelques édifices élevés. Les protagonistes de la Présentation de la Vierge au Temple occupent le premier plan de la peinture. Sous le porche du sanctuaire se tiennent Marie, fillette blonde vêtue d'une longue robe bleue, et le grand-prêtre. Le prélat à la barbe blanche est revêtu d'un costume ecclésiastique composé d'une aube immaculée, d'un manteau rouge bordé d'un galon d'or et d'une coiffe évoquant la mitre épiscopale. Il se penche légèrement vers l'avant et saisit Marie par les deux mains, manifestant ainsi son autorité sur l'enfant qui vient de lui être confiée. Sur la gauche de l'image, les parents de la Vierge assistent à sa rencontre avec le grand-prêtre. Anne tend les mains vers l'avant, désignant Marie en même temps qu'elle l'encourage à aller à la rencontre du grand-prêtre. À l'extrémité gauche de l'image se tient Joachim qui, contrairement à son épouse, n'est pas nimbé. Les mains jointes au niveau de la poitrine en signe de prière, le vieil homme assiste avec attention à la scène qui se déroule sous ses yeux.
Autre exemple parmi les peintures murales déposées de la chapelle S. Joseph de l'église S. Maria della Pace de Milan. Dans l'image illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple (fig. 51), le cadrage resserré qui a été adopté par le peintre n'autorise par une représentation du sanctuaire dans sa globalité. L'édifice est matérialisé par un escalier, composé de six degrés, qui mène à un parvis délimité latéralement par un mur-bahut soutenant une colonne. À l'arrière, on aperçoit l'entrée du Temple que viennent de franchir plusieurs desservants qui accompagnent le grand-prêtre.
Enfin, mentionnons une nouvelle fois la peinture murale de l'église S. Maria delle Grazie de Varallo Sesia (fig. 15) qui associe à la *Naissance de la Vierge* une illustration inhabituelle de sa Présentation au Temple. Ce second épisode occupe la partie droite de l'image où trois personnes, parmi lesquels Anne et Joachim se distinguent grâce à leurs nimbes, conversent au premier plan. À l'extrémité droite de la composition, la Vierge, fillette blonde vêtue d'une longue robe bleu pâle, a commencé à gravir les marches d'un escalier dont le sommet est situé hors du cadre de la peinture. Ainsi, avec un schéma compositif dont nous n'avons pas trouvé d'équivalent, le peintre de Varallo Sesia a opté pour une figuration allusive qui illustre la montée de la Vierge vers le Temple sans pour autant représenter le sanctuaire ni ses desservants.

Selon un autre modèle architectural qui n'apparait que dans l'art mural de l'Italie, le Temple prend parfois la forme d'un édifice de plan centré. Le chœur de l'église S. Leonardo al Lago près de Sienne abrite trois fresques, dédiées à la jeunesse de Marie et à l'Incarnation. Si l'attribution de ce décor mural au siennois Lippo Vanni semble unanime, la datation est sujette à controverse, bien que située assez précisément entre 1350 et 1370[95]. La *Présentation de la Vierge au Temple* (fig. 52) se déroule dans un édifice polygonal de plan centré surmonté d'un lanternon ouvragé. De fines colonnettes blanches, reposant sur un mur-

[94] Voir note 382 p. 123.
[95] Voir note 150 p. 90.

bahut, soutiennent un entablement dont la polychromie évoque différentes qualités de marbre. Douze degrés permettent d'accéder à l'autel, orné d'un *antependium* à motifs losangés, qui est abrité dans un sanctuaire exigu composé de deux travées étroites voûtées en berceau. Sur l'autel repose un tabernacle dont les formes élancées évoquent une architecture gothique miniature.
Dans le chœur de la cathédrale S. Maria Assunta in Cielo d'Orvieto (fig. 53), le cycle peint se poursuit avec une *Présentation de la Vierge au Temple* qui se déroule dans un édifice de plan hexagonal, voûté et à la toiture plate. Les trois faces antérieures de l'édifice sont ouvertes sur l'extérieur et surmontées d'un entablement décoré de deux rosaces latérales et soutenu par de fines colonnes à pans coupés. L'arrière du Temple est clos par un mur à caissons surmonté de lunettes percées chacune d'une rosace. Trois degrés permettent d'accéder à l'autel-table recouvert d'un linge immaculé et disposé au centre de l'édifice. Plusieurs cierges, rassemblés grâce à un lien, ont été déposés sur l'autel.
Dans la peinture murale illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple dans la chapelle S. Maria Assunta de la cathédrale de Prato (fig. 54), le sanctuaire est matérialisé par une rotonde dont l'entablement et la toiture sont soutenus par cinq colonnes torses. Le Temple, entouré de quatre degrés qui épousent sa circularité, est situé sur un soubassement quadrangulaire dont le périmètre est ceint d'une balustrade. À l'avant, un escalier composé de onze degrés permet d'accéder à la plateforme. Le nombre total de quinze degrés pour accéder au sanctuaire s'accorde avec la tradition littéraire héritée de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*. Sur la gauche, la composition est close par une haute muraille à bossages qui évoque le mur d'enceinte d'une ville. D'ailleurs, le Temple se situe dans un milieu naturel comme le suggère la présence d'arbres et de montagnes de l'arrière-plan. Ce second élément de paysage est à rapprocher du récit de l'*Évangile de la Nativité de Marie,* dont l'auteur indique que le sanctuaire a été édifié sur une montagne.

Mais dans la plupart des images de la Présentation de la Vierge au Temple qui appartiennent à la documentation iconographique de cette étude, le sanctuaire est représenté sous la forme d'une architecture ecclésiale. Dans la peinture illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge dans l'église S. Vigilio al Virgolo de Bolzano (fig. 55), le Temple occupe la quasi-totalité de l'espace et est figuré sous la forme d'une petite chapelle aux caractères architecturaux finement détaillés. Depuis l'angle inférieur droit de l'image, quelques degrés permettent d'accéder à un minuscule parvis, ceint d'une balustrade, qui précède l'entrée du sanctuaire. L'édicule, placé sur la gauche, se compose d'une travée droite et d'une abside, comme l'indique la forme de la toiture. La travée est entièrement ouverte sur l'extérieur grâce à des arcs en plein cintre supportés par des colonnes corinthiennes. L'ensemble est voûté d'un berceau agrémenté d'un bossage en pointes de diamant. Sur la façade antérieure, le tympan qui surmonte l'entrée du Temple est décoré d'une rose et d'une série de petits ornements sculptés qui ponctuent le faîte du mur pignon. Les angles de la façade sont soulignés par la présence de deux pinacles. La paroi de l'abside est percée de fines lancettes géminées et épaulée par des contreforts surmontés de pinacles moins élancés que ceux de la façade. À l'intérieur de l'édifice, une voûte d'ogives couvre l'abside ainsi que l'autel qu'elle abrite. Les personnages principaux de la scène prennent place dans la partie droite de l'image. Marie, figurée sous les traits d'une petite fille, vient d'achever l'ascension des marches menant au Temple et se tient devant le grand-prêtre. Le prélat est un vieil homme barbu dont la main gauche est tendue vers l'enfant en signe de bienvenue. Le grand-prêtre est assisté par un desservant qui s'affaire près de l'autel à l'intérieur de l'édifice. Juste derrière Marie, viennent Anne et Joachim qui sont tous deux nimbés. La mère de la Vierge

semble agenouillée et se tient au plus près de son enfant qu'elle accompagne à la rencontre du grand-prêtre. À ses côtés, Joachim porte toute son attention sur l'importante scène qui se déroule sous ses yeux.

Très souvent, l'architecture ecclésiale qui matérialise le Temple se compose de trois nefs, spécifiquement dans l'art mural italien. Dans la chapelle Rinuccini de la basilique florentine de S. Croce (fig. 56), la peinture murale réalisée par Giovanni da Milano confère au Temple la forme d'une église de vastes proportions, à trois vaisseaux, qui occupe la quasi-totalité de la composition. L'édifice est accessible par trois volées de marches, composées chacune de cinq degrés et séparées par d'étroits paliers. L'espace intérieur du Temple comporte quatre travées, les deux premières étant entièrement ouvertes sur l'extérieur grâce à des arcs brisés reposant sur de fines colonnes. La nef principale ainsi que les bas-côtés sont voûtés d'ogives et l'éclairement du vaisseau central est assuré par une série de roues qui percent le mur gouttereau au-dessus des arcades brisées. Au niveau des deux travées postérieures, le sanctuaire est flanqué d'une paire d'édicules quadrangulaires ouverts grâce à des arcs brisés et couverts d'un toit terrasse. À l'arrière-plan, se dresse un campanile finement ouvragé dont les différents niveaux sont percés de baies trilobées ou géminées.

Dans la *Présentation de la Vierge au Temple* qu'Andrea Delitio a peinte pour le chœur de la cathédrale S. Maria Assunta d'Atri (fig. 57), la scène se situe véritablement à l'intérieur du vaisseau central d'une église à trois nefs. La nef et ses collatéraux sont de même hauteur et comportent trois travées. Les arcades en plein cintre qui délimitent le vaisseau central sont soutenues par des colonnes de marbre beige à chapiteaux corinthiens. Ces arcades, le dallage à motifs losangés ainsi que le plafond à caissons qui couvre les trois vaisseaux permettent de créer un effet de perspective. Les lignes de fuite convergent vers une série de marches devant lesquelles se tiennent Marie et le grand-prêtre et qui conduisent à une estrade sur laquelle repose l'autel. À l'arrière-plan, la nef centrale s'achève par un chœur composé de deux travées voûtées en berceau. Le point de vue adopté par Andrea Delitio dans la peinture d'Atri est tout à fait exceptionnel et ne connaît pas d'équivalent au sein de la documentation iconographique rassemblée dans le cadre de cette enquête.

Parfois, certaines images murales confèrent à l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple un caractère de contemporanéité en dotant l'édifice ecclésial qui matérialise le sanctuaire des caractères spécifiques de l'architecture de leur temps. Dans la chapelle Rinuccini de S. Croce (fig. 56), le Temple peint par Giovanni da Milano reflète la polychromie de certaines églises florentines dont le groupe cathédral de S. Marie del Fiore constitue un exemple éclatant. Les trois volées de marches qui conduisent au parvis de l'édifice peint sont constituées de différentes qualités de pierre tandis que les façades blanches sont agrémentées d'incrustations aux tons verts et rouges. En outre, la présence du campanile renvoie également aux traditions architecturales de la Péninsule.

La voûte d'ogives qui couvre les trois travées constituant le chœur de l'église morbihannaise Notre-Dame de Kernascléden est entièrement peinte. L'ensemble de cette décoration picturale aurait été réalisé durant le dernier quart du XVe siècle[96]. La *Présentation de la Vierge au Temple* est conservée sur le voûtain occidental de la deuxième travée du chœur (fig. 58). L'architecture ecclésiale qui matérialise le Temple occupe la quasi-totalité de l'arrière-plan de l'étroite composition imposée par la forme du voûtain. Il s'agit d'un édifice composé d'une nef unique accessible par une volée de marches dont la courbure épouse astucieusement la forme contraignante du cadre de la peinture. La façade de l'église est flanquée

[96] Voir note 400 p. 126.

d'une étroite tourelle tandis que la planéité du mur gouttereau de la nef est interrompue par une chapelle formant ressaut. Bien que cet édifice peint ne soit pas véritablement individualisé, il comporte néanmoins certaines caractéristiques architecturales qui évoquent des traditions locales. Par exemple, les murs de l'église peinte sont constitués de pierres de taille grises qui rappellent l'usage fréquent du granite, roche disponible localement, dans l'architecture bretonne. Il en va de même pour la toiture du sanctuaire dont la couleur sombre n'est pas sans évoquer l'ardoise largement utilisée dans la région pour la couverture des édifices. Enfin, les baies, étroites et agrémentées de remplages, témoignent de l'assimilation du style gothique qui a marqué durablement l'architecture religieuse en Bretagne.
La chapelle S. Martin du Monêtier conserve également une peinture murale illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple (fig. 59). Le sanctuaire y est figuré sous la forme d'une église à nef unique à laquelle plusieurs degrés permettent d'accéder. La peinture surmontant un arc en plein cintre qui conduit à la porte méridionale de la chapelle, cet escalier a été adapté aux contraintes du cadre et souligne la courbure de l'arc. Malgré une schématisation évidente, les caractères architecturaux de l'édifice peint ne sont pas sans évoquer assez précisément l'église paroissiale qui se situe au cœur du village, non loin de la chapelle S. Martin. Les contreforts qui épaulent les angles du mur gouttereau de la nef, les bandes lombardes qui l'ornent ou encore l'abside semi-circulaire sont autant d'éléments architecturaux qui caractérisent à la fois l'église réelle et l'édifice peint.

Parmi les images murales de la Présentation de la Vierge au Temple qui ont été observées dans le cadre de cette étude, rares sont celles qui témoignent d'une certaine fidélité à la description du sanctuaire que fournissent les évangiles apocryphes. Selon la tradition littéraire inaugurée par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, le Temple comporte un escalier composé de quinze degrés qui correspondent, comme nous l'avons déjà signalé, aux psaumes graduels entonnés par les Juifs lors de leur montée au Temple de Jérusalem. Si la plupart des édifices figurant le sanctuaire dans les images de la Présentation de la Vierge sont effectivement pourvus de degrés, leur nombre s'avère en revanche très variable. Dans le *corpus* iconographique rassemblé pour cette enquête, nous n'avons relevé que cinq occurrences pour lesquelles l'escalier du Temple comporte un nombre de degrés en adéquation avec l'interprétation transmise par les sources apocryphes[97].
La brève description du Temple proposée par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* a été ultérieurement amplifiée par l'auteur de l'*Évangile de la Nativité de Marie* qui précise que le sanctuaire est situé sur une montagne. L'observation des images qui appartiennent à notre documentation a permis de constater que cet élément descriptif n'a connu de postérité que dans l'art mural italien. Quelquefois, l'environnement montagneux du Temple est évoqué par la simple présence d'un ou plusieurs rochers comme c'est notamment le cas dans une peinture murale abritée dans le baptistère de Parme (fig. 48). Le peintre a figuré deux rochers de part et d'autre des personnages, motif iconographique qui permet à la fois de matérialiser le paysage de montagne qui entoure le Temple mais aussi de combler astucieusement les vides générés par la forme de la lunette dans laquelle s'inscrit la peinture. Dans d'autres images, comme dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans la chapelle S. Maria Assunta de la cathédrale de Prato (fig. 54), le sanctuaire est véritablement situé au cœur d'un environnement montagneux.

[97] Il s'agit des peintures murales conservées dans les édifices suivants : chapelles Baroncelli et Rinuccini de S. Croce à Florence, Palazzo Trinci à Foligno, chapelle S. Maria Assunta de la cathédrale d'Atri et chapelle S. Martin du Monêtier.

Après avoir observé les différents aspects formels que revêt le Temple de Jérusalem dans les images murales de la Présentation de la Vierge appartenant au *corpus* de cette étude, intéressons-nous à présent au personnage central de l'épisode.

2.3.2. La représentation de Marie

S'intéresser au personnage principal de l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple implique d'observer les caractères physiques de Marie par rapport à ce qu'en disent les sources écrites. En l'occurrence, les textes sont peu diserts et ne font qu'évoquer la question de l'âge de Marie. Ils sont, en revanche, plus explicites quant aux actions accomplies par la Vierge. L'examen des postures et de la gestuelle de Marie dans les images de la Présentation de la Vierge au Temple a permis de mettre en évidence deux schémas iconographiques principaux qui peuvent être représentés simultanément ou indépendamment l'un de l'autre : le premier figure Marie gravissant les marches du Temple tandis que le second montre l'enfant se soumettant à l'autorité du grand-prêtre.

2.3.2.1. L'âge de Marie

Les sources écrites qui relatent l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple sont unanimes pour affirmer que cet évènement se déroule alors que Marie est âgée de trois ans. Pourtant, l'iconographie ne s'accorde généralement pas avec cette indication. Le plus souvent, la petite taille de Marie permet de l'assimiler à une enfant, mais sa physionomie n'est pas celle d'une petite fille de trois ans. Dans certaines images appartenant à notre *corpus*, Marie a même été figurée sous les traits d'une véritable jeune fille.
La chapelle majeure de l'église S. Maria Novella, dite chapelle Tornabuoni, est entièrement décorée de peintures murales réalisées en 1485 par Domenico Ghirlandaio[98]. La *Présentation de la Vierge au Temple* a été figurée au registre médian du mur gauche (fig. 60). L'image dépeint Marie non comme une enfant âgée de trois ans mais comme une jeune personne au physique élancé. Sa longue chevelure blonde encadre un visage fin dépourvu des rondeurs de l'enfance. Une robe rouge brodée d'or souligne la taille délicate de Marie tandis que ses longues jambes se dessinent au travers du drapé de la chasuble bleue qu'elle porte au-dessus. De ses mains fines, la jeune fille tient un livre serré contre son abdomen.
Comment pouvons-nous tenter d'expliquer cette divergence flagrante entre les sources écrites et l'iconographie de la Présentation de la Vierge au Temple ? Il faut peut-être voir là l'impact d'un détail, introduit par l'*Évangile de la Nativité de Marie*, qui indique que le comportement de Marie ne correspond pas à celui d'une enfant mais plutôt à celui d'une personne ayant atteint « un âge parfait »[99]. Cet élément narratif est ensuite réutilisé par deux auteurs médiévaux, Wace et Jacques de Voragine, qui amplifient cette tradition. Ainsi, dans la *Conception Nostre Dame*, l'attitude de Marie est celle d'une « femme formée »[100] tandis que, pour l'auteur de la *Légende Dorée*, elle se comporte comme une personne « déjà parvenue à un âge mûr »[101].

---

[98] Voir note 314 p. 112.

[99] Nativité 6.

[100] Conception 29, 4. Il s'agit d'une variante du texte selon laquelle Marie gravit seule les escaliers du Temple « Com s'ele fust fame formée ».

[101] Légende II, 176.

2.3.2.2. Marie gravissant les marches du Temple

Le récit de la Présentation de la Vierge au Temple proposé par le *Protévangile de Jacques* indique que le sanctuaire se situe en un lieu élevé puisque le cortège doit monter pour s'y rendre. Le texte insiste particulièrement sur l'admiration ressentie par Anne et Joachim lorsqu'ils constatent que leur fille a gravi seule les marches menant au sanctuaire et qu'à aucun moment elle ne s'est retournée vers eux. L'*Évangile du Pseudo-Matthieu* perpétue cette tradition littéraire et l'amplifie en indiquant que Marie gravit seule et en courant les quinze degrés qui mènent au Temple. Malgré son jeune âge, l'enfant ne bénéficie d'aucune aide et ne se retourne pas une fois vers ses parents pour réclamer leur présence. Par la suite, ce détail narratif a été réutilisé par l'auteur de l'*Évangile de la Nativité de Marie* puis, au Moyen Âge, par Wace dans la *Conception Nostre Dame* et par Jacques de Voragine dans sa *Légende Dorée*. Cependant, ces trois textes évacuent certains éléments de la narration, notamment le fait que Marie monte les degrés en courant ou qu'elle ne se retourne pas vers ses parents.

L'iconographie s'apparente largement aux récits rapportés par ces différents textes apocryphes et médiévaux puisque, dans près de la moitié des images de la Présentation de la Vierge au Temple qui ont été recensées, Marie est en train de gravir les degrés conduisant au sanctuaire. Il est à noter que ce motif iconographique semble caractériser exclusivement les images appartenant à l'aire culturelle occidentale tandis que le Temple est généralement dépourvu de degrés dans les images byzantines.
Mais revenons aux images appartenant au *corpus* iconographique de notre étude. Dans une très large proportion, la Vierge est figurée en pleine ascension de l'escalier qui mène au Temple. Dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 61), Marie a déjà parcouru la majeure partie du long escalier dont l'inclinaison s'adapte habilement au cadre oblique de la peinture murale. L'enfant, accompagnée dans son ascension par Anne et Joachim, est presque parvenue au sommet de l'escalier où l'attendent le grand-prêtre et un desservant. Dans la peinture murale réalisée par Andrea di Giusto pour la chapelle S. Maria Assunta de la cathédrale de Prato (fig. 54), Marie monte seule les degrés qui mènent au Temple. Son corps légèrement penché en avant, la position de ses pieds ainsi que les plis dynamiques formés par son vêtement laissent à penser que l'enfant est en train de courir, offrant ainsi une illustration littérale du récit livré par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*. Le même constat peut être établi à partir de la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte par Domenico Ghirlandaio pour la chapelle Tornabuoni de l'église florentine de S. Maria Novella (fig. 60).
Plus rarement, Marie s'apprête à commencer l'ascension de l'escalier, posant parfois le pied sur la première marche. Dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans la Scuola del Carmine de Padoue (fig. 62), Giulio Campagnola a figuré la fillette au pied des quelques degrés qui conduisent au sanctuaire. La fillette s'avance timidement, drapée dans sa longue robe blanche et les mains croisées sur l'abdomen, tandis que Joachim l'encourage d'un geste de la main à commencer son ascension vers le grand-prêtre qui l'attend au sommet des marches. À l'inverse, d'autres images matérialisent l'instant où Marie a atteint le sommet de l'escalier qui mène au Temple. Dans la *Présentation de la Vierge* peinte à la voûte de l'église Notre-Dame de Kernascléden (fig. 57), Marie se présente seule, en position de prière, face à l'entrée de l'église qui figure le Temple. Il est à noter que l'absence du grand-prêtre est tout à fait exceptionnelle dans les images murales qui ont été répertoriées pour cet épisode. Nous y reviendrons lorsqu'il sera question de la soumission de Marie à l'autorité

du prélat. Mais le plus souvent, lorsque la fillette atteint le haut des marches, elle est accueillie à l'entrée du Temple par le grand-prêtre comme c'est le cas dans la *Présentation de la Vierge* peinte dans l'église S. Leonardo al Lago de Sienne (fig. 52). Le noble vieillard qui se tient sur le parvis du sanctuaire, juste devant l'autel, s'incline vers Marie et tend ses bras ouverts en signe de bienvenue. Mais la fillette ne semble pas lui prêter attention ; les bras croisés sur la poitrine, elle se retourne face au spectateur.

Dans la quasi-totalité des images murales qui illustrent l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple, Marie est accompagnée de ses parents qui, la plupart du temps, demeurent au pied de l'escalier du sanctuaire et assistent à l'ascension de Marie. Cependant, contrairement à ce que laissent entendre les sources littéraires sur lesquelles se fonde l'iconographie de l'épisode, il semble que la séparation de l'enfant et de ses parents ne s'effectue pas sans quelques difficultés. Dans certaines images de la Présentation de la Vierge au Temple qui appartiennent à notre documentation, Marie se retourne parfois vers ses parents, dans une attitude qui pourrait signifier que la fillette hésite à quitter sa famille pour aller vivre dans le Temple. Cependant, l'hésitation de Marie est modérée par sa gestuelle ; l'enfant a souvent les bras croisés sur la poitrine, un geste qui, dans l'iconographie médiévale, évoque généralement l'acceptation d'une condition ou d'une situation[102]. Ainsi, malgré les réticences légitimes d'une enfant à quitter son entourage familial, Marie se soumet à la volonté de ses parents de la consacrer au service de Dieu. Mais au-delà d'une interprétation relative à la psychologie du personnage, le fait de représenter Marie au moment précis où elle se retourne vers ses parents est une solution plastique qui permet au personnage principal de la scène d'être face à l'observateur.
La *Présentation de la Vierge* peinte dans le chœur de l'église S. Leonardo al Lago de Sienne comporte un autre exemple de ce motif iconographique (fig. 52). Marie est bientôt parvenue au sommet des marches qui mènent au sanctuaire lorsqu'elle marque une pause dans son ascension. Les bras croisés sur la poitrine, la fillette se retourne en direction de sa mère qui se tient au pied de l'escalier parmi un groupe de femmes occupant la partie gauche du premier plan de l'image. Anne lève les yeux vers sa fille et, d'un geste de la main, l'encourage à poursuivre sa progression vers le grand-prêtre.
Dans d'autres images de la Présentation de la Vierge au Temple, qui appartiennent toutes à l'art mural de l'Italie, ce sont les parents de Marie qui semblent éprouver quelques difficultés à se séparer de leur enfant. Cette tendance s'exprime le plus souvent par la figuration d'Anne accompagnant Marie vers le Temple et l'encourageant d'un geste tendre. Il s'agit d'un motif iconographique hérité des images byzantines de la Présentation de la Vierge dans lesquelles l'enfant est présentée au grand-prêtre indifféremment par sa mère ou par son père[103]. Contrairement à ce qu'affirme Jacqueline Lafontaine-Dosogne, les images murales de la Présentation de la Vierge au Temple qui appartiennent à notre documentation témoignent de la perpétuation de ce motif tout au long du Moyen Âge puisqu'on en trouve encore des exemples dans la première moitié du XVIe siècle[104].
Ce motif iconographique apparait notamment dans la peinture murale du baptistère de Parme (fig. 48). Anne, vêtue d'un manteau écarlate qui dissimule sa chevelure, marche juste derrière Marie qui se présente devant le grand-prêtre. De sa main droite, la mère exerce une douce pression dans le dos de son enfant comme pour la rassurer. Dans la *Pré-*

[102] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris : Le Léopard d'Or, 1982, 2e édition, p. 184-185.

[103] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 115 et 117.

[104] Notamment à la Scuola del Carmine de Padoue et dans le cycle déposé de l'église S. Maria della Pace de Milan.

sentation de la Vierge au Temple peinte par Ugolino di Prete Ilario dans le chœur de la cathédrale d'Orvieto (fig. 53), l'attitude d'Anne envers Marie est encore plus protectrice. De ses mains, la mère guide tendrement la fillette à la rencontre du grand-prêtre tandis qu'elle penche son visage vers le sien comme pour lui murmurer quelques mots d'encouragement à l'oreille. Dans la peinture murale illustrant la Présentation de la Vierge à la Scuola del Carmine de Padoue (fig. 62), c'est Joachim et non Anne qui accompagne Marie vers le Temple. Il s'agit d'un motif iconographique inhabituel pour lequel un seul autre exemple a été répertorié dans la documentation de la présente étude[105]. De sa main droite, Joachim incite avec douceur sa fille à commencer l'ascension des marches qui mènent au sanctuaire. Dans l'art occidental, la prééminence accordée à Anne pour accompagner Marie au Temple s'explique peut-être par la prépondérance de son culte par rapport à celui de son époux[106].
Ces images qui insistent particulièrement sur la difficile séparation de Marie et de ses parents témoignent d'une volonté de rendre la figure de la Vierge plus attachante pour le fidèle. Elles offrent à l'observateur la vision d'une enfant dont la conception miraculeuse préfigure un destin hors du commun mais qui exprime légitimement sa crainte de quitter sa famille. Une famille qui se sépare non sans peine d'une fillette aimante et obéissante à laquelle Anne et Joachim prodiguent tendresse et encouragements. Mais quelles que soient les réticences exprimées, Marie va se soumettre à la promesse faite par ses parents de la consacrer au service de Dieu et se placer sous l'autorité du gardien du Temple.

2.3.2.3. Marie se soumet à l'autorité du grand-prêtre

Rares sont les images de la Présentation de la Vierge au Temple où Marie est figurée seule devant le sanctuaire[107]. Si l'on en croit Jacqueline Lafontaine-Dosogne, il s'agirait pourtant d'un schéma iconographique très répandu dans l'art occidental, excepté en Italie du fait de l'assimilation précoce de traditions anciennes, probablement d'origine byzantine, qui incluent systématiquement la figure du grand-prêtre[108]. La documentation iconographique de cette enquête ne corrobore pas cette conclusion mais elle pourrait peut-être se vérifier au travers de l'étude d'autres supports.
Dans la chapelle Notre-Dame de Châteaumeillant, la peinture illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple (fig. 63) se compose de deux scènes successives, la lecture s'effectuant de droite à gauche. Dans la première scène, Marie vient de gravir les quelques degrés qui conduisent au Temple, matérialisé par une simple façade percée d'une ouverture en plein cintre. L'enfant, vêtue d'un manteau sombre et d'un voile blanc, apparait seule devant le sanctuaire. Elle se retourne en direction de ses parents qui sont restés au pied de l'escalier et leur adresse un signe de la main. Joachim répond à ce signe tandis que son épouse, placée derrière lui, contemple sa fille en posant une main sur sa poitrine. Dans la seconde scène, Marie et ses parents font la rencontre du grand-prêtre, ce qui laisse à penser que toute la famille a pénétré dans le sanctuaire. Seul le sens de lecture général des peintures permet d'émettre une telle hypothèse car aucun élément d'architecture ne vient confirmer que la scène se déroule effectivement à l'intérieur d'un édifice. Le prélat occupe l'extrémité gauche de la composition et fait face à Marie qu'il accueille en lui saisissant la

[105] Il s'agit de la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans la chapelle Notre-Dame de Châteaumeillant et qui sera évoquée plus précisément dans le paragraphe suivant.

[106] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 115.

[107] Trois exemples de ce motif iconographique ont été répertoriés et appartiennent tous à l'aire culturelle française. Il s'agit de trois peintures murales abritées dans l'église Notre-Dame de l'Assomption de Vieux-Pouzauges, dans l'église Notre-Dame de Kernascléden et dans la chapelle Notre-Dame de Châteaumeillant.

[108] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 119.

main. De l'autre main, le grand-prêtre esquisse un salut en direction des parents de la fillette, salut auquel Joachim répond en retour. Celui-ci suit immédiatement sa fille et l'encourage en posant une main dans son dos. Derrière son époux, Anne adopte une gestuelle identique à celle figurée dans la première partie de l'épisode.

Si l'on excepte les rares images de la Présentation de la Vierge au Temple dans lesquelles Marie est seule devant le sanctuaire, la fillette est généralement accueillie par le grand-prêtre qui est parfois accompagné, en particulier dans les images italiennes, d'un ou plusieurs desservants. Par le terme de desservant, nous désignerons les personnages masculins qui accompagnent le grand-prêtre ou qui vaquent à leurs occupations dans le Temple. Dans la cathédrale de Prato, la chapelle de la Sacra Cintola a été décorée entre 1392 et 1394-1395 par Agnolo Gaddi[109]. Dans la peinture murale qui illustre l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple (fig. 64), le sanctuaire est matérialisé par une architecture ecclésiale composée d'une large nef flanquée de bas-côtés. Sur le parvis de l'édifice, le grand-prêtre s'apprête à accueillir Marie vers laquelle il tend ses bras ouverts. La richesse du manteau et le bonnet conique du prélat évoquent la vêture du haut clergé juif[110]. Aux côtés du grand-prêtre se tiennent deux desservants, l'un âgé, l'autre plus jeune, vêtus de longs manteaux et encapuchonnés. Chacun tient entre ses mains un livre qui témoigne de leur fonction sacerdotale.
Dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans la nef de l'église S. Vigilio al Virgolo de Bolzano (fig. 55), comme à Prato, le grand-prêtre attend sur le parvis du sanctuaire que Marie, accompagnée de ses parents, le rejoigne. Derrière le prélat, on aperçoit une partie de l'autel qui est abrité dans l'édifice et auprès duquel se tient un desservant à l'attitude méditative.

Dans la plupart des images murales de la Présentation de la Vierge au Temple qui ont été recensées, le grand-prêtre est figuré debout. Il est cependant assis dans quelques rares peintures murales. Dans le baptistère de Parme (fig. 48), par exemple, le prélat repose sur un fauteuil de bois, assez élevé, muni d'un dossier légèrement incurvé et dont l'assise est garnie d'un coussin recouvert de tissu blanc. Dans la peinture de la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 49), le grand-prêtre est assis sur un siège dépourvu de dossier qui est disposé au sommet des degrés qui mènent au Temple, sous le baldaquin marquant l'entrée du sanctuaire. Le motif iconographique du grand-prêtre assis n'a pas connu une grande faveur, peut-être parce qu'il insiste sur la dignité du prélat au détriment de celle de Marie. En effet, les conventions de l'iconographie médiévale confèrent une importance particulière aux personnages qui sont en position assise ; cette posture est généralement réservée à Dieu ou induit une supériorité hiérarchique du personnage assis par rapport à ceux qui sont figurés debout[111]. D'où l'ambiguïté de ces images dont on pourrait croire qu'elles présentent la Vierge comme la subordonnée du grand-prêtre, ce qui n'est aucunement le cas même si l'enfant est placée sous sa responsabilité pour un certain laps de temps.
Il convient cependant de préciser que le motif iconographique du grand-prêtre assis coïncide avec le fait que celui-ci soit nimbé dans les peintures de Parme et d'Assise. Dans les images de la Présentation de la Vierge au Temple qui ont été rassemblées pour la France et l'Italie, le prélat est très rarement doté de ce signe de sainteté tandis qu'il est très répandu dans l'aire culturelle byzantine, comme en témoigne notamment la miniature du Ménologe de

[109] Voir note 143 p. 89.

[110] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 118.

[111] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 113. LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 115.

Basile II (fig. 46)[112]. Ce signe distinctif suggère peut-être que le grand-prêtre qui accueille Marie doit être identifié à Zacharie, l'époux d'Elisabeth. Cette identification est peu répandue et l'assertion de Louis Réau selon laquelle le grand-prêtre qui accueille Marie est bel et bien Zacharie nous semble sans fondement[113]. En effet, aucune des sources textuelles qui ont été étudiées n'assimile le grand-prêtre qui reçoit Marie dans le Temple à l'époux d'Elisabeth. L'homme n'est pas nommé dans le *Protévangile de Jacques* tandis que l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, l'*Évangile de la Nativité de Marie* et l'*Évangile arménien de l'Enfance* lui attribuent trois noms différents, respectivement Abiathar, Isachar et Éléazar. L'assimilation du grand-prêtre de la Présentation de la Vierge au Temple avec Zacharie provient sans doute d'une confusion dans l'interprétation des sources littéraires. En effet, le *Protévangile de Jacques* et l'*Évangile arménien de l'Enfance* indiquent effectivement que Zacharie a occupé la charge de grand-prêtre mais à la période où Marie doit quitter le Temple et non à son arrivée.
En dehors des peintures murales du baptistère de Parme et de la basilique S. Francesco d'Assise, nous n'avons recensé qu'un autre exemple montrant le grand-prêtre nimbé. Il s'agit de la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans l'église S. Maria in Porto Fuori de Ravenne (fig. 65). Il faut voir là l'expression du lien étroit qui unit le cycle ravennate aux traditions iconographiques byzantines, des traditions qui ont déjà été mentionnées par rapport au motif iconographique de Marie dans son berceau dans le contexte de la Naissance de la Vierge[114].

Ainsi, nous l'avons évoqué, le grand-prêtre est généralement debout et se tient parfois devant ou à côté de l'autel abrité dans le sanctuaire, comme dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans le chœur de la cathédrale d'Orvieto (fig. 53). Plus rarement, le prélat est figuré en buste derrière l'autel selon un motif iconographique très fréquent dans les images byzantines des XIe et XIIe siècles[115]. La documentation iconographique attachée à notre étude ne laisse apparaitre que deux exemples de ce motif, tous deux conservées dans la capitale italienne.
Une peinture murale très fragmentaire, abritée dans la nef de l'église S. Sisto Vecchio, fait partie d'une campagne de décoration qui a probablement été réalisée par un suiveur de Pietro Cavallini dans la première moitié du XIVe siècle[116]. L'arrière-plan de la *Présentation de la Vierge au Temple* (fig. 66) est occupé par un édifice de vastes dimensions ouvert par plusieurs arcades surmontées d'un entablement. Au centre, un petit édicule, surmonté d'un fronton triangulaire soutenu par de fines colonnettes, abrite l'autel dont le parement est décoré de motifs losangés. Le grand-prêtre, vieil homme à la barbe et aux cheveux longs, est figuré en buste derrière l'autel par-dessus lequel il tend ses deux bras. Une lacune importante apparait à l'endroit où se trouvait Marie, debout devant l'autel après avoir gravi les quelques degrés qui mènent au sanctuaire. Anne se tient derrière son enfant et l'encourage d'un geste de la main. Sur la gauche se trouve Joachim, nimbé tout comme son épouse.

---

[112] Voir également les images reproduites dans le volume que Gertrud Schiller a consacré à Marie, dont la plupart figure le grand-prêtre nimbé. SCHILLER (1980), *op. cit.*, *4,2 Maria*, fig. 527-531, p. 320-321.

[113] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 165.

[114] Voir p. 172 et suivante.

[115] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 113.

[116] RONCI Gilberto, « Gli affreschi trecenteschi » in SPIAZZI Raimondo (a cura), *La chiesa e il monastero di San Sisto all'Appia*, Bologna : Studio Domenicano, 1992, p. 683-698.

Près d'un siècle et demi plus tard[117], le motif iconographique du grand-prêtre en buste derrière l'autel apparait dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans la chapelle Basso della Rovere de l'église S. Maria del Popolo (fig. 67). Le sanctuaire est matérialisé par la présence de deux degrés, dont les contremarches sont agrémentées de marqueterie de pierres colorées, et de deux pilastres ornés de bas-reliefs aux motifs végétaux. Au centre est disposé l'autel derrière lequel se tient le grand-prêtre. Ses mains sont posées sur le linge immaculé qui recouvre la table d'autel et il esquisse un geste en direction de Marie. La jeune fille, les pieds nus, a déjà gravi les degrés permettant d'accéder à l'autel. Les bras croisés sur la poitrine, elle se retourne, non pas vers ses parents qui se tiennent en bas de l'escalier sur la gauche, mais vers un groupe composé de quatre personnages qui occupent l'angle inférieur droit de la composition.

Très souvent, le grand-prêtre tend ses deux bras ouverts en direction de Marie en signe de bienvenue. Ce geste, probablement d'abord adopté dans l'iconographie orientale comme en témoigne la miniature du Ménologe de Basile II, apparait dans notre *corpus* iconographique dès le début du Trecento, notamment dans la fresque de Giotto à la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 68). Au centre de la composition, la Vierge est accueillie par le grand-prêtre qui se tient dans l'ouverture pratiquée dans l'enceinte basse du Temple. Le visage incliné vers Marie, le vieil homme ouvre largement les bras, paumes vers le haut, afin de lui souhaiter la bienvenue.
Le motif iconographique bénéficie d'une certaine pérennité dans l'art mural de l'Italie puisqu'il apparait encore dans la première moitié du XVIe siècle dans la peinture déposée de l'église S. Maria della Pace de Milan (fig. 51). Sur le parvis du Temple, le grand-prêtre baisse le regard vers Marie et tend les bras dans sa direction en signe d'accueil et d'apaisement. Le vieil homme est coiffé d'un bonnet conique orné d'un croissant de lune qui évoque une origine orientale.
En revanche, la documentation rassemblée pour la France révèle la rareté du motif iconographique du grand-prêtre ouvrant les bras puisqu'un unique exemple a été découvert dans le cloître de l'abbaye d'Abondance (fig. 69). L'attribution du décor à un cercle de peintres italiens et le fait que la Savoie médiévale était un important foyer d'acculturation des traditions de la Péninsule expliquent la présence de ce motif, par ailleurs inconnu dans l'art mural de l'Hexagone. En raison du mauvais état de conservation de la peinture illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge, une copie aquarellée réalisée à la fin du XIXe siècle constitue un support d'étude à privilégier. Le Temple, matérialisé par une architecture ecclésiale à trois nefs vue de face, a été édifié dans un paysage montagneux à la végétation clairsemée. L'édifice est précédé de dix degrés et ses vaisseaux, épaulés par des arcs-boutants, s'ouvrent largement sur l'avant par trois arcs brisés. Le sol est dallé de rouge et le couvrement est constitué de voûtes d'ogives. Au fond, un autel blanc occupe presque toute la largeur de l'édifice. Encadré par les colonnes qui soutiennent l'arcade du vaisseau central, le grand-prêtre s'apprête à accueillir Marie, les bras ouverts. Il est coiffé du traditionnel bonnet conique qui indique son statut. Le prélat est accompagné de deux desservants dont l'un, vêtu d'un manteau orange, est presque dissimulé derrière lui. Marie, figurée sous les traits d'une jeune fille au corps svelte, gravit les degrés qui mènent au sanctuaire. Elle marque une pause pour se retourner, les bras croisés sur la poitrine, vers sa mère qui se tient au pied de l'escalier et qui la désigne d'un signe de la main. Avec deux autres

[117] Les informations disponibles sur place indiquent que les peintures de la chapelle ont été réalisées vers 1489-1491 par un membre de l'atelier du Pinturicchio.

femmes, la mère de la Vierge apparait dans l'angle inférieur gauche de la composition tandis qu'un groupe masculin avec Joachim devait faire pendant sur la droite.

Dans une proportion beaucoup plus importante en France qu'en Italie, le grand-prêtre ne se contente pas d'ouvrir les bras à Marie mais la saisit par la main. Dans la chapelle Notre-Dames-des-Fontaines de La Brigue (fig. 61), l'enfant est accueillie par le grand-prêtre qui se tient dans l'embrasure de l'arc ouvrant sur la nef du sanctuaire. Il s'agit d'un noble vieillard, à la longue barbe bifide et immaculée, vêtu d'un lourd manteau écarlate passementé d'or. Son visage est encadré par une coiffe verte, bordée d'un galon doré, dont les pans retombent sur ses épaules. En signe de bienvenue, le grand-prêtre tend ses deux bras en direction de Marie et se saisit doucement de sa main droite.
Le geste semble beaucoup plus vigoureux dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans la chapelle S. Martin du Monêtier (fig. 59). Gravissant l'escalier dont elle a presque atteint le sommet, Marie tend les bras en direction du grand-prêtre qui se saisit de ses deux poignets dans un geste qui manifeste son autorité sur sa nouvelle pensionnaire. Le prélat est sur le seuil du Temple, les pieds disparaissant à l'intérieur mais le buste penché vers l'extérieur par l'embrasure de la porte.
Le tambour de l'abside latérale gauche de l'église S. Francesco de Gubbio est entièrement décoré par un cycle pictural, dédié à la vie de la Vierge, qui a probablement été réalisé vers 1410 par Ottaviano di Martino Nelli[118]. Dans la peinture murale illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple (fig. 70), le sanctuaire est matérialisé par quelques éléments d'architecture vus latéralement. Un long escalier composé de douze degrés occupe une grande partie du registre inférieur de la composition. Il permet d'accéder à un vaste parvis qui précède une architecture de pierre rose. Perpendiculairement à la façade, un mur clôture le parvis à l'arrière-plan. Un large arc en plein cintre laisse entrevoir l'intérieur d'un édifice percé de lancettes étroites. Un autel recouvert d'un linge immaculé est abrité dans le sanctuaire. Des personnages monumentaux occupent cet espace architectural. Figurée de profil, Marie a presque achevé l'ascension de l'escalier qui la mène devant le grand-prêtre. Elle tend les bras vers le prélat qui se saisit de ses mains avec beaucoup plus de délicatesse que dans la peinture du Monêtier.
Le motif iconographique du grand-prêtre saisissant Marie par la main traduit la soumission de l'enfant à l'autorité du prélat qui va être en charge de la supervision de son éducation. En effet, selon les conventions de l'iconographie médiévale, un geste de préhension indique traditionnellement une relation de subordination entre deux personnes[119].

Mais Marie adopte parfois d'autres attitudes qui permettent d'évoquer la soumission de l'enfant qui se place d'elle-même sous l'autorité du desservant du Temple. Elle est notamment figurée les mains croisées sur la poitrine, comme dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 68). Ce geste empli d'humilité signifie l'acceptation d'une situation nouvelle[120] : en l'occurrence, Marie accepte devant le grand-prêtre d'être consacrée à Dieu ainsi que l'avaient promis ses parents. Si cette gestuelle a connu une certaine faveur dans l'art mural de la Péninsule, elle est tout à fait exceptionnelle en France où un seul exemple a été recensé. Il s'agit d'une peinture murale conservée dans la chapelle S. Crépin de l'église Notre-Dame-du-Bourg de Rabastens (fig. 71). Sur un fond bleu ne comportant aucune indication d'ordre spatial, Marie s'avance,

[118] Voir note 353 p. 118.
[119] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 184-185.
[120] *Ibid.*, p. 208.

les mains croisées sur la poitrine, vers le grand-prêtre figuré sur la gauche de la composition. La Vierge possède les traits d'une véritable jeune fille dont la silhouette est soulignée par une robe rose pâle et les cheveux voilés d'une étoffe blanche et diaphane. Derrière elle viennent Anne et Joachim, tous deux nimbés, la première transportant comme offrande un panier contenant deux colombes. Nous mentionnons cette peinture en raison de son caractère unique dans le *corpus* français de notre étude, tout en ayant conscience du crédit limité que l'on peut accorder à son iconographie en raison des restaurations importantes qu'elle a subies.
Plus rarement, le geste de soumission de Marie envers le grand-prêtre est fortement accentué. Dans la *Présentation de la Vierge au Temple* appartenant au cycle pictural déposé de l'église milanaise de S. Maria della Pace (fig. 51), l'enfant se présente en position de prière face au prélat. Gravissant les dernières marches conduisant au parvis du sanctuaire, la fillette lève timidement son visage vers le grand-prêtre dont la physionomie grave semble l'inquiéter quelque peu. Les mains jointes à hauteur du visage, ses bras formant un angle droit, la posture de Marie manifeste une grande humilité. C'est également le cas dans une mosaïque appartenant à la décoration murale de la chapelle Mascoli dans la basilique S. Marco de Venise (fig. 72). Le Temple est une église dont l'architecture, quoique de dimensions modestes, n'est pas sans évoquer la basilique vénitienne avec ses coupoles et sa foisonnante ornementation sculptée. L'entrée du sanctuaire est marquée par un portique abondamment sculpté devant lequel se tient le grand-prêtre. Un desservant, négligemment accoudé à la balustrade ceignant le parvis du Temple, observe la scène d'un air méditatif. Quant à Marie, elle se présente devant le prélat en s'agenouillant sur la seconde marche du minuscule escalier qui mène au parvis du sanctuaire. Voilée et le regard humblement baissé, la jeune fille tient dans sa main droite un long cierge qu'elle tend au grand-prêtre comme une offrande. À l'arrière-plan, les parents de Marie, accompagnés par une autre femme, assistent à la rencontre de leur fille et du prélat. Au premier plan, un dernier personnage tient dans un pan de son manteau les colombes qui seront offertes en sacrifice.

L'observation des différentes images de la Présentation de la Vierge au Temple qui appartiennent à notre documentation iconographique a révélé l'omniprésence d'Anne et Joachim dans l'assistance. Mais outre les parents de Marie, différentes catégories de personnages secondaires sont parfois figurées, séparément ou simultanément, au sein du public qui assiste à la rencontre de la Vierge et du grand-prêtre.

2.3.3. L'assistance

La tradition littéraire inaugurée par le *Protévangile de Jacques* indique qu'un cortège de vierges portant des flambeaux, ou des lampes selon l'*Évangile arménien de l'Enfance* et la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur, précède Marie dans son ascension vers le Temple. L'iconographie byzantine s'associe étroitement à cette tradition littéraire puisque la plupart des images de la Présentation de la Vierge au Temple, à l'instar de la miniature du Ménologe de Basile II (fig. 46), figure le cortège des vierges aux flambeaux.
Ce motif iconographique semble beaucoup plus inhabituel en Occident et, pour ce qui nous concerne, dans l'art mural de France et d'Italie. Cette rareté s'explique peut-être par une méconnaissance de ces textes orientaux qui mentionnent la présence du cortège des vierges, d'autant qu'il n'est pas évoqué dans les remaniements latins du *Protévangile de Jacques*. Au sein du *corpus* de notre étude, la seule image qui s'apparente véritablement au récit du *Protévangile* et à l'iconographie byzantine est la *Présentation de la Vierge au*

Temple peinte dans la basilique supérieure S. Francesco d'Assise (fig. 49). La partie gauche de la composition est occupée par un groupe de jeunes femmes voilées qui escortent Marie et ses parents et qui portent des flambeaux dont la forme évoque de longs cierges. Cependant, force est de constater que l'image s'éloigne d'une illustration littérale de l'apocryphe puisque celui-ci indique que le cortège doit précéder Marie afin qu'elle ne se retourne pas vers ses parents. La solution iconographique adoptée par l'atelier de Cimabue et par ses prédécesseurs byzantins consiste à représenter l'étape suivante de l'épisode. Les vierges ont pu précéder la fillette sur le chemin du Temple avant de se retirer à l'arrière-plan pour laisser place à la rencontre entre Marie et le grand-prêtre qui constitue le point culminant du récit.

Si nous n'avons pas trouvé d'autres images conformes à la tradition textuelle initiée par le *Protévangile de Jacques*, certaines l'évoquent néanmoins. Dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans le baptistère de Parme (fig. 48), Marie et ses parents sont suivis par un important groupe de femmes voilées qui rappelle le cortège des vierges. Dans la peinture murale de la chapelle Tornabuoni à S. Maria Novella (fig. 60), les trois jeunes filles à la vêture chatoyante qui occupent le premier plan, dans la partie gauche de la composition, témoignent de la pérennité d'une tradition iconographique ancienne.

Dans l'art mural de la France, la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans l'église de Saint-Ybars est la seule qui évoque le motif iconographique du cortège des vierges (fig. 73). Le Temple occupe la partie droite de l'espace pictural et il est encore possible de deviner la présence des degrés qui y conduisent ainsi que l'avancée d'un toit à double pente qui semble soutenu par une colonne. Au sommet de l'escalier se trouve l'autel sur lequel Marie, vêtue d'une robe rose pâle, est assise. Figurée de trois-quarts, Marie se tourne en direction d'un groupe de jeunes filles qui apparait dans la partie inférieure gauche de la composition. Malgré le mauvais état de conservation de la peinture murale, nous pouvons distinguer les visages juvéniles de ces personnages féminins qui sont tournés vers la Vierge.

Par ailleurs, le motif iconographique des vierges aux flambeaux a également pu avoir un impact sur la figuration de Marie elle-même. En effet, nous avons recensé, dans l'art mural de la Péninsule, trois images dans lesquelles Marie se présente devant le grand-prêtre en tenant un cierge. Le plus ancien exemple répertorié apparait dans la *Présentation de la Vierge* peinte dans l'église S. Maria in Porto Fuori de Ravenne (fig. 65) où le prélat se saisit délicatement de la longue chandelle que lui remet la fillette. Dans la mosaïque de la chapelle Mascoli dans la basilique vénitienne de S. Marco (fig. 72), Marie n'a pas encore transmis le cierge au grand-prêtre.

C'est également le cas dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans la chapelle Caracciolo de l'église S. Giovanni a Carbonara de Naples (fig. 74). Le sanctuaire, figuré de trois-quarts, occupe la partie droite de la composition. Sa structure correspond à une architecture ecclésiale composée d'une nef centrale et de deux bas-côtés. Le vaisseau central s'ouvre largement en façade grâce à une arcade en plein cintre surmontée d'une rose et flanquée de contreforts ornés de pinacles. Le bas-côté droit s'ouvre également sur l'extérieur par le truchement d'une série d'arcades soutenues par de fines colonnes torses. Le grand-prêtre, accompagné de plusieurs desservants qui apparaissent entre les arcades du bas-côté, se tient sur le seuil du Temple. Le vieil homme à l'abondante barbe grise est vêtu d'une longue tunique blanche surmontée d'une dalmatique brodée. Il arbore une coiffe pointue qui permet de le distinguer des autres prêtres. Les bras ouverts, le prélat s'apprête à accueillir Marie qui gravit les degrés qui conduisent au sanctuaire. Sans se retourner vers ses parents qui observent la scène au pied de l'escalier, Marie monte les marches en tenant à la main un long cierge allumé.

La présence d'autres jeunes filles vivant dans le Temple au moment de la Présentation de Marie est évoquée pour la première fois par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* qui indique que la fillette va être « admise parmi les vierges qui passaient le jour et la nuit à célébrer les louanges du Seigneur ». Au sein de notre documentation iconographique, plusieurs images appartenant à l'art mural de l'Italie s'apparentent à cette tradition littéraire. Il s'agirait d'un motif iconographique proprement italien qui semble inconnu dans l'art byzantin et qui n'apparait que très ponctuellement dans les autres aires géographiques occidentales[121].
Les vierges du Temple sont parfois représentées dans leurs activités quotidiennes. Dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans l'église S. Francesco de Gubbio (fig. 70), quatre jeunes filles ont été figurées dans la partie droite de la composition. Assises sur le seuil du Temple, les vierges sont absorbées dans la lecture des textes sacrés. Mais deux d'entre elles ont abandonné leur ouvrage sur leurs genoux afin de ne rien manquer de la rencontre entre Marie et le grand-prêtre.
Dans une peinture murale qui appartient au décor de l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 75), un sanctuaire aux formes architecturales complexes et peu réalistes occupe la quasi-totalité de la composition. Un escalier mène à une terrasse sur laquelle s'élève un baldaquin hexagonal qui surmonte l'autel devant lequel le grand-prêtre est agenouillé. Le prélat est figuré une seconde fois, debout sur un palier aménagé dans la volée de marches. Il est abrité sous un édicule auquel un autre escalier permet d'accéder. Le vieil homme s'apprête à accueillir Marie qui gravit les marches, accompagnée de deux anges et encouragée par l'assistance figurée dans l'angle inférieur droit de l'image. L'angle opposé est occupé par une pièce ménagée sous la terrasse sur laquelle reposent l'autel et son baldaquin. On y aperçoit quatre jeunes vierges occupées à filer.
La présence ponctuelle d'instruments de musique évoque également des activités plus récréatives. Dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans la chapelle Rinuccini à S. Croce (fig. 56), un important groupe de jeunes filles apparait dans l'édicule qui jouxte la nef latérale droite de l'architecture ecclésiale qui matérialise le sanctuaire. La première d'entre elles, qui sort à la rencontre de sa nouvelle compagne, tient dans sa main gauche un instrument à cordes dont la forme évoque un luth.
Mais, le plus souvent, les vierges abandonnent leurs activités personnelles pour assister à la rencontre qui se déroule entre Marie et le grand-prêtre. Dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans l'église S. Leonardo al Lago de Sienne (fig. 52), les jeunes filles apparaissent dans un petit édicule qui jouxte le sanctuaire sur la droite et se bousculent avec curiosité pour apercevoir leur nouvelle compagne. Dans la peinture de la chapelle Tornabuoni de S. Maria Novella de Florence (fig. 60), les vierges accourent depuis l'intérieur du Temple afin d'accueillir Marie à leur tour. La position dynamique de leur corps et le drapé de leurs vêtements, agité par la course, témoignent de leur impatience à rencontrer la nouvelle pensionnaire du sanctuaire.

Dans d'autres images de la Présentation de la Vierge au Temple, Marie et ses parents sont accompagnés de plusieurs personnages dont la fonction est difficile à déterminer. Dans la plupart des cas, il s'agit sans doute de simples témoins qui assistent par hasard à la consécration de Marie au service du Seigneur au moment où ils effectuent leurs dévotions dans le Temple. Mais quelquefois, l'un de ces personnages peut être identifié à un serviteur d'Anne et Joachim grâce à la présence d'une offrande qu'il transporte. Seuls l'*Évangile de la Nativité de Marie* et la *Conception Nostre Dame* de Wace indiquent que les parents de Marie ont ap-

[121] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 128.

porté une offrande au Temple lors de la Présentation de leur fille. Cependant, il s'agissait d'une coutume extrêmement répandue dans le Judaïsme ancien et nous y reviendrons dans le chapitre consacré à la Présentation de Jésus au Temple.
Dans *la Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 68), un homme représenté au premier plan est courbé sous le poids d'un panier, au contenu non identifié, qu'il transporte sur ses épaules. À S. Maria in Porto Fuori de Ravenne (fig. 65), Joachim se retourne vers la servante qui se tient derrière lui et prend l'agneau qu'elle porte dans ses bras afin de l'offrir en holocauste. Une seconde servante tient deux colombes entre ses mains. La présence de ces oiseaux est assez fréquente et on en trouve d'autres exemples, notamment, dans les peintures murales illustrant le thème de la Présentation de la Vierge au Temple à la Scuola del Carmine de Padoue ou dans l'église S. Francesco de Gubbio (fig. 62 et 70). Ce motif iconographique s'apparente directement aux récits et aux images relatifs à la Présentation de Jésus au Temple.

L'examen attentif du lieu dans lequel se déroule la Présentation de la Vierge au Temple et de l'attitude des différents personnages présents a révélé l'existence de quatre formules iconographiques principales dont l'objectif est de valoriser le personnage de la Vierge au moment de sa consécration au service du Seigneur. La notion de formule s'entend ici dans le sens d'un agencement spécifique et récurrent de motifs iconographiques, aisément reconnaissable et permettant d'établir une catégorisation des compositions au sein d'un même thème iconographique.

2.3.4. Quatre formules iconographiques au service de la valorisation du personnage de Marie

La première formule, que nous nommerons « composition A », se caractérise par la disposition du Temple parallèlement au plan de l'image, selon l'axe longitudinal de l'édifice, ou selon une diagonale plus ou moins prononcée. Marie est presque toujours en train de gravir les degrés conduisant au sanctuaire ou a déjà atteint le sommet de l'escalier. Les parents de Marie et les personnages sans fonction particulière qui assistent à l'évènement sont rassemblés au pied de l'escalier, sur un côté, le plus souvent sur la gauche, ou accompagnent la fillette dans son ascension. Au sein du *corpus* de cette étude, les images qui appartiennent à cette première formule iconographique sont les plus nombreuses, avec un recensement de 20 occurrences dans la Péninsule et huit dans l'Hexagone.
L'observation de notre documentation a permis de constater que la « composition A » est utilisée pour la première fois par Giotto dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 68). Le sanctuaire, figuré de trois-quarts, occupe la partie droite de l'image ; Marie est parvenue au sommet des degrés accompagnée par sa mère. La majeure partie de l'assistance est rassemblée sur la gauche au pied de l'escalier mais le peintre a ajouté deux personnages masculins au premier plan, dans la partie droite de l'image, afin d'équilibrer la composition.
Par la suite, le modèle est réutilisé à toutes les périodes chronologiques concernées par la présente enquête. Nous en trouvons notamment un autre exemple au début du XVe siècle dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans l'église S. Francesco de Gubbio (fig. 70). Le sanctuaire est figuré parallèlement au plan de l'image mais le point de vue est décalé sur la gauche selon un axe légèrement plongeant afin que le regardeur puisse apercevoir l'intérieur de l'édifice. Tous les personnages, progressant vers la droite de la composition, gravissent les degrés qui conduisent au parvis du Temple. Une mise en espace simi-

laire a été utilisée dans la peinture murale de la chapelle S. Martin du Monêtier (fig. 59). Elle se distingue cependant de la précédente image par la progression des personnages qui s'effectue vers la gauche de la composition et par le point de vue sur le Temple qui adopte une oblique plus prononcée.
Dans la première moitié du siècle suivant, dans la peinture de la chapelle Tornabuoni (fig. 60), le point de vue est strictement frontal. Le Temple, figuré parallèlement au plan de l'image sur la droite, et le portique, figuré sur la gauche, créent une perspective dont les lignes de fuite convergent vers le centre de la composition où se trouve Marie, gravissant les degrés qui mènent au sanctuaire. La jeune fille, en tant que protagoniste principal de l'épisode peint, est encore valorisée par la gestuelle de l'assistance et particulièrement par la position des mains des personnages qui orientent le regard de l'observateur vers le centre de l'image.

La deuxième formule iconographique, ou « composition B », est nettement moins répandue avec seulement cinq occurrences répertoriées dans notre documentation. En outre, toutes ces images sont conservées en Italie ou dans des régions frontalières et sont datées des XIVe et XVe siècles. Le Temple est figuré de face et précédé par un escalier généralement assez développé. L'assistance est répartie en deux groupes, de part et d'autre de l'escalier. En principe, une distinction s'opère entre Anne et le groupe des femmes d'un côté, Joachim et celui des hommes de l'autre. Marie, gravissant les degrés qui conduisent au sanctuaire, occupe le centre de la composition. La plupart du temps, elle marque une pause dans son ascension et se retourne vers ses parents, solution plastique qui permet de ne pas représenter le personnage principal de dos.
La *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans l'église S. Leonardo al Lago de Sienne est une parfaite illustration de cette deuxième formule iconographique (fig. 52). Le sanctuaire est un édifice de plan centré, précédé par un escalier composé de douze degrés et figuré selon une stricte frontalité. Marie est presque parvenue au sommet des marches lorsqu'elle s'interrompt dans sa progression pour se retourner vers ses parents, les bras croisés sur la poitrine. Au pied de l'escalier, deux groupes assistent à l'évènement : Anne et quatre femmes sur la gauche, Joachim accompagné de trois hommes sur la droite. Dans la peinture du cloître de l'abbaye d'Abondance (fig. 69), la composition est identique exception faite du Temple qui est matérialisé par un édifice ecclésial dont les trois vaisseaux sont ouverts sur l'extérieur grâce à des arcs brisés.
Une intéressante variante de la « composition B » apparait dans une peinture murale illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple dans l'église S. Maria della Verità de Viterbo (fig. 76). Cette peinture appartient à un petit cycle marial et christologique qui décore les parois de la chapelle Mazzatosta et qui a été réalisé par un artiste local, Lorenzo da Viterbo, en 1469[122]. Cette image correspond bien à la deuxième formule iconographique puisque le Temple est figuré, selon un point de vue frontal, comme une rotonde soutenue par de nombreuses colonnes et précédée par un large escalier composé de multiples degrés. Cependant, cette architecture est rejetée à l'arrière-plan de la composition, de même que le personnage de Marie que l'on distingue à peine au bas des marches. Le premier plan est occupé par un très beau dallage dont les motifs losangés génèrent un remarquable effet de profondeur. Plusieurs personnages se répartissent le long de quelques édifices qui délimitent latéralement la composition ; on reconnaît parmi eux sainte Anne, nimbée, qui se tient non loin de sa fille, à droite de l'escalier.

[122] Voir note 338 p. 116.

La troisième formule iconographique a été intitulée « composition AB » puisqu'il s'agit d'une synthèse utilisant des éléments issus des deux premiers schémas compositifs. Comme dans la « composition B », le Temple est figuré selon un point de vue frontal mais les personnages arrivent aux abords du sanctuaire selon le schéma utilisé dans la « composition A ». Dans ce cas, Marie est toujours placée en tête du cortège. L'examen du *corpus* iconographique de cette enquête révèle que cette formule synthétique n'a pas été utilisée au-dehors de la Péninsule où quatre occurrences ont été recensées.
Le premier exemple apparait probablement dans la *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 49). En effet, malgré une perspective encore approximative, le sanctuaire semble bien être figuré de face puisque la représentation de son escalier correspond à un point de vue frontal. Les personnages occupent la partie gauche de l'image et progressent vers la droite de la composition, précédés par la Vierge que les lacunes de la couche picturale ne permettent plus de distinguer.
Dans la peinture de la Scuola del Carmine de Padoue (fig. 62), le Temple à nef unique est représenté frontalement bien que le point de vue soit légèrement décalé sur la gauche, comme pour favoriser notre vision sur la structure interne du sanctuaire qui se caractérise par plusieurs coupoles ornées de riches mosaïques dorées. Le cortège des personnages, conduit par la Vierge, pénètre dans le champ de l'image par une porte monumentale qui délimite la composition sur la droite.

Selon la dernière formule iconographique, que nous nommerons « composition C », l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple se déroule à l'intérieur du sanctuaire. La documentation de notre étude comporte cinq exemples de ce schéma formel dont le plus ancien est conservé en France. Il s'agit de la peinture murale abritée dans la nef de l'église de Vieux-Pouzauges (fig. 47). L'espace de l'image est délimité par trois colonnes qui soutiennent un entablement au-dessus duquel on aperçoit plusieurs édifices aux formes variées qui composent une véritable ville. Sur la droite, quelques degrés permettent d'accéder à l'autel recouvert d'un linge immaculé. Malgré le schématisme de la division spatiale mise en œuvre par le peintre de Vieux-Pouzauges, la présence de l'autel, de l'entablement et de la ville qui le surmonte incite à penser que la Présentation de la Vierge au Temple se déroule bel et bien à l'intérieur de l'édifice.
Le doute n'est plus permis lorsque l'on observe la peinture murale réalisée par Andrea Delitio pour le chœur de la cathédrale S. Maria Assunta d'Atri (fig. 57). La scène se déroule à l'intérieur d'une architecture ecclésiale à trois nefs d'égale hauteur dont les arcades sont soutenues par des colonnes de marbre à chapiteaux corinthiens. Le dallage à motifs losangés et le plafond à caissons sculptés créent la profondeur nécessaire à l'insertion des multiples personnages qui habitent l'espace. Dans le vaisseau central, une petite estrade accessible par quelques degrés supporte l'autel auprès duquel se tiennent le grand-prêtre et Marie.
Le fait que Marie soit placée au plus près de l'autel constitue précisément une autre caractéristique de la « composition C », révélant ainsi une volonté particulière d'insister sur la sacralité de la Présentation de la Vierge au Temple. Cette intention s'exprime pleinement dans une image peinte figurant la Vierge assise sur l'autel pour laquelle nous n'avons trouvé aucun équivalent.

2.3.5. Un motif iconographique unique : Marie assise sur l'autel

La *Présentation de la Vierge au Temple* peinte dans l'église de Saint-Ybars (fig. 73) constitue un *unicum* au sein de la documentation iconographique de notre étude. Malgré les lacunes importantes qui perturbent la lecture de cette image, force est de constater que la composition mise en œuvre par le peintre est exceptionnelle. Le Temple occupe la partie droite de l'image ; il est difficile d'en déterminer les caractéristiques architecturales bien qu'il semble doté d'un escalier et d'une sorte de porche surmonté d'un toit à double pente. Au sommet des marches, il est possible de distinguer ce qui semble être un autel-bloc dont la table est recouverte d'un matériau de couleur rose. Marie, aux cheveux blonds et ondulés et au nimbe ciselé, est assise sur cet élément. Elle tourne son visage juvénile en direction du cortège des vierges qui l'a accompagnée jusqu'au sanctuaire et qui assiste à sa consécration depuis l'angle inférieur gauche de l'image.
Ce motif iconographique particulier s'apparente peut-être au récit du *Protévangile de Jacques*. L'auteur indique, en effet, que Marie, après avoir été bénie et embrassée par le grand-prêtre, s'assied sur le troisième degré de l'autel. Il nous est impossible d'affirmer que le peintre de Saint-Ybars propose une interprétation personnelle du texte apocryphe en installant Marie sur l'autel ou s'il s'est inspiré d'une autre image. Car notre motif iconographique n'est pas unique et l'on en trouve une figuration similaire dans une miniature illustrant l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple dans un manuscrit du *Speculum Humanae Salvationis* conservé à Munich[123]. Jacqueline Lafontaine-Dosogne livre de cette miniature la description suivante : « Anne, debout à gauche, suivie de Joachim, a posé sur l'autel cubique la petite Marie qui fait face au spectateur ; le prêtre est à droite ». Les adaptations monumentales de ce motif inspiré de l'iconographie du *Speculum* semblent relativement rares. Un exemple apparait néanmoins dans les vitraux médiévaux remployés dans l'actuel Temple S. Etienne de Mulhouse dont l'iconographie témoigne d'une transformation du personnage de Marie qui est plus âgée et couronnée[124]. Encore une fois, le motif iconographique de la Vierge assise sur l'autel insiste symboliquement sur la consécration de Marie à Dieu[125].

2.3.6. Un thème secondaire de la Présentation de la Vierge : la Vie de Marie dans le Temple

Le récit de la Vie de Marie dans le Temple s'inscrit dans la continuité de celui de sa Présentation dans les différents textes apocryphes et médiévaux qui ont été mentionnés plus haut. Ils mettent en exergue une constante : Marie entretient un rapport privilégié avec des anges qui la visitent dans le Temple. Une tradition littéraire initiée par le *Protévangile de Jacques* précise en outre que Marie reçoit sa nourriture de la main d'une créature céleste. Ce détail narratif pourrait constituer une allusion à un texte, intitulé *Vie d'Adam et d'Ève*, qui indique qu'avant la Chute, les parents de l'Humanité se nourrissaient des mêmes aliments que les anges. Le fait que Marie bénéficie d'une nourriture d'origine céleste assimilerait la fillette à une créature exempte de la souillure du péché originel[126]. Parmi les textes consacrés à la jeunesse de la Vierge, cette tradition narrative est relayée par l'*Évangile du*

---

[123] Munich, StaatsBibliothek, Ms. Clm. 146.

[124] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 124.

[125] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 165.

[126] COTHENET Édouard, « Marie dans les apocryphes » in MANOIR Hubert du, *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, Paris : Beauchesne, 1961, Tome VI, note 84 p. 93.

Pseudo-Matthieu, l'*Évangile arménien de l'Enfance* mais aussi la *Légende Dorée* et les *Méditations sur la vie du Christ* du Pseudo-Bonaventure. Selon la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur, c'est l'archange Gabriel lui-même qui apporte sa nourriture à Marie. L'*Évangile de la Nativité de Marie* et la *Conception Nostre Dame* de Wace, quant à eux, s'éloignent de la tendance générale et se contentent d'indiquer que Marie est visitée par des anges.
L'attitude et les activités de Marie dans le Temple sont évoquées pour la première fois par le *Pseudo-Matthieu* : Marie ne se comporte pas comme une enfant de son âge et fait déjà preuve d'une grande application à la prière. Cet intérêt pour les occupations de Marie est relayé par les textes médiévaux, en premier lieu par la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur qui spécifie que Marie étudie avec assiduité les Écritures sacrées. Par la suite, la *Légende Dorée* s'inspire partiellement de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* pour raconter comment Marie passe ses journées entières plongée dans la prière ou occupée à des activités de tissage. Les *Méditations* du Pseudo-Bonaventure insistent également sur le fait que le quotidien de Marie dans le Temple conjugue prière et travail manuel. Cette insistance s'explique sans doute par l'appartenance des auteurs de ces deux textes à des ordres religieux accordant une importance particulière à l'alliance de la vie contemplative et de la vie active.
Certains textes ont également développé des traditions narratives plus singulières quant à la Vie de la Vierge dans le Temple. L'*Évangile du Pseudo-Matthieu* insiste particulièrement sur les vertus et la sainteté de Marie. La Vierge fait preuve de charité : nourrie par des anges, elle redistribue aux pauvres la nourriture qu'elle reçoit des prêtres du Temple. Mais elle est également à l'origine de guérisons miraculeuses puisque les malades qui la touchent voient immédiatement leurs maux disparaître. L'*Évangile arménien de l'Enfance* introduit également un nouvel élément dans son récit lorsqu'il précise que les parents de Marie meurent un an après son arrivée au Temple et que l'enfant en est fort affligée. Enfin, la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur innove à son tour en indiquant que Marie reçoit de Dieu une préfiguration de l'Incarnation alors qu'elle a douze ans et vit toujours dans le Temple.

Le thème iconographique de la Vie de la Vierge au Temple semble s'être développé tout d'abord dans l'art de l'enluminure. Dans une péricope datée du XIe siècle et conservée à la bibliothèque de Munich, Marie, en compagnie de ses parents et du grand-prêtre, regarde en direction d'un ange qui apparait dans les nuées et qui tient dans ses mains un pain rond qu'il lui destine[127]. Il s'agit d'une adaptation du motif de Marie nourrie par l'ange qui apparait dans toutes les images byzantines de la Présentation de la Vierge au Temple. Progressivement, l'illustration des occupations de Marie au Temple tend à gagner en autonomie. Un manuscrit, intitulé *Wernherlied von der Magd*[128], constitue une version enluminée de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, réalisée au début du XIIIe siècle[129] avec notamment trois miniatures dédiées à la Vie de Marie au Temple (fig. 77 a-c). La première image montre Marie tissant le voile du Temple avec les autres vierges tandis que, dans la deuxième, elle reçoit sa nourriture de la main d'un ange sous le regard de ses compagnes. La troisième miniature illustre les miracles opérés par Marie. Le cycle est encore plus développé dans un manuscrit des *Méditations sur la vie du Christ*[130] produit dans un milieu franciscain d'Italie du Nord au XIVe siècle[131] (fig. 78 a-d). Marie est tout d'abord figurée en prière devant l'autel

[127] Les premiers exemples illustrant le thème iconographique de la Vie de la Vierge au Temple dans l'enluminure sont évoqués dans : LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 130.

[128] Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Cod. Germ Oct. 109.

[129] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 138-139.

[130] Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Ital. 115.

[131] SCHILLER (1980), *op. cit.*, *4,2 Maria*, p. 247.

du Temple, puis en train de filer avec les autres vierges. Le miniaturiste a ensuite illustré le motif de la Vierge recevant sa nourriture d'un ange puis la charité de la jeune fille qui offre la nourriture superflue aux pauvres.
La constitution de cycles iconographiques dédiés à la Vie de la Vierge au Temple demeure néanmoins une exception. On rencontre plus fréquemment l'illustration de l'un ou l'autre des motifs déjà évoqués en complément d'une image de la Présentation de la Vierge[132]. Les images qui ont été recensées dans le cadre de cette étude s'apparentent largement aux descriptions fournies par les sources littéraires.

Le thème iconographique de la Vie de la Vierge au Temple a rencontré peu de succès dans l'art mural de France et d'Italie, avec un recensement de six occurrences dont seulement une est conservée dans l'Hexagone. Par ailleurs, aucune n'est antérieure à la période du XIVe siècle.
Le seul exemple français qui a été découvert appartient au cycle pictural de la chapelle S. Crépin dans l'église Notre-Dame-du-Bourg de Rabastens (fig. 79) et illustre l'activité de tissage pratiquée par Marie selon le récit introduit par la *Légende Dorée*[133]. Dans un lieu indéfini matérialisé par le fond bleu uni qui caractérise toutes les peintures de ce cycle, Marie s'affaire sur un métier à tisser dont la structure de bois évoque la technique de la basse lice. Assise face au métier sur la gauche de la composition, la Vierge est aisément identifiable grâce à son nimbe et à l'inscription qui indique son nom. Tout en s'activant à son ouvrage, Marie converse avec une autre jeune fille qui se tient près du métier à tisser et que l'on peut probablement identifier à l'une des vierges vivant dans le Temple.

L'activité de tissage est également illustrée dans deux autres peintures murales qui appartiennent à l'art mural de la Péninsule. Dans l'église S. Vigilio al Virgolo de Bolzano (fig. 80), la scène se déroule à l'intérieur du Temple, comme l'indique l'autel présent dans la partie droite de la composition. Un prêtre, à la courte barbe et tenant un livre, se tient à proximité de l'autel et semble s'adresser à Marie. Celle-ci est assise devant un métier de haute lice et tisse avec application une étoffe longue et étroite. Elle tourne le dos à une autre jeune fille, représentée à l'extrémité gauche de l'image, qui s'affaire sur un second métier à tisser. Au premier plan, malgré les lacunes de la peinture, on aperçoit une troisième jeune fille qui semble tenir à la main un petit miroir rectangulaire. La présence de ce personnage s'explique peut-être par une volonté d'exalter les vertus du travail manuel pour garantir les jeunes filles contre d'autres occupations plus frivoles et surtout contre la vanité.
Dans la peinture illustrant le thème iconographique de la Vie de la Vierge au Temple dans la cathédrale d'Atri (fig. 81), la scène se déroule à l'intérieur d'une pièce dont les murs sont agrémentés de motifs géométriques évoquant une marqueterie de pierres de diverses couleurs. La salle s'ouvre largement sur l'extérieur grâce à deux arcs soutenus par une colonne de marbre rose à chapiteau corinthien. L'ensemble est surmonté de bas-reliefs qui représentent des *putti* portant des guirlandes florales. À l'intérieur, Marie est figurée au premier plan tandis qu'elle s'occupe à un ouvrage de broderie tendu sur un cadre de bois. Mais l'image complexe créée par Andrea Delitio évoque également d'autres éléments narratifs qui se réfèrent à divers aspects du récit de la vie de Marie dans le sanctuaire. Sur la droite de la composition se trouve la table à laquelle la jeune fille prend sans doute ses repas. Derrière cette table apparaissent deux anges, l'un les mains jointes en signe de prière, l'autre dépo-

[132] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 131.
[133] Légende II, 176 : « […] de tierce jusqu'à none elle s'occupait à tisser […]. »

sant un plat qui contient la nourriture que les envoyés célestes fournissent à Marie. À l'arrière-plan, un second espace est visible par l'ouverture d'un arc en plein cintre. Marie y est figurée de nouveau, agenouillée et les mains croisées sur la poitrine, devant un autel sur lequel est déposé un lutrin avec un livre ouvert. Un ange aux ailes rouges est agenouillé sur l'appui d'une baie en plein cintre qui surmonte l'autel. La représentation de cette scène secondaire est sujette à diverses interprétations. La position de Marie et le livre posé sur son lutrin évoquent l'assiduité de la jeune fille dans la prière et son goût pour l'étude des Écritures sacrées tels qu'ils sont relatés par la *Légende Dorée* et les *Méditations* du Pseudo-Bonaventure, d'une part, et la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur, d'autre part. Cependant, la gestuelle de l'ange qui lui fait face, agenouillé et les mains croisées sur la poitrine, n'est pas sans rappeler celle adoptée par l'archange Gabriel dans les images de l'Annonciation. De la même manière, Marie a très souvent les mains croisées sur la poitrine lorsqu'elle prononce le Fiat, nous aurons l'occasion d'y revenir. Ces similitudes nous incitent à rapprocher la peinture d'Atri de la tradition narrative transmise par la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur. Le récit mentionne, en effet, que Marie étudie consciencieusement les Écritures sacrées et qu'elle reçoit sa nourriture de la main d'un ange. En outre, le texte relate l'épisode de l'annonce de l'Incarnation qui intervient alors que la Vierge a douze ans et vit encore dans le Temple. La jeune fille, alors qu'elle prie devant l'autel au cœur de la nuit, reçoit l'annonce divine qui s'accompagne d'une vive lumière[134]. Si la peinture d'Atri évoque bel et bien cet évènement, la réutilisation du schéma iconographique traditionnel de l'Annonciation permet de favoriser la compréhension du signe précurseur par l'observateur.

Deux autres peintures murales, illustrant le thème iconographique de la Vie de la Vierge au Temple, mettent davantage l'accent sur l'intérêt que Marie porte à l'étude des saintes Écritures. Dans la peinture de la chapelle Basso della Rovere, dans l'église romaine de S. Maria del Popolo (fig. 82), la scène se déroule à l'intérieur d'une pièce délimitée latéralement par des colonnes massives qui reposent sur de hautes bases ornées de bas-reliefs. Au centre de cet espace, Marie est assise sur un banc devant un lutrin dont les montants latéraux sont richement sculptés de motifs grotesques et qui repose sur des pieds griffus. Vêtue d'une robe écarlate et d'un manteau bleu qui recouvre ses jambes, la Vierge est concentrée sur le livre qu'elle maintient ouvert sur le pupitre. La sérénité de la jeune fille n'est pas troublée par la présence des cinq anges nimbés, aux vêtements multicolores, qui l'entourent. D'aucuns ont voulu reconnaître dans cette peinture murale une image de l'Annonciation[135]. Il est vrai que la gestuelle de l'ange vêtu d'une tunique rose, les mains croisées sur la poitrine, pourrait évoquer la posture qui matérialise souvent la salutation angélique prononcée par Gabriel. Cependant, plusieurs éléments nous incitent à réfuter l'identification de cette peinture à une *Annonciation*. Tout d'abord, l'ange en question est placé à l'arrière-plan et semble converser avec la créature céleste vêtue de bleu qui se tient à sa gauche. En outre, la présence d'autres anges dans une image de l'Annonciation serait, en soi, fort inhabituelle. Enfin, l'absence de réaction de Marie, qui demeure absorbée par sa lecture, est tout à fait

[134] Vie 14 : « Après un peu de séjour eut lieu un signe avant-coureur et prémonitoire de son annonciation lorsqu'elle eut douze ans. […] Un jour, encore au milieu de la nuit, elle se trouvait entre les portes de l'autel, et elle offrait à Dieu des prières et des supplications avec un cœur douloureux et saint. Voici qu'un évènement grandiose et redoutable à entendre, une grande lumière, brilla dans le temple, d'une brillance telle qu'il s'en fallait de peu qu'avec elle l'éclat de la vue du soleil deviennent de l'ombre. Et une voix se fit entendre à partir de l'autel qui disait : "Marie, de toi naîtra mon Fils" ! »

[135] Selon les informations disponibles sur place.

appropriée dans le contexte de la Vie de la Vierge au Temple pour évoquer son habitude d'être visitée quotidiennement par des anges[136].
Dans la peinture murale illustrant le thème iconographique de la Vie de la Vierge au Temple et appartenant au cycle autrefois conservé dans l'église S. Maria della Pace de Milan (fig. 83), Bernardino Luini met également l'accent sur le goût de Marie pour l'étude des textes sacrés. La jeune fille est assise dans un fauteuil de bois à haut dossier disposé sur une estrade accessible par quelques degrés. Seule cette distinction permet d'identifier la Vierge parmi ses compagnes car, comme dans les autres peintures appartenant à ce décor, elle n'est pas nimbée. Marie tient un livre ouvert dans lequel elle désigne un passage à l'aide de son index droit. Auprès d'elle, l'une de ses compagnes, légèrement penchée en avant et les mains jointes, écoute avec déférence les paroles prononcées par Marie. L'arrière-plan et l'angle inférieur gauche de la composition sont occupés par trois autres jeunes vierges qui vaquent à leurs activités quotidiennes. Malgré les difficultés de lecture inhérentes à la qualité de l'image dont nous disposons, il semble que les deux jeunes filles représentées au premier plan soient occupées à filer puisque la première tient vraisemblablement une quenouille.

Dans la *Vie de la Vierge au Temple* peinte dans la Scuola del Carmine de Padoue (fig. 84), plusieurs des occupations traditionnellement attribuées à Marie sont illustrées, mais elles sont pratiquées par ses compagnes. À l'arrière-plan, dans la partie droite de la composition, trois jeunes filles assises sur des chaises basses sont occupées à des activités de filage et de couture. Sur la gauche, une autre jeune vierge prie, agenouillée devant un autel, tout en lisant des textes sacrés. La Vierge, quant à elle, apparait au premier plan, vêtue d'une robe violette et d'un manteau gris à la doublure verte. Ses mains sont jointes en signe de prière. Marie est, en outre, couronnée ce qui fait peut-être référence à une anecdote issue de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*. Le texte rapporte, en effet, que les compagnes de Marie l'appellent ironiquement « reine des vierges » lorsque le sort lui accorde l'honneur de filer la pourpre pour le Temple[137]. Cependant, l'illustration de cette anecdote dans l'iconographie de la Vie de la Vierge au Temple serait anachronique puisqu'elle se déroule, en réalité, au moment où Marie s'installe dans la maison de Joseph avec cinq autres vierges après avoir quitté le Temple.

C'est à un âge qui oscille entre douze et quinze ans[138] que Marie doit définitivement quitter le Temple pour être mariée. L'annonce du départ de Marie a été illustrée par deux fois dans la documentation iconographique qui a été rassemblée, exclusivement dans l'art mural de l'Italie. Dans le chœur de la cathédrale d'Orvieto, la *Présentation de la Vierge au Temple* (fig. 53) s'accompagne d'une image illustrant le thème iconographique secondaire qui nous intéresse ici. La scène se déroule à l'intérieur d'un petit édicule qui jouxte la paroi droite du sanctuaire dans lequel a lieu la Présentation. Marie, accompagnée de trois femmes plus âgées qu'elle et d'une petite fille, fait face au grand-prêtre qui s'adosse à la paroi gauche de

---

[136] Nativité 7 : « Car tous les jours elle était visitée par les anges, tous les jours elle jouissait de la vision divine qui la préservait de tous les maux et qui la comblait de tous les biens. »

[137] Ps-Mt 8.

[138] Le *Protévangile de Jacques* et l'*Histoire de Joseph le Charpentier* évoquent l'âge de douze ans. L'*Évangile du Pseudo-Matthieu* ne donne aucune information à ce sujet tandis que l'*Évangile de la Nativité de Marie* rapporte que Marie doit quitter le Temple à l'âge de quatorze ans, tradition qui sera réutilisée par tous les textes médiévaux qui ont été utilisés pour cette étude. L'*Évangile arménien de l'Enfance* transmet une tradition différente puisqu'il situe le départ de Marie lorsque celle-ci a quinze ans. Il s'agit peut-être d'une interprétation erronée de l'information donnée antérieurement par le *Protévangile de Jacques* et l'*Histoire de Joseph le Charpentier* car l'auteur de l'*Évangile arménien* précise que Marie a vécu au Temple pendant douze ans.

l'édicule. Le prélat ressemble en tous points à l'homme qui accueille la petite fille dans la Présentation tandis que Marie est beaucoup plus grande, ce qui permet au peintre d'indiquer que plusieurs années se sont écoulées entre les deux moments représentés. La signification de la conversation des deux protagonistes est rendue intelligible grâce à leur gestuelle[139]. Marie, la main gauche posée sur la poitrine, accepte le fait qu'elle doit quitter le Temple pour se conformer à la Loi. Cependant, son index levé manifeste son opposition à un mariage que Dieu ne pourra pas cautionner puisqu'elle a promis de demeurer toujours vierge. Le grand-prêtre, une main posée sur la poitrine et l'autre levée, paume vers l'avant, accepte les arguments de la jeune fille.
Dans une peinture murale appartenant à l'ensemble décoratif autrefois abrité dans l'église S. Maria della Pace (fig. 85), Marie et le grand-prêtre se rencontrent sous une arcade qui laisse entrevoir un édifice précédé d'un porche et un vaste paysage vallonné. Le prélat, richement vêtu et accompagné de plusieurs desservants, occupe la partie gauche de la composition. Marie, figurée sur la droite, croise ses bras sur la poitrine et incline la tête en direction du vieil homme. Cette gestuelle laisse à penser que le grand-prêtre vient de lui annoncer sa décision de l'obliger à quitter le Temple et qu'elle s'y soumet. Au contraire de la scène peinte à Orvieto, la peinture de Bernardino Luini donne à voir l'image d'une jeune fille obéissante qui ne paraît pas contester la décision prise par le prélat. Il faut imaginer que Marie a déjà exprimé sa volonté de demeurer toujours vierge et que, sa résolution ayant été entendue et comprise par le grand-prêtre, elle accepte finalement de s'en remettre à lui pour trouver une solution adaptée.

2.3.7. Marie et le Temple de Jérusalem

La lecture des récits apocryphes qui rapportent, dans les premiers siècles de notre ère, que Marie fut consacrée au service du Seigneur et vécut dans le Temple de Jérusalem durant plusieurs années, nous incite à nous interroger sur la véracité historique de ces faits. Que pouvons-nous apprendre des coutumes juives liées au fonctionnement du Temple de Jérusalem ?

L'histoire du Temple de Jérusalem se déroule sur un millénaire, depuis 960 avant Jésus-Christ, date à laquelle la construction du premier sanctuaire est entreprise par le roi Salomon, jusqu'à la destruction définitive du Temple par les légions romaines en l'an 70 de notre ère. Mais l'idée du Temple est bien plus ancienne. Depuis l'époque où Moïse avait reçu de Dieu les Tables de la Loi, celles-ci étaient conservées dans l'Arche d'alliance qui matérialisait le pacte conclu entre Dieu et le peuple élu. L'Arche d'alliance était alors abritée dans une tente délimitant un espace sacré nommé Tabernacle. Le Temple édifié par le roi Salomon est interprété comme la forme permanente et monumentale du Tabernacle, sanctuaire originel du peuple d'Israël[140].
Les travaux entrepris par Salomon pour ériger le Temple du Seigneur se sont probablement déroulés entre 960 et 953 avant notre ère. Cette construction initie ce que les historiens du Judaïsme appellent la Période du Premier Temple. Celle-ci s'achève en 587 avant Jésus-Christ avec la destruction du sanctuaire par le souverain babylonien Nabuchodonosor et la déportation massive des Juifs vers son royaume. Il faudra attendre plus de 70 années pour que la reconstruction du Temple de Jérusalem soit entreprise, en 516 avant notre ère. À

[139] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 165, 171 et 216.

[140] LUNDQUIST John M., *The Temple of Jerusalem*. *Past, present and future*, Westport / London : Praeger, 2008, p. 31.

cette période, le pays de Juda est devenu une province de l'empire perse dirigé par le roi Cyrus le Grand. C'est lui qui donne l'autorisation à Zorobabel, gouverneur du royaume de Juda, de reconstruire le sanctuaire, marquant ainsi le commencement de la Période du Second Temple[141]. Mais le nouvel édifice se distingue du premier par un fait d'importance : il n'abrite plus l'Arche d'alliance qui a été détruite[142]. Un demi-millénaire après sa reconstruction, le Temple de Jérusalem a fait l'objet de vastes travaux d'agrandissement voulus par le roi de Judée, Hérode le Grand, et entrepris à partir de l'an 20 avant Jésus-Christ. Ces travaux ne sont pas achevés à la mort d'Hérode, seize ans plus tard. L'histoire du Temple s'achève en l'an 70 de notre ère avec sa destruction définitive par les armées romaines de Titus, fils de l'empereur Vespasien et légat de son père en Judée[143].

Si les vestiges archéologiques du Temple de Jérusalem sont peu nombreux – ceux du Temple de Salomon semblent même inexistants – son organisation spatiale est néanmoins bien connue. Elle fait appel à une série de parvis marquant différents niveaux d'élévation et séparés les uns des autres par des enceintes percées de portes. Le sanctuaire à proprement parler, composé de trois espaces, marque le cœur et le sommet de l'espace sacré[144]. L'architecture matérialise la progression vers le sacré : horizontalement grâce à la succession d'enceintes percées de portes et verticalement avec les parvis surélevés les uns par rapport aux autres, dont la fonction s'accorde avec les différents niveaux de sacralité, du profane vers le sacré.
Le premier parvis, qui entoure l'enceinte du Temple, est consacré aux Gentils qui ne doivent jamais, sous peine de mort, pénétrer au-delà de cet espace. Le deuxième parvis, accessible par quelques degrés et situé à l'intérieur de l'enceinte, est le premier des trois espaces destinés aux Juifs ; ces trois espaces correspondent à l'organisation tripartite de la société juive. Revenons au deuxième parvis qui est nommé parvis des Femmes. Contrairement à ce que cette appellation pourrait laisser entendre, il ne s'agit pas d'un espace réservé aux femmes, mais bien d'un espace au-delà duquel celles-ci ne sont plus autorisées[145]. D'ailleurs, les hommes juifs qui appartiennent à la classe sociale la plus humble doivent obligatoirement se tenir sur le parvis des Femmes. Le troisième parvis, ou parvis des Israélites, est réservé aux hommes appartenant aux 24 familles qui constituent l'aristocratie laïque. Enfin, le dernier parvis, nommé parvis des Prêtres, est consacré à la célébration du culte. Cet espace est, comme son nom l'indique, réservé à l'ordre sacerdotal composé de 24 classes de prêtres et de 24 classes de Lévites. La célébration du culte est assurée par une classe de prêtres et une de Lévites selon une rotation hebdomadaire. Sur le parvis des Prêtres sont rassemblés les autels, sur lesquels les offrandes sont sacrifiées, et le sanctuaire qui comporte, comme nous l'avons déjà mentionné, trois espaces : le vestibule, ou *ulam*, le Saint, ou *hêkâl*, et le Saint des saints, le *debir*, isolé du reste du sanctuaire par le Voile du Temple. Seul le grand-prêtre est autorisé à pénétrer dans le *debir* une fois par an, lors de la fête du Jour des propitiations, également appelé Jour du Grand Pardon ou *Yom kippour*.
Les rituels qui sont pratiqués par les prêtres à l'intérieur du Temple sont destinés à éviter la profanation du lieu saint. En effet, la religion juive opère une distinction très nette entre le

---

[141] *Ibid*., p. XVII.

[142] *Ibid*., p. 77.

[143] *Ibid*., p. XVII et 102.

[144] Sur l'organisation spatiale du Temple, voir : SCHMIDT Francis, *La pensée du Temple. De Jérusalem à Qoumrân. Identité et lien social dans le judaïsme ancien*, Paris : Seuil, 1994, p. 74-76.

[145] LUNDQUIST (2008), *op. cit*., p. 112.

pur et l'impur[146]. « Est pur, *tâhôr*, ce qui tout à la fois est intact et à sa place. À l'inverse, ce qui est impur, *tâmê'*, suppose mélange et désordre. D'où l'attention portée aux situations extrêmes, aux marges, aux commencements et aux fins, aux frontières de l'altérité sous toutes ses formes. […]. Ainsi, les marges du corps sont dangereuses »[147]. C'est pourquoi tout évènement susceptible d'altérer la frontière entre intérieur et extérieur du corps est considéré comme impur et ne doit en aucun cas entrer en contact avec le monde sacré : par exemple, une femme menstruée ou qui vient d'accoucher ne peut pas pénétrer dans l'enceinte du Temple.

Pour en revenir à la question de la vraisemblance du récit de la Présentation et de la Vie de la Vierge au Temple, notons en préambule que la coutume de consacrer un enfant au service du Seigneur a pu exister puisque la tradition biblique, et en particulier l'Ancien Testament, fait état de la consécration de trois garçons. Les parallèles constatés entre leurs histoires et celle de Marie sont particulièrement nombreux.
Le premier récit vétérotestamentaire de consécration d'un enfant au Seigneur apparait dans le livre des Juges et se rapporte à l'histoire de Samson[148]. La mère de Samson, femme de Manué, était stérile. L'ange du Seigneur lui apparait et lui annonce la naissance prochaine d'un fils « dont le rasoir ne touchera pas la tête ; car il sera nazaréen de Dieu, depuis son enfance et dès le sein de sa mère […] ». L'ange recommande en outre à la mère de ne pas boire de vin et de ne pas manger de nourriture impure. Ne pas se couper les cheveux et s'abstenir de consommer des boissons fermentées, notamment du vin, font partie des obligations liées au naziréat. Il s'agit d'une coutume qui était vraisemblablement été assez répandue dans le Judaïsme ancien[149] : le nazir, ou naziréen[150], est une personne qui a choisi de se consacrer à Dieu, généralement pour une durée déterminée. Pendant cette période, le nazir doit se conformer aux deux préceptes qui viennent d'être évoqués et doit également s'abstenir de tout contact avec un mort. Lorsque s'achève le naziréat, des rites de désacralisation sont nécessaires pour que la personne puisse retourner à la vie profane. Des offrandes sont sacrifiées au Temple et les cheveux du nazir sont coupés avant d'être brûlés. Samson est explicitement désigné comme un nazir mais, contrairement à la coutume, il s'agit d'un état permanent et appliqué dès l'enfance. C'est d'ailleurs son statut de nazir qui confère sa force surnaturelle à Samson. Lorsqu'il révèle son point faible à Dalila, il fait encore allusion au naziréat : « […] Jamais fer n'a monté sur ma tête, parce que je suis nazaréen, c'est-à-dire consacré à Dieu dès le sein de ma mère ; si ma tête est rasée, ma force se retirera de moi ; je deviendrai faible, et je serai comme tous les autres hommes »[151]. La duplicité de Dalila porte ses fruits lorsqu'elle coupe les cheveux de Samson : le fait de ne pas respecter les obligations du naziréat a pour conséquence de rompre les vœux prononcés et la protection divine dont bénéficiait Samson disparaît immédiatement.
Le deuxième récit vétérotestamentaire relatif à un enfant consacré à Dieu fait partie du premier livre des Rois[152]. Elcana a deux femmes, Anne et Phénenna dont la première est

---

[146] Sur la question du pur et de l'impur, voir : SCHMIDT (1994), *op. cit.*, p. 82-86.

[147] *Ibid.*, p. 82.

[148] Juges 13, 1-5.

[149] Les conditions du naziréat sont explicités dans l'Ancien Testament : Nombres 6, 1-21. Voir aussi : SCHMIDT (1994), *op. cit.*, p. 267.

[150] La traduction française de la Bible utilisée dans le cadre de cette étude laisse apparaitre le terme de « nazaréen » qui se réfère habituellement aux habitants de Nazareth. Cependant, au vu du contexte, il est bien question ici du statut relatif au naziréat.

[151] Juges 16, 17.

[152] I Rois 1.

stérile. À cause de son incapacité à procréer, Anne est l'objet des moqueries de sa rivale. Lors d'une visite dans la ville de Silo pour sacrifier au Tabernacle du Seigneur[153], Anne prie ardemment le Seigneur de lui accorder un fils qu'elle promet de lui consacrer : « je le donnerai au Seigneur pour tous les jours de sa vie, et le rasoir ne montera jamais sur sa tête ». Il s'agit clairement de faire de l'enfant un nazir. Dieu exauce les prières d'Anne et elle conçoit un fils qu'elle nomme Samuel, ce qui signifie « son nom est Dieu ». Après la naissance de son fils, Anne refuse de retourner au sanctuaire de Silo avant que l'enfant soit sevré afin qu'il puisse y demeurer sa vie durant. Elle agit selon son vœu et l'enfant est placé dans le sanctuaire auprès du prêtre Héli.
Le troisième exemple, peut-être moins explicite, apparait dans le récit néotestamentaire de Luc[154]. Il s'agit du cas de saint Jean-Baptiste qui, comme Samson et Samuel, naît d'une mère stérile ayant conçu grâce à l'intervention divine. Lorsque l'ange annonce le miracle de la conception de son épouse à Zacharie, il précise que l'enfant « sera grand devant le Seigneur ; il ne boira ni vin ni cervoise, et il sera rempli du Saint-Esprit dès le sein de sa mère ». S'abstenir de consommer des boissons fermentées fait partie des obligations du nazir. Dans le cas de Jean-Baptiste, il n'est pas fait mention de l'interdiction de se couper les cheveux. Cependant, l'enfant est consacré par le Saint-Esprit « dès le sein de sa mère » comme le fut Samson avant lui.

Est-il possible de parler de naziréat en ce qui concerne la consécration de Marie au Temple ? Dans son cas, il n'est fait mention d'aucune des obligations inhérentes à ce statut particulier. Pourtant, son histoire comporte de nombreuses similitudes avec celles des enfants nazirs de la Bible. Les mères de tous ces enfants sont stériles et conçoivent tardivement avec l'aide du Seigneur. La consécration de l'enfant est la contrepartie du miracle opéré. Dans le cas de Samson et de Jean-Baptiste, il ne s'agit pas d'un vœu émanant des parents mais plutôt d'une volonté divine qui s'exprime par le truchement de l'ange venu annoncer la conception miraculeuse. Au contraire, s'agissant de Samuel et de la Vierge, la volonté de consacrer l'enfant au service du Seigneur émane de la mère qui, nouvelle similitude, se nomme Anne dans les deux cas. L'analogie des récits se poursuit puisque Samuel, tout comme Marie, est placé dans le sanctuaire dès son sevrage, en l'occurrence le Tabernacle de Silo et non le Temple de Jérusalem, où il grandit sous la surveillance du prêtre Héli.
Malgré toutes ces similitudes, il nous paraît difficile de conclure que Marie fut un nazir de Dieu. Tout d'abord parce que cette coutume, en dehors des récits bibliques qui viennent d'être évoqués, semble plutôt concerner des personnes adultes qui se consacrent à Dieu pour une durée déterminée. En outre, rien ne permet de supposer que les nazirs étaient logés dans le Temple pendant la durée de leur consécration. En effet, d'après ce que nous savons de l'organisation spatiale à l'intérieur de l'enceinte, aucun espace ne semble avoir été ménagé pour accueillir des personnes consacrées au service de Dieu. Si des bâtiments annexes ont bien été érigés à proximité de l'enceinte sacrée, ils étaient probablement réservés à l'usage des prêtres et au stockage des objets nécessaires au culte[155]. De plus, les prescriptions de pureté permettant d'accéder aux différents espaces qui composent l'espace sacré paraissent également s'opposer à l'accueil permanent des nazirs dans le Temple.
À ce propos, puisque Marie est de sexe féminin, elle n'aurait pas pu pénétrer dans l'espace sacré au-delà du parvis des Femmes. Par conséquent, nous pouvons nous interroger sur le

[153] Le Tabernacle abritant l'Arche d'alliance a été installé dans la ville de Silo après la conquête du pays de Canaan au temps de Josué (Josué 18, 1). Selon LUNDQUIST (2008), *op. cit.*, p. 2.

[154] Luc 1, 1-25

[155] LUNDQUIST (2008), *op. cit.*, p. 120.

lieu dans lequel s'est déroulée sa rencontre avec le grand-prêtre. Si l'on se réfère aux usages en vigueur à l'intérieur du Temple, la rencontre n'aurait pu se dérouler qu'à deux endroits : soit dans l'escalier qui sépare le parvis des Gentils de celui des Femmes, soit dans celui qui permet d'accéder au parvis des Israélites depuis celui des Femmes. La deuxième solution laisse apparaitre des affinités intéressantes avec le récit de la Présentation de la Vierge au Temple tel qu'il est rapporté par la tradition apocryphe issue de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*. Ce texte nous apprend que le Temple est précédé de quinze degrés qui se réfèrent, selon l'*Évangile de la Nativité de* Marie, aux Psaumes 120 à 134, dits Cantiques des degrés, entonnés par le peuple d'Israël montant en pèlerinage au Temple. En considérant l'organisation spatiale du sanctuaire, nous apprenons que le parvis des Israélites est accessible, depuis le parvis des Femmes, par une porte, dite porte Nicanor, précédée d'un escalier. Il est intéressant de constater que cette porte et son escalier, composé justement de quinze marches, sont également en étroite relation avec les Psaumes graduels puisque c'est à cet endroit précis qu'ils étaient chantés par les Lévites[156]. Les sources historiques et archéologiques tendent à confirmer que la présentation des enfants au Temple avait bel et bien lieu face à l'autel situé dans la porte Nicanor[157].

Sans pouvoir affirmer avec certitude que le placement de Marie au Temple correspond à une forme particulière de naziréat, il est permis de s'interroger sur la nature concrète de cette consécration de Marie au service du Seigneur ?

Bien évidemment, il ne faut pas imaginer que la jeune fille ait pu participer au déroulement des rituels pratiqués dans le Temple. En effet, seuls les membres de l'ordre sacerdotal étaient autorisés à exercer le culte et à pénétrer sur le parvis des Prêtres où étaient érigés le sanctuaire et les autels destinés aux offrandes. Si l'on se réfère aux récits apocryphes, les activités pratiquées par Marie et les autres vierges concernent l'étude des Écritures saintes, la prière et des activités de tissage. Cette dernière activité peut être mise en parallèle avec une tradition ancienne issue du monde grec. Dans le temple édifié par Périclès à la gloire d'Athéna Polias sur l'acropole d'Athènes, des jeunes filles athéniennes, les *parthenoi*, se réunissaient pour broder le voile qui recouvrait la statue de la déesse lors de certaines processions[158]. À l'image des *parthenoi*, Marie et ses compagnes se voient, elles aussi, confier la tâche de tisser le Voile du Temple qui sera placé dans le Saint des saints[159].

Il semble vain de tenter de déterminer le degré d'authenticité historique des récits de la Présentation de la Vierge et de sa Vie au Temple. L'intérêt de ces histoires réside davantage dans la volonté manifeste d'inclure Marie dans la continuité d'une tradition biblique illustre et d'exalter ses vertus, en particulier sa pureté. Le fait que Marie soit présentée au Temple correspond aux usages de l'époque et contribue à l'intégrer socialement au sein de la communauté juive. Le Christ également sera présenté au Temple afin de respecter la Loi mosaïque et de ne pas révéler sa divinité aux yeux du monde. D'ailleurs, le Temple occupe une place importante dans le Nouveau Testament, aussi bien sous sa forme physique et monumentale que dans un sens plus théologique. Le Temple en tant que monument apparait notamment dans les épisodes de la Présentation de Jésus, de Jésus parmi les Docteurs de la Loi ou de Jésus chassant les marchands du Temple. D'un point de vue théologique, le sacri-

---

[156] *Ibid.*, p. 114-115.

[157] VINCENT Hugues, *Jérusalem de l'Ancien Testament. Recherches d'archéologie et d'histoire, Tome II : Archéologie du Temple*, Paris : J. Gabalda et Cie, 1956, p. 467.

[158] LAROQUE Didier, *Le temple. L'ordre de la terre et du ciel. Essai sur l'architecture*, Paris : Bayard, 2002, p. 28.

[159] Voir chapitre suivant sur le Mariage de la Vierge.

fice du Christ sur la croix doit être interprété dans le contexte du système sacrificiel du Temple[160].

Par ailleurs, les similitudes qui existent entre le récit de la Présentation de la Vierge au Temple et les histoires de Samson, Samuel et Jean-Baptiste permettent de situer Marie dans la sphère de personnages bibliques aux destins prestigieux. Samson est doté d'une force exceptionnelle qui lui permet de vaincre les ennemis du peuple d'Israël. Samuel est un juge et le premier des prophètes de l'Ancien Testament grâce auquel la lignée davidique, à laquelle Marie appartient, est placée à la tête du royaume d'Israël. Enfin, Jean-Baptiste est le Précurseur, celui qui vient avant le Christ, admiré pour sa pureté et son mode de vie ascétique. L'analogie des récits permet de transférer à la Vierge les vertus attribuées à ces trois personnages. En particulier, c'est le haut degré de pureté de Marie qui est mis en exergue par son séjour dans le Temple où, par définition, l'impureté n'est pas tolérée. C'est pourquoi Marie se voit contrainte de quitter le sanctuaire lorsqu'elle atteint la puberté puisqu'une femme menstruée ne peut pas pénétrer dans l'enceinte sacrée. Par ailleurs, le fait que Marie et ses compagnes se voient confier la tâche de filer le Voile du Temple est également une preuve de leur grande pureté puisque l'étoffe était destinée à dissimuler le Saint des Saints dans lequel nul ne pouvait pénétrer à l'exception du grand-prêtre. À la plus pure des vierges échoient les matériaux les plus précieux : la pourpre et l'écarlate.

Lorsque la Vierge quitte définitivement le Temple, le cycle de la prime jeunesse de Marie s'achève tandis que débute une série d'évènements qui entourent son mariage avec Joseph.

2.4. Le Mariage de la Vierge

Les épisodes liés au Mariage de la Vierge avec Joseph sont rapportés par de nombreuses sources textuelles. Du point de vue des évangiles canoniques, Matthieu et Luc ne font qu'évoquer le fait que Marie et Joseph sont mariés mais sans donner aucun détail sur les circonstances de leur union[161]. En revanche, les évangiles apocryphes et les textes médiévaux sont plus prolixes à ce sujet.

Nous l'avons vu, les sources ne sont pas unanimes en ce qui concerne l'âge auquel Marie est contrainte de quitter le Temple, âge qui varie entre douze et quinze ans[162]. Quoi qu'il en soit, l'assemblée des prêtres s'interroge sur l'avenir de la jeune fille car elle ne peut en aucun cas demeurer plus longtemps dans le sanctuaire[163]. Le récit livré par l'*Évangile de la Nativité de Marie*, repris ensuite par la *Conception Nostre Dame* de Wace et par la *Légende Dorée*, précise que les vierges ayant atteint l'âge limite doivent être rendues à leurs parents pour être mariées[164]. Selon une autre tradition introduite par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, une tradition qui ne semble pas avoir connu de postérité dans les textes ultérieurs, le prêtre Abiathar souhaite que Marie épouse son fils[165]. Mais la jeune fille refuse de se marier et certains récits insistent particulièrement sur sa volonté de rester toujours vierge pour plaire au Seigneur[166].

---

[160] LUNDQUIST (2008), *op. cit.*, p. 151.

[161] Mt 1, 18-19 ; Lc 1, 27.

[162] Voir note 138 p. 218.

[163] Protévangile 8 ; Joseph 3 ; Arménien IV, 1 ; Conception 33.

[164] Nativité 7 ; Conception 33, 1-4 ; Légende II, 176.

[165] Ps-Mt 7.

[166] Ps-Mt 7 ; Nativité 7 ; Conception 33, 10 – 34, 2 ; Légende II, 176.

Face à un comportement sans précédent pour une jeune vierge élevée dans le Temple, les prêtres se trouvent démunis quant à l'attitude à adopter. Ainsi, le grand-prêtre prie pour que Dieu lui fasse connaître la procédure à suivre[167]. Le récit de la *Conception Nostre Dame* indique que tous les « evesques » se mettent en oraison pour connaître la volonté divine[168]. Si l'on en croit le *Protévangile de Jacques* et l'*Évangile arménien*[169], celle-ci se porte à la connaissance du grand-prêtre par le truchement d'un ange tandis que les récits de l'*Évangile de la Nativité*, de Wace et de Jacques de Voragine[170] ne mentionnent qu'une voix. Selon une autre tradition littéraire initiée par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, il n'est pas question d'intervention divine à ce moment du récit ; les prêtres tirent au sort parmi les douze tribus d'Israël et la tribu de Juda est désignée. Ce n'est qu'après que le Seigneur interviendra pour faire connaître le mode d'élection de l'époux[171]. Cette tradition a été partiellement relayée par l'*Histoire de Joseph le Charpentier*. Selon cet apocryphe, douze vieillards de la tribu de Juda sont convoqués au Temple ; après avoir écrit les noms des douze tribus d'Israël, les prêtres tirent au sort et désignent Joseph[172]. La forme peu cohérente de ce passage laisse à penser que l'auteur s'est inspiré de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* mais l'a mal interprété. Dans la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur, les prêtres décident simplement que Marie doit être fiancée à un vieillard qui sera le gardien de sa vertu[173].

Les prêtres convoquent alors les prétendants au Temple selon qu'il s'agisse de veufs[174], de tous les hommes non mariés[175] ou des hommes de la lignée de David[176]. La plupart des sources textuelles s'accordent sur le fait que les hommes doivent venir au Temple en apportant une baguette qui sera le témoin de l'élection de l'époux[177]. Selon une tradition propre à l'*Évangile arménien de l'Enfance*, les prétendants doivent apporter non une baguette, mais une tablette sur laquelle est inscrit leur nom. Outre Marie, onze autres jeunes vierges qui vivaient dans le Temple sont concernées par la recherche d'un époux et chacune doit voir son nom apparaitre miraculeusement sur la tablette de l'élu[178].
Si l'on en croit certains textes, une prière du grand-prêtre doit permettre au signe de la volonté divine de s'exprimer[179]. Cette prévision est parfois contrariée par le fait que Joseph cache sa baguette au prétexte qu'il est trop vieux pour accueillir une jeune vierge et qu'il a déjà fondé sa propre famille[180]. Lorsque la supercherie est révélée et la baguette de Joseph découverte, le signe divin a enfin lieu. Il s'exprime généralement par une floraison de la baguette[181] qui peut, en outre, donner un fruit[182] ou des feuilles[183]. L'idée de la floraison de

[167] Protévangile 8 ; Arménien IV, 2 ; Légende II, 176.
[168] Conception 36, 3.
[169] Protévangile 8 ; Arménien IV, 2.
[170] Nativité 7 ; Conception 36, 6 ; Légende II, 176.
[171] Ps-Mt 8.
[172] Joseph 4.
[173] Vie 16-18.
[174] Protévangile 8.
[175] Ps-Mt 8 ; Arménien IV, 2.
[176] Nativité 7 ; Conception 37, 7-8.
[177] Protévangile 8 ; Ps-Mt 8 ; Nativité 7 ; Conception 37, 10.
[178] Arménien IV, 2.
[179] Protévangile 9 ; Ps-Mt 8 ; Vie 16-18.
[180] Nativité 8 ; Conception 38, 9-10 ; Légende II, 177.
[181] Nativité 7 ; Conception 38, 19-20.
[182] Vie 16-18.
[183] Légende II, 176.

la baguette de l'élu a déjà été utilisée dans l'Ancien Testament où elle constitue le moyen utilisé par Dieu pour réaffirmer la fonction sacerdotale d'Aaron et des hommes de la tribu de Lévi après la révolte de Coré, Dathan et Abiron[184]. Dans le cas de l'élection de Joseph, la colombe du Saint-Esprit, jaillissant de la baguette – ou de la tablette[185] – ou venant du ciel et se posant sur la baguette[186], vient confirmer le choix divin. Malgré l'évidence des signes qui sont apparus, Joseph tente de refuser le rôle qui lui incombe en insistant à nouveau sur sa vieillesse, incompatible selon lui avec le fait d'épouser une jeune vierge. Il finit cependant par céder aux instances du grand-prêtre qui le menace de représailles divines[187].

Joseph accepte finalement de prendre Marie sous sa garde. La plupart des textes indiquent que le vieil homme accueille la Vierge dans sa propre maison où il l'installe avant de partir pour exercer son métier de charpentier[188]. Selon une autre tradition littéraire initiée par l'*Évangile de la Nativité de Marie*, la jeune fille retourne chez ses parents en Galilée en attendant que ses noces avec Joseph soient célébrées[189].
On constate une très grande confusion en ce qui concerne le lieu où s'est rendue Marie après avoir quitté le Temple. En effet, dans certains textes qui affirment que la jeune fille a été accueillie dans la maison de Joseph, il est parfois précisé que cette dernière se situe à Nazareth[190]. En revanche, l'*Évangile de la Nativité de Marie* indique que Joseph réside à Bethléem et que Marie retourne chez ses parents en Galilée, sans pour autant mentionner la ville de Nazareth[191]. La *Conception Nostre Dame* de Wace précise que Joseph s'en retourne à Bethléem pour préparer les noces tandis que la Vierge va à Nazareth en Galilée[192], où l'on suppose que se situe la maison de ses parents. Un récit similaire est livré par la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine[193].
Si plusieurs sources évoquent la préparation des noces par Joseph lorsqu'il retourne dans sa maison sans la Vierge[194], seuls deux textes mentionnent véritablement la cérémonie sanctionnant l'union de Marie et de Joseph. Selon l'*Évangile de la Nativité de Marie*, des fiançailles ont été célébrées avant que la jeune fille ne rejoigne la maison de ses parents et que Joseph retourne à Bethléem pour pourvoir aux besoins de sa future épouse et préparer la noce. La *Légende Dorée* livre un récit identique bien que l'auteur laisse entendre que Marie et Joseph sont officiellement mariés dès que la jeune fille quitte le Temple[195]. La confusion qui existe dans les textes entre de simples fiançailles et une cérémonie nuptiale à proprement parler trouve un écho dans l'iconographie du Mariage de la Vierge, en particulier au niveau de la matérialisation de l'union de Marie et Joseph. Nous y reviendrons.

---

[184] Nombres 17.

[185] Protévangile 9 ; Ps-Mt 8 ; Arménien IV, 4. Le *Protévangile de Jacques* et l'*Évangile arménien de l'Enfance* précisent, en outre, que la colombe du Saint-Esprit se pose sur la tête de Joseph.

[186] Nativité 8 ; Conception 39, 1-2 ; Légende II, 177.

[187] Protévangile 9 ; Ps-Mt 8 ; Arménien IV, 5.

[188] Protévangile 9 ; Ps-Mt 8 ; Joseph 4 ; Arménien IV, 7 ; Vie 18.

[189] Nativité 8 ; Conception 39, 9-16 ; Légende II, 177.

[190] Arménien IV, 7 ; Vie 18.

[191] Nativité 8.

[192] Conception 39, 9-16.

[193] Légende II, 177.

[194] Nativité 8 ; Conception 39, 9-16 ; Légende II, 177.

[195] Légende II, 177 : « Joseph, s'étant donc marié, retourna dans sa ville de Bethléem afin de disposer sa maison et de se procurer ce qui lui était nécessaire pour ses noces. »

Quelques sources textuelles nous renseignent plus amplement sur les circonstances qui entourent l'installation de Marie dans la maison de Joseph ou son retour chez ses parents. Dans les deux cas, Marie est souvent accompagnée par quelques vierges avec qui elle a vécu dans le Temple et dont le nombre est variable. L'*Évangile du Pseudo-Matthieu* précise que les vierges sont au nombre de cinq et qu'elles se prénomment Rebecca, Saphora, Suzanne, Abigée et Zahel[196]. Une autre tradition littéraire, inaugurée par l'*Évangile de la Nativité de Marie*, attribue à la Vierge sept compagnes dont le nom n'est pas mentionné. Wace et Jacques de Voragine reprennent à leur compte cet élément narratif, le premier précisant, en outre, que ces vierges font partie de la parentèle de Marie[197].
Une anecdote supplémentaire est rapportée par le *Protévangile de Jacques* qui indique que Marie fait partie d'un groupe de huit vierges de la tribu de David désignées par les prêtres afin de tisser un voile pour le Temple. Après tirage au sort, la pourpre et l'écarlate, matières les plus prestigieuses, sont attribuées à la Vierge qui les emporte pour filer dans sa maison. L'*Évangile arménien de l'Enfance* réutilise ce récit avec exactitude si l'on excepte le nombre des vierges qui est porté à douze[198].
L'*Évangile du Pseudo-Matthieu* livre un récit sensiblement différent qui vise à exalter la prééminence de Marie sur les autres vierges du Temple[199]. Comme nous l'avons déjà évoqué, la Vierge se rend dans la maison de Joseph avec cinq compagnes dont les noms sont précisés par l'auteur de l'apocryphe. Au moment de leur départ, les prêtres leur remettent les matériaux nécessaires pour tisser un voile pour le Temple. Le tirage au sort s'effectue entre les jeunes filles et Marie se voit attribuer la pourpre. Les autres vierges remettent en cause le résultat du tirage au sort au prétexte que la Vierge est la plus jeune et ne mérite donc pas de filer la matière la plus prestigieuse. Elles se moquent de Marie en lui attribuant le sobriquet de « reine des vierges ». C'est alors qu'un ange apparait parmi elles et leur annonce : « Ce que vous dites ne sera pas une dérision, mais se vérifiera très exactement. » Les compagnes de Marie sont effrayées par l'apparition et demandent à la jeune fille de leur accorder son pardon. Cet épisode, parfois illustré dans l'art de la miniature, ne semble pas avoir connu de postérité dans l'art mural de France et d'Italie.

Une étude attentive des différentes sources textuelles qui évoquent les circonstances du Mariage de Marie et de Joseph permet de révéler l'existence de trois traditions littéraires.
La première témoigne d'une filiation importante entre le *Protévangile de Jacques* et l'*Évangile arménien de l'Enfance* dont les récits sont extrêmement proches. Lorsque le grand-prêtre se retire dans le sanctuaire pour prier en espérant qu'une intervention divine lui indiquera la procédure à suivre pour assurer l'avenir de Marie, l'expression de la volonté du Seigneur s'effectue par le truchement d'un ange. Après l'apparition des signes qui confirment l'élection de Joseph comme futur époux de la Vierge, le vieil homme tente de se dérober à son devoir mais accepte finalement lorsque le grand-prêtre le menace du châtiment divin. Enfin, les deux textes relatent, dans une version quasiment identique, la désignation de Marie pour filer la pourpre lorsqu'elle quitte le Temple. Pourtant, force est de constater que l'*Évangile arménien de l'Enfance* se distingue en introduisant plusieurs éléments narratifs qui lui sont propres. En effet, les prétendants convoqués au Temple apportent, non des baguettes, mais des tablettes sur lesquelles leur nom est inscrit. De plus, la procédure ne concerne pas uniquement Marie mais aussi onze autres vierges qui doivent

[196] Ps-Mt 8.

[197] Nativité 8 ; Conception 39, 15-20.

[198] Protévangile 10 ; Arménien IV, 8.

[199] Ps-Mt 8.

également quitter le Temple en raison de leur âge. Le mode d'élection de l'époux est également différent puisque le nom des jeunes filles doit s'inscrire miraculeusement sur la tablette de leur futur époux. Ces détails singuliers témoignent probablement de l'existence d'une source secondaire à laquelle l'auteur aurait également eu recours.

La deuxième tradition littéraire attachée au récit des évènements qui entourent le Mariage de la Vierge est transmise par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* qui cite partiellement le *Protévangile de Jacques* tout en s'en détachant par des éléments narratifs spécifiques qui, pour la plupart, n'ont pas connu de postérité. Au début du récit, l'auteur indique que le prêtre Abiathar expose à ses pairs une requête afin que son fils puisse épouser Marie, demande qui n'est pas suivie d'effet puisque la jeune fille refuse de se marier. Les prêtres décident alors de tirer au sort parmi les douze tribus d'Israël pour savoir où chercher le futur époux de Marie ; le Seigneur ne sera consulté qu'ensuite pour déterminer le mode d'élection de l'époux. Cet élément narratif, comme nous l'avons évoqué plus haut, trouve un certain écho dans l'*Histoire de Joseph le Charpentier*. Lorsque Marie quitte le Temple, elle est accompagnée par cinq vierges dont l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* est le seul à préciser les noms. Enfin, l'épisode selon lequel les compagnes de Marie se moquent d'elle en l'appelant « reine des vierges » n'a pas été réutilisé dans les récits ultérieurs.

La dernière tradition littéraire relative au Mariage de la Vierge révèle l'importance de l'*Évangile de la Nativité de Marie* en tant que source des récits médiévaux de la vie de la Vierge, en particulier la *Conception Nostre Dame* de Wace et la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine. De nombreux éléments narratifs introduits par l'apocryphe sont réutilisés, souvent à l'identique, par les deux textes médiévaux. Au début du récit, l'ordre divin qui précise les modalités d'élection de l'époux de Marie se fait entendre par le truchement d'une voix. Lorsque les prétendants sont convoqués au Temple, Joseph dissimule sa baguette afin de ne pas recevoir la garde de la Vierge. Mais lorsque la floraison de sa baguette le désigne, la colombe du Saint-Esprit descend du ciel et se pose sur la verge pour confirmer l'élection du vieil homme. Après avoir quitté le Temple, Marie retourne chez ses parents et ne se rend pas dans la maison de Joseph qui part seul pour organiser les noces. Les trois textes tentent, en outre, de clarifier le lieu où se rend véritablement Marie en précisant que Joseph réside à Bethléem et que la maison des parents de la Vierge se situe à Nazareth, en Galilée. Avant que les promis ne se quittent, l'*Évangile de la Nativité de Marie* et la *Légende Dorée* sont les seuls textes qui évoquent la cérémonie qui sanctionne l'union de Marie et de Joseph. Enfin, contrairement à l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* qui affirme que la Vierge quitte le Temple avec cinq compagnes, nos trois textes portent ce nombre à sept.

Pour achever cette présentation des sources littéraires relatives au récit du Mariage de la Vierge, il est à noter que les textes de tradition latine issus de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* insistent particulièrement sur la volonté exprimée par Marie de demeurer toujours vierge. Dans l'apocryphe, la jeune fille s'oppose avec virulence au souhait du prêtre Abiathar de la voir épouser son fils en disant : « Je ne veux ni connaître un homme, ni qu'un homme me connaisse. » Les prêtres tentent de la faire changer d'avis en arguant que Dieu « est honoré par les enfants » que les femmes du peuple d'Israël mettent au monde. Marie répond en faisant référence à deux justes de l'Ancien Testament, Abel et Élie, qui ont su plaire au Seigneur grâce, notamment, à leur chasteté[200]. L'*Évangile de la Nativité de Marie* épure cette tradition narrative en supprimant les objections des prêtres qui ne souhai-

[200] Ps-Mt 7.

tent pas « enfreindre son vœu »[201]. Cette narration simplifiée a été réutilisée dans la *Conception Nostre Dame* et dans la *Légende Dorée*[202].

Du point de vue iconographique, le thème du Mariage de la Vierge en Occident est généralement évoqué par une illustration de la cérémonie nuptiale à proprement parler alors que celle-ci est à peine évoquée par deux sources littéraires isolées. Au contraire, les évènements qui précèdent et qui suivent cette cérémonie ne semblent pas avoir connu une grande faveur dans l'art mural en France et en Italie.
Quelques précisions d'ordre terminologique s'imposent ici. Lorsque nous employons l'appellation de Mariage de la Vierge pour désigner une représentation figurée, il s'agit toujours d'une illustration de la cérémonie nuptiale en elle-même. Les thèmes secondaires, qui précèdent ou qui suivent la cérémonie, sont évoqués à l'aide d'appellations spécifiques qui définissent le contenu narratif de chaque épisode : Convocation des prétendants, Prière des prêtres dans le Temple, Élection de l'époux, Cortège nuptial ou Marie retournant chez ses parents.

2.4.1. Les évènements qui précèdent le mariage : le choix de l'époux

Les évènements qui précèdent le Mariage de la Vierge ne semblent pas avoir connu une grande faveur dans l'art mural du Moyen Âge en France et en Italie. En effet, les images illustrant ces thèmes iconographiques dans la documentation de notre enquête sont peu nombreuses. Pour la France actuelle, seules deux peintures murales appartenant au décor de la chapelle Notre-Dame de Châteaumeillant ont été découvertes. Le décryptage du programme iconographique s'est avéré très délicat du fait de la détérioration avancée des peintures. Selon nos propres observations *in situ*, il semble que la totalité des peintures conservées sur le mur septentrional du chœur soient consacrées à la jeunesse de la Vierge. Au registre supérieur, dont la lecture s'effectue de gauche à droite, quatre peintures évoquent l'histoire des parents de Marie. Au registre inférieur, le sens de lecture est inversé. Après l'illustration des épisodes de la Naissance de la Vierge et de sa Présentation au Temple qui ont déjà été étudiés, le peintre a, semble-t-il, représenté le thème de l'Annonciation qui précède trois peintures relatives au Mariage de la Vierge.
La première peinture illustre, selon toute vraisemblance, le thème de la Convocation des prétendants au Temple (fig. 86 a). Sur la gauche de la composition se trouve un personnage à demi dissimulé par l'une des poutres qui défigurent actuellement les peintures de Châteaumeillant. Il s'agit probablement du grand-prêtre devant lequel se tient Marie, nimbée et vêtue d'un long manteau sombre. Les deux protagonistes font face à un groupe compact de personnages répartis sur deux rangées. Les bâtons qu'ils tiennent à la main permettent de les identifier aux prétendants que le prélat a convoqués au Temple afin de choisir un époux pour la Vierge.
L'identification du sujet de la deuxième peinture (fig. 86 b) nous semble moins évidente. Marie, toujours nimbée et revêtue de son manteau sombre, est entourée de quatre personnages. Celui qui se trouve immédiatement derrière la jeune fille et qui porte une tunique rouge sous un manteau jaune doit probablement être identifié au grand-prêtre puisque son costume rappelle celui du prélat à demi dissimulé par la poutre dans la peinture précédente. Le personnage, coiffé d'un bonnet rouge, qui se trouve aux côtés du grand-prêtre semble tenir quelque chose dans sa main levée. Près de son visage, une forme esquissée par des

[201] Nativité 7.

[202] Conception 33, 10 – 34, 6 ; Légende II, 176.

traces de pigments rouges laisse à penser qu'il pourrait s'agir de la baguette fleurie. Le personnage devrait donc être identifié à Joseph. Quant aux deux derniers personnages, faisant face au trio qui vient d'être évoqué, il pourrait s'agir des parents de la Vierge. En effet, les types physiques et les costumes de ces deux protagonistes sont très proches de ceux qui caractérisent Anne et Joachim dans la peinture murale illustrant le thème iconographique de la Présentation de la Vierge au Temple (fig. 63). Le sujet représenté dans cette deuxième peinture serait donc l'Élection de Joseph comme époux de Marie et sa présentation officielle à Anne et Joachim.
Cette hypothèse est renforcée par la troisième peinture murale qui illustre véritablement le thème iconographique du Mariage de la Vierge (fig. 86 c). Le grand-prêtre, toujours vêtu de son manteau jaune à capuchon et de sa tunique rouge est figuré en position frontale entre les deux autres personnages : la Vierge nimbée sur la droite et Joseph, à demi dissimulé par une poutre, sur la gauche.

En ce qui concerne la partie italienne du *corpus* iconographique de cette étude, les épisodes qui précèdent le Mariage de la Vierge sont illustrés pour la première fois dans la basilique S. Marco de Venise. Le transept septentrional de l'édifice abrite un ensemble de mosaïques qui aurait été réalisé vers 1200 ou au début du XIIIe siècle[203]. L'une d'entre elles, du côté ouest de la voûte, représente les thèmes iconographiques de la Prière du prêtre dans le Temple et de l'Élection de Joseph (fig. 87). Dans la partie gauche de l'image, le Temple est matérialisé par une architecture assez schématique qui témoigne de l'apport byzantin dans les mosaïques vénitiennes. Deux marches et une porte basse richement décorée marquent l'entrée du sanctuaire. À l'intérieur se trouve l'autel surmonté d'un baldaquin dont la forme arrondie évoque celle d'une coupole. Le baldaquin est soutenu par quatre colonnes, torses à l'avant et lisses à l'arrière. Les baguettes des prétendants ont déjà été placées sur l'autel ainsi que l'a préconisé le message divin. Le grand-prêtre porte la barbe et les cheveux longs. Il est vêtu d'une tunique longue, agrémentée d'une large ceinture, et d'un manteau attaché sur la poitrine. Il est nimbé et coiffé d'un diadème doté d'un ornement de forme circulaire. Le prélat s'approche de la porte du Temple dans lequel il s'apprête sans doute à pénétrer pour prier.
Dans la partie droite de l'image, le sanctuaire est reproduit à l'identique. Le grand-prêtre est à l'intérieur et le miracle s'est déjà produit puisqu'il tient à la main la baguette fleurie. Il tend celle-ci à Joseph qui se trouve au premier rang du groupe des prétendants et que l'on identifie aisément grâce à une inscription, bien que le vieil homme ne soit pas nimbé. Près de la porte du Temple, Marie est nimbée et drapée dans un *maphorion*. La taille de la jeune fille, minuscule par rapport aux autres personnages, permet sans doute de souligner la différence d'âge qui existe entre elle et son futur époux. Les bras ouverts de Marie signifient qu'elle accepte la décision de Dieu et qu'elle reconnaît Joseph comme son époux légitime.

Au début du Trecento, les thèmes iconographiques de la Convocation des prétendants et de la Prière des prêtres dans le Temple sont illustrés dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 89 a-b). Avec le cycle padouan, les épisodes qui entourent le Mariage de la Vierge font l'objet d'un développement exceptionnel, dont le *corpus* de cette étude n'a pas révélé d'équivalent, puisque quatre peintures leurs sont consacrés. Mais Marie n'apparait pas dans les deux images qui illustrent les épisodes précédant le mariage.

[203] Voir note 74 p. 76.

Dans la *Convocation des prétendants*, le Temple occupe la partie droite de la composition. L'édifice peint évoque une architecture ecclésiale composée d'une vaste nef centrale à plafond plat, flanquée de bas-côtés étroits et couverts d'une toiture en pente. Le vaisseau principal aboutit à une abside dont le cul-de-four est décoré de caissons bleus. Devant l'abside se trouve l'autel dont l'antependium est orné d'un entrelacs de motifs géométriques. Deux prêtres à la longue barbe se tiennent près de l'autel, l'un à droite, l'autre derrière. Le grand-prêtre, vêtu d'un manteau rouge attaché sur la poitrine, collecte les baguettes que lui apportent les prétendants rassemblés dans la partie gauche de l'image. Parmi les jeunes hommes présents, Joseph se distingue par sa barbe grise et son nimbe doré.
Dans la peinture illustrant le thème iconographique de la Prière des prêtres dans le Temple, le sanctuaire est toujours matérialisé par la même structure architecturale. Le grand-prêtre, reconnaissable grâce à son manteau rouge, est agenouillé devant l'autel en compagnie de deux autres prêtres. Les baguettes des prétendants ont été déposées sur la table de l'autel afin que le miracle divin puisse se manifester. Sur la gauche de la composition, les prétendants sont également en prière et semblent attendre avec impatience la désignation du futur époux de la Vierge. Joseph se fond dans le groupe des jeunes hommes comme s'il souhaitait se dissimuler au regard de Dieu afin de ne pas être choisi.

Le peintre giottesque de l'église des Dominicains de Bolzano propose une intéressante synthèse des peintures réalisées par Giotto dans la chapelle des Scrovegni. Il regroupe, dans une image unique, les thèmes iconographiques de la Prière des prêtres dans le Temple et du Mariage de la Vierge (fig. 90). La première scène se déroule dans le sanctuaire qui occupe la moitié droite de la composition. Il s'agit d'un édifice à l'architecture fantaisiste dont la façade principale, ouverte grâce à un arc brisé, est flanquée de pinacles. L'espace intérieur, exigu et couvert d'une voûte d'arêtes, aboutit à une petite abside qui abrite l'autel sur lequel sont disposées les baguettes des prétendants. L'ensemble est surmonté d'un édicule polygonal dont les parois sont percées de baies étroites en plein cintre. Les deux prêtres agenouillés devant l'autel ont vu leur prière exaucée puisque le signe divin s'est déjà manifesté sous la forme d'une baguette feuillue qui repose encore sur l'autel. La partie gauche de l'image est consacrée à l'illustration de l'épisode du Mariage de la Vierge qui sera étudié plus loin.

La documentation rassemblée au cours de cette enquête ne comporte pas d'autres images illustrant le thème iconographique de la Prière des prêtres dans le Temple. En revanche, la Convocation des prétendants fait partie de deux cycles peints par Ottaviano Nelli dans le premier quart du Quattrocento. Dans l'église S. Francesco de Gubbio (fig. 91), la scène a pour cadre une architecture analogue à celle que l'artiste avait peinte pour l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple (fig. 70). Le type physique et le costume du grand-prêtre, qui se tient sur le parvis de l'édifice, sont également identiques. Le vieil homme fait face aux prétendants regroupés au bas des marches qui conduisent au Temple. Certains tiennent leur baguette tandis que d'autres lèvent les yeux au ciel et joignent les mains en signe de prière. Joseph, figuré à l'arrière-plan, se distingue des autres prétendants grâce à son nimbe. Un ange blond aux ailes déployées vole au-dessus du groupe des candidats. Il tient entre ses mains un phylactère sur lequel est inscrite la prophétie divine relative au mode d'élection de l'époux de la Vierge[204]. La gestuelle du grand-prêtre permet de créer un lien visuel entre le texte de la prophétie et son objet, Marie. Celle-ci est assise, en compa-

[204] « Cut virga floruerit hic maritus erit ».

gnie des autres jeunes filles qui vivent dans le Temple, sur le parvis du sanctuaire. Vêtue d'une robe immaculée à col montant, Marie se distingue des autres vierges grâce à son nimbe doré et ciselé. Elle a délaissé sa lecture, comme en témoigne le livre ouvert sur ses genoux, pour joindre les mains dans l'attente du signe divin.
Dans la chapelle du Palazzo Trinci de Foligno, la composition adoptée pour l'illustration du thème iconographique de la Convocation des prétendants (fig. 92) est similaire à celle de la peinture de Gubbio. L'édifice qui matérialise le sanctuaire est identique à celui qui est figuré dans la peinture qui illustre l'épisode de la Présentation de la Vierge au Temple. L'édifice se compose d'une pièce quadrangulaire, abritant l'autel, dont deux faces sont entièrement ouvertes sur l'extérieur. Les murs sont agrémentés de motifs géométriques dont le réseau évoque les entrelacs sculptés de remplages. Sur la gauche, le sanctuaire est précédé de quelques degrés au bas desquels est figuré le groupe compact des prétendants. En position de prière, les candidats lèvent les yeux vers l'ange qui les survole en déployant le phylactère annonçant la prophétie divine. Au cœur du groupe, on entrevoit le visage de Joseph, arborant le nimbe et une barbe fournie. À l'intérieur du Temple, la Vierge et deux de ses compagnes sont absorbées dans la lecture des saintes Écritures. Marie, identifiable grâce à son nimbe, est assise sur le socle de l'autel et adossée à l'*antependium* tandis qu'un prêtre, debout derrière l'autel, chaperonne les jeunes filles. Trois personnages masculins, revêtus de costumes multicolores, apparaissent dans la partie droite de l'image. Deux d'entre eux tiennent dans la main droite un élément vertical, fin et long, qui évoque davantage un cierge que la baguette des prétendants. De plus, ces personnages ne semblent pas appartenir à la scène sacrée puisque leur position excentrée ainsi que leur riche vêture les distinguent des autres personnages. Il pourrait s'agir d'une représentation du commanditaire, Corrado III, accompagné d'autres membres de la famille Trinci.

Pour la première moitié du Cinquecento, une seule image d'un épisode précédant le mariage de la Vierge a été répertoriée. Il s'agit d'une illustration du thème iconographique de l'Élection de Joseph qui appartenait à la décoration déposée de l'église S. Maria della Pace de Milan (fig. 93). La composition mise en œuvre par Bernardino Luini est très différente de celle de la mosaïque de la basilique S. Marco de Venise, qui constitue le seul autre exemple de ce thème dans notre *corpus*. La scène se déroule à l'intérieur du Temple, matérialisé par un édifice dont la hauteur est assez importante. Sur la droite de l'image, l'entrée du sanctuaire est marquée par un arc en plein cintre dont l'intrados, très large, est agrémenté de caissons. Au premier plan, Joseph est agenouillé face au spectateur, le visage de profil. Figuré comme un homme assez jeune à la barbe et à la chevelure blonde, Joseph est identifiable grâce au nimbe rayonnant qu'il arbore. Dans la main gauche, il tient la baguette fleurie qui constitue la preuve de son élection en tant que futur époux de la Vierge. Sa main droite ouverte, paume rejetée vers l'extérieur, signifie qu'il accepte de prendre sous sa garde la jeune fille[205]. Le grand-prêtre, vieillard à la barbe blanche entièrement vêtu de rouge, se tient auprès de Joseph qu'il entoure de ses bras comme pour exprimer sa bénédiction. Autour de ce groupe central, plusieurs prétendants s'agitent. Certains, sur la droite, conversent avec animation tandis que d'autres, à gauche, affichent leur déception en brisant leurs baguettes. Dans la partie supérieure de la composition, Marie est figurée sous un arc en plein cintre aux côtés de son promis. Les époux sont agenouillés, mains jointes en position de prière et regard levé vers le ciel comme pour prendre Dieu à témoin de leur union.

[205] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 174.

L'illustration des épisodes qui préludent à l'union de Marie et de Joseph est généralement suivie d'une image du Mariage de la Vierge à proprement parler. C'est notamment le cas à Châteaumeillant, dans la chapelle des Scrovegni, dans l'église des Dominicains de Bolzano ou dans la chapelle du Palazzo Trinci.
Le cycle peint dans l'église S. Francesco de Gubbio comportait sans doute une illustration de ce thème iconographique dans la partie gauche du troisième registre, juste avant une image de l'Annonciation. Cette peinture a malheureusement été détruite par les déprédations du temps. Une image du Mariage de la Vierge appartenait sans doute également au cycle pictural déposé de l'église milanaise S. Maria della Pace. En effet, le développement iconographique exceptionnel qui entoure les épisodes de la jeunesse de Marie laisse à penser que cette scène ne pouvait être absente du programme. Par ailleurs, l'hypothèse est renforcée par le fait qu'il existe une figuration des époux après leurs noces, image qui sera évoquée ultérieurement.
En revanche, la mosaïque de Venise semble constituer une exception puisqu'elle n'est suivie d'aucune image du Mariage de la Vierge et qu'il n'existe aucune lacune susceptible de l'avoir accueillie. Cette mosaïque, nous l'avons dit, possède des rapports étroits avec l'iconographie byzantine pour laquelle le mariage de Marie et de Joseph s'apparente à une union symbolique généralement matérialisée par une simple remise de la jeune fille à son époux par le grand-prêtre[206]. Une peinture murale appartenant au décor de l'église macédonienne S. Clément d'Ohrid illustre cette tendance de l'iconographie byzantine (fig. 88). Sur la gauche de la composition, le Temple est matérialisé par un petit édicule à toiture pyramidale entouré d'une enceinte basse et percée d'un portail. Marie, vêtue d'un *maphorion* sombre et nimbée, est figurée dans cette enceinte, tournée vers le sanctuaire. Elle est figurée à nouveau sur la droite, auprès du grand-prêtre qui remet la jeune fille à son futur époux. Le prélat est nimbé, à l'instar de Joseph à qui il remet la baguette fleurie, signe de son élection. Entre les deux hommes, Marie garde humblement le visage baissé. Derrière Joseph, plusieurs hommes plus ou moins âgés doivent probablement être identifiés aux prétendants éconduits.
Au contraire de l'iconographique byzantine relative au Mariage de la Vierge, l'art d'Occident s'est communément attaché à figurer une véritable cérémonie au cours de laquelle les promis sont unis par le grand-prêtre.

2.4.2. La cérémonie du mariage

La plus ancienne image conservée, illustrant le thème iconographique du Mariage de la Vierge, apparait sur un sarcophage datant de la fin du IVe ou du début du Ve siècle et appartenant aux collections du Musée Crozatier du Puy-en-Velay[207]. Jacqueline Lafontaine-Dosogne livre de cette scène sculptée la description suivante : « un personnage nimbé, tenant un rouleau, unit les mains d'un personnage féminin, voilé, et d'un personnage masculin. » Selon l'auteur, l'examen isolé de cette sculpture n'aurait pas permis d'y reconnaître l'épisode du Mariage de la Vierge car l'apport des récits apocryphes dans son iconographie est inexistant. Cependant, l'observation de la scène suivante, qui illustre l'épisode du Songe de Joseph, confirme l'identification du sujet du premier bas-relief.

[206] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 136.
[207] *Ibid.*, p. 137.

Dans l'art mural d'Occident, le thème iconographique du Mariage de la Vierge apparait peut-être pour la première fois au VIIIe siècle dans l'église S. Saba de Rome[208]. L'édifice appartenait à un ensemble conventuel fondé par des moines grecs de l'ordre de Saint-Basile lorsqu'ils furent chassés d'Orient au temps de l'Iconoclasme, probablement vers le milieu du siècle[209]. Dans l'église inférieure, la présence d'une peinture murale qui illustrait le thème iconographique du Mariage de la Vierge est attestée grâce à un fragment d'inscription[210]. À la fin du IXe siècle, l'église romaine de S. Maria Egiziaca, également connue sous le nom de Temple de la Fortune Virile, abritait peut-être une autre image peinte du Mariage de la Vierge[211]. Un cycle consacré à la vie de la Vierge a, en effet, été peint sur les parois de l'édifice sous le pontificat de Jean VIII entre 872 et 882[212].

Au sein du *corpus* iconographique de notre étude, le premier exemple avéré pour l'épisode du Mariage de la Vierge est une peinture murale datée du XIIe siècle[213] et conservée dans l'église S. Maria de Ronzano dans les Abruzzes (fig. 94).
Deux arcades en plein cintre délimitent le cadre de la scène tandis que quelques éléments architecturaux, évoquant une ville, constituent l'arrière-plan de l'image. Marie occupe une position parfaitement centrale dans la composition. Vêtue d'une robe sombre et d'un manteau attaché sur la poitrine, elle est, en outre, coiffée d'un voile blanc qui indique que la petite fille qui avait été placée au Temple est devenue une femme. Elle lève sa main droite, paume ouverte, tandis qu'elle retient un pan de son manteau de la gauche. Marie fait face au grand-prêtre qui est figuré dans la partie gauche de la composition sous les traits d'un jeune ecclésiastique imberbe aux cheveux courts. Il porte une tunique à manches longues, au plissé très accentué, et une étole sombre qui souligne sa fonction sacerdotale. Il tient un livre dans la main gauche et esquisse un geste de la droite. Le grand-prêtre, à l'instar des deux desservants qui l'accompagnent et qui sont représentés à l'arrière-plan, est nimbé.
La partie droite de la composition est occupée par un groupe composé de quatre personnages. Au premier plan, nous reconnaissons Joseph, nimbé et portant la baguette fleurie. De larges feuilles, réparties en plusieurs ramifications, s'épanouissent au sommet d'une longue tige. Les trois autres personnages sont sans doute les prétendants éconduits bien que l'absence d'autres baguettes ne permette pas de l'affirmer.
La gestuelle des personnages principaux est également sujette à des interprétations diverses. En effet, le geste esquissé par le grand-prêtre est difficilement lisible en raison de l'état de conservation de la peinture. Il pourrait s'agir d'un geste de bénédiction manifestant l'approbation du prélat pour l'élection de Joseph en tant que futur époux de la Vierge. Mais il est également envisageable que le grand-prêtre ait signifié à Marie, d'un index pointé, lequel des hommes présents serait son époux. Dans les deux cas, la main ouverte de Marie indique qu'elle accepte sa nouvelle situation et se soumet à la volonté du Seigneur, manifestée dans la floraison de la baguette de Joseph.

---

[208] *Ibid.*, p. 138.

[209] CLAUSSE Gustave, *Basiliques et mosaïques chrétiennes, Italie – Sicile*, Paris : Ernest Leroux, 1893, vol. I, p. 221.

[210] DIKIGOROPOULOS Andres, « Notes on some frescoes in S. Saba on the little Aventine in Rome » in *Kyriakides S.P. Pepragmena tu th' Diethnus Byzantinologiku Synedriu*, Actes du IX congrès d'Etudes Byzantines, Salonika, 1953, Vol. 1, p. 152-153.

[211] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 138.

[212] Voir p. 67.

[213] Voir note 54 p. 72.

À la transition des XIIIe et XIVe siècles[214], deux fragments peints, provenant de l'église S. Agnese Fuori le Mura de Rome et actuellement conservés à la Pinacothèque Vaticane, faisaient probablement partie d'une peinture murale illustrant l'épisode du Mariage de la Vierge (fig. 95). Si l'état de conservation de cette peinture murale ne permet plus d'appréhender la composition originelle, la présence de la Vierge et de Joseph, nimbé, portant une baguette et entouré des autres prétendants, confirme l'identification du sujet peint. En dehors de ces exemples précoces, la grande majorité des occurrences recensées dans notre documentation appartient à une période comprise entre le début du XIVe et le milieu du XVIe siècle. En France, les premières images murales du Mariage de la Vierge qui ont été conservées apparaissent au XIVe siècle à Saint-Ybars, Rabastens et Châteaumeillant. La présence d'une peinture murale illustrant ce thème iconographique a également été signalée dans le chœur de la chapelle du Cheylard de Saint-Geniès, où elle aurait été réalisée vers 1340-1350[215]. Malgré une observation *in situ*, le mauvais état de conservation du décor pictural n'a pas permis de confirmer – ni d'ailleurs d'infirmer – cette assertion.
L'observation des images illustrant le thème du Mariage de la Vierge et appartenant au *corpus* de cette enquête a révélé l'existence de formules iconographiques qui ont subi peu de variations au fil des siècles. L'étude du lieu dans lequel se déroule la cérémonie a permis de mettre en exergue une composition-type qui concerne la quasi-totalité des images référencées. En ce qui concerne les personnages qui participent à l'épisode du Mariage de la Vierge, ils peuvent être répartis en deux catégories. D'une part, les trois protagonistes principaux – Marie, Joseph et le grand-prêtre – constituent un groupe homogène au sein duquel les caractères physiques, la position et la gestuelle des trois personnages sont récurrents. D'autre part, plusieurs personnages secondaires, notamment les prétendants éconduits et les parents de Marie, peuvent être intégrés aux images du Mariage de la Vierge. Enfin, les motifs iconographiques employés pour matérialiser l'union des promis, variables en fonction des zones géographiques étudiées, reflètent le déroulement des rites nuptiaux contemporains.

2.4.2.1. Le lieu du Mariage de la Vierge

Lise Vincent Doucet-Bon, dans son ouvrage consacré au *Mariage dans les civilisations anciennes*, a proposé une reconstitution, fondée sur plusieurs extraits issus de l'Ancien Testament, des rites nuptiaux tels qu'ils étaient pratiqués par les Juifs de Jérusalem au temps de Jésus[216]. Deux fois par an, les vierges de la ville se rendent dans les vignes pour danser. À cette occasion, les jeunes hommes célibataires viennent les contempler et choisir leur future épouse. Lorsque le prétendant a arrêté son choix, son père se rend chez celui de la jeune fille afin de lui présenter officiellement la demande en mariage de son fils. Après le versement de la dot, appelée *mohar*, la date des fiançailles est fixée. La cérémonie se déroule en présence des deux familles et de quelques amis qui jouent le rôle de témoins. L'engagement des fiancés est sanctionné par la remise d'un anneau d'or à la jeune fille. Les réjouissances se poursuivent avec un banquet offert aux invités. Si l'auteur ne précise pas dans quel lieu se déroule la cérémonie des fiançailles, il est permis de supposer qu'elle a lieu soit dans la

[214] Selon la Fondazione Federico Zeri, la peinture murale de S. Agnese Fuori le Mura aurait été réalisée entre 1280 et 1325 par un anonyme romain. La notice d'un catalogue d'exposition récent désigne cet artiste anonyme sous l'appellation de Maître de la légende de sainte Catherine. *Medieval frescoes from the Vatican Museums collection*, catalogue d'exposition (Lubbock, Texas, 2 juin – 15 septembre 2002), Lubbock : Francesco Buranelli/ Margaret Lutherer, 2002, p. 58 et 61.

[215] Voir note 92 p. 80.

[216] VINCENT DOUCET-BON Lise, *Le mariage dans les civilisations anciennes*, Paris : Albin Michel, 1975, p. 379-387.

maison du père du fiancé, soit dans celle du père de sa promise. Un certain laps de temps doit s'écouler entre les fiançailles et le mariage, un temps que la fiancée met à profit pour constituer son trousseau et faire l'apprentissage nécessaire pour être une bonne maîtresse de maison.
Les rites nuptiaux à proprement parler se déroulent pendant une période de huit jours. Tout d'abord, la famille et les amis se rassemblent près de la piscine de Siloé pour entendre la lecture du contrat de mariage qui a été confiée au plus ancien d'entre eux. Les assistants brisent des pots en les jetant à terre pour attirer bonheur et prospérité sur le couple. À partir de là, les fiancés ne doivent plus quitter leur maison pendant une semaine. Le jour des noces, les promis s'apprêtent avec soin. La mariée porte un voile qui la dissimule entièrement et une ceinture nuptiale, incrustée de plaques d'or, que son époux seul pourra dénouer pendant la nuit de noces. La jeune fille est parée de nombreux bijoux et une couronne de myrte est déposée sur sa tête. Le fiancé porte également une couronne et sa taille est entourée d'une ceinture sertie de plaques d'argent. Lorsqu'il est prêt, il se rend en cortège chez son futur beau-père pour chercher sa promise.
La cérémonie du mariage ne comporte aucune dimension religieuse mais est entourée de nombreux rites dont l'origine est ancienne. Elle se déroule généralement en plein air en présence de la famille et des amis, probablement sur le parvis du Temple. Les amis du marié portent un grand dais, nommé *huppah*, qu'ils tiennent au-dessus du couple. Le serment nuptial des époux est échangé sous le voile de la jeune fille. Le père de la mariée sanctionne l'engagement marital en mettant la main droite de sa fille dans celle de son époux. Les assistants jettent alors des grains de blé sur la mariée en signe de fécondité. Les témoins, au nombre de dix, brisent un vase précieux pour clore la cérémonie. Le banquet nuptial se déroule dans la maison de l'époux où la mariée est conduite en chaise à porteurs. Si les familles des jeunes gens sont riches, les réjouissances peuvent durer plusieurs jours. Le jour du sabbat marque obligatoirement le terme des agapes. Les époux, accompagnés de deux cortèges, se rendent au Temple pour y offrir une aumône avant de regagner leur demeure, toujours escortés par leurs proches.

Les différentes sources littéraires qui relatent l'épisode du Mariage de la Vierge ne font pas mention du lieu dans lequel la cérémonie s'est déroulée. La reconstitution d'un mariage juif proposée par Lise Vincent Doucet-Bon permet-elle de clarifier cette question ?
Il est peu probable que le Mariage de la Vierge ait eu lieu, à l'instar des fiançailles juives, dans la maison du père de la fiancée, dont la présence n'est même pas mentionnée, et encore moins dans celle du père du promis puisque celui-ci est déjà un vieil homme qui possède sa propre maison. De plus, la Vierge a vécu recluse dans le Temple et n'en sort que pour être confiée à la garde d'un époux, ce qui laisse à penser que la cérémonie nuptiale devait être rapidement accomplie. Enfin, les rites qui ont présidé au choix de l'époux ont été dirigés par le grand-prêtre lui-même dans l'enceinte du sanctuaire. Au vu de ces différents éléments, il est permis de supposer que le Mariage de la Vierge s'est déroulé en conformité avec les usages matrimoniaux en vigueur dans la Jérusalem de cette époque, c'est-à-dire en plein air sur le parvis du Temple, peut-être plus précisément sur le Parvis des Femmes. L'iconographie reflète cette hypothèse.

En effet, dans la plupart des images du Mariage de la Vierge qui appartiennent à la documentation de cette étude, l'arrière-plan de la composition est structuré par la présence d'une architecture. Très souvent, la scène se déroule en extérieur, devant cette architecture dont la forme peut parfois évoquer un édifice ecclésial. Dans la chapelle des Scrovegni de

Padoue (fig. 96), la partie droite de l'arrière-plan est occupée par une architecture qui se détache sur un fond d'un bleu intense qui règne dans la partie gauche et qui caractérise l'ensemble du cycle giottesque. L'édifice représenté, évoquant une architecture ecclésiale, est identique à celui qui est figuré dans les deux peintures illustrant les épisodes qui précèdent le Mariage de la Vierge (fig. 89 a-b). Les trois personnages principaux de l'épisode – Marie, Joseph et le grand-prêtre – prennent place devant cette architecture.

L'abside de la chapelle Notre-Dame-del-Poggio de Saorge dans le département actuel des Alpes-Maritimes, a été entièrement peinte vers 1470-1480 par Giovanni Baleison[217]. Dans la peinture illustrant l'épisode du Mariage de la Vierge (fig. 97), la composition est caractérisée, comme à Padoue, par la présence d'une architecture ecclésiale qui occupe la partie droite de l'arrière-plan. Elle est constituée d'une nef centrale flanquée de deux bas-côtés. L'ensemble de l'édifice aux murs gris est couvert de toitures aux tuiles orangées. La façade principale est percée d'un portail en plein cintre surmonté d'un *oculus*. Sur la gauche, le cadre architectural se poursuit par un haut mur de couleur verte au-delà duquel on entrevoit les bâtiments d'une ville.

Dans la chapelle S. Maria Assunta de la cathédrale de Prato (fig. 98), le cadre architectural de l'image est beaucoup plus complexe. La composition est limitée latéralement par deux édifices qui génèrent une perspective. Sur la gauche, une galerie d'arcades soutenue par des colonnes à chapiteaux corinthiens est surmontée d'un entablement qui supporte un second niveau percé de baies quadrangulaires. Sur la droite, le niveau inférieur de l'édifice est caractérisé par un parement à bossages tandis que le niveau supérieur est également percé de baies rectangulaires. Les lignes de fuite aboutissent à une architecture ecclésiale qui occupe l'arrière-plan de l'image. La façade est marquée par trois arcs en plein cintre qui surmontent trois portails, d'égales dimensions, dont les tympans semblent décorés. Le portail central est surmonté d'un haut fronton triangulaire. Sur la droite, l'édifice est flanqué d'un campanile dont les faces sont percées d'un niveau de fenêtres rectangulaires puis d'un registre de baies cintrées et géminées.

Dans une autre peinture murale illustrant l'épisode du Mariage de la Vierge dans la chapelle de la Sacra Cintola (fig. 99), toujours dans la cathédrale de Prato, l'édifice ecclésial qui occupe la partie droite de la composition est presque identique à celui qui apparaissait dans la peinture illustrant le thème iconographique de la Présentation de la Vierge au Temple (fig. 64). En réutilisant un cadre architectural identique, Agnolo Gaddi signale au regardeur que l'union de Marie et Joseph se déroule bel et bien devant le Temple de Jérusalem dans lequel la jeune fille a grandi et qu'elle doit à présent quitter.

Ce choix iconographique reflète la tradition littéraire, initiée par l'*Évangile de la Nativité de Marie* et poursuivie par la *Légende Dorée*, selon laquelle une cérémonie aurait eu lieu au moment où Marie a quitté le Temple, avant que celle-ci ne retourne chez ses parents et que Joseph s'en aille préparer sa maison pour accueillir son épouse. Doit-on pour autant en déduire que les images du Mariage de la Vierge qui appartiennent à un cycle de la jeunesse de Marie et dont le cadre architectural diffère de celui de la Présentation de la Vierge au Temple illustrent une tradition littéraire différente ? Comme nous l'avons évoqué plus haut, les sources apocryphes et médiévales ne donnent aucun détail sur la cérémonie qui célèbre l'union de Marie et de Joseph, certaines ne la mentionnant même pas. Les créateurs de l'iconographie relative au Mariage de la Vierge bénéficiaient donc d'une grande liberté pour définir le cadre de cet épisode qui pouvait se dérouler soit au moment où Marie quitte le Temple, soit après son retour chez ses parents et une fois les préparatifs de Joseph ache-

[217] Voir note 382 p. 123.

vés. Il n'est donc pas étonnant de constater que le cadre architectural adopté dans un grand nombre d'images du Mariage de la Vierge illustre une réalité contemporaine. Au Moyen Âge, particulièrement à partir du XIe siècle dans le contexte de la Réforme grégorienne, l'Église accentue son emprise sur les cérémonies matrimoniales qui se déroulaient originellement dans la sphère privée[218]. Dans un pontifical romain daté du XIIe siècle, la description d'un rituel de mariage précise que la cérémonie était présidée par un prêtre « devant les portes de l'église »[219]. Lorsque la liturgie du mariage tend à s'unifier au XIIIe siècle, la cérémonie nuptiale est suivie par l'entrée des époux dans l'église où le prêtre peut célébrer une messe mais procède surtout à la bénédiction de l'union[220].
Il faut peut-être rapprocher de cette seconde phase de la cérémonie matrimoniale certaines images du Mariage de la Vierge qui se déroulent à l'intérieur d'une architecture ecclésiale. Dans la peinture murale conservée dans le chœur de la cathédrale d'Atri (fig. 100), la scène se déroule dans le vaisseau central d'une architecture ecclésiale. Des arcades en arcs brisés ouvrent sur la nef latérale gauche, la seconde étant invisible du fait du cadrage de l'image. Les parois sont agrémentées de motifs losangés qui évoquent une marqueterie de pierres aux couleurs variées. Le couvrement de bois de la nef centrale est scandé par la présence de plusieurs arcs doubleaux.
Beaucoup plus rarement, l'épisode du Mariage de la Vierge se déroule en extérieur au sein d'un vaste paysage. Dans la peinture du chœur de la cathédrale de Tarquinia (fig. 101), l'arrière-plan de l'image est caractérisé par un paysage champêtre ponctué de quelques proéminences rocheuses et d'arbres aux troncs graciles. Le vallon abrite une ville dont on aperçoit quelques édifices monumentaux, notamment un imposant dôme et plusieurs tours. Le tambour de l'abside de la chapelle Notre-Dame-de-Protection de Cagnes, dans le département actuel des Alpes-Maritimes, a été décoré de peintures murales qui sont datées vers 1530 et attribuées à Andrea de Cella[221]. Dans la peinture murale qui illustre le thème iconographique du Mariage de la Vierge (fig. 102), des personnages monumentaux se détachent sur un paysage rocailleux marqué par la présence d'un piton rocheux dont la masse sombre crée un contraste avec le ciel pâle.

L'observation des différentes images du Mariage de la Vierge qui appartiennent à la documentation de cette étude a permis de mettre en évidence l'existence d'un type de composition prépondérant. Indépendamment du cadre dans lequel se déroule la cérémonie, qu'il s'agisse d'une architecture ou d'un paysage, la formule adoptée est presque toujours la même. Les promis se font face de part et d'autre du grand-prêtre qui est figuré en position frontale. Des personnages secondaires flanquent le groupe central de chaque côté. Cette mise en espace récurrente apparait notamment dans le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église de Saint-Ybars (fig. 103). Bien que la scène se déroule sur le fond bleu uni qui caractérise l'ensemble du cycle pictural, les personnages se répartissent selon le schéma compositif qui vient d'être mentionné. Le grand-prêtre, monumental, vêtu d'une longue tunique blanche et coiffé d'un bonnet conique jaune, marque l'axe central de la composition.
Une mise en espace identique apparait dans le *Mariage de la Vierge* peint dans le chœur de l'église S. Leonardo al Lago de Sienne (fig. 104). La scène se déroule dans une architecture figurée selon un point de vue central et largement ouverte sur l'extérieur grâce à une très large arcade soutenue par deux piliers. L'intérieur se compose de deux espaces distincts : le

[218] GAUDEMET Jean, *Le mariage en Occident. Les mœurs et le droit*, Paris : Cerf, 1987, p. 140.
[219] *Ibid*., p. 179.
[220] *Ibid*., p. 186 et 227.
[221] Voir note 416 p. 130.

premier est pourvu de deux portes latérales et couvert d'une voûte en berceau décorée de caissons ; les parois du second espace, couvert d'un plafond plat lui aussi orné de caissons, sont agrémentées d'une tenture passementée d'or. Les personnages principaux occupent une position centrale dans la composition et sont flanqués de deux groupes de personnages secondaires qui se répartissent sur toute la largeur de l'image, les prétendants à gauche et les spectateurs accompagnés de musiciens à droite.

Le groupe formé par les différents personnages est plus compact dans la peinture murale de la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 105). La scène se déroule sur le parvis d'une architecture qui occupe la partie gauche de l'arrière-plan de la composition. L'entrée de l'édifice, sur la façade principale, est marquée par un arc en accolade tandis que la planéité du mur gouttereau est interrompue par une absidiole dont le tambour est percé de lancettes en plein cintre. Les trois protagonistes principaux, auprès desquels se pressent les personnages secondaires, sont positionnés devant l'arc qui s'ouvre sur la façade de l'édifice.

Quelques variantes ont pu être observées dans la mise en espace des images du Mariage de la Vierge qui appartiennent à notre *corpus* iconographique. Dans la chapelle Notre-Dame-del-Poggio de Saorge (fig. 97), l'architecture qui sert de cadre à la scène ainsi que les protagonistes principaux sont rejetés dans la partie droite de l'image. Cependant, le groupe conserve son unité habituelle puisque Marie et Joseph se font toujours face de part et d'autre du grand-prêtre. Les prétendants occupent la partie gauche de l'image. Dans une peinture murale qu'il réalise contemporainement dans la chapelle Notre-Dame-de-Boncoeur de Lucéram (fig. 106), Giovanni Baleison réutilise un schéma iconographique identique en figurant les personnages principaux sur la droite et les prétendants sur la gauche. Le peintre accentue cependant l'importance du cadre architectural au travers d'un édifice ecclésial à trois nefs qui occupe la totalité de l'arrière-plan.

Dans l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 90), l'architecture qui sert d'arrière-plan à la scène est rejetée sur le côté. Les protagonistes principaux sont figurés sur la gauche de l'édifice. Les personnages secondaires, quant à eux, ne forment plus deux groupes distincts qui flanquent le trio central, mais sont tous figurés du même côté. Cependant, contrairement à ce qui a été observé dans les peintures de Giovanni Baleison, la symétrie du groupe principal est rompue car, même si Marie et Joseph se font toujours face, le grand-prêtre a abandonné sa position frontale pour se décaler derrière la jeune fille. Un motif iconographique similaire a été utilisé par Agnolo Gaddi dans la chapelle de la Sacra Cintola de la cathédrale de Prato (fig. 99). L'architecture est rejetée dans la partie droite de la composition où elle est figurée de trois-quarts. Les personnages principaux prennent place sur le parvis : Joseph et Marie sont face à face tandis que le grand-prêtre se rapproche de la jeune fille. Les nombreux personnages secondaires qui assistent à l'évènement sont presque tous représentés dans la partie gauche de la composition.

Dans l'église S. Maria de Ronzano, la peinture murale illustrant l'épisode du Mariage de la Vierge (fig. 94) est tout à fait remarquable pour sa composition unique. Marie et Joseph sont ici représentés côte à côte dans la partie droite de l'image où ils sont accompagnés par quelques spectateurs. Le grand-prêtre, figuré sur la gauche en compagnie d'un desservant, fait face aux promis.

Mais intéressons-nous justement au groupe principal que forment Marie, Joseph et le grand-prêtre en tâchant de préciser les caractéristiques de chacun des personnages et les interactions qui les unissent.

2.4.2.2. Le groupe principal : Marie, Joseph et le grand-prêtre

Au sein du groupe principal, la Vierge est indifféremment figurée à gauche ou à droite du grand-prêtre, du point de vue du regardeur, bien que la seconde solution soit adoptée beaucoup plus fréquemment que la première. Dans le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église de Saint-Ybars (fig. 103), Marie se trouve sur la gauche, vêtue d'une robe claire dont un pan est relevé, laissant apparait un jupon plus sombre. La jeune fille possède une chevelure blonde et ondulée qui retombe librement sur ses épaules, le voile n'étant traditionnellement porté par les femmes qu'après leur mariage. Au contraire des autres personnages figurés dans cette peinture, Marie est nimbée.
Dans la peinture de l'église Notre-Dame de Kernascléden (fig. 107), la cérémonie se déroule dans un lieu indéfini, peut-être en intérieur comme l'indiquerait la présence d'un dallage ocre jaune qui génère une certaine profondeur. Au sein du groupe principal qui occupe le premier plan, la Vierge est figurée à droite. Elle porte une robe écarlate, dont elle relève un pan de sa main gauche, et un long manteau gris-blanc négligemment jeté sur ses épaules. Son doux visage, souligné par la blondeur de sa chevelure qui contraste avec un nimbe de couleur rouge, est légèrement incliné tandis que Marie baisse timidement les yeux.
Dans le *Mariage de la Vierge* peint dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 96), Marie, revêtue d'une longue robe beige, est figurée à droite du grand-prêtre. Encore une fois, la jeune fille n'ose pas lever les yeux vers son futur époux. Sa chevelure châtaine et ondulée est agrémentée d'une couronne de fleurs qui reflète une tradition ancienne. En effet, dans les sociétés antiques, les mariées étaient traditionnellement couronnées de fleurs. Si cette pratique fut partiellement abandonnée pendant les premiers siècles du christianisme, elle réapparait à partir du IIIe siècle mais doit être réservée, selon les préceptes de Jean Chrysostome, aux époux qui parviennent vierges à leurs noces. Le prêtre procède généralement au couronnement des époux chastes et prononce une bénédiction, elle aussi réservée initialement à ceux qui parvenaient purs jusqu'au mariage. Si le rite du couronnement, bien que fréquent, n'a jamais été officiellement intégré à la liturgie occidentale du mariage, il est en revanche incontournable dans la liturgie constantinopolitaine où il devient l'acte central de la cérémonie nuptiale dès le IVe siècle[222].
Dans l'iconographique, la couronne de fleurs peut être remplacée par un simple ruban. Dans l'église siennoise de S. Leonardo al Lago (fig. 104), Marie apparait à droite du grand-prêtre, vêtue d'une très belle robe blanche dont l'encolure et les manches sont soulignées par un galon d'or. Un ruban immaculé ceint la tête de la jeune fille dont le visage juvénile est encadré de boucles blondes.
La chapelle Baroncelli, dans la basilique S. Croce de Florence, a été décorée vers 1328-1335 par Taddeo Gaddi[223]. La peinture qui illustre le thème iconographique du Mariage de la Vierge (fig. 108) se situe au registre inférieur du mur oriental de la chapelle. La scène se déroule en extérieur devant une belle architecture qui occupe la partie droite de la composition. Le niveau inférieur est constitué d'un portique dont l'entablement est agrémenté d'un décor à motifs géométriques et végétaux. Les arcades en plein cintre de la façade ont été occultées par une tenture multicolore. Le portique est surmonté d'une terrasse qui communique avec le niveau supérieur de l'édifice. Celui-ci se compose d'un corps de bâtiment barlong flanqué de deux galeries plus basses à toitures plates. La façade est percée de plusieurs baies trilobées, simples pour les deux galeries, géminées pour le corps de bâtiment central. La corniche qui surmonte la façade principale est soutenue par une série de modil-

[222] BOLOGNE Jean-Claude, *Histoire du mariage en Occident*, Paris : J.C. Lattès, 1995, p. 69-71.
[223] Voir note 131 p. 87.

lons tandis que le mur gouttereau est agrémenté de deux roues qui encadrent un décor de bandes lombardes. L'architecture se prolonge vers la gauche par un long mur qui clôt la composition et délimite un arrière-plan composé d'un jardin luxuriant peuplé d'oiseaux.

Les trois protagonistes principaux du *Mariage de la Vierge* sont figurés à proximité du portique qui marque le niveau inférieur de la structure architecturale. La Vierge se détache sur le fond multicolore de l'étoffe qui occulte les arcades et qui matérialise, en l'occurrence, une véritable tenture d'apparat. Marie est vêtue d'une robe rose pâle agrémentée de galons verts et dorés. Sa chevelure blonde, relevée sur la nuque, est retenue par un ruban rouge. Dans le *Mariage de la Vierge* peint dans la chapelle Rinuccini (fig. 109), toujours dans la basilique florentine de S. Croce, les cheveux blonds de la Vierge sont retenus par un large bandeau jaune. Le ruban qui agrémente la chevelure de la Vierge est parfois orné d'un bijou, comme c'est le cas dans la peinture de Kernascléden (fig. 107) dans laquelle le front de Marie est ceint d'un fin bandeau brun rehaussé d'un petit disque d'or.

Beaucoup plus rarement, Marie est coiffée d'une véritable couronne. Dans la peinture murale illustrant le thème iconographique du Mariage de la Vierge dans la chapelle Barrile de la basilique napolitaine de S. Lorenzo Maggiore (fig. 110), l'arrière-plan de la scène se compose de deux édifices qui se détachent sur un fond sombre et uni. L'édifice de gauche, construit en pierre blanche et grise, possède deux niveaux soulignés par des corniches rouges. Le niveau inférieur s'ouvre sur l'extérieur par une large arcade en plein cintre. Le niveau supérieur comporte un balcon en encorbellement, soutenu par des consoles et surmonté d'une toiture dont les frontons triangulaires sont percés d'*oculi*. L'édifice de droite est une rotonde de pierre rose pâle qui évoque le chevet d'une architecture ecclésiale. Le niveau inférieur est agrémenté de bandes lombardes et scandé par des baies polygonales ménagées entre les lésènes. Le niveau supérieur, d'un diamètre moindre, est percé d'étroites baies en plein cintre et épaulé par des arcs-boutants dont les contreforts sont agrémentés d'acrotères à motif végétal. Le groupe principal occupe une position centrale dans la composition ; les promis, de profil, se font face tandis que le grand-prêtre, entre eux, est figuré dans une stricte frontalité. La Vierge, à gauche, est vêtue d'une robe blanche au large décolleté et aux longues manches. Ses cheveux sont relevés en un chignon complexe qui supporte une couronne fleurdelisée, emblème marial préhéraldique[224]. Marie semble également couronnée dans une peinture murale qui illustre l'épisode du Mariage de la Vierge dans l'église S. Maria della Verità de Viterbo (fig. 111). L'image, très étirée en largeur, a pour cadre un lieu indéfini exclusivement caractérisé par un dallage qui crée une certaine profondeur. Le centre de la composition est occupé par le groupe principal au sein duquel Marie est figurée à droite. Elle est vêtue d'une longue robe sombre ceinturée sous la poitrine. Ses cheveux sont coiffés vers l'arrière et, malgré la mauvaise qualité de la reproduction dont nous disposons, on aperçoit assez distinctement les trois pointes d'une couronne ou d'un diadème qui coiffe la tête de la jeune fille et dépasse légèrement de son nimbe.

Quelquefois, la tradition de la couronne nuptiale est évoquée par la coiffure de Marie. L'église S. Agostino de Fermo, dans la région des Marches, abrite une image isolée du Mariage de la Vierge (fig. 112). Cette peinture murale aurait été réalisée au Quattrocento[225], peut-être dans la première moitié du siècle, par un artiste ombrien ou marchésien dont l'identité n'a pas été déterminée[226]. La scène se déroule dans une minuscule « boîte archi-

---

[224] CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 1982, p. 578. « Dans la tradition biblique, le lis est le symbole de l'élection, du choix de l'être aimé [...] Tel fut le privilège d'Israël parmi les nations, de la Vierge Marie parmi les femmes d'Israël. »

[225] DANIA (1967), *op. cit.*, pl. XXVI.

[226] LIBERATI (1999), *op. cit.*, p. 43.

tecturale » dans laquelle de nombreux personnages sont rassemblés. Le groupe principal, au premier plan, occupe le centre de la composition sous une large arcade surbaissée qui s'ouvre dans la façade antérieure de l'édicule. Sur la droite, Marie porte une longue robe beige ceinturée sous la poitrine et dotée d'un col montant. La main gauche sur la poitrine, elle garde modestement les yeux baissés. Ses cheveux châtains sont rassemblés en une épaisse natte qui ceint la tête de la jeune fille comme les couronnes et rubans qui ont déjà été observés. Une figuration similaire a été adoptée par Giovanni Pietro da Cemmo pour le *Mariage de la Vierge* qu'il a peint dans l'église S. Maria Annunziata de Borno (fig. 113). La scène se détache sur un arrière-plan constitué d'un assemblage d'architectures civiles. Parmi les nombreux personnages figurés au premier plan, le groupe principal occupe le centre de la composition, marqué par un monument de pierre grise et verte, agrémenté de guirlandes sculptées et sur la corniche duquel une inscription indique le nom du peintre. La Vierge, sur la droite, est revêtue d'une riche robe bleu nuit dont les manches, la ceinture et l'encolure sont brodées d'or. Les cheveux blonds de la jeune fille sont tressés et enroulés autour de sa tête.

La documentation iconographique rassemblée pour le thème du Mariage de la Vierge révèle la rareté des images dans lesquelles Marie porte le voile. Ce motif iconographique s'apparente à une tradition nuptiale remontant à la Rome antique où les futures mariées se présentaient devant leur promis la tête recouverte d'un voile rouge-orangé nommé *flammeum*[227]. Cette pratique semble avoir perduré dans la liturgie en vigueur dans la capitale de la Chrétienté puisque le *Responsum* de Nicolas Ier aux Bulgares, qui décrit la forme du mariage à Rome au milieu du IXe siècle, précise que la mariée doit être voilée[228]. La pratique a également évolué au Moyen Âge puisque certains rites nuptiaux intègrent une *velatio* des époux qui a généralement lieu au moment de la bénédiction du prêtre. L'exemple d'un mariage célébré en Normandie au XIIe siècle en témoigne. Après avoir échangé leurs consentements sur le parvis de l'église, les mariés, portant un cierge, entrent dans le sanctuaire et s'agenouillent devant l'autel. On étend sur eux un grand voile, le poêle, tandis que le prêtre prononce sa bénédiction[229].

Dans les images les plus anciennes qui ont été recensées pour le thème iconographique du Mariage de la Vierge, Marie est toujours voilée. Dans la peinture murale conservée dans l'église S. Maria de Ronzano (fig. 94), Marie fait face au grand-prêtre qui est figuré dans la partie gauche de l'image. Vêtue d'une robe sombre et d'un manteau retenu sur la poitrine, la Vierge est coiffée d'un voile blanc qui recouvre intégralement sa chevelure et ses épaules. Dans le *Mariage de la Vierge* qui était peint dans l'église romaine de S. Agnese Fuori le Mura (fig. 95), l'influence byzantine est manifeste puisque Marie porte un *maphorion* rouge, long manteau dont un pan est relevé sur la tête afin de dissimuler la chevelure.

Le motif iconographique perdure dans certaines images plus tardives du Mariage de la Vierge. Dans la chapelle Tornabuoni de S. Maria Novella de Florence (fig. 114), la scène peinte se déroule devant un vaste atrium constitué de séries de trois arcades en plein cintre, séparées par des pilastres ornés de motifs végétaux sculptés et surmontés de chapiteaux corinthiens. L'intrados des arcs est agrémenté de caissons. Le groupe principal occupe le cœur de la composition souligné par l'arcade centrale du portique antérieur. La Vierge, sur la gauche, est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu pâle. Sa tête est couverte d'un fin voile immaculé dont les pans retombent sur ses épaules mais qui laisse, néanmoins,

[227] GAUDEMET (1987), *op. cit.*, p. 34.

[228] *Ibid.*, p. 117-118.

[229] BOLOGNE (1995), *op. cit.*, p. 99.

deviner la chevelure blonde de la jeune fille. Marie porte également un voile qui ne dissimule que partiellement sa chevelure dans les peintures murales, illustrant le thème iconographique du Mariage de la Vierge, qui sont conservées dans la cathédrale de Tarquinia et dans la Scuola del Carmine de Padoue (fig. 101 et 115). Dans cette seconde peinture, la scène se déroule sur le parvis d'un édifice monumental auquel on accède par quelques degrés. Le parvis est surmonté d'un porche soutenu par quatre piliers massifs. Marie occupe la place de gauche au sein du groupe principal. Comme dans la chapelle Tornabuoni, la jeune fille est revêtue d'une robe écarlate et d'un manteau bleu clair tandis qu'un voile blanc enserre l'arrière de sa tête et retient sa chevelure sur la nuque.
En revanche, le voile que porte Marie dans le *Mariage de la Vierge* peint dans la chapelle Notre-Dame-d'Entrevignes de Sigale (fig. 116) recouvre intégralement ses cheveux. La cérémonie nuptiale se déroule dans un lieu indéfini, bien que la présence d'une colonne sur la gauche et d'un dallage alternativement rouge et vert laisse à penser qu'il pourrait s'agir d'un intérieur. Marie est adossée à cette colonne, sur la gauche du groupe principal. Les vêtements portés par la jeune fille sont identiques à ceux des deux peintures murales qui viennent d'être évoquées, mais son voile blanc enserre étroitement son visage et retombe sur ses épaules.

Au sein du groupe principal, Marie fait presque toujours face à Joseph[230] que l'on reconnaît aisément puisqu'il est généralement figuré sous les traits d'un vieil homme, tel qu'il a été décrit par les évangiles apocryphes et les textes médiévaux. Dans la chapelle des Scrovegni de Padoue, de même que dans l'église Notre-Dame de Kernascléden (fig. 96 et 107), Joseph est un homme à la barbe et à la chevelure grises et foisonnantes. Dans les peintures murales de la chapelle Notre-Dame-del-Poggio de Saorge ou de la chapelle Tornabuoni de S. Maria Novella (fig. 97 et 114), Joseph est un vieillard chenu au crâne dégarni.
La vieillesse de Joseph est parfois accentuée volontairement. Dans le *Mariage de la Vierge* peint dans la Scuola del Carmine de Padoue (fig. 115), le vieil homme, chauve mais doté d'une épaisse barbe blanche, est figuré sur la droite du groupe principal. Revêtu d'une longue tunique ocre-jaune, il adopte une attitude voûtée tandis qu'il s'approche de Marie pour lui faire face. Joseph adopte une posture similaire dans la peinture de la chapelle Notre-Dame-d'Entrevignes de Sigale (fig. 116). Il porte, sur des chausses roses, une tunique jaune et courte surmontée d'un manteau rouge. Il arbore également une coiffe blanche bordée de rouge qui dissimule partiellement sa chevelure blanche. En outre, le vieil homme s'appuie lourdement sur un long bâton qu'il tient dans la main gauche.
Très exceptionnellement, Joseph est figuré sous les traits d'un homme d'âge mûr et non comme un vieillard. Dans le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église de Saint-Ybars (fig. 103), l'époux de la Vierge, portant un long vêtement pourpre, est figuré sur la droite du groupe principal. Malgré les détériorations subies par cette peinture, il semble que la barbe et la chevelure de Joseph soient brunes, ce qui tendrait à indiquer qu'il n'a pas encore atteint un âge avancé. Le doute n'est plus permis dans deux peintures murales conservées dans les églises S. Maria Annunziata de Borno et S. Maria dei Miracoli de Saronno, toutes deux situées en Lombardie. Dans la première peinture (fig. 113), Joseph est figuré sur la gauche, au sein du groupe principal. Il est vêtu d'une tunique blanche, ceinturée à la taille et fendue sur les côtés, qu'il porte sur des chausses noires. Son profil juvénile est souligné par un fin collier de barbe et par les boucles brunes de sa chevelure. Le *Mariage de la Vierge* peint dans la travée de chœur de l'église de Saronno (fig. 117) appartient à une dé-

[230] La seule exception à ce schéma iconographique apparait dans le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église S. Maria de Ronzano (voir p. 239).

coration picturale consacrée à la jeunesse de Marie et à l'Enfance du Christ. Cet ensemble décoratif aurait été réalisé entre 1525 et 1532 par Bernardino Luini[231], auteur des peintures déposées de l'église milanaise de S. Maria della Pace. Le *Mariage de la Vierge* se déroule sur le parvis ou à l'intérieur d'une architecture au caractère classicisant. L'arrière-plan est occupé par une paroi décorée d'une alternance de panneaux de marbre vert et de pilastres à chapiteaux corinthiens. Tout autour, l'or de motifs végétaux contraste avec la couleur écarlate du mur qui est, en outre, percé d'une porte surmontée d'un fronton triangulaire. Un dallage en damier rouge et blanc génère la perspective. Au centre du premier plan se trouve le groupe principal au sein duquel Joseph occupe le côté gauche. L'époux de la Vierge est un très beau jeune homme vêtu d'une tunique bleue et d'un *pallium* jaune passementé d'or, assorti à ses chausses. Sa barbe à l'aspect duveteux ainsi que ses cheveux blonds et ondulés, qui flottent librement sur sa nuque, soulignent un visage aux traits harmonieux et empreints de douceur.

À l'instar de son type physique, la gestuelle de Joseph est peu variée dans les images du Mariage de la Vierge qui appartiennent au *corpus* iconographique de cette étude. Le plus souvent, il se tient debout et fait face à sa promise alors qu'il s'apprête à lui saisir la main ou à lui passer l'anneau nuptial au doigt. Nous reviendrons ultérieurement à ces gestes spécifiques qui caractérisent deux manières distinctes de matérialiser l'union de Joseph et de Marie.
Attachons-nous pour l'heure à souligner l'existence de deux images peintes du Mariage de la Vierge dans lesquelles l'attitude de Joseph se distingue des formules inhabituelles. Dans l'église S. Pietro d'Avigliana, en Piémont, une peinture murale isolée aurait été réalisée vers 1480-1500 par Bartolomeo et Sebastiano Serra[232] (fig. 118). La scène se déroule devant la façade d'un édifice qui rappelle vaguement une architecture ecclésiale. Le portail, un large arc surbaissé, est flanqué de deux lancettes géminées. L'arc est souligné par une accolade agrémentée de motifs végétaux qui règnent jusque sur le fronton triangulaire surmontant l'ensemble de la façade. Au premier plan, Marie est sur la droite du groupe principal, accompagnée par le grand-prêtre qui la tient par l'épaule. Joseph leur fait face, figuré sous les traits d'un vieillard à la barbe et à la chevelure blanches. Malgré la mauvaise qualité de la reproduction dont nous disposons, nous devinons que le vieil homme s'apprête à passer l'anneau de mariage au doigt de sa promise. Mais, pour ce faire, Joseph a posé un genou à terre dans une attitude, à la fois humble et courtoise, qui est tout à fait remarquable.
Dans la peinture illustrant l'épisode du Mariage de la Vierge dans la basilique S. Lorenzo Maggiore de Naples (fig. 110), Joseph est figuré comme un noble vieillard aux cheveux et à la barbe gris, revêtu d'un *pallium* orangé dont un pan est rejeté par-dessus son épaule gauche. Le vieil homme s'apprête, de nouveau, à remettre à sa future épouse un anneau nuptial qu'il tient dans sa main droite. De la gauche, il se saisit doucement de la main de Marie, afin de pouvoir lui passer l'alliance, selon un geste qui est habituellement dévolu au grand-prêtre, mais nous y reviendrons.

Le type physique ainsi que la gestuelle de Joseph sont, nous l'avons vu, extrêmement stéréotypés dans les images du Mariage de la Vierge qui appartiennent à la documentation iconographique de cette étude. Les attributs du vieil homme participent également de cette figuration codifiée. En ce qui concerne le nimbe qui caractérise parfois le personnage de

[231] Voir note 432 p. 132.
[232] GREGORI (1996), *op. cit.*, p.179.

Joseph, une importante opposition a été mise en évidence entre les images appartenant à l'art mural de l'Italie et celles qui sont conservées en France. En Italie, Joseph est presque toujours nimbé, même dans les images les plus anciennes comme celles de Ronzano ou de l'église romaine de S. Agnese Fuori le Mura (fig. 94 et 95). La tendance ne se dément pas au Trecento et au Quattrocento comme, par exemple, dans les peintures murales illustrant le thème iconographique du Mariage de la Vierge dans la chapelle de la Sacra Cintola de la cathédrale de Prato ou dans l'église S. Agostino de Fermo (fig. 99 et 112).

Notons, cependant, que Joseph est dépourvu de nimbe dans certaines images plus tardives, qui appartiennent toutes à la première moitié du XVIe siècle et dans lesquelles l'attribut tend à disparaître pour l'ensemble des personnages sacrés. Dans le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église florentine de S. Maria Annunziata (fig. 119), la cérémonie se déroule au pied de quelques degrés conduisant au parvis d'un édifice monumental qui occupe totalement l'arrière-plan de l'image. Le groupe formé par les trois personnages principaux figure au centre de la composition dont l'axe est marqué, à l'arrière-plan, par l'imposante arcade en plein cintre qui souligne l'entrée de l'édifice. Le schéma iconographique employé ainsi que le type physique de Joseph, figuré sous les traits d'un vieillard, permettent d'identifier aisément le sujet de cette peinture alors même que les personnages sacrés ne sont pas nimbés.

Dans la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona, Boccaccio Boccaccino a également réalisé une peinture murale qui illustre l'épisode du Mariage de la Vierge (fig. 120). Comme dans la peinture précédente, la scène se déroule au bas d'un escalier qui conduit à l'entrée d'un édifice imposant. Celle-ci est matérialisée par une arcade en plein cintre, dont l'intrados est décoré de caissons et que flanquent deux colonnes monumentales reposant sur des bases sculptées. Dans le même axe, au premier plan, se trouve le groupe principal au sein duquel aucun des personnages n'est nimbé.

Contrairement à ce qui a été observé dans l'art mural de l'Italie, Joseph est presque toujours dépourvu de nimbe dans les images du Mariage de la Vierge conservées en France. En témoignent les peintures murales de Saint-Ybars, de Kernascléden ou de Sigale (fig. 103, 107 et 116) qui, bien qu'appartenant toutes à des périodes chronologiques différentes, figurent Joseph sans nimbe tandis que la Vierge en possède toujours un.

Notre documentation française comporte deux exceptions à cette tendance mais force est de constater que ces images ne sont pas étrangères à la culture italienne. Dans la chapelle S. Crépin de l'église Notre-Dame-du-Bourg de Rabastens, la peinture murale qui illustre le thème iconographique du Mariage de la Vierge (fig. 121) fait de nouveau appel au fond bleu uni qui caractérise l'ensemble du cycle décoratif. Les personnages, monumentaux, occupent tout l'espace disponible. Au centre de l'image se trouve le groupe principal au sein duquel Marie et Joseph sont tous deux dotés d'un large nimbe doré. Cet élément tend à confirmer l'importance de la culture italienne dans la formation du peintre de Rabastens[233]. La présence de Joseph nimbé semble moins étonnante dans le *Mariage de la Vierge* peint dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 105) puisque l'auteur du décor, Giovanni Baleison, est un artiste italien. Pourtant, le peintre a parfois sacrifié à la tradition française en figurant l'époux de Marie sans nimbe dans les peintures murales de Saorge et de Lucéram (fig. 97 et 106).

[233] Pour mémoire, rappelons que des traditions iconographiques italiennes sont perceptibles dans l'ensemble du cycle pictural de la chapelle S. Crépin de Rabastens. Dans la peinture illustrant le thème iconographique de la Naissance de la Vierge, le motif du bain de l'enfant s'apparente à une tradition proprement italienne. Il en va de même pour l'image de la Vie de la Vierge au Temple qui constitue un exemple unique dans l'art mural français. Voir p. 178 et 216.

Indépendamment de la figuration éventuelle du nimbe, Joseph est souvent doté de son attribut personnel, c'est-à-dire la baguette fleurie qui témoigne de son élection en tant qu'époux légitime de la Vierge. Ce motif iconographique concerne environ la moitié des images du Mariage de la Vierge qui ont été recensées, aussi bien en France qu'en Italie.
Comme dans la peinture murale de la basilique napolitaine de S. Lorenzo Maggiore (fig. 110), la baguette est généralement figurée sous la forme d'un bâton de bois sec dont l'extrémité est pourvue de feuilles. Dans le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église Notre-Dame de Kernascléden (fig. 107), ce sont trois fleurs entourées de quelques feuilles qui s'épanouissent au sommet de la baguette. À Rabastens (fig. 121), l'extrémité de la baguette de Joseph est pourvue de trois fleurs de lys qui évoquent la pureté de l'union du vieil homme et de la Vierge. Plus rarement, le bâton sec est fleuri sur une partie ou la totalité de sa longueur. Dans la peinture murale conservée dans la chapelle Notre-Dame-del-Poggio de Saorge (fig. 97), la moitié supérieure de la baguette est couverte de petites fleurettes blanches identiques à celles qui recouvrent l'ensemble du bâton sec à La Brigue (fig. 105). Dans le *Mariage de la Vierge* de la chapelle des Scrovegni de Padoue, la baguette est pourvue de feuilles sur toute sa longueur tandis que son extrémité est marquée par l'éclosion d'une belle fleur blanche (fig. 96).
Selon une tradition iconographique proprement italienne, la colombe du Saint-Esprit vient parfois se poser sur la baguette fleurie de Joseph. Ce motif est une illustration littérale de la narration initiée par l'*Évangile de la Nativité de Marie* et perpétuée par la *Conception Nostre Dame* de Wace puis par la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, selon laquelle la colombe du Saint-Esprit venant du ciel se serait posée sur la baguette de Joseph afin de confirmer son élection en tant qu'époux de la Vierge. Le motif iconographique est particulièrement répandu au Trecento, la fresque de la chapelle des Scrovegni en constituant le premier exemple au sein de la documentation de cette étude. Le motif est réutilisé par le peintre giottesque de l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 90) puis par d'autres artistes comme Lippo Vanni dans l'église siennoise de S. Leonardo al Lago ou le Maître de Giovanni Barrile dans la basilique S. Lorenzo Maggiore de Naples (fig. 104 et 110).
Les exemples sont beaucoup moins nombreux au Quattrocento. On rencontre néanmoins le motif iconographique de la colombe se posant sur la baguette dans un *Mariage de la Vierge* peint dans la chapelle du Palazzo Trinci de Foligno (fig. 122). La moitié droite de la composition est occupée par une architecture dont la face latérale est largement ouverte afin que l'observateur puisse apercevoir la cérémonie qui se déroule à l'intérieur. De nombreux personnages se pressent autour du groupe principal axé sur le grand-prêtre dont le somptueux vêtement écarlate est brodé d'or. Sur la droite, Marie porte elle aussi une magnifique robe beige dont les motifs floraux sont constitués de fils d'or. La blondeur de sa chevelure est soulignée par un nimbe doré et finement ciselé. À gauche se trouve Joseph, nimbé, dont la tunique brune et le *pallium* jaune sont passementés d'or. De la main droite, il s'apprête à passer l'anneau nuptial au doigt de Marie tandis que, de la gauche, il tient son attribut. La longue tige verte est surmontée de plusieurs ramures chargées de feuilles et de fleurettes blanches au milieu desquelles la colombe du Saint-Esprit s'est nichée.
L'oiseau symbolique est également figuré dans le *Mariage de la Vierge* peint dans la chapelle S. Maria Assunta de la cathédrale de Prato (fig. 98), mais aussi dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 105) qui constitue le seul exemple de ce motif iconographique dans l'art mural de la France actuelle. Mais cette image peinte par l'italien Giovanni Baleison, s'accorde aux caractéristiques traditionnelles de l'iconographie italienne, comme nous l'avons déjà observé au sujet du nimbe de Joseph.

Le troisième et dernier personnage qui appartient au groupe principal, dans l'iconographie du Mariage de la Vierge, est le grand-prêtre qui procède à l'union de Marie et de Joseph. Sa présence, nous l'avons vu, ne correspond pas aux usages en vigueur dans le Judaïsme ancien puisque la cérémonie du mariage était exempte de tout rituel à caractère religieux. Sa figuration s'apparente davantage aux usages occidentaux caractérisés par l'intervention d'un prêtre pour bénir l'union des époux. Dans la grande majorité des images recensées, le grand-prêtre est figuré en position frontale entre les promis[234].

Le prélat possède les traits d'un noble vieillard dont la longue barbe et la vêture, une longue tunique et un manteau parfois richement ornementé, reflètent la dignité particulière de ce personnage. Dans le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église siennoise de S. Leonardo al Lago (fig. 104), le grand-prêtre arbore une barbe et une chevelure à la blancheur immaculée. Il porte une longue tunique beige dont l'ourlet est agrémenté d'un galon d'or, à l'instar du manteau de couleur brune qui est attaché sur sa poitrine. Le prélat qui est figuré dans la peinture murale conservée dans la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona (fig. 120) est particulièrement remarquable par la richesse de son costume aux couleurs éclatantes. L'ourlet de la robe orangée qu'il porte par-dessus une autre tunique blanche, dissimulant ses pieds, est somptueusement agrémenté de broderies d'or et de pierreries. Le vêtement est ceinturé à la taille avec une longue étoffe dont les extrémités sont frangées. Les épaules du grand-prêtre sont recouvertes d'un magnifique manteau vert galonné d'or et retenu sur la poitrine grâce à un bijou ovale constitué d'or et de pierres précieuses. Le visage du vieil homme est encadré par un voile blanc que surmonte une coiffe à trois pointes également incrustée d'or et de pierreries.

La forme de cette coiffe est exceptionnelle, le grand-prêtre étant généralement coiffé d'un bonnet conique qui témoigne de la position du prélat dans la hiérarchie du clergé juif. Dans le *Mariage de la Vierge* peint dans la chapelle Notre-Dame-d'Entrevignes de Sigale (fig. 116), le grand-prêtre à la longue barbe blanche est vêtu d'une robe rouge surmontée d'une tunique plus courte de couleur blanche. Ses épaules sont couvertes d'un manteau également écarlate. Il est coiffé d'un bonnet conique blanc d'une très grande simplicité. Le prélat possède une coiffe plus complexe dans la peinture murale de la chapelle Baroncelli de S. Croce (fig. 108). Si la forme et la couleur du bonnet ne diffèrent aucunement, sa base est agrémentée d'un bandeau doré incrusté de pierres précieuses et surmonté de pointes d'or.

Plus rarement, le grand-prêtre est coiffé d'une sorte de turban qui situe la cérémonie du Mariage de la Vierge dans un contexte oriental. Dans l'église florentine de S. Trinità, trois peintures murales, consacrées à la jeunesse de la Vierge, ont été peintes vers 1420-1425 par Lorenzo Monaco[235] sur les murs de la chapelle Bartolini Salimbeni. Dans la peinture qui illustre le thème iconographique du Mariage de la Vierge (fig. 123), la scène se déroule devant une architecture qui occupe l'ensemble de l'arrière-plan. Une sorte de portique constitué d'arcades trilobées aboutit, sur la gauche, à un édifice précédé d'un porche, couvert d'une voûte d'arêtes et soutenu par de fins piliers. C'est devant ce porche qu'a été figuré le groupe principal. Marie, sur la gauche, est vêtue d'une robe immaculée dont elle relève un pan de sa main droite et dont l'encolure et les emmanchures sont soulignées d'un galon d'or. Ses cheveux châtains sont sagement retenus sur sa nuque et sa tête est ceinte d'un bandeau noir qui évoque la couronne de la mariée. Marie n'ose pas relever les yeux vers son futur époux qui lui fait face. Joseph est un vieil homme à la chevelure et à la barbe grises, revêtu d'une tunique jaune. Son visage exprime gravité et concentration tandis qu'il

[234] Voir p. 238.

[235] Voir note 317 et 318 p. 113.

s'apprête à passer l'alliance au doigt de la Vierge. Le grand-prêtre occupe une position centrale mais son visage est incliné en direction de la jeune fille. Le vieillard porte une robe bleu pâle et sa tête est entourée d'un turban blanc qui retombe sur ses épaules. Dans la peinture murale de la chapelle Notre-Dame-de-Protection de Cagnes (fig. 102), le grand-prêtre est vêtu d'une longue tunique immaculée ceinturée à la taille et surmontée d'un manteau écarlate à la doublure verte. Le prélat à la longue barbe grise est coiffé d'un turban blanc qui forme trois bourrelets superposés.
Dans quelques images illustrant l'épisode du Mariage de la Vierge, la vêture du grand-prêtre évoque davantage les costumes ecclésiastiques occidentaux. Dans l'aire territoriale française, le prélat est souvent mitré comme dans les peintures des chapelles Notre-Dame del Poggio de Saorge ou Notre-Dame-de-Boncoeur de Lucéram (fig. 97 et 106). Dans l'église Notre-Dame de Kernascléden (fig. 107), le grand-prêtre porte, en outre, un manteau clair galonné d'or et attaché sur la poitrine qui n'est pas sans rappeler la chape utilisée par le clergé lors de certaines cérémonies. En Italie, dans le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église S. Agostino de Fermo (fig. 112), le prélat est revêtu d'une longue robe immaculée qui évoque l'aube traditionnellement portée par les clercs. Il est à noter que, dans ce cas précis, le type physique du grand-prêtre diffère également puisqu'il est figuré comme un homme relativement jeune dont le crâne est tonsuré.

Assez rarement, le grand-prêtre est nimbé, ce qui incite à l'identifier à Zacharie qui, selon une tradition littéraire héritée du *Protévangile de Jacques*, assumait cette charge au moment du Mariage de la Vierge. Cet élément narratif est d'ailleurs repris et développé par l'*Évangile arménien de l'Enfance* qui évoque l'élection de Zacharie en tant que grand-prêtre comme préambule à une digression relatant la conception de saint Jean-Baptiste[236]. La *Légende Dorée* de Jacques de Voragine ne précise pas le nom du grand-prêtre qui participe au Mariage de la Vierge. En revanche, le récit de la naissance de saint Jean-Baptiste[237] indique que Zacharie a bel et bien occupé la fonction de grand-prêtre au moment de la conception miraculeuse de son fils, conception qui a probablement eu lieu à la même période que le Mariage de la Vierge. Cette dernière, en effet, recevra l'annonce de l'Incarnation peu après et rendra visite à sa cousine Élisabeth alors que cette dernière n'est pas encore arrivée au terme de sa grossesse.
Le motif iconographique du grand-prêtre nimbé apparait précocement puisqu'on en trouve un premier exemple au XIIe siècle dans la peinture murale de l'église S. Maria de Ronzano (fig. 94). Cependant, cette image permet d'ors et déjà de nuancer notre propose quant à l'identification du prélat nimbé à Zacharie car les deux desservants qui l'accompagnent sont également nimbés. L'attribut doit plutôt être envisagé ici comme un moyen de souligner la dignité sacerdotale des prêtres qui assistent à l'union de Marie et de Joseph.
En dehors de cet exemple précoce, le motif du grand-prêtre nimbé n'apparait pas avant le XVe siècle dans la documentation iconographique rassemblée pour le thème du Mariage de la Vierge. Il apparait notamment en Italie, dans l'église S. Maria della Verità de Viterbo, dans la chapelle Tornabuoni de S. Maria Novella à Florence ou dans l'église S. Pietro d'Avigliana (fig. 111, 114 et 118). Dans l'église milanaise de S. Pietro in Gessate, une peinture murale isolée illustrant le thème iconographique du Mariage de la Vierge (fig. 124) est conservée dans une chapelle dédiée à la Mère de Dieu. Commandée par le chanoine Leonardo Serrata, l'image aurait été peinte par Agostino de Mottis en 1486[238]. La scène se dé-

[236] Arménien III, 3-8.

[237] Légende I, 401 et suivantes.

[238] MAZZINI (1965), *op. cit.*, p. 459.

roule à l'intérieur d'un petit édifice dont les murs latéraux sont percés de deux arcades en plein cintre par lesquelles pénètrent les personnages. Le registre supérieur des murs est délimité par un entablement soutenu par des pilastres sculptés de motifs d'entrelacs. Ce registre comporte trois lunettes en arc brisé qui regroupent des niches géminées abritant des anges musiciens dont il est difficile de déterminer la nature. S'agit-il d'anges véritables ou de simples statues ? Le groupe principal, dont les trois personnages sont nimbés, occupe le centre de la composition près de l'image d'un paon qui ornemente le sol au premier plan. La présence d'un tel oiseau a déjà été évoquée à propos de la mosaïque illustrant le thème iconographique de la Naissance de la Vierge dans la chapelle Mascoli de la basilique S. Marco de Venise[239]. S'agissant un fort symbole de résurrection, il faut envisager la représentation du paon comme une évocation des mystères christologiques à venir et, en particulier, des épisodes de la Passion. Le grand-prêtre marque l'axe central de la composition de part et d'autre duquel Marie et Joseph se font face, le vieil homme présentant l'anneau nuptial à sa promise.
Dans l'art mural de la France, le motif iconographique du grand-prêtre nimbé n'apparait qu'à deux reprises dans le *corpus* qui a été rassemblé. Dans le *Mariage de la Vierge* peint dans la chapelle Notre-Dame-del-Poggio de Saorge (fig. 97), il faut sans doute considérer la présence de ce motif comme une conséquence de l'origine italienne de l'artiste, Giovanni Baleison. Pourtant, nous avons déjà constaté que celui-ci avait renoncé, dans la même peinture, à doter Joseph d'un nimbe, allant ainsi à l'encontre d'une tradition italienne bien établie[240]. La peinture de Saorge présente donc une intéressante synthèse des traditions iconographiques françaises et italiennes. Dans la chapelle Notre-Dame-d'Entrevignes de Sigale (fig. 116), comme à Saorge, le grand-prêtre est nimbé tandis que Joseph ne l'est pas. L'impact direct de l'iconographie italienne est plus difficile à déterminer ici puisque l'identité du peintre de Sigale n'est pas connue. Cependant, la situation frontalière de la commune, établie dans la vallée de l'Estéron, n'irait pas à l'encontre d'une telle hypothèse.

Dans la grande majorité des images du Mariage de la Vierge qui ont été répertoriées, la gestuelle du grand-prêtre participe du rapprochement des deux promis qui l'entourent. Très souvent, comme dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de la Brigue (fig. 105), le prélat saisit d'autorité le bras ou le poignet de Marie et de Joseph afin que leurs mains se rejoignent. Dans l'église S. Maria del Popolo de Rome (fig. 125), la cérémonie se déroule dans une architecture largement ouverte sur un paysage montagneux à l'arrière-plan. Le grand-prêtre se détache sur ce fond paysagé et marque le centre de la composition. Doté d'une longue barbe grise, le prélat est revêtu d'une robe écarlate bordée de noir qu'il porte par-dessus une tunique blanche plus longue. Ses épaules sont couvertes d'un long manteau bleu, attaché sur la poitrine, et il arbore une coiffe pointue dont les bords sont retournés. Sur la gauche, Marie est vêtue d'une robe violine portée sous un manteau bleu nuit et baisse timidement les yeux sans oser regarder son futur époux. Celui-ci, vieillard à la barbe blanche et au crâne dégarni, porte une tunique bleu clair et un manteau jaune. Les époux arborent tous deux un nimbe constitué d'une multitude de petites étoiles noires. Le grand-prêtre a saisi les poignets des promis tandis que Joseph remet l'anneau nuptial à son épouse. Dans le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église de Saint-Ybars (fig. 103), les promis font preuve de réserve et n'ont pas encore tendu leurs mains l'une vers l'autre. Le grand-prêtre favorise à leur rapprochement en écartant les bras pour saisir la main droite

[239] Voir p. 170.
[240] Voir p. 245.

de Marie et la gauche de Joseph. Dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 96), le prélat maintient fermement la main de la Vierge tandis qu'il guide celle de Joseph, qu'il a saisie par le poignet, pour passer l'anneau nuptial au doigt de la jeune fille.

Dans quelques rares images illustrant l'épisode du Mariage de la Vierge, le grand-prêtre œuvre au rapprochement des époux en passant ses mains derrière leur dos pour les inciter à avancer l'un vers l'autre. Dans la peinture de l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 90), le prélat est figuré non pas au milieu du couple, mais derrière Marie qui fait face à Joseph. Le prêtre tourne son visage vers la jeune fille et, d'un geste protecteur, passe sa main gauche derrière son épaule comme pour l'encourager à s'avancer avec confiance vers son futur époux, qui s'apprête à passer l'alliance à son doigt. Le grand-prêtre adopte une gestuelle identique dans le *Mariage de la Vierge* peint dans la chapelle Notre-Dame-del-Poggio de Saorge (fig. 97), bien qu'il ait renoué avec sa position traditionnelle entre les deux promis. Dans l'église S. Agostino de Fermo (fig. 112), le prélat ne se contente plus d'encourager Marie mais saisit les deux époux par les épaules, dans un geste qui manifeste clairement sa volonté d'encourager cette union voulue par Dieu.

Le grand-prêtre peut également manifester sa bienveillance à l'égard de la cérémonie qu'il préside en présentant sa paume ouverte, bras replié devant sa poitrine, dans un geste qui symbolise traditionnellement l'acceptation d'une situation[241]. Cette gestuelle a été attribuée au grand-prêtre figuré dans le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église S. Maria Annunziata de Borno (fig. 113). Occupant une position centrale au sein du groupe principal, le prélat est vêtu d'une longue robe immaculée qui est ceinturée de noir à la taille. L'ourlet et les poignets de la tunique sont garnis de fourrure blanche, matière qui recouvre également les épaules du prêtre ainsi que la toque dont il est coiffé. De la main gauche, il maintient le bras de Marie tandis que Joseph lui passe l'anneau nuptial. La main droite du grand-prêtre est levée devant sa poitrine, paume ouverte, et manifeste une bénédiction implicite. Dans la peinture murale de l'église Notre-Dame-du-Bourg de Rabastens (fig. 121), la gestuelle du grand-prêtre est amplifiée puisqu'il lève les deux mains, paumes ouvertes en direction du regardeur.

Dans la peinture murale illustrant le thème iconographique du Mariage de la Vierge dans l'église S. Maria de Ronzano (fig. 94), le grand-prêtre affirme sa bienveillance à l'égard de l'union de Marie et de Joseph en esquissant un véritable geste de bénédiction de la main droite. Ce motif iconographique évoque le rite réel de la bénédiction nuptiale qui est pratiquée par le prêtre dans le mariage chrétien. Il s'agit d'une pratique ancienne qui s'impose dès le Xe siècle dans liturgie matrimoniale en Orient. En Occident, la bénédiction est d'abord exclusivement réservée aux époux qui parviennent chastes jusqu'au mariage. La validité de l'union n'est pas remise en cause par l'absence de cette bénédiction qui ne deviendra pas obligatoire avant le XVIe siècle. Pourtant, elle est bel et bien attestée durant tout le Moyen Âge sous deux formes : la bénédiction des époux à l'église lors de la cérémonie du mariage et la bénédiction de la chambre nuptiale, cette seconde formule ayant tendance à se raréfier dès l'époque carolingienne sous l'influence de la liturgie romaine[242].

Achevons l'examen de la gestuelle du grand-prêtre dans les images du Mariage de la Vierge qui appartiennent à notre documentation iconographique en évoquant deux peintures murales, conservées en Italie, dans lesquelles la sacralité de la cérémonie nuptiale est accentuée par les mains couvertes du prélat. Dans la cathédrale S. Maria Assunta in Cielo d'Orvieto, le *Mariage de la Vierge* (fig. 126) se déroule à l'intérieur d'un édifice dont la fa-

[241] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 174.

[242] BOLOGNE (1995), *op. cit.*, p. 88-91.

çade antérieure est ouverte sur l'extérieur par une large arcade flanquée de deux autres plus étroites. L'ensemble, soutenu par de fines colonnettes, est surmonté de gâbles et de pinacles dont la partie supérieure est invisible. Le groupe principal, surélevé grâce à deux marches, occupe une place centrale dans la composition. Les promis, Marie à droite et Joseph à gauche, se font face sur la première marche tandis que, sur le second degré, le grand-prêtre domine légèrement les époux. Les mains du prélat sont entièrement voilées par une étoffe immaculée qui sert de toile de fond et sacralise la remise de l'anneau nuptial à Marie.
Le chœur de l'église S. Giovanni Battista de Campagnatico, en Toscane, abritait quatre peintures murales illustrant des épisodes relatifs à la jeunesse de la Vierge et à l'Incarnation du Christ. Aujourd'hui déposées mais apparemment toujours conservées dans l'église, ces fresques auraient été réalisées en 1393 par Cristoforo di Bindoccio et Meo di Pietro dont les noms sont mentionnés par une inscription[243]. Dans la peinture illustrant le thème iconographique du Mariage de la Vierge (fig. 127), la composition est délimitée par une arcade brisée sous laquelle apparaissent des personnages monumentaux. Le groupe principal occupe le centre de l'image, abrité sous une sorte de dais. Le grand-prêtre, en position frontale, est un vieillard à la barbe et à la chevelure longues et ondulées. Vêtu d'un ample manteau de couleur claire, il est coiffé d'un bonnet conique dont le bord relevé est dentelé. Sur la droite, Marie est revêtue d'une robe sans fioriture resserrée sous la poitrine. Sur la gauche, Joseph tient contre son épaule gauche la baguette fleurie sur laquelle repose la colombe du Saint-Esprit. Saisissant le bras de Marie avec sa main gauche, le grand-prêtre utilise la droite, voilée dans un pan de son manteau, pour soutenir la main de la jeune fille tandis que Joseph lui passe l'alliance au doigt.

Après avoir étudié les types physiques et la gestuelle qui caractérisent Marie, Joseph et le grand-prêtre dans les images du Mariage de la Vierge qui appartiennent à la documentation iconographique de cette enquête, intéressons-nous aux personnages secondaires qui gravitent autour du groupe principal. Si les prétendants de la Vierge ainsi que les parents de la jeune fille, Anne et Joachim, sont très souvent présents, d'autres personnages peuvent également être figurés et constituent ce que nous appellerons l'assemblée.

2.4.2.3. Les personnages secondaires

Dans la plupart des images du Mariage de la Vierge qui ont été recensées, aussi bien en France qu'en Italie, un nombre variable de prétendants éconduits assistent à la cérémonie qui sanctionne l'union de Marie et de Joseph. Ces personnages sont aisément identifiables grâce aux baguettes sèches qu'ils tiennent encore à la main. Dans la chapelle Notre-Dame-d'Entrevignes de Sigale (fig. 116), un groupe compact de prétendants occupe toute la partie droite de la composition, derrière Joseph.
Dans de nombreuses images de tradition italienne, les artistes ont introduit un motif iconographique pittoresque : un ou plusieurs prétendants manifestent leur déception de ne pas avoir été choisis pour épouser la Vierge en brisant leur baguette à l'aide de leur genou. Le motif apparait peut-être pour la première fois dans le *Mariage de la Vierge* peint dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 96). Au sein du groupe des candidats rejetés peint sur la gauche de la composition, un jeune homme entièrement vêtu de brun brise méticuleusement sa baguette sur son genou droit. Malgré ce geste de rage, l'atmosphère qui se

[243] Voir note 157 p. 91.

dégage de la peinture est sereine. Dans la peinture de la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 105), une peinture de tradition italienne même si elle est conservée en France, le prétendant qui nous intéresse est mis en valeur par sa position au tout premier plan, dans la partie droite de la composition. Son costume, composé de chausses blanches, d'une chemise bleue, d'un pourpoint rouge et d'une coiffe assortie, évoque des modes vestimentaires contemporaines à la réalisation de la peinture. Le jeune homme tourne avec véhémence son visage vers le groupe principal tandis qu'il brise furieusement sa baguette sur son genou gauche.

Dans le *Mariage de la Vierge* peint dans la basilique napolitaine de S. Lorenzo Maggiore (fig. 110), l'un des candidats éconduits, figuré dans l'angle inférieur droit de l'image, exprime sa colère en brisant sa baguette, non pas avec son genou, mais à l'aide de son pied. Un motif identique apparait dans la fresque de la chapelle Tornabuoni de S. Maria Novella (fig. 114) où un prétendant figuré sur la droite, portant un manteau rouge sur une tunique bleue et coiffé d'un turban blanc, se penche afin de placer la baguette sous son pied gauche.

Les deux motifs iconographiques sont parfois utilisés simultanément, comme dans le *Mariage de la Vierge* peint dans la chapelle Rinuccini de S. Croce (fig. 109). Au premier plan, deux prétendants figurés l'un de face, l'autre de dos, sont en train de détruire leur baguette respectivement avec le genou et avec le pied. Dans le chœur de la cathédrale S. Maria Assunta d'Atri (fig. 100), le peintre a isolé deux candidats éconduits au premier plan de la composition. Tous deux sont coiffés d'une toque rouge et vêtus de costumes où dominent également le rouge et le noir. Le premier jeune homme, de dos, brise sa baguette avec son genou tandis que le second, de face, la piétine.

Dans la peinture murale illustrant le thème iconographique du Mariage de la Vierge dans la basilique S. Caterina di Alessandria de Galatina (fig. 128), la scène se déroule à l'intérieur d'une très belle architecture aux tons ocre. La pièce centrale, quadrangulaire, s'ouvre latéralement par deux arcs en plein cintre. Le mur du fond est percé de deux arcades brisées qui permettent d'accéder à un autre espace difficile à distinguer. Les écoinçons sont agrémentés de motifs géométriques qui évoquent une marqueterie de pierres de couleurs différentes. La pièce principale est flanquée de deux corps de bâtiments étroits couverts d'une toiture en pente et dont les façades sont surmontées de pignons sculptés et de pinacles. Le groupe principal occupe une place de choix sous les deux arcades brisées qui marquent le centre de la composition. Les prétendants, quant à eux, sont cantonnés dans et devant les corps de bâtiments latéraux. Sur la droite, au premier plan, nous retrouvons le motif iconographique du candidat furieux qui brise sa baguette à l'aide de son genou. Mais juste derrière lui, le peintre propose au regardeur l'image cocasse d'un jeune homme dont la déception est si intense qu'il casse sa baguette sur sa propre tête. Le même motif pittoresque apparait dans les images du Mariage de la Vierge peinte dans la chapelle Notre-Dame-del-Poggio de Saorge ou dans l'église S. Pietro d'Avigliana (fig. 97 et 118).

Mais si les prétendants éconduits se contentent généralement d'exprimer leur déception en détruisant leur propre baguette, leur mécontentement tourne parfois à l'émeute. Les candidats rejetés s'agitent alors autour du groupe principal en brandissant leurs bâtons comme des armes improvisées. En témoigne notamment la peinture illustrant l'épisode du Mariage de la Vierge dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 105). Dans l'église siennoise de S. Leonardo al Lago (fig. 104), la partie gauche de la composition est en proie au chaos le plus total. Les prétendants se bousculent dans un enchevêtrement de baguettes indescriptible. Certains cherchent querelle à leur pairs, mais d'autres tentent de

perturber le bon déroulement de la cérémonie nuptiale, comme cet homme dont la tête est ceinte d'un bandeau blanc et qui tend le bras pour saisir le manteau de Joseph.

L'observation des images du Mariage de la Vierge qui appartiennent au *corpus* de cette étude a permis de mettre en exergue un motif iconographique particulier dont le développement est restreint à la région toscane. Dans la chapelle Baroncelli de la basilique florentine de S. Croce (fig. 108) apparait pour la première fois, dans l'angle inférieur gauche de la composition, un personnage qui transporte sur son épaule une lourde branche au feuillage fourni. Il faut peut-être voir dans ce motif la figuration humoristique d'un prétendant de mauvaise foi qui a coupé la branche d'un arbre afin de contester la légitimité de l'élection de Joseph en tant qu'époux de la Vierge. Le motif iconographique est réutilisé par Giovanni da Milano dans la chapelle Rinuccini (fig. 109), toujours à S. Croce, ce qui atteste de la filiation directe qui existe avec le cycle pictural de la chapelle Baroncelli. Mais on le retrouve également à la fin du XIVe siècle puis dans la première moitié du siècle suivant, respectivement dans les chapelles de la Sacra Cintola et S. Maria Assunta de la cathédrale de Prato (fig. 99 et 98).
Le prétendant à la branche feuillue a également été figuré dans une peinture murale illustrant le thème iconographique du Mariage de la Vierge dans la chapelle Bracciolini de l'église S. Francesco de Pistoia (fig. 129). Cette fresque isolée aurait été réalisée dans le premier quart du XVe siècle par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maître de la chapelle Bracciolini[244]. La scène se déroule sur un fond d'architecture civile composé de deux édifices latéraux reliés par un mur au-delà duquel apparaissent les arbres d'un jardin. Le mur est, en outre, orné d'une tenture brune agrémentée de motifs végétaux. Le centre de la composition est marqué par la figure monumentale du grand-prêtre entièrement vêtu de blanc si l'on excepte le galon d'or qui borde son manteau. Sur la droite, la Vierge est une jeune fille blonde dont le vêtement noir contraste avec celui du prélat. Elle fait face à son futur époux qui porte une tunique bleu pâle sous un *pallium* orangé. Le grand-prêtre a saisi les poignets des deux promis afin de les inciter à se rapprocher l'un de l'autre. Malgré les lacunes de la peinture dans sa partie gauche, il est encore possible de distinguer la présence de plusieurs prétendants éconduits dont certains s'apprêtent à briser leurs baguettes. Deux autres s'approchent de Joseph, main levée, manifestant ainsi leur intention d'interrompre avec brutalité la cérémonie nuptiale. À l'opposé, dans l'angle inférieur droit de la composition, un autre candidat rejeté casse sa baguette à l'aide de son genou. Derrière lui apparait le prétendant transportant la branche feuillue.

Si les parents de Marie sont moins fréquemment figurés que les prétendants dans les images murales du Mariage de la Vierge, ils apparaissent néanmoins assez régulièrement, aussi bien en France qu'en Italie. La présence d'Anne et Joachim aux noces de leur fille n'est mentionnée par aucune des sources apocryphes et médiévales qui ont été utilisées dans le cadre de cette enquête. Si l'on excepte la tradition littéraire particulière transmise par l'*Évangile Arménien de l'Enfance*, qui indique que les parents de Marie meurent alors qu'elle vit dans le Temple depuis une année, rien n'empêche, nonobstant le silence des sources, de supposer qu'ils étaient présents au mariage de leur fille.
Lorsqu'ils sont figurés dans les images du Mariage de la Vierge appartenant au *corpus* de cette étude, Anne et Joachim sont très souvent nimbés – ce qui permet de les identifier avec certitude – et placés au plus près de leur fille. Dans la peinture murale de la chapelle

[244] GAI (1993), *op. cit.*, pl. XLIII.

du Palazzo Trinci de Foligno (fig. 122), les visages nimbés des parents de la Vierge apparaissent de part et d'autre de la jeune fille. Selon des types physiques assez récurrents, Anne a les cheveux dissimulés par un pan de son manteau tandis que Joachim est un vieillard dont le crâne est dégarni. De la même manière, les parents de Marie sont figurés juste derrière elle dans la peinture de l'église florentine de S. Trinità (fig. 123). Dans l'église S. Francesco de Pistoia (fig. 129), les parents de Marie observent la célébration du mariage de leur fille à quelque distance, dans la partie droite de l'image. Dans le *Mariage de la Vierge* peint dans la chapelle Rinuccini de la basilique florentine de S. Croce (fig. 109), les parents de Marie ont été figurés, à l'instar des promis, de part et d'autre du grand-prêtre ; Anne est près de Marie tandis que Joachim se trouve près de Joseph. Une composition similaire apparait dans la peinture murale de la cathédrale de Tarquinia (fig. 101) où, malgré l'absence de nimbe, les deux personnages dont les visages apparaissent derrière les épaules du grand-prêtre doivent probablement être identifiés aux parents de Marie. L'isolement du groupe central par rapport aux autres personnages permet de renforcer cette hypothèse.

Trois peintures murales du Quattrocento, illustrant l'épisode du Mariage de la Vierge et appartenant à notre documentation italienne, laissent apparaitre un motif iconographique original et pittoresque. Joachim est séparé de son épouse car il est aux prises avec les prétendants éconduits qui cherchent à troubler le bon déroulement de la cérémonie. Ce motif apparait pour la première fois dans la peinture de l'église S. Leonardo al Lago de Sienne (fig. 104). La partie gauche de la composition est occupée par la foule compacte des candidats que l'on identifie aisément grâce à leurs baguettes brandies. Certains se querellent tandis qu'un autre, au premier plan, brise son bâton à l'aide de son genou. Mais plusieurs autres prétendants semblent avoir pour objectif d'empêcher la concrétisation de l'union de Marie et de Joseph. L'un d'entre eux, notamment, tente de saisir le manteau de Joseph. Joachim, dos à dos avec son futur gendre, s'interpose afin de rétablir le calme. La main levée, le vieil homme est prêt à se battre pour éviter que la cérémonie nuptiale ne soit perturbée. Une mise en scène similaire apparait dans le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église S. Vigilio al Virgolo de Bolzano (fig. 130) où Joachim est aux prises avec un prétendant dont il a saisi les deux poignets afin de l'empêcher d'agripper le manteau de Joseph.
Dans l'église S. Niccolò de Montepescali, en Toscane, un artiste siennois anonyme a peint, probablement en 1389[245], plusieurs peintures murales consacrées à des épisodes de la jeunesse de la Vierge et de l'Enfance du Christ. La fresque qui illustre l'épisode du Mariage de la Vierge (fig. 131) possède un arrière-plan architectural. La présence d'un élément horizontal figuré derrière le grand-prêtre et qui pourrait évoquer un autel, laisse à penser que la scène se déroule en intérieur. Le groupe principal est centré sur la figure du grand-prêtre, à la parfaite frontalité, coiffé d'un bonnet conique et revêtu d'une tunique blanche surmontée d'un manteau sombre. Sur la droite, Marie porte une robe claire dont l'encolure est soulignée par un galon plus foncé. Derrière elle, Anne, drapée dans son manteau sombre, se tourne vers un autre personnage féminin qui esquisse un geste d'accompagnement à l'endroit de Marie. Sur la gauche du groupe principal, Joseph, barbu et revêtu d'un *pallium*, s'apprête à passer l'anneau nuptial au doigt de sa promise. La partie gauche de l'image est consacrée à la figuration des prétendants éconduits, rassemblés en un groupe compact. Certains commentent la cérémonie qui se déroule sous leurs yeux avec un mécontentement visible. Un autre, au premier plan, exprime son dépit en brisant sa baguette avec son genou. Un prétendant à l'attitude plus agressive lève une main et fait mine de vouloir frapper

[245] Voir note 158 p. 91.

Joseph. Joachim, figuré auprès de son futur gendre, s'interpose en bloquant avec détermination le bras de son adversaire.

Dans les peintures murales illustrant le thème iconographique du Mariage de la Vierge à La Brigue et à Sigale (fig. 105 et 116), Anne est nimbée tandis que son époux ne l'est pas. Cependant, il est permis de supposer que le vieillard qui se trouve à ses côtés dans les deux peintures est bien Joachim, d'autant plus que les types physiques correspondent aux figurations du père de Marie dans les images de la Présentation de la Vierge au Temple qui appartiennent aux mêmes cycles picturaux.
Dans la collégiale de la ville lombarde de Castiglione Olona, les voûtes du chœur ont reçu une décoration picturale consacrée à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ. Ces peintures murales auraient été réalisées par Masolino di Panicale, peut-être vers 1434-1436[246]. La fresque qui illustre le thème iconographique du Mariage de la Vierge (fig. 132) a pour toile de fond une architecture haute et étroite composée de trois registres. Les deux premiers niveaux sont constitués d'arcades cintrées qui s'ouvrent sur deux espaces voûtés d'arêtes. Le troisième registre se compose d'une toiture délimitée par des pinacles et surmontée d'un lanternon dont la base est ajourée. Le mariage se déroule au premier plan ; le groupe principal a pris place sur le parvis de l'édifice, accessible par quelques degrés sur lesquels se répartissent les personnages secondaires. Le grand-prêtre marque l'axe central de la composition. Le vieil homme a saisi les poignets de Marie et Joseph qui se trouvent de part et d'autre. Sur la gauche, Marie incline son visage, encadré par sa chevelure blonde, vers le sol avec timidité. Face à elle, Joseph est nimbé et arbore une barbe blanche qui indique son âge avancé. De sa main droite, il s'apprête à passer l'anneau nuptial au doigt de sa promise. Une femme nimbée, dont le manteau rouge dissimule la chevelure, est figurée auprès de la Vierge ; il s'agit bien évidemment d'Anne. Joachim, quant à lui, ne semble pas être présent dans cette peinture. Le vieillard revêtu d'un manteau rouge qui se trouve auprès de Joseph aurait pu être identifié au père de Marie du fait de sa proximité avec le groupe principal et de l'intérêt particulier qu'il semble accorder au déroulement de la cérémonie. Cependant, une observation plus attentive a permis de constater que le vieil homme tient dans la main une baguette de bois qui incite plutôt à conclure qu'il appartient au groupe des prétendants éconduits.

Lorsque Anne est présente aux côtés de Marie, elle encourage quelquefois sa fille à rejoindre son époux d'un geste tendre qui n'est pas sans rappeler l'attitude que la mère de la Vierge adoptait parfois dans les images de la Présentation au Temple. Dans l'église S. Vigilio al Virgolo de Bolzano, la peinture murale illustrant l'épisode du Mariage de la Vierge apparait au registre inférieur de la paroi méridionale de la nef (fig. 130). La scène se déroule devant un édicule dont les parois sont entièrement ajourées grâce à une série d'arcades en plein cintre soutenues par de fines colonnettes. L'ensemble est surmonté d'un entablement agrémenté de remplages quadrilobés. Au sein du groupe principal, le grand-prêtre est figuré sous les traits d'un vieil homme à la barbe bifide, revêtu d'une longue tunique et d'un manteau attaché sur la poitrine. Sa position est légèrement excentrée puisqu'il est plus proche de Joseph dont il tient la main gauche. Celui-ci est également un vieil homme à la barbe et à la chevelure foisonnantes. Il tient, dans la main gauche, la baguette fleurie sur laquelle s'est posée la colombe du Saint-Esprit. De la main droite, Joseph s'apprête à remettre l'alliance à Marie qui lui fait face. Ses cheveux sont retenus par un bandeau ou peut-être

[246] Voir note 288 p. 108.

une fine couronne, mais la qualité de la reproduction en notre possession ne permet pas de trancher. Anne se tient au plus près de sa fille et, se saisissant doucement de son coude gauche, l'encourage à se rapprocher de son futur époux. Anne présente une attitude similaire dans la fresque déposée figurant le Mariage de la Vierge dans l'église S. Giovanni Battista de Campagnatico (fig. 127). Dans la peinture de la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 105), Anne est figurée sur la gauche, drapée dans un long manteau rouge à doublure blanche qu'elle porte sur une robe verte. Elle tend les bras vers l'avant comme si elle s'apprêtait à exercer une douce pression dans le dos de Marie qui se tient juste devant elle.
Dans deux peintures murales qui illustrent l'épisode du Mariage de la Vierge en Italie, Anne est accompagnée d'une autre femme nimbée. Dans l'église siennoise de S. Leonardo al Lago comme dans celle de S. Pietro in Gessate de Milan (fig. 104 et 124), le visage de cette femme, voilée par un pan de son manteau, apparait entre la Vierge et sa mère. Malgré le silence des sources textuelles à son sujet, il faut peut-être identifier cette femme nimbée à Élisabeth dont la présence au mariage de sa cousine est envisageable. Dans le cas de la peinture milanaise, cette hypothèse est renforcée par le fait que le grand-prêtre, nimbé, pourrait être identifié à Zacharie, l'époux d'Élisabeth.

En dehors des prétendants éconduits et de la famille de Marie, une assemblée plus ou moins nombreuse assiste parfois à l'union de Marie et de Joseph dans les images murales du Mariage de la Vierge. Dans les peintures murales de tradition française, le nombre des spectateurs est généralement très limité et, bien souvent, les prétendants sont les seuls personnages secondaires présents, comme dans les chapelles de Saorge et de Lucéram par exemple (fig. 97 et 106). Dans la chapelle Notre-Dame-de-Protection de Cagnes (fig. 102), outre les trois candidats rejetés qui figurent dans la partie gauche de l'image, deux personnages féminins apparaissent auprès de la Vierge. Dans le *Mariage de la Vierge* de l'église de Saint-Ybars (fig. 103), Marie est escortée par plusieurs jeunes filles qu'il faut probablement identifier aux vierges avec lesquelles elle a vécu dans le Temple. Sur la droite, plusieurs personnages accompagnent Joseph mais l'état de conservation de la peinture ne permet pas de déterminer s'il s'agit des prétendants éconduits ou de simples spectateurs.
Contrairement à ce qui vient d'être observé pour les images de tradition française, la présence de nombreux spectateurs confère une très grande ampleur à certaines peintures murales italiennes qui illustrent l'épisode du Mariage de la Vierge. Dans la chapelle Rinuccini de la basilique florentine de S. Croce (fig. 109), une véritable foule se presse autour du groupe principal, dans la « boîte architecturale » qui sert de cadre à la scène. Dans la Chapelle de la Sacra Cintola de la cathédrale de Prato (fig. 99), l'assemblée forme un long cortège qui se dirige vers la droite de l'image où se situe l'architecture ecclésiale devant laquelle se déroule la cérémonie nuptiale. Dans l'église S. Maria Annunziata de Borno (fig. 113), la figuration d'une vaste assemblée qui entoure le groupe principal est une occasion, pour Giovanni Pietro da Cemmo, de démontrer sa virtuosité par le truchement de costumes variés et finement détaillés.

L'observation des personnages qui font partie de l'assemblée assistant au Mariage de la Vierge a révélé la présence ponctuelle de musiciens, exclusivement dans la peinture toscane du Trecento et du Quattrocento. Dans la chapelle Tornabuoni de S. Maria Novella (fig. 114), deux musiciens sont figurés au deuxième plan, dans la partie droite de la composition. Le premier musicien est coiffé d'un bonnet rouge et vêtu d'une tunique noire dont l'ourlet est souligné par un galon doré. Ses chausses écarlates sont assorties à sa coiffe. L'homme joue

simultanément du flûtiau, qu'il tient dans sa main gauche, et d'un petit tambour, attaché à son flanc et dont il tient la baguette dans la main droite. Le second musicien porte une tunique jaune sur des chausses mauves. Comme son compagnon, il joue du flûtiau et la position de son bras droit semble indiquer qu'il joue également du tambour, bien que son corps soit partiellement dissimulé par un prétendant éconduit qui se baisse pour briser sa baguette à l'aide de son pied, au premier plan.

Dans plusieurs autres peintures murales, les musiciens soufflent dans de longues trompettes, dites trompettes héraldiques ou trompettes thébaines, dont l'usage renforce la solennité de la cérémonie. Au sein de notre *corpus* iconographique, cet instrument apparait pour la première fois dans la chapelle Baroncelli à S. Croce de Florence (fig. 108). Les trompettes sont figurées à l'extrémité gauche de la composition, bien que les musiciens eux-mêmes soient hors-champ. En revanche, Taddeo Gaddi a figuré un joueur de cornemuse coiffé d'un bonnet gris à rayures brunes. Quelques années plus tard, le motif iconographique de la trompette thébaine est réutilisé par Lippo Vanni dans le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église S. Leonardo al Lago de Sienne (fig. 104). Plusieurs musiciens, figurés à l'extrémité droite de l'image, portent de longues tuniques caractérisées par une alternance de bandes diagonales noires et jaunes. Deux d'entre eux soufflent dans les longues trompettes héraldiques tandis qu'un troisième marque le rythme grâce à deux petits tambours accolés. Dans la chapelle de la Sacra Cintola de Prato (fig. 99), les joueurs de trompette, sur la gauche, ferment la marche derrière le cortège des spectateurs. Le motif iconographique a perduré jusqu'au début du Quattrocento, comme en témoigne le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église S. Francesco de Pistoia (fig. 129). Bien que les lacunes de la peinture ne permettent plus de distinguer les musiciens qui apparaissaient dans la partie gauche de la composition, la présence de deux trompettes thébaines a pu être confirmée grâce à une reproduction ancienne de notre peinture qui ne figure pas au catalogue[247].

Pour achever l'examen des personnages secondaires qui apparaissent dans les images murales du Mariage de la Vierge, évoquons une image unique dans documentation iconographique de cette enquête. Dans l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 90), deux anges survolent le groupe principal et confèrent un caractère sacré à l'union de Marie et de Joseph. Mais cette union est avant tout matérialisée par des gestes traditionnels qui reflètent la permanence de deux rites nuptiaux différents durant tout le Moyen Âge.

2.4.2.4. La matérialisation de l'union de Marie et Joseph

L'analyse iconographique des images du Mariage de la Vierge qui appartiennent au *corpus* de cette étude a mis en évidence l'existence de deux pratiques rituelles qui permettent de matérialiser l'union de Marie et de Joseph : la jonction des mains et la remise de l'anneau.

La jonction des mains, ou *dextrarum junctio*, est un motif iconographique assez rare qui a été répertorié deux fois dans l'art mural de la France tandis qu'il n'apparait qu'une seule fois en Italie. Un premier exemple français figure dans le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église Notre-Dame de Kernascléden (fig. 107). Le grand-prêtre, dont la vêture évoque le costume épiscopal, saisit les poignets des promis et procède à la jonction de leurs mains droites. Dans l'église du petit village ariégeois de Sainte-Suzanne, plusieurs peintures murales consacrées à la jeunesse de Marie décorent le tambour de l'absidiole septentrionale de l'édifice. Cet ensemble décoratif aurait été réalisé au XVe ou dans le premier quart du XVIe siècle[248]. Le *Mariage de la Vierge* (fig. 133) a pour cadre un lieu indéfini, le centre de la composition

[247] Cette reproduction en noir et blanc est visible sur le site internet de la Fondazione Federico Zeri.

[248] Voir note 405 p. 127.

étant marqué par un dais sous lequel le grand-prêtre semble assis puisque ses pieds ne sont pas au même niveau que ceux des promis. En outre, la forme de son vêtement blanc paraît souligner celle de ses genoux repliés. Sur la gauche, Marie est vêtue d'une robe bleue qu'elle porte sous un long manteau blanc. Face à elle, Joseph est revêtu d'une tunique bleue, resserrée à la taille par une ceinture à laquelle est accrochée une bourse. Le vieil homme à la barbe blanche n'est pas nimbé, contrairement à sa future épouse. Le grand-prêtre a saisi les poignets de Marie et de Joseph et accomplit la jonction de leurs mains. Cinq personnages, répartis de part et d'autre du groupe principal, assistent à la cérémonie. Dans l'art mural italien, un seul exemple de *dextrarum junctio* apparait, semble-t-il, dans le *Mariage de la Vierge* peint dans l'église S. Agostino de Fermo (fig. 112). Une légère détérioration de la couche picturale au niveau des mains de Marie et de Joseph laisse planer un certain doute quant à l'identification de ce motif iconographique. Cependant, la forme générale de la zone claire où figuraient les mains des époux nous incite à la confirmer. Les mains paraissent très proches et l'étroitesse de la zone claire permet de supposer que les doigts sont tendus, ce qui semble bien correspondre à une jonction des mains.

Le rite de la *dextrarum junctio* est une pratique nuptiale très ancienne qui est attestée dans toutes les civilisations de la Méditerranée antique. Dans la tradition du Judaïsme ancien, il s'agit d'une coutume liée à la célébration du mariage à proprement parler. L'Ancien Testament en donne un exemple avec le récit du mariage de Tobie et de Sara, fille de Raguel. Convaincu par l'ange de confier sa fille au jeune homme, Raguel matérialise leur union en mettant la main droite de Sara dans celle de Tobie. S'ensuit une invocation de Dieu pour sanctifier leur mariage[249]. Cette déclaration solennelle d'engagement, ou *verba solemnia*, sanctionne le mariage. La solennité de cette déclaration est assurée par l'invocation du Seigneur en tant que témoin de l'union des deux jeunes gens[250].
La *dextrarum junctio* est également une caractéristique particulière du mariage romain, au moins depuis le IIe siècle avant notre ère. Basé sur un consentement oral, le mariage romain ne faisait l'objet d'aucun enregistrement écrit. La jonction des mains constituait véritablement la matérialisation du consentement des époux et, à ce titre, le rituel indispensable à la validité de l'union. Il s'agit d'une pratique civile qui n'a aucun rapport avec les rites religieux qui pouvaient entourer la cérémonie nuptiale. La jonction des mains droites des époux était accomplie par une matrone de haute moralité qui n'avait été mariée qu'une seule fois, la *pronuba*[251].
En Occident, la *dextrarum junctio* perdure, bien au-delà de l'effondrement de l'Empire romain, dans la célébration du mariage chrétien. Si l'Église veille particulièrement à l'évacuation de tous les rites à caractère païen, la jonction des mains demeure encore une forme privilégiée d'affirmation du consentement des époux[252]. Cette réutilisation d'une pratique antique par les chrétiens se fonde sur l'épisode vétérotestamentaire du mariage de Tobie[253]. Progressivement, l'Église prend le contrôle du rite de la *dextrarum junctio* : la jonction des mains n'est plus accomplie par la *pronuba*, bien sûr, ni même par le père de la

[249] Tobie 7, 15 : « Et prenant la main droite de sa fille, il la mit dans la main droite de Tobie, disant : Que le Dieu d'Abraham, le Dieu d'Isaac, et le Dieu de Jacob soit avec vous ; que lui-même vous unisse, et qu'il accomplisse sa bénédiction en vous. »

[250] HUGENBERGER Gordon Paul, *Marriage as a covenant. A study of biblical law and ethics governing marriage developed from the perspective of Malachi*, Leiden : E.J. Brill, 1994, p. 278.

[251] BOLOGNE (1995), *op. cit.*, p. 72. GAUDEMET (1987), *op. cit.*, p. 34.

[252] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 140-141.

[253] BOLOGNE (1995), *op. cit.*, p. 72.

mariée, mais par le prêtre qui préside la cérémonie[254]. Pourtant, cette pratique n'a jamais été intégrée à la liturgie matrimoniale en vigueur dans la Rome chrétienne où elle a été remplacée, dès le Xe siècle, par l'échange des anneaux[255] sur lequel nous reviendrons.

Lorsque l'on examine les images antiques du mariage matérialisé par la *dextrarum junctio*, force est de constater que le schéma iconographique utilisé doit être rapproché des images médiévales du Mariage de la Vierge. Les figurations antiques du mariage, très fréquentes sur les sarcophages, sont extrêmement stéréotypées. Prenons pour exemple un sarcophage provenant de la Via Latina, daté vers 270-280 de notre ère et conservé au Palazzo Massimo de Rome (fig. 134). Au centre, les époux sont représentés de face, visages tournés l'un vers l'autre. Ils joignent leurs mains droites tandis que l'épouse, confiante, pose sa main gauche sur l'épaule de son mari. Entre les promis apparait le visage d'une femme dont les cheveux sont ornés d'un diadème. Il s'agit d'une divinité tutélaire dont la présence favorise la réussite de l'union et que l'on identifie généralement à la Junon Pronuba, protectrice des mariages[256]. Le groupe central est entouré de plusieurs personnifications.
La figure de la divinité tutélaire trouve un prolongement dans l'iconographie traditionnelle mise en place pour l'épisode du Mariage de la Vierge. La plus ancienne image conservée pour cet épisode, sur un sarcophage du Puy-en-Velay[257], témoigne de cette survivance. Les promis sont figurés de part et d'autre d'un personnage nimbé et tenant un rouleau qui procède à la jonction de leurs mains. Dans les images qui appartiennent à la documentation iconographique de notre étude, la figure centrale est remplacée de manière pérenne par le grand-prêtre qui préside la cérémonie nuptiale.
Il existe également une similitude dans la gestuelle adoptée par le personnage central puisque la divinité des images antiques saisit très souvent les époux par les épaules afin de favoriser leur rapprochement[258]. Nous avons constaté plus haut que la volonté de rapprocher les promis est également récurrente dans l'attitude affichée par le grand-prêtre dans les images murales du Mariage de la Vierge[259]. Si le geste antique trouve un écho immédiat dans certaines peintures comme celles de la chapelle Notre-Dame-del-Poggio de Saorge ou de l'église S. Agostino de Fermo (fig. 97 et 112), les images dans lesquelles le grand-prêtre saisit les époux par les poignets participent de la même idée.
Dans certaines figurations du mariage antique, ce qui n'est pas le cas du sarcophage du Palazzo Massimo, l'épouse est accompagnée vers son mari par une femme qu'il faut sans doute identifier à la *pronuba*[260]. Cette figure, qui accompagne maternellement la promise vers sa nouvelle vie de femme mariée, trouve son prolongement dans le motif iconographique qui montre Anne encourageant sa fille d'un geste tendre dans certaines images du Mariage de la Vierge[261].

Au contraire du motif iconographique de la *dextrarum junctio*, celui de la remise de l'anneau nuptial à Marie est extrêmement répandu dans les images murales du Mariage de la Vierge,

---

[254] SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris : Gallimard, 1990, p. 329.

[255] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 140-141.

[256] REEKMANS Louis, « La "dextrarum iunctio" dans l'iconographie romaine et paléochrétienne » in *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 1958, XXXI, p. 31.

[257] Voir p. 233.

[258] REEKMANS (1958), *art. cit.*, p. 31.

[259] Voir p. 249.

[260] REEKMANS (1958), *art. cit.*, p. 31.

[261] Voir p. 255.

particulièrement dans l'art mural de la Péninsule. Dès le Trecento, l'union de Marie et de Joseph est matérialisée par la remise de l'anneau dans la quasi-totalité des images du Mariage de la Vierge qui ont été recensées dans le *corpus* national. Le premier exemple apparait dans la fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 96). Marie présente un doigt de sa main droite à Joseph afin qu'il puisse lui passer l'anneau nuptial. Les promis sont assistés par le grand-prêtre qui guide leurs mains respectives. Le motif iconographique perdure au Quattrocento comme en témoignent, par exemple, les peintures murales figurant l'épisode du Mariage de la Vierge dans la basilique de Galatina ou dans l'église S. Maria Annunziata de Borno (fig. 128 et 113). Le motif de l'anneau se perpétue dans la première moitié du siècle suivant avec, notamment, le *Mariage de la Vierge* de Saronno (fig. 117) qui en constitue l'exemple le plus tardif dans notre documentation.

Parmi les images murales du Mariage de la Vierge répertoriées pour la France actuelle, toutes celles qui font appel au motif iconographique de la remise de l'anneau nuptial à Marie sont assujetties à l'influence culturelle de la Péninsule. Toutes sont conservées dans une zone frontalière qui correspond au département actuel des Alpes-Maritimes et ont été réalisées par des peintres d'origine italienne. Giovanni Baleison est l'auteur des peintures de Saorge, de La Brigue et de Lucéram (fig. 97, 105 et 106) tandis qu'Andrea de Cella a peint le *Mariage de la Vierge* de Cagnes (fig. 102). La seule exception apparait dans l'église Notre-Dame-du-Bourg de Rabastens (fig. 121) dont l'éloignement de la frontière italienne exclut l'hypothèse d'une acculturation de proximité. La présence du motif iconographique de la remise de l'anneau laisse à penser, comme nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, que le peintre anonyme de Rabastens a bénéficié d'une formation en lien avec l'art de la Péninsule.

Comme dans le cas de la *dextrarum junctio*, la remise d'un anneau provient d'une tradition ancienne. Dans la culture juive, les fiançailles sont sanctionnées par la remise d'un symbole de la promesse, le *kaddouchim*, qui prend souvent la forme d'un anneau[262]. Bien que peu répandues au sein des civilisations antiques, les fiançailles faisaient également partie des coutumes romaines. Officialisées par le consentement des détenteurs de l'autorité sur les deux jeunes gens, les fiançailles peuvent être conclues plusieurs années avant le mariage. Si le droit romain ne leur confère aucune forme officielle, elles s'accompagnent, dans les faits, de rites civils et religieux parmi lesquels figure la remise d'un anneau par le fiancé à sa promise[263].

Cette pratique, qui concernait à l'origine la célébration des fiançailles, semble avoir été réutilisée dans le cadre de la cérémonie du mariage chrétien à partir du IXe siècle. Comme dans le cas du rite romain, c'est l'époux qui offre l'anneau nuptial à sa femme[264]. En 856, le mariage de Judith, fille de Charles le Chauve, et du roi saxon Ethelwolf constitue le plus ancien témoignage de la pratique de la remise de l'anneau dans le cadre d'une cérémonie nuptiale[265]. Par ailleurs, comme nous l'avons signalé plus haut, la remise de l'anneau nuptial est adoptée précocement dans la liturgie de Rome, dès le Xe siècle, où elle remplace la *dextrarum junctio* antique[266]. Cette modification du rite du mariage dans la Rome chrétienne a pu jouer un rôle dans le développement de l'iconographie du Mariage de la Vierge en Italie.

---

[262] VINCENT DOUCET-BON (1975), *op. cit.*, p. 369.

[263] GAUDEMET (1987), *op. cit.*, p. 32.

[264] BOLOGNE (1995), *op. cit.*, p. 54.

[265] Ce témoignage nous est parvenu grâce à l'*ordo* qui a été écrit à l'occasion de cette cérémonie nuptiale, peut-être par l'archevêque Hincmar de Reims lui-même. *Ibid.*, p. 52.

[266] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 140-141.

Dans les faits, la distinction entre anneau de fiançailles et anneau nuptial n'est pas véritablement établie durant tout le Moyen Âge et le flottement subsiste au moins jusqu'au XVe siècle. Ce n'est qu'après le Concile de Trente que l'anneau, que l'on appelle désormais alliance, sera réservé exclusivement au mariage[267]. De la même manière, l'anneau nuptial, traditionnellement destiné à la femme, commence à être porté par les hommes à la fin du XVIe siècle, exception faite de certaines régions comme l'Espagne ou la Pologne où cette pratique s'est développée précocement[268].
Le doigt auquel devait être porté l'anneau nuptial n'a pas non plus été défini immédiatement. Selon la coutume romaine, l'anneau de fiançailles était porté à l'annulaire car, selon un auteur du IIe siècle, Aulu-Gelle, un nerf passant par ce doigt serait directement relié au cœur. La remise de l'anneau était donc destinée, symboliquement, à s'assurer de l'amour de sa fiancée. Dans le contexte chrétien, Isidore de Séville perpétue cette croyance en précisant toutefois que c'est une veine, et non un nerf, qui passe par l'annulaire pour être directement reliée au cœur. Au milieu du XIIe siècle, cette interprétation est intégrée au droit canon par l'intermédiaire du décret de Gratien[269]. Pourtant, d'autres traditions existent en parallèle : les Gaulois et les Bretons, par exemple, avaient l'habitude de placer l'anneau au majeur. L'influence de ces diverses traditions explique pourquoi le doigt auquel on passe l'anneau nuptial varie dans les rituels du Moyen Âge occidental. Le choix de la main est également variable. Si l'on considère traditionnellement que la droite est plus solennelle, le pragmatisme l'emporte souvent et l'on place l'anneau nuptial à la main gauche afin de faciliter la réalisation des travaux manuels. Cette nouvelle habitude se généralisera à partir des XVIe-XVIIe siècles[270].

Les images murales du Mariage de la Vierge qui ont été répertoriées reflètent ces variations de la pratique réelle. La plupart du temps, Marie présente sa main droite afin que Joseph lui passe l'anneau nuptial au doigt. Le choix de la dextre souligne, comme nous l'avons déjà évoqué, la solennité de ce mariage hors du commun. Lorsqu'elle présente sa main gauche, comme dans les peintures de Notre-Dame-du-Bourg de Rabastens ou de la chapelle Tornabuoni de S. Maria Novella (fig. 121 et 114), la Vierge est figurée sur la gauche du groupe principal, afin que son bras tendu ne soit pas au premier plan.
L'état de conservation des peintures murales ainsi que la qualité des reproductions obtenues ne permet pas toujours de déterminer avec certitude à quel doigt Joseph s'apprête à passer l'anneau nuptial. Très souvent, Marie se contente d'ailleurs de tendre la main sans qu'une distinction particulière n'indique quel doigt est censé recevoir l'anneau. Lorsque cette distinction est opérée, le majeur est assez rarement désigné pour porter l'alliance. On en trouve, néanmoins, un exemple assez précoce dans une peinture murale déposée qui était autrefois conservée dans l'église S. Francesco al Prato de Perugia (fig. 135). Cette peinture aurait été réalisée dans la première moitié du Trecento[271], peut-être plus précisément vers le milieu du siècle par un anonyme pérugin[272] connu sous l'appellation de Maître de S. Francesco al Prato. L'état de conservation de la peinture ne permet pas d'appréhender le lieu dans lequel se déroule la scène. Il est permis de supposer qu'il s'agit d'un intérieur en raison d'un élément quadrangulaire et horizontal, apparaissant derrière le grand-prêtre, qui

[267] BOLOGNE (1995), *op. cit.*, p. 56.
[268] *Ibid.*, p. 64.
[269] *Ibid.*, p. 62.
[270] *Ibid.*, p. 63.
[271] Selon la Fondazione Federico Zeri d'après TODINI (1989), *op. cit.*, p. 186.
[272] SANTI (1969), *op. cit.*, notice 33, p. 67.

évoque un autel. Le vieil homme occupe le centre du groupe principal, vêtu d'une longue tunique par-dessus laquelle il porte un manteau clair bordé d'un galon et coiffé d'un bonnet conique. Sur la droite, Joseph, nimbé, est drapé dans un *pallium*. De la main droite, il tient précautionneusement l'anneau nuptial qu'il s'apprête à passer au doigt de Marie. Celle-ci, sur la gauche, est revêtue d'une longue robe sombre à larges manches. Les yeux baissés, elle tend sa main droite vers son futur époux, en dégageant le majeur pour faciliter l'insertion de la bague. Plusieurs jeunes filles, probablement les vierges qui vivaient dans le Temple, se tiennent auprès la Vierge. Au moins deux autres personnages accompagnent Joseph mais l'arrachement de la peinture dans sa partie droite ne permet pas d'en dire davantage à leur sujet.
En dehors de la peinture de S. Francesco al Prato, le motif iconographique de l'anneau nuptial passé au majeur n'apparait que dans deux autres images du Mariage de la Vierge appartenant à notre *corpus*, dans la chapelle Notre-Dame-del-Poggio de Saorge et dans l'église S. Maria Annunziata de Borno (fig. 97 et 113). Dans la grande majorité des cas, en effet, c'est l'annulaire qui est privilégié pour recevoir l'anneau nuptial. Dans la peinture murale de l'église romaine de S. Maria del Popolo (fig. 125), Joseph s'apprête à glisser l'alliance à l'annulaire gauche de Marie. Dans le *Mariage de la Vierge* peint dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 105), le grand-prêtre se saisit de la main droite de Marie et celle-ci présente son annulaire afin que son futur époux puisse y passer l'anneau. Le choix de l'annulaire droit est assez répandu dans les images du Mariage de la Vierge appartenant à l'art mural italien. Dans l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 90), Marie, dont le bras droit est soutenu par le grand-prêtre, présente sa main à Joseph en repliant les doigts qui ne sont pas destinés à recevoir l'anneau. Dans la peinture du Palazzo Trinci de Foligno (fig. 122), l'époux est déjà en train de passer l'alliance à l'annulaire droit de Marie. Un motif iconographique identique a été utilisé dans le *Mariage de la Vierge* de l'église S. Maria dei Miracoli de Saronno (fig. 117) où Joseph passe avec délicatesse l'anneau d'or à l'annulaire de Marie tandis que le grand-prêtre maintient le poignet de la jeune fille.

Dans les faits, les rites nuptiaux de la *dextrarum junctio* et de la remise de l'anneau à l'épouse semblent avoir été utilisés de manière concomitante durant tout le Moyen Âge. Dans son *Responsum* aux Bulgares, le pape Nicolas Ier mentionne les deux pratiques lorsqu'il décrit le déroulement traditionnel des cérémonies nuptiales à Rome au milieu du IXe siècle[273]. Plus tardivement, le récit d'un mariage qui s'est déroulé en Normandie au milieu du XIIe siècle évoque les différentes étapes de la cérémonie. Au départ, celle-ci se déroule sur le parvis de l'église où le père de la mariée procède à la jonction des mains des promis, geste qui matérialise ici la transmission de l'autorité sur la femme du père au mari. Le prêtre assiste à l'échange des consentements en tant que témoin. Après lecture de la charte de mariage, le jeune homme remet l'anneau nuptial à son épouse qui le porte au majeur de la main droite. La première partie du mariage, qui conserve un caractère civil puisque le prêtre n'intervient pas, est suivie d'une cérémonie religieuse qui se déroule à l'intérieur de l'église[274]. Les deux rituels qui nous intéressent sont encore en vigueur au XVIe siècle, comme en témoigne le récit d'un autre mariage célébré à Metz aux alentours de 1550. La cérémonie a connu une évolution notable puisque tous les rites sont désormais présidés par le prêtre et se déroulent à l'intérieur de l'église. Après avoir entendu la messe, les promis

[273] GAUDEMET (1987), *op. cit.*, p. 117-118.
[274] BOLOGNE (1995), *op. cit.*, p. 99.

s'avancent vers l'autel où le prêtre procède à la jonction des mains au-dessus des deux espèces de l'eucharistie. Après avoir reçu le consentement des époux, l'officiant bénit l'anneau nuptial qui est passé à l'annulaire gauche de la mariée[275].

L'observation des images du Mariage de la Vierge qui appartiennent à notre documentation a mis en exergue les similitudes qui existent entre la matérialisation de l'union de Marie et de Joseph et les rites nuptiaux réels en vigueur durant tout le Moyen Âge. D'une manière générale, la prépondérance quantitative de la remise de l'anneau dans l'iconographie semble souligner l'importance accordée à cette tradition, en particulier dans l'aire culturelle italienne. Mais ces images permettraient-elles d'appréhender la réalité des traditions nuptiales en fonction des époques et des territoires considérés ?

Rien n'est moins sûr car le *corpus* rassemblé ne laisse apparaitre presque aucune cohérence chronologique ou géographique pour les différents motifs iconographiques étudiés. La seule exception semble concerner le choix de placer l'anneau nuptial à la main droite ou gauche de la Vierge. Dans toutes les peintures murales italiennes qui illustrent le rite de la remise de l'anneau et qui appartiennent à la période du Trecento, Marie présente la main droite, que l'on considère traditionnellement comme étant la plus solennelle. Mais si le choix de la dextre perdure dans certaines peintures murales du XVe et de la première moitié du XVIe siècle, force est de constater que les images dans lesquelles Marie présente la main gauche appartiennent toutes à cette période plus tardive, aussi bien en France qu'en Italie. Il est possible que cette évolution iconographique puisse refléter la mutation réelle de la remise de l'anneau de la main droite vers la gauche qui se généralise, comme nous l'avons vu plus haut, aux XVIe-XVIIe siècles[276].

En marge de ces questions relatives à la matérialisation de l'union de Marie et de Joseph, la figuration des évènements qui suivent immédiatement le mariage semble également refléter certaines pratiques nuptiales réelles.

2.4.3. Les évènements qui suivent le mariage

À l'instar des épisodes qui précèdent le Mariage de la Vierge, ceux qui le suivent ont bénéficié d'un faible développement dans l'art mural de l'Italie tandis qu'ils sont inexistants dans le *corpus* français de notre étude. Dans la Péninsule, la figuration du Cortège nuptial a connu une certaine faveur tandis qu'une image unique illustre peut-être le retour de la Vierge chez ses parents après les noces.

Le thème iconographique du Cortège nuptial s'inspire d'une tradition ancienne connue dans les civilisations antiques sous l'appellation de *deductio*. Le soir des noces, un cortège animé, composé d'amis et de membres de la famille, conduit la mariée jusqu'à la maison de son nouvel époux. Cette procession matérialise le passage de la jeune fille de la maison paternelle à celle de son mari. Le cortège est souvent accompagné par des musiciens et les participants s'adonnent à des chants souvent licencieux. Le contenu des chansons entonnées lors de la *deductio* a, bien entendu, été condamné par les premiers auteurs chrétiens[277]. Pourtant, les images recensées dans le cadre de cette enquête laissent à penser que la tradition du cortège nuptial a perduré au Moyen Âge où elle s'accompagne encore parfois de musiciens. Cependant, le contenu des récits livrés par les évangiles apocryphes et certains textes médiévaux est également sensible.

---

[275] *Ibid*., p. 185-186.

[276] Voir p. 261.

[277] BOLOGNE (1995), *op. cit.*, p. 73. GAUDEMET (1987), *op. cit.*, p. 36.

Au sein de notre documentation, le thème iconographique du Cortège nuptial apparait pour la première fois au IXe siècle dans une peinture murale qui appartient au cycle de l'église S. Maria Egiziaca de Rome (fig. 136). L'identification du sujet est permise grâce à une inscription qui indique que Marie et ses suivantes arrivent à Bethléem[278], ville dans laquelle il faut situer la demeure de Joseph selon la tradition littéraire initiée par l'*Évangile de la Nativité de Marie* et perpétuée par la *Conception Nostre Dame* de Wace et la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine. La procession des vierges qui accompagnent Marie vers la maison Joseph est également mentionnée par ces trois textes. Dans la peinture romaine, la Vierge occupe le centre de la composition. Nimbée et revêtue d'un *maphorion* bleu, elle s'approche de la porte de la ville de Bethléem, située dans la partie droite de la composition et sur laquelle court verticalement l'inscription susmentionnée. Les proportions de la ville ne correspondent pas à celles des personnages monumentaux qui occupent la quasi-totalité de l'espace pictural. Sur la gauche, cinq vierges forment un groupe compact. Elles sont vêtues de robes blanches dont l'ourlet, la ceinture, l'encolure et les poignets sont agrémentés de galons noirs brodés de perles.

Le motif iconographique de la procession des vierges apparait de nouveau au début du XIVe siècle dans le *Cortège nuptial* peint par Giotto dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 137). Mais cette procession est enrichie par la présence d'autres personnages. Le cortège se dirige vers un édifice qui occupe l'extrémité droite de la composition et qui est caractérisé par une petite loggia en encorbellement percée de deux baies trilobées. Par l'ouverture de l'une d'elle s'épanouit une étonnante branche feuillue. Marie, qui porte encore la robe blanche et la couronne nuptiale qu'elle arborait dans la peinture illustrant le thème iconographique du Mariage de la Vierge, est identifiable grâce à son nimbe. Derrière elle, les vierges, au nombre de sept comme dans l'*Évangile de la Nativité de Marie* et ses deux remaniements médiévaux, ferment la marche. Devant Marie, deux hommes barbus ont été figurés ; aucun des deux n'est Joseph puisque le type physique et le costume de l'époux ne varient pas dans les autres images relatives au Mariage de la Vierge qui font partie du cycle. Il s'agit probablement d'une délégation de prêtres chargés d'accompagner Marie vers sa nouvelle demeure. Aucun élément ne permet d'ailleurs de déterminer si la jeune fille se rend dans la maison de son époux ou dans celle de ses parents. La branche feuillue qui apparait au travers d'une fenêtre de l'édifice représenté serait-elle un moyen plastique de désigner cette maison comme étant celle de Joseph ? Le cortège nuptial est parachevé par la présence de trois musiciens. Un joueur de vièle ouvre la marche tandis que deux autres musiciens, soufflant dans des trompettes héraldiques, accueillent la procession devant la demeure. La présence de ces instruments à vent confère, nous l'avons vu, un caractère solennel à la scène peinte.

Le peintre de l'église des Dominicains de Bolzano s'est encore largement inspiré de la peinture de la chapelle des Scrovegni pour composer son *Cortège nuptial* (fig. 138). Un édifice, précédé d'un porche soutenu par de fines colonnettes, occupe la partie droite de l'image. Le niveau supérieur s'ouvre par une arcade en plein cintre sur une terrasse délimitée par un garde-corps. La Vierge, seul personnage nimbé, occupe le centre du cortège dont elle est isolée afin de signaler sa prééminence. Elle porte un long manteau bordé d'un galon et ses cheveux, nattés, ne sont pas voilés. Plusieurs personnages, dont certains sont sans conteste des hommes, marchent derrière Marie. Dans la peinture de Bolzano, le cortège n'est plus celui des vierges qui accompagnent Marie dans sa nouvelle demeure, mais celui de l'assemblée qui a assisté à la cérémonie nuptiale. Deux joueurs de vièle vêtus de costumes

[278] « HIC MARIA CVM PVELLIS SVI(s) P(ro)CEBAT IN BETHLEEM ». LAFONTAINE (1959), *op. cit*.

rayés ouvrent la marche. Ils sont accompagnés par quatre anges musiciens qui volent au-dessus de la procession et en soulignent le caractère sacré. Malgré une lacune importante dans la partie droite de la composition, une main tendue indique qu'un personnage s'apprête à accueillir la Vierge sous le porche de sa nouvelle demeure. Encore une fois, rien ne permet d'affirmer s'il s'agit de la maison de Joseph ou de celle des parents de Marie.
Le retour de Marie chez ses parents est peut-être illustré dans une peinture murale fragmentaire conservée dans la sacristie de la cathédrale S. Maria Assunta de Sienne (fig. 139). Cette image appartient à un décor mural qui comporte trois autres peintures consacrées à la jeunesse de la Vierge. Cet ensemble décoratif aurait été réalisé, soit à la fin du XIVe siècle, soit au début du siècle suivant, par Bartolo di Fredi ou par Gualtieri di Giovanni da Pisa[279]. En raison du mauvais état de conservation de la peinture qui nous intéresse ici, l'identification du sujet fait l'objet de deux hypothèses différentes. Dans une étude déjà ancienne, Vittorio Lusini suppose que la peinture illustre le thème iconographique de la Visitation[280]. La Vierge, à gauche, ferait face à Élisabeth et à son époux, Zacharie. Nombre d'images de la Visitation laissent, en effet, apparaitre la figure du vieil homme aux côtés de la cousine de Marie. Cependant, dans deux ouvrages plus récents, Jacqueline Lafontaine-Dosogne et, à sa suite, Enzo Carli voient dans la peinture de Sienne une illustration du retour de Marie chez ses parents après son mariage avec Joseph, épisode qui est effectivement partie du décor de la sacristie de la cathédrale[281]. Le couple âgé figuré sur la droite de l'image devrait alors être identifié à Anne et Joachim accueillant leur fille avec empressement.

Le cycle peint à la fin du XIIIe siècle dans l'abside de la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise (fig. 140) inaugure une manière différente de figurer le thème iconographique du Cortège nuptial. Cette peinture murale, comme la plupart de celles qui composent le programme iconographique de la partie supérieure de l'abside, présente un état de conservation qui ne facilite pas l'identification du sujet représenté. En l'occurrence, la peinture a été identifiée comme une illustration du Mariage de la Vierge[282] mais il convient, selon nous, de préciser cette identification. La scène se déroule sur un fond uni bleu qui caractérise l'ensemble du cycle peint. Au centre de la composition se trouvent deux personnages nimbés dont la proximité semble indiquer qu'ils se tiennent par la main. Le visage du personnage de gauche est mieux conservé et permet de reconnaître les traits d'un homme barbu. La physionomie du personnage de droite, en revanche, n'est plus perceptible mais on devine encore le voile qui dissimule sa chevelure. L'attribut de l'homme ne permet pas de douter de l'identification des deux personnages nimbés. En effet, il tient dans sa main gauche une longue baguette à l'extrémité de laquelle s'épanouissent quelques feuilles. La colombe du Saint-Esprit repose au sommet de cette baguette. Il s'agit donc bien de Joseph, élu en tant qu'époux de la Vierge. La présence de Marie à ses côtés laisse à penser que la cérémonie du mariage a déjà eu lieu, d'autant plus que le grand-prêtre semble absent de la scène. En effet, les autres personnages qui apparaissent de part et d'autre du couple ne sont que

---

[279] Selon l'Index of Christian Art. Bartolo di Fredi est documenté à Sienne dès 1367, date à partir de laquelle il participe au chantier décoratif de la cathédrale. Gualtieri di Giovanni da Pisa, quant à lui, est présent à Sienne à partir de 1409. Entre cette date et 1411, il réalise les peintures des voûtes de la sacristie de la cathédrale. Il est également documenté dans la ville en 1414, 1415 et 1424, dates auxquelles il participe à d'autres travaux décoratifs dans la cathédrale siennoise.

[280] LUSINI Vittorio, *Il Duomo di Siena*, Siena : S. Bernardino, 1911, p. 292. Cette hypothèse d'identification est également suggérée par l'Index of Christian Art.

[281] CARLI Enzo, *Il duomo di Siena*, Genova : SAGEP, 1979, pl. CXLII. LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 32.

[282] LUNGHI (1997), *op. cit.*, p. 31.

des porteurs qui soutiennent un baldaquin mobile au-dessus des personnages sacrés. Cet élément n'est pas sans évoquer le *huppah* que les amis de l'époux tenaient au-dessus du couple lors de la cérémonie traditionnelle du mariage juif[283]. Il confère également une grande solennité à la scène puisque les baldaquins étaient souvent utilisés, au Moyen Âge, lors des processions religieuses.
Ce motif iconographique et une composition similaire sont réutilisés dans une peinture murale plus tardive qui est conservée dans la basilique S. Chiara, toujours à Assise (fig. 141). Le transept méridional de la basilique abrite quelques peintures murales consacrées à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ qui auraient été réalisées dans la première décennie du Trecento par le Maître expressionniste de Santa Chiara, possiblement identifié à l'artiste siennois Palmerino di Guido[284]. Comme dans la basilique voisine de S. Francesco, le *Cortège nuptial* peint à S. Chiara se détache sur un fond uni bleu. Les époux, nimbés, cheminent côte à côte tout en se tenant par la main. Sur la gauche, la Vierge est drapée dans un long manteau vert et ses cheveux sont dissimulés par un voile diaphane. Joseph est figuré sous les traits d'un homme d'âge mûr à la barbe et à la chevelure cuivrées, revêtu d'une tunique bleue et d'un *pallium* rose. Devant les époux, sur la droite de la composition, deux personnages figurés de trois-quarts dos portent les montants d'un baldaquin rouge. Malgré une importante lacune qui mutile la partie gauche de l'image, la présence d'au moins trois personnages semble indiquer l'existence d'un cortège qui accompagne le couple sacré.
Une peinture appartenant au décor déposé de l'église milanaise de S. Maria della Pace figure également Marie et Joseph après leurs noces (fig. 142). Comme dans les deux peintures murales d'Assise, les époux cheminent main dans la main, ici au sein d'un vaste paysage montagneux. Marie est vêtue d'une longue robe, ceinturée sous la poitrine, et d'un manteau clairs. Le voile sombre qui recouvre ses cheveux laisse entrevoir quelques mèches claires. Joseph, revêtu d'un long manteau, est doté d'une barbe et d'une chevelure foisonnantes. Le visage tourné l'un vers l'autre, les époux échangent un doux regard. Le visage serein de Joseph reflète une certaine félicité tandis qu'il adresse à sa nouvelle femme un tendre sourire.

Le Mariage de la Vierge et les épisodes qui l'entourent marquent le terme du cycle de la jeunesse de la Vierge pour laisser la place aux évènements relatifs à l'Incarnation du Christ.

2.5. L'Annonciation

L'annonce de l'Incarnation du Christ à la Vierge Marie intervient après son mariage avec Joseph alors qu'elle a été conduite, en fonction des traditions littéraires, dans la maison de son époux ou dans celle de ses parents.
Parmi les synoptiques, l'*Évangile selon saint Matthieu* est le premier texte à évoquer l'Incarnation miraculeuse de Jésus dans le sein de la Vierge qui « avait conçu de l'Esprit-Saint »[285]. Cependant, les circonstances qui entourent la conception ne sont pas relatées. Avec l'*Évangile selon saint Luc*[286], le récit de l'Annonciation connait son premier développement et les éléments narratifs qu'il introduit connaîtront une immense postérité dans les textes ultérieurs. Luc indique que l'Annonciation a lieu au sixième mois de la grossesse

[283] Voir p. 236.
[284] Voir notes 191 et 192 p. 95.
[285] Mt 1, 18.
[286] Lc 1, 26-38.

d'Élisabeth, dont l'auteur a décrit précédemment les circonstances miraculeuses. L'ange Gabriel est envoyé par Dieu dans la ville de Nazareth où réside une Vierge du nom de Marie, mariée à un homme appelé Joseph. L'auteur ne précise pas le lieu où se déroule la rencontre de l'ange et de Marie ; il indique simplement que « l'ange [était] venu vers elle ». Sans préambule, Gabriel prononce la salutation angélique : « Je vous salue, pleine de grâce ; le Seigneur est avec vous ; vous êtes bénie entre les femmes ». Marie est « troublée » par cette salutation dont la solennité l'étonne mais l'archange s'empresse de lui annoncer l'Incarnation, dans son sein, d'un enfant divin auquel Marie devra donner le nom de Jésus. La jeune femme interroge l'ange sur le processus de cette conception puisqu'elle a fait le vœu de demeurer toujours vierge. « Et l'ange répondant, lui dit : L'Esprit-Saint surviendra en vous, et la vertu du Très-Haut vous couvrira de son ombre. C'est pourquoi la chose sainte qui naîtra de vous sera appelée le Fils de Dieu ». Convaincue par les propos de l'ange, Marie accepte sans restriction le projet divin et prononce le Fiat qui sanctionne sa soumission à l'autorité de Dieu : « Voici la servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon votre parole ». À partir de la matière canonique développée par le récit de Luc, les évangiles apocryphes relatent l'acte fondateur de l'Incarnation selon deux traditions littéraires bien différentes.

Le *Protévangile de Jacques* est à l'origine de la tradition la plus ancienne[287], caractérisée par une Annonciation qui se déroule en deux étapes. La première Annonciation a lieu alors que Marie sort de sa maison, munie d'une cruche, pour aller puiser de l'eau. Tandis qu'elle se trouve auprès de la fontaine, la jeune femme entend une voix, dont elle ne peut déterminer la provenance, qui prononce la salutation angélique conformément à la formule consacrée par l'*Évangile selon saint Luc*. Marie est effrayée par cette interpellation mystérieuse et retourne prestement dans sa maison afin d'y déposer sa cruche. Le lieu dans lequel se déroule cette première Annonciation évoque un épisode de l'Ancien Testament : l'annonce à la servante Agar de la naissance de son fils Ismaël[288]. Ce récit vétérotestamentaire rappelle également toute une série de rencontres amoureuses ayant lieu à proximité d'une source et qui aboutiront au mariage des protagonistes : le serviteur envoyé par Abraham afin de chercher une épouse pour son fils Isaac rencontre Rebecca, jeune vierge désignée par Dieu, près d'un puits[289] ; Jacob rencontre Rachel alors qu'elle fait s'abreuver son troupeau[290] ; Moïse rencontre près d'un puits les filles de Raguel, parmi lesquelles se trouve sa future femme, Séphora[291]. De fait, le moment où les femmes juives se rendaient au puits permettait aux hommes de les contempler et, éventuellement, de choisir parmi elles leur future épouse[292]. Ainsi, les similitudes qui existent entre ces épisodes vétérotestamentaires et la première Annonciation à la fontaine invitent à établir un parallèle entre le mariage terrestre et l'union céleste du Verbe et de la chair telle qu'elle est annoncée par l'ange. Une fois remise de ses émotions, Marie reprend l'activité de filage qu'elle avait abandonnée pour aller s'approvisionner en eau. Il s'agit de la pourpre et de l'écarlate qui lui avaient été remises par les prêtres lors de son départ du Temple et qu'elle est chargée de filer pour confectionner le Voile du sanctuaire. C'est alors qu'a lieu la seconde Annonciation qui réutilise le

[287] Protévangile 11.

[288] Genèse 16, 7-11.

[289] Genèse 24, 13-20.

[290] Genèse 29, 9-11.

[291] Exode 2, 15-21. Ces différents exemples issus de l'Ancien Testament sont mentionnés dans : LEFEBVRE Philippe, *La Vierge au Livre. Marie et l'Ancien Testament*, Paris : Cerf, 2004, p. 66.

[292] VINCENT DOUCET-BON (1975), *op. cit.*, p. 364.

schéma narratif introduit par Luc. Un ange, que l'apocryphe n'identifie pas à l'archange Gabriel, apparait dans la maison de la Vierge et lui annonce l'Incarnation. Comme dans l'évangile canonique, Marie interroge l'ange sur le processus de la conception et reçoit ses explications avant de prononcer le Fiat.

Plusieurs évangiles apocryphes reprennent l'idée d'une Annonciation en deux actes mais introduisent un certain nombre de modifications par rapport au *Protévangile de Jacques*. Dans l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*[293], la première Annonciation a lieu alors que Marie se tient debout près d'une fontaine. Un ange apparait auprès de la Vierge et prononce la salutation angélique sans que ses paroles ne provoquent aucune réaction chez la jeune fille. La seconde Annonciation se déroule trois jours après la première. Tandis que Marie est occupée à tisser la pourpre, un jeune homme d'une très grande beauté vient à elle. Le texte apocryphe insiste particulièrement sur l'effroi que cette nouvelle apparition provoque chez la jeune fille. Le jeune homme tente de rassurer Marie en lui annonçant le miracle de l'Incarnation. La réaction de Marie n'est pas rapportée par le texte, pas plus que son acceptation.
Le récit livré par l'*Évangile arménien de l'Enfance*[294] constitue une synthèse, parfois largement amplifiée, des évènements rapportés par le *Protévangile* et le *Pseudo-Matthieu*. Lors de la première Annonciation, Marie se rend à la fontaine, munie d'une cruche, pour puiser de l'eau. Comme dans le *Pseudo-Matthieu*, c'est un ange qui apparait et salue la jeune fille. Mais l'auteur de l'*Évangile arménien* insiste à nouveau sur la frayeur ressentie par Marie qui retourne rapidement dans sa maison. Elle s'interroge longuement sur l'identité de l'ange et sur la signification du salut qu'il lui a adressé. Elle proclame ensuite une fervente prière destinée au Seigneur afin qu'il la garde du Mal et préserve sa virginité. Après quoi, elle se remet à filer l'écarlate comme dans le récit du *Protévangile*. La seconde Annonciation fait l'objet d'un long développement sous la forme d'un dialogue entre Marie et l'ange. Celui-ci pénètre dans la maison de la Vierge, dont les portes étaient pourtant fermées, et salue à nouveau la jeune fille qui est effrayée. Pour la rassurer, l'ange se présente : il est l'ange Gabriel envoyé par Dieu pour lui délivrer un message. Il annonce alors le miracle de l'Incarnation à Marie qui est tellement stupéfaite par son discours qu'elle l'interroge longuement sur le processus de la conception. En outre, le texte insiste particulièrement sur le principe de virginité perpétuelle de Marie qui ne sera remis en cause ni par la conception, ni par l'enfantement : « Mais votre virginité demeurera sainte et sans tache. L'entrée du Verbe de Dieu ne violera pas votre sein, et lorsqu'il (en) sortira avec sa chair, il ne détruira pas votre virginité »[295]. Après avoir accepté le principe de la conception miraculeuse, Marie s'inquiète des conséquences qu'une grossesse pourrait avoir sur sa réputation et sur celle de Joseph, qui l'a accueillie dans sa maison jusqu'à la célébration officielle de leur mariage. L'ange rassure à nouveau la jeune fille qui finit par prononcer le Fiat. À l'instant même où l'envoyé céleste quitte la pièce, le Verbe s'introduit dans l'oreille de la Vierge et s'incarne en son sein.
Le thème de l'Incarnation par l'oreille développé par l'*Évangile arménien* constitue un *unicum* parmi les sources littéraires qui ont été rassemblées dans le cadre de notre étude. Il s'agit vraisemblablement d'une tradition ancienne développée au sein de l'Église d'Orient. En témoignent notamment certains écrits que l'on attribue au théologien saint Éphrem de Nisibe, dit le Syrien, et qui ont été composés avant 373, date de sa mort. L'exégète déclare

[293] Ps-Mt 9.

[294] Arménien IV, 8 – V, 9.

[295] Arménien V, 6.

notamment que « Marie de Nazareth conçut le Seigneur par l'oreille, c'est-à-dire que la Parole de Dieu entra par l'oreille de Marie pour être par elle conçue »[296]. Saint Éphrem est également l'auteur du passage suivant : « Le malin versa son poison dans l'oreille d'Ève par l'intermédiaire du serpent. Mais Celui qui est la Bonté même s'abaissa, plein de miséricorde, et entra en Marie par l'oreille. Par la même porte par laquelle entra la mort, la vie pénétra qui donna la mort à la mort »[297].
Progressivement, l'idée d'une Annonciation en deux actes est évacuée des textes relatifs à l'Incarnation afin de se rapprocher davantage du récit canonique livré par Luc. La *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur témoigne de cette évolution dès le début du VIIe siècle[298]. En effet, Marie reçoit la salutation angélique et en conçoit un certain trouble sans pour autant être effrayée. L'envoyé céleste lui annonce alors le miracle de l'Incarnation et la jeune fille l'interroge immédiatement sur le procédé qui lui permettra de concevoir alors qu'elle ne connaît pas d'homme. Ayant reçu les explications de l'ange, Marie prononce le Fiat sans tarder. L'orthodoxie de ce texte et la volonté de l'auteur de se rapprocher du récit évangélique ne font aucun doute. Cependant, l'impact des premiers apocryphes est également sensible puisque l'auteur précise que l'Annonciation a lieu alors que Marie est en prière auprès d'une source.

Le récit proposé par l'*Évangile de la Nativité de Marie*[299] initie une tradition littéraire latine qui rompt définitivement avec l'idée d'une Annonciation se déroulant en deux étapes. De ce fait, le contenu du texte est plus proche de sa source canonique et s'attache, par ailleurs, à valoriser les vertus de la Vierge.
Alors que Marie vient d'arriver en Galilée, Dieu envoie vers elle l'ange Gabriel afin de lui annoncer le miracle à venir. Le messager céleste pénètre dans la chambre de la jeune fille, qu'il emplit d'une vive lumière, tout en prononçant la salutation angélique. Marie n'est pas effrayée de la présence de l'ange car elle est habituée à côtoyer les créatures célestes. Elle est néanmoins troublée par le contenu de la salutation que lui a adressée Gabriel. Celui-ci tente de la rassurer en lui annonçant l'Incarnation miraculeuse qui se produira en son sein. La jeune fille croit immédiatement aux paroles de l'ange mais l'interroge sur le processus de la conception. Comme dans l'*Évangile arménien*, l'auteur insiste particulièrement sur la virginité perpétuelle de Marie : « […] tu concevras en étant vierge ; vierge, tu enfanteras ; vierge tu nourriras ». Le texte met également en exergue l'importance de la chasteté ; c'est parce que Marie a choisi de demeurer vierge toute sa vie durant que Dieu l'a choisie pour devenir le réceptacle du Verbe incarné. Convaincue par les propos de l'ange, Marie prononce le Fiat.
Le récit livré par l'apocryphe latin a connu une grande postérité dans la littérature médiévale, en particulier par le truchement de la *Conception Nostre Dame* de Wace et de la *Légende Dorée*[300] qui reprennent à leur compte cette relation de l'Annonciation sans apporter aucune modification à la structure du récit.

---

[296] Dans l'hymne 21 dédié à la Vierge pour la liturgie des heures. Selon le site internet Marie de Nazareth : http://www.mariedenazareth.com/16331.0.html?&L=0. Le « Projet Marie de Nazareth », placé sous l'égide du Patriarcat Latin de Jérusalem, a pour objectif la création d'un centre marial international à Nazareth, associé à des centres secondaires répartis dans douze pays différents à travers le monde. Le but est de diffuser auprès du grand public, notamment grâce à des outils multimédia innovants, l'ensemble des traditions chrétiennes qui se rapportent à la Mère de Dieu.

[297] Selon PÉREZ-HIGUERA (1996), *op. cit.*, p. 52.

[298] Vie 19-24.

[299] Nativité 9.

[300] Conception 40 – 44, 16 ; Légende I, 248-253.

Les textes des mystiques chrétiens qui relatent l'épisode de l'Annonciation demeurent également fidèles à la tradition latine. Les trois récits qui ont été étudiés se distinguent néanmoins par une insistance particulière accordée à la corporéité du Christ dès l'Incarnation. Nous verrons plus loin qu'un lien étroit existe entre cet élément narratif spécifique et certaines images de l'Annonciation.

Dans l'*Arbre de Vie* de saint Bonaventure[301], le premier fruit de l'arbre mystique est consacré à la « splendeur de l'origine » de Jésus et comporte, à ce titre, une relation de l'Annonciation. Contrairement aux auteurs qui l'ont précédé, saint Bonaventure ne s'attarde pas sur le dialogue qui s'instaure entre la Vierge et l'ange lorsqu'il lui apparait. Il indique simplement que Gabriel est envoyé auprès de la jeune fille et que celle-ci donne son consentement pour la mission divine qui lui est confiée. Immédiatement, le Saint Esprit descend sur Marie et le Verbe de Dieu s'incarne en elle sous la forme d'un corps et d'une âme créés conjointement.

Le récit de l'Annonciation livré par les *Méditations sur la vie du Christ* du Pseudo-Bonaventure développe encore cette idée[302]. L'auteur insiste tout d'abord sur les circonstances qui entourent la mission confiée par Dieu à l'archange : « […] Gabriel, l'air joyeux et agréable, il fléchit les genoux, courbe le front avec une respectueuse modestie, et reçoit avec attention l'ambassade de son Seigneur ». Le texte rejoint ensuite les récits de tradition latine en indiquant que l'Annonciation a lieu dans la chambre de Marie. L'archange pénètre dans la pièce et s'incline respectueusement devant la Vierge. Bien que les paroles du messager céleste ne soient pas rapportées, l'auteur précise que Marie est troublée, non par l'ange lui-même puisqu'elle est habituée à recevoir la visite de ces créatures, mais par son discours. Malgré son étonnement, Marie donne immédiatement son consentement « avec une profonde dévotion, à genoux et mains jointes ». L'Incarnation a lieu aussitôt et l'auteur insiste à son tour sur la corporéité du Verbe : « […] il était dès lors l'homme parfait avec un corps entièrement dessiné, quoique tout petit ; car il devait, selon la loi commune, croître peu à peu dans le sein maternel, mais, par exception, ni l'infusion de son âme ni la distinction des membres ne furent différées […] ».

Dans les *Révélations* de Brigitte de Suède[303], l'Annonciation est précédée de trois signes qui apparaissent à la Vierge : un astre, une lumière et une odeur qui ne reflètent rien de ce qui existe dans le monde et dont l'origine est indubitablement céleste. Marie entend alors une voix qui ne ressemble à aucune voix humaine et qui précède immédiatement l'apparition de l'ange prononçant la salutation. Marie s'interroge sur la signification de ce salut car elle ne pense pas en être digne. Le messager céleste lui annonce alors le miracle de l'Incarnation au sujet duquel la jeune fille le questionne. Après avoir été informée du processus de la conception, Marie prononce le Fiat. Aussitôt, « le Fils de Dieu fut soudain conçu dans [son] sein ».

L'observation de la documentation iconographique rassemblée dans le cadre de notre enquête révèle l'importance quantitative du thème de l'Annonciation qui, avec 466 occurrences, occupe le deuxième rang parmi les épisodes de la vie terrestre de la Vierge les plus représentés. L'Italie rassemble à elle seule 332 images murales de l'Annonciation tandis que 134 images sont conservées en France.

C'est dans la Péninsule italienne que se rencontrent les exemples les plus précoces du thème iconographique de l'Annonciation dans l'art mural. Ces différentes images appartien-

[301] Arbre 242.

[302] Méditations 32-42.

[303] Révélations I, X.

nent à l'art des catacombes de Rome. La plus ancienne, probablement réalisée aux IIe-IIIe siècles[304], est une peinture murale conservée dans le *cubiculum* dit de l'Annonciation, situé dans la catacombe de Priscille (fig. 143). Une autre peinture murale est conservée dans le *cubiculum* 54 de la catacombe des Ss. Pierre et Marcellin (fig. 144). La datation de cette peinture n'a pas pu être précisée mais elle aurait été réalisée entre le IIIe et le IVe siècle[305]. Enfin, la dernière *Annonciation* peinte appartenant à l'art souterrain de Rome serait abritée dans le *cubiculum* dit des Mages de la catacombe de Domitille et aurait été réalisée dans la seconde moitié du IVe siècle. Malheureusement, nous n'avons pas été en mesure d'obtenir une reproduction de cette peinture murale.

À partir du Ve siècle, le thème iconographique de l'Annonciation fait son apparition dans les grands programmes décoratifs qui se développent sur les murs des plus anciennes églises de Rome. Dans la basilique de S. Maria Maggiore, l'arc triomphal a été décoré d'un vaste ensemble de mosaïques sous le pontificat de Sixte III, entre 432 et 440[306]. Le programme iconographique, consacré à l'Enfance du Christ, comporte quatre mosaïques qui intéressent notre enquête, parmi lesquelles se trouve une très belle *Annonciation* (fig. 145)[307]. L'église S. Maria Antiqua située sur le Forum romain abrite trois peintures murales qui illustrent le thème iconographique de l'Annonciation. De la plus ancienne, située sur le mur à droite de l'abside, dit mur du palimpseste, et réalisée au cours du pontificat de Martin 1er entre 649 et 655[308], il ne reste presque plus rien hormis les visages fragmentaires des deux personnages. Sur la face septentrionale du pilier sud-est de la nef, en revanche, subsiste une *Annonciation* peinte contemporainement à celle du mur du palimpseste (fig. 146)[309]. Cette peinture murale a été gravement endommagée lorsqu'elle a été dégagée d'une autre *Annonciation* peinte près d'un demi-siècle plus tard sous le pontificat de Jean VII, entre 705 et 707 (fig. 147)[310]. C'est également sous le règne de ce pape que fut décorée la chapelle S. Maria, dite également oratoire de Jean VII puisqu'il en est le commanditaire, dans l'ancienne basilique S. Pierre de Rome[311]. Une image de l'Annonciation, située dans l'angle supérieur gauche, inaugurait le programme décoratif (fig. 148).

---

[304] La datation de cette *Annonciation* peinte est sujette à controverse : Joseph Wilpert propose de la dater à la fin du IIe siècle tandis que Marco Bussagli en situe la réalisation dans le deuxième quart du IIIe siècle. BUSSAGLI (1999), *op. cit*., Vol. 1, p. 186. WILPERT (1903), *op. cit*., Vol. 1, p. 188.

[305] Joseph Wilpert situe la réalisation de cette *Annonciation* au milieu du IIIe siècle alors qu'Antonio Quacquarelli propose de la dater au début du siècle suivant. L'Index of Christian Art suggère une datation assez précise entre 320 et 340. QUACQUARELLI (1988), *art. cit*., fig. 4. WILPERT (1903), *op. cit*., Vol. 1, p. 177.

[306] Voir note 5 p. 64.

[307] Si la plupart des chercheurs s'accordent pour identifier la mosaïque de S. Maria Maggiore à une *Annonciation*, Suzanne Spain propose d'y voir l'annonce de la naissance d'Isaac à Sarah, l'épouse d'Abraham. En effet, pour l'auteur, la femme revêtue d'une robe dorée qui apparait à quatre reprise dans les mosaïques de l'arc triomphal ne peut en aucun cas être identifiée à Marie. Si l'on considère le programme iconographique dans une perspective typologique, il s'agirait d'une figuration de Sarah. La Vierge devrait alors être identifiée à une femme vêtue d'un *maphorion* sombre qui n'apparait qu'à deux reprises dans les scènes représentées sur l'arc triomphal. Selon l'auteur, le costume de cette seconde femme correspondrait mieux au type iconographique traditionnel de la Vierge. Ces hypothèses nous semblent quelque peu hasardeuses, tout d'abord en raison de la fréquence à laquelle chacune des femmes est respectivement figurée dans les mosaïques. Pourquoi la Vierge, à qui la basilique est dédiée, serait-elle représentée deux fois moins que Sarah ? Par ailleurs, d'autres détails iconographiques nous incitent à réfuter les assertions de Suzanne Spain. Dans l'*Annonciation*, la femme à la robe dorée est en train de filer la pourpre, un motif iconographique qui correspond au récit du *Protévangile de Jacques* et qui est fréquemment utilisé dans les images de l'Annonciation les plus précoces (nous y reviendrons plus loin). Dans la *Présentation au Temple*, c'est elle qui porte l'enfant Jésus que l'on reconnaît aisément à la croix qui surmonte sa tête. Enfin, le costume doré qui évoque la riche vêture des matrones romaines n'est pas incompatible avec une figuration de la Vierge. Force est de constater que dans les plus anciennes images de l'Annonciation, conservées dans les catacombes de Rome, Marie n'est pas revêtue d'un *maphorion* mais arbore le costume et la coiffure d'une riche patricienne. SPAIN (1979), *art. cit*.

[308] NORDHAGEN (1978), *art. cit*., pl. I.

[309] NORDHAGEN (1978), *art. cit*., p. 108. WILPERT (1917), *op. cit*., vol. 4, p. 143.

[310] NORDHAGEN (1978), *art. cit*., p. 135 et suivantes.

[311] Voir notes 16 à 18 p. 66.

Avec le VIIIe siècle apparaissent les premières images de l'Annonciation qui ont été conservées dans des édifices situés en-dehors de Rome. Dans la seconde moitié du siècle[312], une *Annonciation* a été peinte dans l'abside latérale droite de l'église S. Sofia de Benevento en Campanie. Cette peinture, qui s'accompagne d'une image de la Visitation, est actuellement très fragmentaire. Dans l'église S. Procolo de Naturno, dans la province du Trentin Haut-Adige, une *Annonciation*, elle aussi fragmentaire, a été peinte sur le mur gauche de la nef aux VIIIe-IXe siècles[313]. À la charnière des deux siècles[314], une *Annonciation* a été réalisée en mosaïque pour l'arc triomphal de l'église Ss. Nereo e Achilleo de Rome (fig. 149). L'image occupe le côté gauche de l'arc triomphal et s'accompagne d'une illustration de la Transfiguration et d'une figure de la Vierge à l'Enfant.

Pour les IXe et Xe siècles, les images de l'Annonciation qui ont été conservées dans l'art mural italien sont encore relativement rares. L'épisode a été illustré entre 824 et 842, sous l'abbatiat d'Epiphanus[315], dans l'église du monastère de S. Vincenzo al Volturno, près de la bourgade de Rocchetta al Volturno en Molise. L'*Annonciation* est conservée dans une crypte, située sous l'église monastique et dont l'abbé est le commanditaire (fig. 150). Quelques décennies plus tard, le thème iconographique de l'Annonciation a peut-être été illustré au sein de la décoration picturale de l'église S. Maria Egiziaca de Rome. En effet, le registre supérieur, consacré à la jeunesse de la Vierge, laisse apparaitre une scène fragmentaire dans laquelle un ange est figuré. S'il s'agit bien d'une *Annonciation*, le personnage de la Vierge a été entièrement détruit. Au siècle suivant, trois peintures murales illustrant le thème iconographique ont été répertoriées dans notre documentation italienne. Le plus bel exemple est conservé au sein de la fameuse décoration picturale réalisée dans le deuxième quart du Xe siècle[316] pour l'abside de l'église S. Maria Foris Portas de Castelseprio. Consacré à l'Enfance du Christ, le programme iconographique comporte notamment une magnifique *Annonciation* qui marque le commencement du cycle (fig. 151). Peu après le milieu du siècle, en 959, une autre *Annonciation* a été peinte par un artiste du nom de Teofilatto[317] dans l'abside méridionale d'une chapelle rupestre connue sous l'appellation de Grotte de Marina, ou Grotte de la Madonna delle Grazie, et située à Carpignano Salentino dans les Pouilles. Les deux protagonistes de l'*Annonciation* sont figurés de part et d'autre d'un Christ en majesté tenant un livre et bénissant (fig. 152). La dernière *Annonciation* recensée pour le Xe siècle, dans l'art mural de l'Italie, a été peinte dans la seconde moitié du siècle[318] et est conservée dans la Grotte S. Michele Arcangelo d'Olevano sul Tusciano en Campanie. Le site comporte cinq chapelles indépendantes, les peintures murales étant abritées dans celle qui est située le plus près de l'entrée de la grotte. L'*Annonciation* marque le début du cycle consacré à l'Enfance du Christ, au registre supérieur.

---

[312] Selon Ferdinando Bologna, les peintures de Benevento auraient été réalisées entre 762 et la fin du siècle. Giuseppe Bergamini, quant à lui, propose une datation beaucoup plus précise, entre 760 et 768. BERGAMINI (1990), *art. cit.*, p. 326-329. BOLOGNA Ferdinando, *La pittura italiana delle origini*, Roma : Editori Riuniti, 1962, pl. 1-3.

[313] La datation de la peinture de Naturno est débattue. Silvia Spada Pintarelli propose d'en situer la réalisation au VIIIe siècle, tandis qu'Antonio Morassi ne peut se décider à trancher entre le VIIIe et le IXe siècle. MORASSI (1934), *op. cit.*, p. 4. SPADA PINTARELLI (1997), *op. cit*.

[314] Les mosaïques de l'église Ss. Nereo e Achilleo auraient été réalisées entre 795 et 816, sous le pontificat de Léon III, par un mosaïste anonyme romain. Voir note 22 p. 67.

[315] Voir note 24 p. 67.

[316] Voir notes 28 et 29 p. 67.

[317] La datation et l'attribution sont connues grâce à une inscription. Selon BERTELLI (1994), *op. cit.*, p. 506. BERTELLI Gioia (a cura), *Puglia preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, Milano : Jaca Book, 2004, p. 210.

[318] Voir note 30 p. 68.

À partir du XIe siècle, les images de l'Annonciation commencent à se multiplier dans l'art mural de la Péninsule, avec un recensement de six peintures murales. La plus remarquable appartient à un cycle, dédié à l'Enfance et à la Passion du Christ, peint par un anonyme romain dans la nef de l'église S. Urbano alla Caffarella de Rome dans la première décennie du siècle[319] (fig. 153). Pour le XIIe siècle, notre documentation italienne comporte 13 images de l'Annonciation parmi lesquelles se trouvent notamment quatre mosaïques qui appartiennent aux grands décors des églises de Palerme et de Monreale en Sicile. Pour la période du Duecento, 25 images de l'Annonciation ont été recensées dans l'art mural de la Péninsule.
Mais la figuration de l'Annonciation a connu un essor particulier à partir du Trecento, période pour laquelle notre *corpus* italien rassemble 115 occurrences qui concernent presque exclusivement la technique de la peinture murale, avec une seule mosaïque conservée dans la cathédrale de Pise. Il est à noter qu'il existe une très forte concentration de ces *Annonciations* trecentesques en Toscane. Mais ce constat ne fait que souligner la prépondérance quantitative des images de la vie terrestre de la Vierge recensées dans l'art mural de cette région au Trecento[320]. Au Quattrocento, les *Annonciations* qui appartiennent à l'art mural de la Péninsule sont presque aussi nombreuses, avec un recensement 106 occurrences. La technique de la peinture murale est de nouveau à l'honneur avec une mosaïque unique conservée dans la cathédrale S. Maria del Fiore de Florence. Comme au siècle précédent, la répartition géographique des images de l'Annonciation reflète la tendance générale observée dans l'art mural italien : on constate une concentration particulière de ces images en Lombardie et en Piémont[321]. Enfin, dans la première moitié du Cinquecento, le thème iconographique de l'Annonciation semble se raréfier considérablement dans l'art mural de la Péninsule puisque notre documentation nationale ne rassemble que 18 occurrences.

Dans l'art mural de l'Hexagone, la première mention d'une image illustrant le thème iconographique de l'Annonciation fait partie de la décoration mosaïquée de l'église Notre-Dame-de-la-Daurade de Toulouse. Cette décoration, consacrée à l'Enfance du Christ, aurait été réalisée aux Ve-VIe siècles mais n'est connue que par un témoignage puisqu'elle a été entièrement détruite[322]. Le premier exemple avéré, quoique très fragmentaire, est conservé dans la chapelle S. Michel d'Aiguilhe près du Puy-en-Velay. Cette *Annonciation* est abritée dans l'abside de l'édifice et aurait été réalisée à la fin du Xe siècle ou dans le courant du siècle suivant[323]. Un relevé effectué par Anatole Dauvergne en 1851 permet d'avoir une meilleure vision de la composition de cette peinture murale fragmentaire[324]. La scène semble se dérouler dans un cadre non défini que le copiste a restitué dans des tons de bleu. Les deux protagonistes sont debout, Gabriel à gauche, la Vierge à droite. L'archange est vêtu d'une longue tunique blanche et ses ailes sont dressées verticalement. L'index de sa main droite est pointé en direction de Marie. Celle-ci porte également un vêtement immaculé dont la bordure est soulignée par un galon brun. Bras écartés et index pointés dans deux directions opposées, la Vierge adopte une posture qui semble inhabituelle dans l'iconographie de l'Annonciation. Près d'elle se trouve un petit édifice quadrangulaire composé de trois niveaux, surmontés d'une couverture de forme pyramidale.

---

[319] Voir note 33 p. 69.

[320] Voir p. 87 et suivantes.

[321] Voir p. 107 et suivantes.

[322] WOODRUFF (1931), *art. cit.*, p. 101-102. Voir également p. 35.

[323] Voir note 10 p. 65.

[324] Le relevé est accessible en ligne sur le site de la Base Mémoire.

Pour le XIe siècle, notre documentation française comporte deux *Annonciations* peintes dont la première, très fragmentaire, est conservée dans le cul-de-four du bas-côté d'une chapelle appartenant au complexe rupestre des Grottes de Jonas, près de Saint-Pierre-Colamine dans le Puy-de-Dôme. La seconde peinture murale a été réalisée à la fin du siècle[325] dans l'église S. Pierre de Souday, dans le département actuel du Loir-et-Cher. Accompagnée d'une *Visitation* qui laisse à penser que le cycle se poursuivait peut-être par une illustration des épisodes de l'Enfance du Christ, l'*Annonciation* est conservée sur le mur septentrional de la nef de l'édifice (fig. 154). À la charnière des XIe et XIIe siècle, deux très belles *Annonciations* romanes sont conservées dans deux églises ariégeoises. Ces peintures témoignent du rayonnement d'un artiste espagnol, connu sous l'appellation de Maître de Pedret, dont la période d'activité s'étend du dernier quart du XIe au début du XIIe siècle. La première *Annonciation*, conservée dans l'ancienne cathédrale de Saint-Lizier, fait partie d'un cycle consacré à l'Enfance du Christ et peint au tambour de l'abside (fig. 155). La seconde peinture apparait à la travée orientale de la voûte en berceau qui couvre le chœur de l'église prieurale de Vals (fig. 156). Intégrée à un petit cycle de trois peintures consacrées à l'Enfance du Christ, elle aurait été réalisée après l'intervention du Maître de Pedret à Saint-Lizier[326].
À partir du XIIe siècle, le thème iconographique de l'Annonciation commence à se répandre davantage dans l'art mural français. Parmi les 12 occurrences qui ont été répertoriées et qui appartiennent avec certitude à cette période, certaines peintures murales figurent au cœur de très belles décorations romanes, comme dans l'église S. Aignan de Brinay, dans celle de S. Martin-de-Fenouilla près de Maureillas, ou encore dans l'église S. Martin de Nohant-Vic où la datation du décor peint est incertaine[327]. Si les images de l'Annonciation recensées dans l'art mural de l'Hexagone sont un peu moins nombreuses au XIIIe siècle, elles connaissent un essor particulier au siècle suivant pour lequel 28 occurrences ont été dénombrées. La tendance ne se dément pas au XVe siècle, avec 33 peintures murales qui illustrent le thème iconographique de l'Annonciation, et se poursuit même avec vigueur dans la première moitié du XVIe siècle avec un recensement de 22 peintures.
L'observation de la documentation rassemblée pour le thème iconographique de l'Annonciation a mis en évidence la permanence de motifs qui composent une imagerie extrêmement codifiée. Nous nous intéresserons, tout d'abord, à deux motifs iconographiques, issus de la littérature apocryphe, dont la diffusion semble avoir été relativement limitée dans l'art mural en France et en Italie. Malgré la rareté de ces images, leur apparition précoce nous incite à les analyser en premier lieu. Dans un deuxième temps, nous examinerons les différents motifs qui composent l'iconographie traditionnelle de l'Annonciation, c'est-à-dire l'iconographie qui caractérise la plus grande part des images recensées et qui ne relève pas des deux motifs particuliers évoqués précédemment. Enfin, nous nous interrogerons sur la dimension symbolique et dévotionnelle qui se manifeste au travers de certaines images de l'Annonciation.

2.5.1. Deux motifs iconographiques issus de la littérature apocryphe : la première Annonciation à la fontaine et la Vierge filant

Ces deux motifs iconographiques particuliers sont issus de la tradition apocryphe la plus ancienne, initiée par le *Protévangile de Jacques* et poursuivie par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* et par l'*Évangile arménien de l'Enfance*. Rappelons que cette tradition littéraire

[325] *« De fresque en aquarelle »…* (1994), *op. cit.*, p. 83.
[326] Voir note 38 p. 70.
[327] Voir note 39 p. 70.

promeut l'idée d'une Annonciation qui se déroule en deux étapes. Le motif de la première Annonciation à la fontaine et celui de la Vierge filant, au moment de la seconde Annonciation, sont donc étroitement liés dans les trois textes qui viennent d'être mentionnés. Lorsque la tradition d'une Annonciation en deux étapes tend à disparaître dans la littérature, le motif iconographique de la rencontre à la fontaine est rejeté et on lui préfère une rencontre qui se déroule dans la maison de Marie, un lieu qui correspondrait davantage au thème originel de la seconde Annonciation. Cependant, l'activité à laquelle s'adonnait Marie lors de cette seconde Annonciation, le filage, est également abandonnée progressivement dans l'iconographie.

2.5.1.1. L'Annonciation à la fontaine

Dans l'iconographie, le motif iconographique de l'Annonciation à la fontaine ne semble pas avoir été illustré avant le début du Ve siècle. Parmi les premiers témoignages conservés figurent deux ivoires. Le premier, conservé au Victoria and Albert Museum, a probablement été réalisé vers 800, dans la région du Rhin inférieur, selon un modèle paléochrétien qui daterait peut-être du Ve siècle[328]. Le second objet est la couverture d'ivoire qui orne un évangéliaire conservé dans le Trésor de la cathédrale de Milan[329]. Le motif de l'Annonciation à la fontaine est peu répandu en Occident tandis qu'il est beaucoup plus fréquemment illustré dans l'aire culturelle byzantine.

Il n'existe aucune occurrence figurant le motif iconographique de l'Annonciation à la fontaine dans notre documentation française. Dans la Péninsule, seulement trois exemples ont été répertoriés. Le plus ancien, malheureusement quasiment détruit à l'heure actuelle, appartiendrait au cycle pictural dédié à l'Enfance du Christ dans l'oratoire Ss. Salvatore e Ilario de Casorezzo. Ces peintures murales ont probablement été réalisées au cours de la première ou de la deuxième décennie du XIe siècle[330]. Le programme iconographique développé à Casorezzo est particulièrement intéressant puisqu'il s'agit du seul exemple répertorié où les deux étapes de l'Annonciation, telles qu'elles ont été narrées par le *Protévangile de Jacques*, sont illustrées successivement. De la première image, il ne subsiste plus qu'une cruche blanche posée sur un muret. Seule la localisation de cette peinture fragmentaire au début du cycle de l'Enfance du Christ autorise à penser qu'il s'agit d'une figuration de l'Annonciation à la fontaine. La seconde image est également très fragmentaire ; on ne distingue qu'une petite partie d'un trône décoré de pierres précieuses et sur lequel repose un coussin où la Vierge était peut-être assise pour filer la pourpre[331].

La deuxième illustration du thème iconographique de l'Annonciation à la fontaine est conservée dans la basilique S. Marco de Venise (fig. 157). Il s'agit d'une mosaïque qui appartient à un cycle dédié à l'Enfance du Christ qui décore la voûte occidentale du transept nord. La datation de ces mosaïques reste débattue mais elles ont probablement été réalisées vers 1200 ou au début du XIIIe siècle[332]. Les personnages se détachent sur un fond d'or qui témoigne des apports de l'art byzantin, tant dans le choix du thème représenté que dans le style. La composition est délimitée latéralement par une architecture multicolore, à gauche, et par un arbre, à droite. Entre ces deux éléments, la Vierge est debout près d'un puits cir-

---

[328] Londres, Victoria and Albert Museum (inventaire 149B-1866). L'Annonciation figure sur l'un des panneaux en ivoire qui décorait les faces latérales d'un coffret, dit coffret de Werden.

[329] QUACQUARELLI (1988), *art. cit.*, p. 206.

[330] Voir note 37 p. 69.

[331] BERTELLI, GRINER, MARANI (1994), *op. cit.*, p. 22.

[332] Voir note 74 p. 76.

culaire surélevé par trois degrés. La monumentalité du personnage principal n'est pas en adéquation avec les éléments qui constituent le décor de la scène. Marie est identifiée par un nimbe cerclé de rouge et par une inscription en grec. Elle est vêtue d'un *maphorion* bleu, bordé d'un galon doré, qui dissimule entièrement sa chevelure. Les plis anguleux qui apparaissent sur la tunique sombre soulignent le dynamisme du corps de Marie, jambes écartées et légèrement fléchies. La jeune fille tient dans la main gauche une cruche qu'elle s'apprête à plonger dans le puits, mais son geste est interrompu par l'arrivée de l'archange vers lequel elle se retourne. Celui-ci est figuré en buste près du sommet de l'architecture qui délimite la composition à gauche. Revêtu d'une tunique immaculée qui contraste avec ses ailes rouges déployées, le messager céleste affiche un doux sourire. Il est doté d'un nimbe cerclé de rouge, identique à celui de la Vierge. L'archange tend son bras droit en direction de Marie, index et majeur pointés.

Le dernière *Annonciation à la fontaine* recensée dans le cadre de notre enquête est abritée dans le cul-de-four d'une absidiole du baptistère de Parme et s'accompagne d'une image de la Visitation dans la partie droite de la lunette (fig. 158). L'épisode de l'Annonciation se déroule dans un lieu indéfini où le sol est matérialisé par une bande brun clair et l'arrière-plan par des aplats sombres de couleur bleue et verte. La Vierge est figurée sur la gauche de la composition, près d'un puits bas en pierre qui occupe l'angle inférieur gauche de la lunette. Elle tient dans la main droite une cruche rouge qu'elle s'apprêtait à plonger dans le puits. Mais son geste est interrompu par l'arrivée de Gabriel vers lequel elle se retourne en levant la main gauche, paume ouverte, devant sa poitrine. L'archange esquisse un geste de bénédiction de la main droite tandis que, de la gauche, il tient un objet rouge dont la nature est difficile à déterminer.

Au contraire du motif iconographique de l'Annonciation à la fontaine, celui de la Vierge filant semble avoir connu une certaine faveur dans l'art mural en France et surtout en Italie[333].

2.5.1.2. Le motif iconographique de la Vierge filant

Au sein de notre documentation italienne, le motif iconographique de la Vierge filant apparait pour la première fois aux IIIe-IVe siècles dans l'*Annonciation* peinte dans la catacombe romaine des Ss. Pierre et Marcellin (fig. 144), selon l'observation faite par Antonio Quacquarelli[334]. La mauvaise qualité de la reproduction en notre possession ne nous permet pas de confirmer cette affirmation.

Dans l'*Annonciation* appartenant au décor mosaïqué réalisé vers 432-440 pour l'arc triomphal de la basilique S. Maria Maggiore de Rome (fig. 145), le motif de la Vierge filant fait l'objet d'une mise en scène sans équivalent dans le *corpus* de cette étude. Marie, revêtue d'un riche costume brodé d'or, est assise sur un siège surélevé recouvert d'un coussin bleu. Elle tient en main un long écheveau, constitué de fibres d'écarlate, qu'elle tire d'un haut panier posé sur le sol, à côté de son siège. En outre, Marie maintient sous son bras droit une quenouille. Ces deux éléments iconographiques ont connu une importante postérité puisqu'ils sont presque toujours figurés pour matérialiser l'activité de filage pratiquée par Marie.

---

[333] Si l'on en croit l'hypothèse suggérée par Louis Réau, l'utilisation du motif de la Vierge filant dans les *Annonciations* occidentales résulterait toujours d'une assimilation des apports de l'art byzantin. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 179.

[334] QUACQUARELLI (1988), *art. cit.*, p. 199-215.

Si l'on en croit une étude publiée par Giuseppe De Spirito[335], la figuration des instruments caractéristiques de l'activité de filage pourrait revêtir une dimension éminemment symbolique dans l'*Annonciation* de S. Maria Maggiore. En effet, la laine tenue par la Vierge possède une couleur orangée qui se rapproche davantage de celle de l'aube, figurée à l'arrière-plan des mosaïques du cycle romain, que de celle de la pourpre que Marie est censée filer selon les évangiles apocryphes. Cette couleur d'aube est associée au Christ par le poète Prudence, exprimant ainsi l'idée que le Sauveur est l'aube d'une ère nouvelle[336]. Le tissu peut également être interprété dans un sens christologique : dans la patristique, il évoque la nature humaine de Jésus. Dans la mosaïque de S. Maria Maggiore, la matérialisation de cette nature humaine serait complétée par la colombe de l'Esprit Saint et par l'ange volant au-dessus de Marie qui symboliserait la nature divine du Christ. Nous serions alors face à un symbolisme trinitaire. Par ailleurs, si l'on considère le tissu, et donc la laine, comme une image de la nature humaine de Jésus, alors le panier qui le contient est une image de la Vierge elle-même. Ainsi, l'*Annonciation* de la basilique romaine se référerait d'une manière plus symbolique que narrative au thème de l'Incarnation tel qu'il est développé, par exemple, chez Hippolyte : « C'est pourquoi le Logos de Dieu, qui n'avait pas de chair, a revêtu la sainte chair de la Sainte Vierge tel l'époux le vêtement. Il n'a terminé de le tisser qu'au moment du sacrifice sur la croix afin de sauver l'homme qui s'était perdu, en mêlant son corps mortel avec sa puissance et en mélangeant l'incorruptible avec le corruptible et le faible avec le fort. Le métier à tisser du Seigneur c'est donc la passion accomplie sur la croix, sa chaîne c'est la puissance du Saint-Esprit, la trame c'est la sainte chair tissée dans l'Esprit, le fil la grâce qui les lie et les unit à travers l'amour du Christ de façon à les rendre une seule chose, la quenouille c'est le Logos et les ouvriers ce sont les patriarches et les prophètes qui tissent la belle soutane, la parfaite tunique du Christ, le Logos passant à travers eux comme la quenouille tisse parfaitement, grâce à eux, ce que le Père veut »[337].

Revenons à des images de l'Annonciation dont le caractère symbolique semble moins affirmé. Le motif iconographique du panier contenant la pourpre est notamment réutilisé, dès le VIIe siècle, dans les deux *Annonciations* superposées sur le pilier sud-est de la nef de l'église romaine de S. Maria Antiqua (fig. 146 et 147). Dans les deux cas, un petit panier circulaire contient la précieuse matière et repose sur le sol près d'un imposant siège de bois sur lequel Marie est assise. Dans l'*Annonciation* de Castelseprio (fig. 151), la Vierge est assise sur un siège bas recouvert d'un coussin rouge. Près de ses jambes repliées, il est possible de distinguer la forme arrondie du panier qui contient la pourpre. En outre, Marie tient dans sa main gauche le fuseau et la quenouille.
Le motif iconographique du panier est assez répandu dans les *Annonciations* italiennes du XIIe siècle. Dans la cathédrale S. Maria Assunta de Torcello, en Vénétie, une mosaïque illustrant notre thème a été réalisée pour l'arc triomphal à une date incertaine[338] (fig. 159). Les deux personnages sont debout, de part et d'autre de l'arc, et désignés par des inscriptions en lettres noires. Sur la gauche, l'archange Gabriel est vêtu d'une tunique bleue à manches longues et d'un pallium blanc au plissé complexe et raffiné. Le diadème qui ceint son front

---

[335] DE SPIRITO Giuseppe, « L'Annonciation de Sainte-Marie-Majeure : image apocryphe ? » in *Apocrypha*, 1996, 7, p. 273-292.

[336] PRUDENCE, *Cathemerinon* 11, 57-64. Selon *Ibid*., p. 282.

[337] HIPPOLYTE, *De Antichristo* 4, 1-2. Selon *Ibid*., p. 283.

[338] Carlo Bertelli situe la réalisation de cette mosaïque au début du XIIe siècle, vers 1112-1113, tandis que l'ouvrage dirigé par Francesca Flores d'Arcais propose une datation dans la seconde moitié du siècle. BERTELLI (1994), *op. cit*., p. 511. FLORES D'ARCAIS Francesca (a cura), *La pittura nel Veneto. Le origini*, Milano : Electa, 2004, p. 32.

et les chaussures ornées de perles contribuent au raffinement du costume de l'archange. En outre, il tient dans sa main gauche un sceptre qui souligne sa dignité et l'importance de son rôle de messager céleste. Si les longues ailes multicolores reposent dans son dos, la figure de Gabriel est néanmoins caractérisée par un certain dynamisme grâce aux jambes écartées et à la position du corps, légèrement penché en avant. Le bras droit, tendu en direction de la Vierge, amplifie cette impression de mouvement vers l'avant. Sur la droite de l'arc, la Vierge est debout sur la petite estrade d'un siège sans dossier dont l'assise est décorée de perles, de même que le coussin long qui la recouvre. Marie est revêtue d'une tunique bleu nuit et d'un *maphorion* brun dont les bordures sont frangées. Sa main droite est levée devant sa poitrine, paume ouverte vers l'extérieur, tandis que, de la gauche, elle tient le fuseau ou la quenouille. L'activité de filage est également évoquée grâce à la présence du panier, rempli de pelotes écarlates, qui est déposé près du siège de la Vierge.
Dans l'église romaine de S. Giovanni à Porta Latina, les murs latéraux de la nef sont entièrement décorés par un cycle peint qui se déroule sur trois registres et qui a probablement été réalisé dans la seconde moitié du XIIe siècle, peut-être au cours de la dernière décennie[339]. L'*Annonciation* est conservée sur le mur droit, au registre médian (fig. 160). Le motif iconographique de la Vierge filant est illustré par la présence d'un panier rond disposé sur le sol près du trône à haut dossier sur lequel est assise la Vierge. Le panier contient deux très grosses pelotes, l'une blanche, l'autre écarlate et qui se devine à peine derrière la première.
Le thème iconographique de l'Annonciation a également été illustré parmi les mosaïques conservées à la croisée du transept dans la chapelle palermitaine de S. Maria dell'Ammiraglio, plus communément appelée La Martorana. Ce décor pourrait être daté entre 1143, date à laquelle il est certain que les travaux d'édification de la chapelle ont débuté, et 1151[340]. Dans l'*Annonciation* (fig. 161), Marie est assise sur un siège bas et s'occupe au filage de la pourpre. Sur ses genoux repose un minuscule panier arrondi d'où elle vient de tirer un fuseau relié à un amas de fibres qu'elle tient dans la main gauche.

Mais dans la majeure partie des images de l'Annonciation qui figurent le motif iconographique de la Vierge filant, cette activité est simplement évoquée grâce aux instruments, quenouille ou fuseau, que Marie tient en main. Dans l'église S. Pietro de Galtelli, en Sardaigne, une *Annonciation* a été peinte dans le courant du XIIe siècle[341] (fig. 162). La Vierge, figurée à droite sous une sorte de dais stylisé, est vêtue d'un *maphorion* brun qu'elle porte sur une longue robe immaculée. Son activité de filage est évoquée par le fuseau et la quenouille qu'elle tient dans ses deux mains et sur lesquels sont enroulées des fibres blanches. Marie est également équipée des deux instruments privilégiés du filage dans l'*Annonciation* qui appartient au décor mosaïqué de la Cappella Palatina de Palerme (fig. 163), un décor qui a été réalisé à une date incertaine après 1130[342]. Figurée sur la droite de l'arc triomphal, la Vierge se tient debout devant un siège bas recouvert d'un coussin de forme oblongue. Sa main droite est levée, paume ouverte, devant sa poitrine tandis que, de la gauche, elle tient la quenouille et le fuseau suspendu à un fil. Une figuration identique a été mise en œuvre dans l'*Annonciation* qui fait partie du cycle de mosaïques décorant la croisée du transept dans la cathédrale de Monreale (fig. 164). Ces mosaïques sont datées de la fin du XIIe siècle, probablement dans les années 1180-1190[343].

---

[339] Voir note 52 p. 72.

[340] Voir notes 65 et 66 p. 74.

[341] Voir note 60 p. 73.

[342] Voir notes 62 à 64 p. 74.

[343] Voir note 67 p. 75.

La présence des deux instruments nécessaires au filage est assez inhabituelle et, dans de nombreuses images, la Vierge ne possède que la quenouille ou le fuseau. C'est le cas, notamment, dans l'*Annonciation* conservée dans la chapelle du château de Hocheppan à Appiano (fig. 165). La datation des peintures murales d'Appiano est sujette à controverse et plusieurs hypothèses en situent la réalisation, dans la seconde moitié du XIIe ou dans le courant du XIIIe siècle[344]. Dans cette très belle *Annonciation*, la Vierge est figurée sur la droite de la composition, devant un siège à dossier agrémenté d'une étoffe blanche à motifs circulaires. Un coussin rouge est déposé sur l'assise. Marie arbore un nimbe d'or dont le cerne rouge est ponctué de perles blanches. La Vierge lève la main gauche, paume ouverte devant la poitrine. De la droite, elle tient un fuseau grâce auquel elle a commencé à constituer une pelote qui repose sur le coussin du siège. Dans le même esprit, mentionnons l'*Annonciation* peinte dans l'ancienne cathédrale de Saint-Lizier (fig. 155). Il s'agit d'une image exceptionnelle puisque la documentation iconographique de cette étude ne comporte que deux exemples du motif iconographique de la Vierge filant dans l'art mural de France. Dans cette image, Marie tient dans la main droite une fine quenouille sur laquelle sont enroulées des fibres blanches.

L'observation du *corpus* de cette étude a révélé que le motif iconographique de la Vierge filant se raréfie considérablement après le XIIe siècle. Cependant, il perdure ponctuellement dans les régions méridionales de l'Italie qui ont été durablement marquées par l'iconographie byzantine, une iconographie dans laquelle ce motif perdure, même à une époque plus tardive. Dans la chapelle S. Pellegrino de Bominaco, dans les Abruzzes, un ensemble de peintures murales a été peint dans la nef en 1263, sous l'abbatiat de Teodino[345]. Dans l'*Annonciation* (fig. 166), la Vierge, sur la droite, est vêtue d'une robe blanche agrémentée de motifs losangés et d'un galon brodé d'or. Elle porte également un *maphorion* rouge qui dissimule sa chevelure. Marie est assise sur un siège bas dont l'assise est recouverte d'une étoffe à carreaux. Bras droit replié, elle lève sa paume droite devant la poitrine tandis que, de la gauche, elle tient la longue tige d'une quenouille minuscule.
Dans la région des Pouilles, deux autres *Annonciations* peintes, appartenant à l'art mural du XIVe siècle, s'attachent encore à figurer l'activité de filage de la Vierge. Dans la crypte S. Antonio Abate de Nardò, une *Annonciation* fragmentaire datant du début du siècle[346] a été conservée (fig. 167). La Vierge est figurée sur la droite, vêtue d'un *maphorion* blanc dont la bordure dorée encadre son visage et qui reflète la sensibilité byzantine de cette image. Le visage légèrement penché en avant, Marie porte sa main droite à la poitrine. De la main gauche, elle tient une petite quenouille qu'il est difficile de distinguer en raison du mauvais état de conservation de cette peinture murale. L'autre *Annonciation* est conservée dans une chapelle rupestre, connue sous l'appellation de Grotta del Crocifisso, située à Ugento (fig. 168). La Vierge vêtue à la mode byzantine se tient debout sur la droite d'une composition très étroite. Elle présente la paume de sa main droite ouverte devant sa poitrine. Dans la gauche, il est encore possible de distinguer la tige de la quenouille que tient Marie.

Dans trois peintures murales conservée en Italie et qui appartiennent toutes à la période du Trecento, l'activité de filage est matérialisée au travers de la figure d'une servante. Le premier exemple appartenant à notre documentation apparait dans l'*Annonciation* peinte au revers de façade dans la basilique S. Flaviano de Montefiascone (fig. 169). Cette peinture

[344] Voir note 73 p. 76.

[345] Voir note 124 p. 86.

[346] FALLA CASTELFRANCHI (1991), *op. cit.*, p. 241.

murale, inaugurant un petit cycle dédié à l'Enfance du Christ, a probablement été réalisée dans le premier quart du XIVe siècle par un artiste de formation giottesque qu'il faudrait peut-être identifier à Donato d'Arezzo[347]. La scène se déroule dans une « boite architecturale » composée de deux espaces. Le premier espace, au centre de la composition, abrite une figure monumentale de la Vierge. Il communique sur la droite avec un second espace, de dimensions plus réduites, dans lequel se trouve une servante. Assise sur un tabouret bas, elle file en tenant la quenouille dans la main gauche et le fuseau dans la dextre.
Une figuration similaire apparait dans l'*Annonciation* peinte dans la nef latérale droite de la collégiale S. Maria Assunta de San Gimignano (fig. 170). Appartenant à un vaste programme iconographique consacré à la vie du Christ, la fresque a sans doute été réalisée vers 1335-1350 par Barna da Siena ou par Lippo Memmi qui a succédé au premier maître suite à sa mort accidentelle sur le chantier de la collégiale[348]. La majeure partie de la composition est occupée par un espace architectural dans lequel se déroule la rencontre entre Marie et l'archange Gabriel. Il est flanqué, sur la droite, par un étroit édicule qui abrite une jeune servante blonde assise à même le sol. Elle tient, dans la main gauche, un petit fuseau et une très longue quenouille dont elle a immobilisé la tige sous son bras. La fileuse a interrompu son travail afin de rapprocher son oreille de la cloison qui sépare l'édicule de l'espace principal et de surprendre les mots échangés par Marie et Gabriel.
La dernière *Annonciation* trecentesque dans laquelle figure le motif de la servante filant est une peinture murale déposée sur toile, provenant d'une chapelle de l'église S. Maria Annunziata de Gaeta, en Latium, et actuellement conservée au Museo Diocesano de cette même ville (fig. 171). Cette *Annonciation* aurait été peinte par un artiste anonyme dans les années 1370-1380[349]. Elle est particulièrement intéressante du point de vue de la matérialisation de l'activité de filage. Comme à Montefiascone et à San Gimignano, le peintre de Gaeta a utilisé le motif iconographique de la servante filant. Elle est figurée sur la droite de la composition, assise sur un siège bas à l'intérieur d'un petit espace architectural. L'activité de filage est illustrée avec une grande précision : la servante a immobilisé la quenouille sous son bras gauche. Ses deux mains guident le fil qui s'enroule sur le fuseau suspendu près de ses pieds. Mais la peinture de Gaeta est surtout remarquable pour un autre motif iconographique pour lequel aucun équivalent n'a été découvert. Sur la gauche de la composition, la Vierge est abritée sous un porche où elle a interrompu son activité pour recevoir le message transmis par Gabriel. Près d'elle, un dévidoir maintient les écheveaux de fil que Marie était probablement en train de rassembler pour en faire les pelotes qui sont déposées sur le sol.

Achevons cette observation du motif du filage dans les images murales de l'Annonciation avec la seconde peinture murale qui illustre ce thème dans notre documentation française. Il s'agit de l'*Annonciation* qui appartient au cycle de la jeunesse de la Vierge peint dans l'absidiole nord de l'église ariégeoise de Sainte-Suzanne au XVe ou dans le premier quart du XVIe siècle[350] (fig. 172). La scène se déroule dans un intérieur, vraisemblablement l'atelier de Joseph, où Marie est assise sur un tabouret bas. Elle ne se détourne pas de son activité de filage lorsque Gabriel lui annonce l'Incarnation. Comme dans la peinture de Gaeta, les gestes de la fileuse sont détaillés avec exactitude. La quenouille est immobilisée sous le bras gauche de Marie tandis que, de la main droite, elle fait tourner le fuseau pour que s'y enroule le fil qu'elle guide de la senestre.

---

[347] Voir note 221 p. 99.

[348] Voir note 151 p. 90.

[349] ROMANO S. (1992), *op. cit.*, p. 374.

[350] Voir note 405 p. 127.

Les deux motifs iconographiques particuliers qui viennent d'être analysés ne concernent qu'une faible proportion des *Annonciations* répertoriées dans l'art mural de la France et de l'Italie. Le motif de la première Annonciation à la fontaine est quasiment inexistant dans notre documentation tandis que celui de la Vierge filant tend à se raréfier après le XIIe siècle. Il est parfois remplacé par le motif de la servante filant avant que l'activité de filage, sous toutes ses formes, ne disparaisse complètement.
Les images de l'Annonciation qui ne comportent aucun de ces deux motifs spécifiques répondent à des codes iconographiques qui varient notablement en fonction des lieux et des époques considérés. Cette codification s'est développée autour de certains éléments formels qui caractérisent l'iconographie de l'Annonciation.

2.5.2. Les éléments formels de l'iconographie de l'Annonciation : une figuration stéréotypée

Une analyse de l'iconographie traditionnelle de l'Annonciation se doit de prendre en considération les différents éléments formels qui la composent. Le traitement de l'espace, tout d'abord, dont l'examen a révélé la coexistence de lieux transcendants, situés entre l'humain et le céleste, et de lieux plus communs matérialisés par un espace architectural. L'analyse s'orientera ensuite vers l'observation des deux protagonistes principaux de l'Annonciation, Marie et Gabriel, afin d'en étudier les attitudes et la gestuelle qui constituent un mode d'expression à part entière. Un paragraphe sera également consacré au motif particulier du livre qui, en dehors des instruments de filage, constitue « l'attribut » principal de la Vierge. Enfin, l'analyse s'intéressera aux différents moyens plastiques mis en œuvre pour matérialiser l'Incarnation du Christ dans le sein de la Vierge.

2.5.2.1. Le traitement de l'espace

L'observation du traitement de l'espace mis en œuvre dans les images de l'Annonciation qui appartiennent à notre documentation a révélé trois grandes tendances. La première utilise une cadre indéfini pour caractériser une rencontre qui se déroule dans une réalité au-delà de l'humain. La seconde révèle les prémices d'une structuration architecturée de l'espace dans lequel se déroule l'Annonciation tandis que la dernière est caractérisée par une insertion de la scène dans un véritable cadre architectural.

Une réalité au-delà de l'humain

Dans de très nombreuses images de l'Annonciation, en particulier les plus anciennes, le lieu dans lequel se déroule la scène n'est pas défini. Cet espace, traité de manière « abstraite », contribue à situer l'Annonciation en-dehors du temps, dans une autre réalité qui n'est pas celle de l'humain. Le traitement de l'espace permet alors d'évoquer la transcendance de cette rencontre entre le messager céleste et Marie.
Dans les deux *Annonciations* peintes dans les catacombes romaines (fig. 143 et 144), aucune indication spatiale ne permet de déterminer le lieu dans lequel se déroule la scène. Tout au plus, une ligne de sol a-t-elle été matérialisée dans la peinture de la catacombe de Priscille. Dans les peintures murales de S. Maria Antiqua, les personnages se détachent sur

des bandes horizontales de couleurs différentes qui scandent l'arrière-plan de l'image (fig. 146 et 147).

Une mise en espace similaire a été utilisée dans l'*Annonciation* peinte dans la tribune de l'abbatiale S. Léger d'Ebreuil (fig. 173). Cette peinture murale appartient à un programme iconographique dédié à l'histoire des archanges dont la réalisation est située au XIIe siècle sans qu'une datation plus précise ait pu être déterminée avec certitude[351]. Les deux protagonistes de l'Annonciation se détachent sur un fond constitué de plusieurs bandes horizontales traitées dans différentes nuances d'ocre et de blanc qui créent d'harmonieux rappels de couleurs avec les costumes des personnages. Dans la partie inférieure de la composition, le sol est matérialisé par une bande beige dont le ton évoque celui de la tunique de l'archange Gabriel. La bande centrale, la plus large, est traitée dans un bel ocre rouge comme la robe portée par Marie tandis que le registre supérieur, ocre jaune, rappelle la teinte de son manteau. Seul le *pallium* bleu de l'archange ne trouve pas d'équivalent dans les couleurs adoptées pour le fond de l'image ; il manifeste la dignité et le caractère surnaturel du messager céleste envoyé par Dieu pour annoncer le miracle de l'Incarnation. On retrouve d'ailleurs la même teinte dans les nuées d'où émerge la main de Dieu et dans la croix qui l'accompagne.

Dans la seconde moitié du XIIe siècle[352], une *Annonciation* a été peinte dans le chœur de l'église S. Aignan de Brinay (fig. 174). La mise en espace est semblable à celle adoptée dans la peinture d'Ebreuil. Les deux personnages se détachent sur des bandes horizontales aux couleurs vives et contrastées mais la matérialisation du sol est particulièrement inhabituelle. Ses ondulations évoquent des nuages, un élément de spatialisation qui permet véritablement de situer la scène au-delà de l'humain.

Dans les *Annonciations* mosaïquées qui ont été répertoriées pour le XIIe siècle en Italie, le lieu transcendant dans lequel se déroule l'annonce de l'Incarnation est matérialisé par le fond d'or qui règne sur l'ensemble de la scène. À Torcello (fig. 159), les seules indications spatiales sont formalisées par une ligne de sol ondulée, sur laquelle reposent les pieds de l'archange Gabriel, et par le socle du siège devant lequel se tient la Vierge. Au contraire, dans les deux mosaïques conservées à Palerme (fig. 161 et 163), les pieds de l'archange ne reposent sur rien, ce qui permet de souligner l'immatérialité du messager céleste.

Dans l'*Annonciation* de la basilique S. Maria Maggiore de Rome (fig. 145), la mise en espace de la scène est riche de sens et permet d'évoquer la distance qui existe entre l'humain et le céleste. L'architecture qui se trouve sur la gauche de la composition et le sol traité en aplat vert évoquent le monde humain dans lequel la Vierge est ancrée, comme en témoignent la base massive du siège sur lequel elle est assise et l'activité de filage à laquelle elle s'adonne. Dans le registre supérieur de la composition, un ciel d'un bleu profond est ponctué de nuages multicolores. C'est dans cet espace céleste qu'évoluent l'archange Gabriel, qui vole au-dessus de Marie, et la colombe du Saint-Esprit, qui fond sur elle. Entre l'espace humain et l'espace céleste, un large fond d'or marque le point de contact entre ces deux mondes.

---

[351] L'Index of Christian Art indique que les peintures de la tribune d'Ebreuil auraient été réalisées dans le courant du XIIe siècle. Cette hypothèse est corroborée par André Rhein qui a tenté de préciser la datation. Dans une première étude, il situe la réalisation du décor peint dans la seconde moitié du XIIe siècle avant de proposer une datation plus précoce, vers 1130-1140, dans un second article. RHEIN André, « Ebreuil » in *Congrès Archéologique de France*, 1916, LXXXe session (Moulins-Nevers, 1913), p. 100-124. Id., « Ebreuil » in *Congrès Archéologique de France*, 1939, CI^e^ session (Allier, 1938), p. 329-332.

[352] Voir note 40 p. 70.

La position de Marie dans l'image nous semble, à cet égard, assez explicite. Elle est assise sur un siège dont la base est ancrée dans le monde humain tandis que le sommet de sa tête atteint l'espace céleste et se détache sur le ciel bleu. La Vierge est donc figurée, dans cette image, comme un trait d'union entre l'humain et le céleste. Par ailleurs, grâce au costume dont elle est revêtue, Marie se fond dans l'or de la zone de contact entre les deux mondes ; par le miracle de l'Incarnation, le sein de Marie devient effectivement un espace où coexistent le divin et l'humain sous la forme du Verbe fait chair.
Cette hypothèse d'interprétation nous semble confirmée par la position des autres personnages figurés dans l'image. Les cinq anges qui entourent Marie présentent une position similaire à la sienne, les pieds dans l'espace humain et la tête dans l'espace céleste, une position qui évoque leur capacité à se déplacer entre les deux mondes. En revanche, Joseph, figuré sur la droite de l'image, n'a aucun contact avec l'espace céleste ; cette position souligne son rôle secondaire dans les évènements qui entourent le miracle de l'Incarnation.

Mais l'arrière-plan indéfini mis en œuvre dans certaines images de l'Annonciation n'est pas toujours riche de sens ; il ne s'agit parfois que d'un espace dans lequel s'expriment la créativité et le raffinement de l'artiste. Dans l'*Annonciation* de la chapelle du château de Hocheppan à Appiano (fig. 165), le peintre a réutilisé le modèle ancien des bandes horizontales mais il a également laissé parler son goût pour l'ornementation. Le sol est matérialisé par une bande jaune agrémentée de demi-cercles verts, disposés comme des écailles, dans lesquels sont insérés de fins motifs rouges. La couleur des trois bandes horizontales qui surmontent le sol rappelle les couleurs déjà utilisées : rouge, jaune puis vert pour la bande la plus large. Cette dernière est, en outre, agrémentée de rectangles bleus sur lesquels se détachent les visages des deux personnages.
Dans la Cour des sanctuaires de Rocamadour, le mur extérieur de la chapelle S. Michel est agrémenté de deux peintures murales, illustrant les thèmes iconographiques de l'Annonciation et de la Visitation, probablement réalisées vers la fin du XIIe siècle[353]. Ces peintures témoignent du très grand raffinement de l'artiste. Dans l'*Annonciation* (fig. 175), les deux protagonistes occupent la quasi-totalité de l'espace disponible. Sur la gauche, l'archange Gabriel tend sa main droite, index et majeur pointés en direction de la Vierge, tandis que, de la gauche, il tient un phylactère court et large. Le costume porté par Gabriel est complexe. Il est vêtu d'une longue tunique bleu pâle dont l'ourlet et les manches sont brodés d'or. Il porte par-dessus une tunique blanche, plus courte, dont la bordure est soulignée d'un galon doré auquel sont suspendus des ornements arrondis, également doré. L'ensemble est surmonté d'un manteau bleu et rouge dont un pan flotte librement par-dessus le bras gauche de l'archange. Sur la droite, Marie est assise sur un très beau siège bas dont l'assise est agrémentée de motifs sculptés d'inspiration végétale. La Vierge est vêtue d'une longue robe immaculée et d'un manteau sombre dont les ourlets sont brodés d'or. Les nombreux plis formés par les vêtements de l'archange et de Marie participent du raffinement de la scène. Une préciosité qui est exacerbée par le fond bleu nuit sur lequel se détachent les personnages. La couleur profonde de ce fond ainsi que les motifs circulaires qui le ponctuent, et qui évoquent des cabochons dorés, témoignent de l'intérêt du peintre de Rocamadour pour le travail de l'émail[354].

[353] Voir note 49 p. 72.
[354] DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit.*, p. 31.

L'insertion de la scène de l'Annonciation dans un lieu non défini a perduré durant toute la période médiévale puisqu'il en existe des exemples tardifs, quoique moins fréquents. Dans la chapelle Ss. Quirico e Iulitta de Boccioleto, en Piémont, une *Annonciation* isolée a été peinte sur l'arc triomphal, probablement dans la seconde moitié du XVe siècle[355] (fig. 176). Les personnages se répartissent de part et d'autre de l'arc en plein cintre : l'archange Gabriel à gauche, la Vierge et une figuration de Dieu en buste dans un médaillon sur la droite. L'espace dans lequel se déroule la scène n'est pas défini, si ce n'est par la matérialisation d'un sol au dallage rouge formant un réseau de losanges aux bordures ondulées. Au-dessus, un fond vert uni contraste avec une longue bande bleue qui règne de part et d'autre de l'arc mais s'interrompt pour en épouser la forme.
Probablement entre 1509 et 1512, une autre *Annonciation* a été peinte à la voûte de la cathédrale d'Albi par l'atelier de l'artiste bolonais Francesco Donnella[356] (fig. 177). Les personnages se détachent sur un fond uni d'un bleu profond. L'impression d'irréalité est renforcée par les halos, constitués de cercles concentriques de couleurs différentes et de rayons lumineux matérialisés par des dorures, qui entourent la Vierge et Gabriel. En outre, une insistance particulière est accordée à l'effet décoratif puisque des anges tenant des flambeaux et des éléments végétaux, traités en trompe l'œil à la manière de décors stuqués, apparaissent sous les piédestaux sur lesquels se tiennent Marie et Gabriel.

Les prémices d'une structuration architecturée de l'espace

Bien avant qu'une architecture conventionnelle fasse son apparition dans les images murales de l'Annonciation, les artistes ont d'abord utilisé des éléments de structuration simple, issus du vocabulaire architectural, comme les arcades et le dais. Précisons que les arcades surmontent les deux personnages tandis que le dais n'abrite que la figure de la Vierge. Ces éléments de structuration contribuent à valoriser les personnages principaux de l'Annonciation tout en matérialisant la distance qui les sépare l'un de l'autre, renforçant ainsi le hiératisme qui caractérise les plus anciennes illustrations de notre scène.
Parmi les plus anciennes images de l'Annonciation qui ont été répertoriées dans l'art mural de France et d'Italie, le motif iconographique des arcades est assez souvent employé pour scander l'espace de la composition, en particulier dans les peintures de la France romane. Une très belle *Annonciation* a été peinte, probablement au début du XIIe siècle[357], dans le chœur de l'église paroissiale S. Sauveur de Casenoves, dépendant de la commune d'Ille-sur-Têt dans les Pyrénées-Orientales (fig. 178). La peinture murale est aujourd'hui déposée et conservée par une fondation privée en Suisse. Les deux protagonistes s'inscrivent dans deux arcades traitées dans des tons de jaunes. Les arcs reposent sur une colonne centrale, de couleur rouge, qui crée une séparation visuelle entre les deux personnages, entre le messager divin et le monde de l'humain.
Un schéma compositif identique a été utilisé, dans la première moitié du siècle suivant[358], dans une *Annonciation* peinte dans le chœur de la chapelle Notre-Dame de Lugaut, située dans le département actuel des Landes (fig. 179). Les arcades qui surmontent Marie et Gabriel reposent sur de fines colonnes torses dont les bases et les chapiteaux sont dorés. Sur la gauche, l'ange Gabriel est identifié grâce à une inscription dont les lettres se déroulent verticalement près de la colonne centrale. Il porte une tunique brune ainsi qu'un *pallium*

[355] Selon la base Prealp.

[356] Voir notes 411 à 413 p. 129.

[357] Selon les informations disponibles au Musée d'art sacré d'Ille-sur-Têt.

[358] Voir note 78 p. 77.

ocre orangé. Sa main droite est tendue vers la Vierge tandis que, de la gauche, il tient un sceptre devant son bras droit, selon une posture peu réaliste qui vise à valoriser cet attribut. Nous y reviendrons ultérieurement. Sur la droite, la figure de la Vierge est malheureusement très lacunaire. Son bras gauche est replié, avant-bras relevé et paume ouverte. La position de ses pieds, tournés vers la droite alors que son visage semble dirigé dans le sens opposé, laisse à penser que la Vierge se retourne vers l'archange afin de recevoir son message.

L'utilisation des arcades comme moyen de structuration de l'espace est moins fréquente dans les images murales de l'Annonciation qui sont conservées en Italie. Il en existe néanmoins quelques exemples, comme dans la peinture murale déposée sur toile qui provient de l'église S. Andrea de Ferrare et qui daterait de la seconde moitié du XIIIe siècle[359] (fig. 180). Les arcades, légèrement brisées, sous lesquelles se tiennent les personnages sont agrémentées de motifs géométriques rouges et blancs et reposent sur de fines colonnettes blanches. Malgré les lacunes qui perturbent la lisibilité de la composition, il apparait clairement que Marie et Gabriel étaient séparés l'un de l'autre par une troisième arcade caractérisée par un motif de chevrons. Il est possible d'interpréter l'ajout de cette troisième arcade comme une volonté du concepteur de l'image d'introduire un symbolisme trinitaire dans cette *Annonciation*. Par ailleurs, l'idée d'un fond « abstrait » s'accorde ici avec l'introduction des arcades en tant qu'éléments de structuration de l'espace. Le sol est matérialisé par une large bande ocre-jaune tandis que l'arrière-plan est constitué de deux grands aplats sombres qui épousent la forme des arcades et qui sont entourés d'un fond vert.

Le motif de l'arcade a parfois fait l'objet d'un traitement inhabituel dans certaines images de l'Annonciation appartenant à la documentation iconographique de cette étude. À Rocamadour (fig. 175), les protagonistes de l'*Annonciation* sont bel et bien figurés sous des arcades. Cependant, cette fonction structurante n'est pas remplie par des arcades peintes mais par les bandes lombardes, reposant sur des culots à têtes sculptées, qui agrémentent le mur externe de la chapelle S. Michel. Dans l'*Annonciation* peinte dans l'église prieurale de Vals (fig. 156), Marie et Gabriel sont, de manière inaccoutumée, insérés sous une arcade unique qui permet d'abolir la frontière généralement introduite par la colonne qui sépare les deux personnages.

Dans d'autres images de l'Annonciation, seul le personnage de la Vierge est mis en valeur grâce à un élément de structuration de l'espace qui constitue une sorte de dais au-dessus et autour d'elle. D'une composition très simple dans les images les plus anciennes, le dais tend à se complexifier progressivement. Dans l'église S. Pietro de Galtelli (fig. 162), la Vierge à la quenouille et au fuseau est figurée sous un petit édicule dont elle occupe tout l'espace. Dans la partie inférieure, des motifs végétaux jaunes sur fond rouge évoquent peut-être la face sculptée d'un siège devant lequel Marie se tient debout. Au-dessus d'elle la tranche antérieure du dais est agrémentée de motifs semi-circulaires rouges sur fond blanc. L'espace dévolu à la Vierge est délimité latéralement ; à droite, par un montant vertical, à gauche par un motif ondoyant évoquant la frontière surnaturelle qui existe entre elle et l'archange, entre l'humain et le céleste.

Dans la basilique S. Maria Maggiore de Bergamo, la salle dite de la Curie a été agrémentée de plusieurs peintures murales, consacrées à l'Enfance du Christ, qui aurait été réalisées

[359] En 1256, l'église S. Andrea a été cédée par le Chapitre de la cathédrale à l'ordre des Augustins. Elle est ainsi devenue l'objet de donations émanant du prince Azzo VIII d'Este et de ses successeurs. Cette période a pu être favorable à la réalisation de la peinture de l'Annonciation. PASI Silvia, *La pittura monumentale in Romagna e nel Ferrarese fra IX e XIII secolo*, Bologna : University Press, 2001, p. 159.

sous l'épiscopat de Guiscardo Lanzi entre 1272 et 1281[360]. La peinture illustrant le thème iconographique de l'Annonciation prend place au-dessus d'un arc, de part et d'autre duquel les deux protagonistes sont répartis (fig. 181). La Vierge, à droite, est abritée sous un dais hexagonal soutenu par de fines colonnettes, dont les chapiteaux sont agrémentés de sculptures à motifs végétaux. Le dais est couronné d'un entablement festonné. La valorisation de la figure de la Vierge, introduite par la présence du dais, est renforcée par l'ajout d'une tenture à motifs losangés placée juste derrière Marie.
Le motif de la tenture a été très souvent utilisé pour valoriser les personnages principaux de l'Annonciation, surtout, semble-t-il, à partir du XIVe siècle. La richesse des couleurs et des motifs a pour fonction d'attirer le regard du spectateur. Dans l'église S. Maria Maggiore de Sant'Elia Fiumerapido, en Latium, une *Annonciation* a été peinte dans l'abside, probablement dans la seconde moitié du XIVe siècle[361] (fig. 182). Comme dans la peinture de Bergamo, une tenture rouge à motifs losangés permet de mettre en valeur la figure de la Vierge située sur la droite de la composition. La chapelle des anges située dans l'abbatiale S. Scolastica de Subiaco a été décorée de peintures murales, sans doute peu après son édification en 1426 sur l'ordre de l'évêque de Majorque, Ludovico de Prades[362]. Dans la peinture illustrant le thème iconographique de l'Annonciation (fig. 183), une magnifique tenture, tissée d'or et agrémentée d'arabesques noires, constitue la toile de fond sur laquelle se détachent les deux protagonistes. Le motif de la tenture a également été utilisé dans l'art mural français comme en témoigne l'*Annonciation* peinte sur l'arc triomphal de la chapelle S. Jacques de Prelles, hameau dépendant de la commune de Saint-Martin-de-Queyrières dans les Hautes-Alpes (fig. 184). La datation de cette peinture murale est sujette à controverse mais elle pourrait avoir été réalisée aux marges du troisième quart du XVe siècle[363]. Sur la droite de la composition, une tenture rouge ornée de motifs végétaux noirs marque l'arrière-plan devant lequel la Vierge est agenouillée. Le thème de la tenture est ici allié au fond « abstrait » tel qu'il a déjà été utilisé, notamment, dans les *Annonciations* peintes dans l'église S. Andrea de Ferrare et surtout à Boccioleto. À Prelles, le sol est matérialisé par une bande de couleur brune tandis que l'arrière-plan est constitué d'un fond vert sur lequel se détachent deux rectangles gris qui épousent la forme de l'arc de part et d'autre duquel se répartit la scène. Après le XVe siècle, le motif de la tenture n'apparait plus dans la documentation iconographique qui a été rassemblée dans le cadre de cette enquête[364].

Mais revenons au motif iconographique du dais comme élément de structuration de l'espace. À partir du XIVe siècle, il prend souvent la forme d'un édicule sous lequel la Vierge, seule, est abritée. Dans l'église S. Nicola de San Vittore del Lazio, une *Annonciation* a été peinte dans la nef latérale droite, probablement vers 1300-1310[365] (fig. 185). Les deux protagonistes se détachent sur un fond indéfini composé d'un sol de couleur ocre jaune et d'un arrière-plan bleu. Sur la droite de la composition, Marie est abritée sous un édicule de pierre blanche, quadrangulaire et soutenu par deux fines colonnettes qui reposent sur un socle

---

[360] Voir note 123 p. 86.

[361] OROFINO (2000), *op. cit.*, p. 170.

[362] Voir note 337 p. 115.

[363] Marguerite Roques propose une datation vers le milieu du XVe siècle tandis que les Cahiers de l'Inventaire situe la réalisation de l'Annonciation de Prelles un peu plus tardivement, vers 1475. ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 233-239. *Peintures murales…* (1987), *op. cit.*, p. 201-211.

[364] À ce sujet, voir aussi : JOURNIAC Virginie, *Le Drap d'honneur, attribut marial dans l'iconographie chrétienne : 13e-15e siècles*, Mémoire de DEA réalisé sous la direction d'Anne Prache et Daniel Russo, Université de la Sorbonne Paris IV, 1996, 2 vol., 116 et 112 p.

[365] OROFINO (2000), *op. cit.*, p. 195.

peu élevé. Seule la face postérieure de l'édicule est pleine, les trois autres étant ouvertes sur l'extérieur au travers d'arcs en plein cintre. L'ensemble est couronné d'une corniche. La Vierge se tient debout, un livre dans la main gauche, l'autre ouverte devant sa poitrine. Elle tourne légèrement son visage vers l'archange Gabriel qui effectue une génuflexion à l'extérieur de l'édicule. Ses longues ailes, dont les pennes sont nettement définies et traitées dans différents tons de bruns, sont dressées vers le ciel. De la main droite, Gabriel esquisse un geste de bénédiction en direction de Marie.

La structure du dais qui abrite la Vierge est plus complexe dans une *Annonciation* peinte dans la chapelle Notre-Dame-des-Grâces de Plampinet (fig. 186). Cette peinture murale aurait été réalisée par une anonyme de culture allemande ou suisse[366] vers le milieu du XVe siècle[367]. Comme à San Vittore del Lazio, la scène se déroule dans un lieu indéfini où le sol est matérialisé par une large bande de couleur beige et le fond par un aplat bleu sombre. Marie est figurée sur la droite de la composition, agenouillée devant un prie-Dieu constitué d'un pupitre, sur lequel est déposé un livre ouvert, et d'un banc de bois. Un petit édicule quadrangulaire, construit en pierre grise, la surmonte. La façade antérieure est largement ouverte et soutenue par deux fins piliers tandis que les autres faces sont scandées par d'étroites arcades en plein cintre. Un plafond à caissons participe à l'élaboration d'une perspective assez maladroite. L'ouverture antérieure est surmontée d'une frise ajourée, agrémentée de quadrilobes, et d'une corniche.

Dans une *Annonciation* peinte dans la basilique S. Francesco d'Arezzo par Spinello Aretino, probablement vers 1390-1400[368], l'édicule qui abrite la Vierge fait l'objet d'une riche ornementation, restituée avec un grand raffinement et un goût prononcé pour le détail (fig. 187). Situé dans la partie droite de la composition, l'édicule est constitué de matériaux polychromes qui évoquent un style architectural très répandu dans la Toscane de la Renaissance. Les faces antérieure et gauche de l'édicule sont percées d'une large arcade dont l'arc brisé est souligné par une délicate dentelle de pierre. L'arc qui surmonte la Vierge est soutenu par de fines colonnettes torses et les écoinçons sont agrémentés d'une marqueterie polychrome. À l'intérieur de l'édicule, les arcs du mur postérieur et de la paroi latérale droite sont soulignés par des motifs géométriques et polychromes. La voûte, de couleur rouge, s'accorde avec la tonalité de la tenture dont le mur du fond a été revêtu. Sur la paroi droite est adossé un siège à haut dossier sculpté devant lequel se tient la Vierge. L'ensemble de l'édicule est couvert d'une coupole dont les nervures sont soulignées par une série de crochets sculptés. L'entablement soutient deux frontons triangulaires dont la rectitude est interrompue par deux excroissances latérales de forme arrondie. La forme originale de ces frontons est soulignée par des palmettes sculptées dont la succession aboutit, au faîte, à un fleuron. Le fronton antérieur est agrémenté d'une marqueterie polychrome et d'un médaillon dont le quadrilobe interne laisse apparaitre une figure en buste. Enfin, les angles de l'édicule sont surmontés par de fins pinacles.

Dans quelques images de l'Annonciation plus tardives, la Vierge est abritée sous un dais de tissu. C'est notamment le cas dans une très belle *Annonciation* qui appartient au décor peint de la voûte de l'église Notre-Dame de Kernascléden (fig. 188). La structure quadrangulaire du dais, ornée de franges, est adossée contre l'ogive qui délimite la composition sur la droite. Le ciel est composé d'un tissu rose pâle tandis que les tentures suspendues latéralement sont agrémentées d'arabesques vertes sur fond blanc.

---

[366] ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 304-307.

[367] *Peintures murales…* (1987), *op. cit.*, p. 159-167.

[368] Voir note 146 p. 89.

Évoquons, pour finir, une très belle peinture murale qui avait été réalisée par Sandro Botticelli, vers 1481[369], pour l'hôpital S. Martino alla Scala de Florence. Cette *Annonciation* est aujourd'hui conservée à la Galerie des Offices (fig. 189). À l'extrémité droite de la composition, la Vierge est abritée sous un dais suspendu formant un ciel pointu. Les deux pans de l'étoffe immaculée, aux bordures festonnées, s'écartent délicatement autour de Marie.

Aux éléments de structuration de l'espace qui viennent d'être évoqués s'associent ou se substituent progressivement des architectures plus complexes. Qu'elle remplisse la fonction d'un arrière-plan ou qu'il s'agisse d'un véritable intérieur dans lequel se déroule la scène, l'architecture acquiert, dès le XIIe siècle, une importance croissante dans les images murales de l'Annonciation qui ont été recensées, en particulier en Italie.

L'insertion de l'Annonciation dans un cadre architectural

L'existence d'un cadre architectural dans les images murales de l'Annonciation est relativement inhabituelle avant le XIIe siècle. À ce titre, l'exemple de la mosaïque conservée dans la basilique romaine de S. Maria Maggiore (fig. 145) est exceptionnel. La composition est délimitée, sur la gauche, par un petit édifice quadrangulaire dont la paroi latérale est érigée en pierre de taille. La toiture à double pente est couverte de plusieurs panneaux de couleur rouge-orangé. La façade de l'édicule est percée d'une porte flanquée de deux colonnes d'ordre corinthien et surmontée d'un fronton triangulaire. Les deux battants de la porte sont fermés et décorés de croisillons dorés. Un ornement de forme ovoïde, dont il est difficile de déterminer la nature, est fixé sur les parties hautes de la porte. En pendant, un autre édifice clôt la composition près de la figure de Joseph mais la reproduction présentée dans notre catalogue ne l'inclut pas. L'édifice est de taille et de forme similaires au premier. Mais au lieu d'une porte fermée, la façade est percée d'une large ouverture délimitée par les deux colonnes qui soutiennent le fronton triangulaire. Des rideaux entrouverts dévoilent l'intérieur sombre de l'édifice et une lampe est suspendue entre ces deux tentures. Nous reviendrons plus loin sur les questions relatives au symbolisme de ces deux édifices.
Une autre *Annonciation* ancienne, peinte à la fin du Xe ou au XIe siècle dans l'abside de la chapelle S. Michel d'Aiguilhe[370], intègre dans sa composition un petit édicule auprès duquel la Vierge est figurée. Composé de trois niveaux, l'édifice est couvert d'un toit de forme pyramidale. Les différents niveaux sont caractérisés par des baies aux formes variées qui percent chacune des façades. Le niveau inférieur repose sur des arcs surbaissés, le deuxième est percé de baies rectangulaires tandis que le niveau supérieur s'ouvre par des arcades en plein cintre.

À partir du XIIe siècle, le cadre dans lequel se déroule l'épisode de l'Annonciation fait l'objet d'un intérêt accru qui se traduit de plus en plus souvent par l'insertion d'une architecture. Dans l'église véronaise de S. Fermo Maggiore, la crypte abrite une *Annonciation* probablement peinte à la fin du XIIe siècle[371] (fig. 190). Les deux protagonistes occupent le premier plan de l'étroite composition et se détachent devant un fond bleu qui matérialise le mur d'enceinte d'une ville. Au-delà, les parties hautes de plusieurs édifices sont visibles : au centre, une toiture rouge de forme conique flanquée de deux édifices dotés d'un fronton

[369] Date à laquelle l'œuvre a été payée, selon la Fondazione Federico Zeri qui se fonde sur BALDINI, BERTI (1957), *op. cit*., p. 36-37, notice 26.

[370] Voir note 10 p. 65.

[371] FLORES D'ARCAIS (2004), *op. cit*., p. 167.

triangulaire et, au fond, un mur d'enceinte crénelé percé de deux minuscules baies géminées.

Dans l'*Annonciation* peinte au siècle suivant dans la chapelle S. Pellegrino de Bominaco (fig. 166), l'arrière-plan de la composition est scandé par plusieurs éléments d'architecture hauts et étroits évoquant des tours. Toutes trois sont caractérisées par un même parti architectural : une façade percée ou non d'ouvertures et surmontée d'une corniche sculptée et d'une coupole. Sur la droite, derrière la Vierge, un premier édifice possède une paroi sombre, dénuée d'ouverture, qui contraste avec le *maphorion* rouge et le nimbe doré de Marie dans le but de valoriser ce personnage. En retrait se trouve une deuxième tour dont la façade ocre jaune est percée d'un *oculus* surmonté d'une baie en plein cintre. Enfin, le dernier édifice, à droite de Gabriel, se situe sur le même plan que le premier. Il est précédé de deux marches qui permettent d'accéder à une étroite ouverture occupant toute la hauteur de la tour. Ce dernier édicule est flanqué d'une colonne massive surmontée de feuilles d'acanthe sculptées.

Dans certaines images de l'Annonciation qui appartiennent à notre documentation italienne, le cadre architectural coïncide avec l'emplacement du siège de la Vierge, formant ainsi une sorte de trône monumental destiné à valoriser ce personnage. C'est le cas, notamment dans une fresque appartenant au programme décoratif de la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise (fig. 191). Ce vaste cycle pictural, dédié à la vie du Christ, se déroule sur le mur méridional de la nef et aurait été réalisé par un atelier romain vers 1288-1290[372]. L'*Annonciation* se déroule devant un édifice de pierre jaune pâle qui évoque une architecture ecclésiale et englobe véritablement le siège devant lequel se tient Marie. Ce siège bas, dont l'assise est recouverte de riches coussins, est adossé à un édicule élevé creusé d'une niche en cul-de-four qui rappelle la forme d'une abside. Celle-ci est flanquée de deux colonnes, dont les cannelures ont la forme de méandres, et surmontée d'un fronton triangulaire dont la base est interrompue par l'arrondi du cul-de-four. Sur la droite, à l'arrière-plan, un long corps de bâtiment est flanqué d'un autre édifice, moins élevé. Malgré la maladresse de la perspective, ces deux corps de bâtiment semblent perpendiculaires, au même titre qu'une nef et son transept. Sur la gauche, au-dessus du fronton qui surmonte l'abside, une tour évoquerait la présence d'un clocher ou d'un campanile.

Contemporainement, une structure architecturale similaire est mise en œuvre par le créateur d'une mosaïque illustrant l'épisode de l'Annonciation dans l'abside de la basilique romaine de S. Maria Maggiore[373] (fig. 192). Le trône monumental devant lequel se tient la Vierge se détache sur le fond d'or de la mosaïque. Le siège bas, dont l'assise est recouverte d'un coussin allongé, est richement décoré. La structure massive est plaquée d'or et incrustée de pierres précieuses aux formes et aux couleurs variées. Comme dans la peinture d'Assise, le siège est adossé à une haute niche dont le cul-de-four est agrémenté de caissons. La paroi du tambour est scandée verticalement par une succession de corniches sculptées d'oves. De part et d'autre de la niche, deux parois en ressaut, moins élevées, forment un retour encadrant le siège de Marie.

Mais à partir du XIVe siècle, particulièrement en Italie, le cadre architectural qui caractérisait certaines images de l'Annonciation subit une profonde mutation puisque, désormais, la scène se déroule presque toujours dans un intérieur. L'utilisation de l'architecture n'a plus pour objectif de souligner la séparation qui existe entre les deux personnages ou

[372] Voir note 121 p. 85.

[373] Les mosaïques de l'abside de S. Maria Maggiore auraient été réalisées vers 1288-1295. Voir note 115 p. 84.

d'accentuer la prépondérance visuelle de l'un d'eux, mais vise désormais à englober les protagonistes, et parfois le spectateur, au sein d'un espace unifié[374].
Cette évolution s'apparente à une tradition narrative, proposée par certains évangiles apocryphes et remise au goût du jour par la *Légende Dorée*, selon laquelle l'Annonciation se serait déroulée à l'intérieur d'une maison. Si l'on en croit le *Protévangile de Jacques* et l'*Évangile arménien de l'Enfance*, il s'agit de la maison de Marie. Le second apocryphe précise, en outre, que Gabriel pénètre dans la maison alors que la porte a été verrouillée par Marie lorsqu'elle s'est réfugiée chez elle après avoir été effrayée par la voix surnaturelle à la fontaine. La tradition diffère avec l'*Histoire de Joseph le Charpentier* puisque l'apparition de l'archange Gabriel a lieu dans la maison de Joseph. Pour la *Légende Dorée*, la scène se déroule à Nazareth, dans la maison des parents de Marie où la jeune fille s'est rendue après avoir quitté le Temple. En dépit des affinités qui existent avec cette tradition littéraire, il faut garder à l'esprit que la mutation du cadre architectural de l'Annonciation vers la figuration d'un intérieur s'inscrit également dans une tendance iconographique plus générale qui se développe à cette période et qui vise à l'actualisation des images sacrées afin d'en proposer une interprétation dont les fidèles pourraient se sentir proches.

Cette tendance est beaucoup moins prononcée dans les *Annonciations* qui appartiennent à l'art mural du XIVe siècle en France puisque des modes de structuration de l'espace plus anciens perdurent durant toute la période. Dans les deux *Annonciations* peintes dans les églises de Marchésieux et de Saux, la scène se déroule au sein d'un espace non défini. La première peinture murale est conservée dans le chœur de l'église S. Manvieu de Marchésieux (fig. 193). Elle appartient à une décoration picturale qui a été réalisée dans la première moitié du XIVe siècle, peut-être dans les premières années, au moment où l'édification du chœur est achevée[375]. Les deux protagonistes, traités dans un camaïeu de beige, se détachent sur un arrière-plan uni au ton ocre-rouge. Une teinte similaire est utilisée dans l'*Annonciation* peinte dans le chœur de l'église Notre-Dame de Saux (fig. 194). Cette peinture murale est un peu plus tardive puisqu'elle aurait été réalisée dans la seconde moitié du siècle[376].
Deux autres *Annonciations* peintes témoignent de la survivance du motif iconographique des arcades comme mode de structuration de l'espace. La première est une très belle peinture murale réalisée pour le chœur de l'église S. Roch de Blassac (fig. 195), peut-être vers 1339 comme semble l'indiquer la présence des armoiries de la famille Mercœur et des Dauphins d'Auvergne[377]. Les deux protagonistes s'inscrivent sous deux arcades, de formes différentes, soutenues par des piles hexagonales baguées. L'arcade de gauche, qui surmonte l'archange Gabriel, est constituée d'un arc surbaissé dont le sommet est interrompu par une excroissance quadrangulaire. Celle qui surmonte la Vierge est caractérisée par une forme trilobée. Au registre supérieur, une série de créneaux clôture la composition. La deuxième *Annonciation* est conservée dans la chapelle seigneuriale du château de Bioule, fief des seigneurs de Cardaillac (fig. 196). Le décor peint de cette chapelle a été réalisé aux alentours de 1378 par un peintre du nom de Ramondus de Planha[378]. L'artiste a structuré sa composi-

[374] Cette réflexion a été proposée par John Spencer au sujet des *Annonciations* florentines. SPENCER (1955), *art. cit.*, p. 274.

[375] Voir note 109 p. 83.

[376] Voir note 89 p. 79.

[377] Voir note 101 p. 82.

[378] Voir note 90 p. 80.

tion en utilisant une arcade unique qui surmonte les deux personnages de la scène, selon un schéma iconographique qui a déjà été évoqué à propos de l'*Annonciation* de Vals.

Dans l'art mural de l'Italie, en revanche, les premiers exemples d'une mutation de l'espace architectural dans lequel se déroule l'Annonciation apparaissent dès le début du Trecento. Dans la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise, une *Annonciation* peinte vers 1313 par un anonyme connu sous l'appellation de Maître de saint Nicolas[379] initie un cycle de l'Enfance peint par Giotto et son atelier dans le transept septentrional (fig. 197). Au sein du *corpus* iconographique de cette étude, cette peinture murale est peut-être la première à intégrer l'épisode de l'Annonciation dans un intérieur, même si cet espace fait l'objet d'une figuration encore peu détaillée. La scène se déroule dans une pièce dont les murs gris sont presque entièrement nus à l'exception d'un rideau enroulé sur sa tringle, à gauche, et d'une niche à caissons dotée de deux étagères, à droite. La paroi est, en outre, percée de deux étroites baies en plein cintre au travers desquelles se devine le ciel d'un bleu profond. La partie sommitale du mur, qui épouse la forme de l'arc dans lequel s'insère la peinture, est soulignée par une série d'arcatures reposant sur des culots sculptés qui surmontent eux-mêmes des médaillons en bas-reliefs. L'intrados des arcs est agrémenté de caissons tandis que les écoinçons et les portions de mur délimitées par les arcs sont décorés de motifs végétaux polychromes. Entre les arcatures et la frise qui délimite la composition, une série de caissons sculptés matérialise la présence d'un plafond de bois.
Dans l'église des Dominicains de Bolzano, une *Annonciation* poursuit le cycle peint qui a déjà été évoqué à plusieurs reprises (fig. 198). La scène se déroule dans une pièce ouverte sur l'extérieur grâce à deux baies géminées qui marquent le centre de la composition. Comme à Assise, le décor de cet intérieur est dépouillé. La partie supérieure de la composition est délimitée par un entablement, agrémenté de motifs végétaux, qui repose sur des consoles sculptées. De part et d'autre, deux petits édicules en ressaut reposant sur de fines colonnettes surmontent la Vierge, à droite, et l'archange Gabriel, à gauche. Ces structures, dont la face antérieure est percée d'un arc trilobé, témoignent de la survivance du motif des arcades que certains artistes continuent à utiliser au sein d'un cadre architectural plus développé.
Dans la collégiale S. Maria Assunta de San Gimignano, l'*Annonciation* se déroule dans une « boîte architecturale » qui témoigne de l'impact des apports giottesques (fig. 170). La pièce principale, au centre de la composition, est divisée en deux espaces distincts. Au premier plan, Gabriel et Marie sont figurés dans un espace entièrement dépouillé, couvert d'un plafond constitué de panneaux de bois quadrangulaires. Un rideau partiellement ouvert marque la transition entre les deux espaces. À l'arrière-plan, nous distinguons la chambre de Marie dont le lit repose sur un socle rouge à motifs blancs sur lequel la jeune fille est assise. La couche est recouverte d'une courtepointe jaune agrémentée d'un quadrillage vert, blanc et rouge. Le plafond de ce second espace se compose d'une multitude de caissons minuscules.
Une mise en espace similaire a été proposée dans l'*Annonciation* peinte par Agnolo Gaddi au sein du cycle de la chapelle Sacra Cintola de la cathédrale de Prato (fig. 199). La « boîte architecturale » qui abrite les deux personnages est caractérisée par sa polychromie extérieure. La paroi latérale gauche est agrémentée de bandes lombardes et de deux baies géminées soutenues par de fines colonnes torses. En outre, le garde-corps qui couronne cette architecture laisse à penser qu'elle est surmontée d'une terrasse. À l'intérieur, l'espace est

[379] BONSANTI (2002), *op. cit.*, Vol. 1, p. 526-527.

unifié grâce à une voûte en berceau agrémentée de caissons peu profonds. Pourtant, comme à San Gimignano, une séparation visuelle est générée par la présence d'un rideau partiellement ouvert. Au premier plan se trouvent la Vierge et Gabriel ; au second plan, nous apercevons le lit recouvert d'une courtepointe rouge qui repose sur un large socle de bois, dont la face antérieure est sculptée de motifs géométriques.

Ces deux dernières peintures murales témoignent d'un intérêt accru, dès le XIVe siècle en Italie, pour les détails qui caractérisent l'intérieur de la maison de Marie et, plus particulièrement, pour la figuration de sa chambre à coucher. Parmi les images de l'Annonciation répertoriées dans le cadre de cette étude, nombreuses sont celles qui, à compter de cette période, intègrent le motif iconographique de la chambre de la Vierge dans laquelle, ou à proximité de laquelle, se déroule l'annonce de l'Incarnation.
Cet intérêt particulier s'apparente peut-être au récit des *Méditations sur la vie du Christ* dont l'auteur précise, en effet, que la rencontre entre Gabriel et Marie a lieu dans la chambre de cette dernière. Cette précision avait déjà été apportée plus précocement par l'*Évangile de la Nativité de Marie*. Sans exclure totalement un éventuel lien entre les sources littéraires et la figuration de la chambre de la Vierge dans l'iconographie de l'Annonciation, cette idée doit être relativisée. En effet, le développement de ce motif iconographique participe, selon nous, de l'intérêt généralisé qu'ont manifesté les artistes pour la figuration du quotidien à partir du XIVe siècle et plus encore au siècle suivant. Cette tendance a déjà été mise en évidence avec les images qui illustrent le thème de la Naissance de la Vierge[380] mais d'autres éléments, comme la présence d'animaux domestiques ou la multiplication d'objets issus de la vie quotidienne, viennent étayer cette hypothèse. En revanche, la méthode contemplative proposée par l'auteur des *Méditations* participe de la même tendance. En effet, il insiste particulièrement sur la nécessité pour le fidèle d'appréhender « familièrement » les épisodes sacrés afin que ceux-ci suscitent une émotion qui doit conduire à l'imitation des saints personnages[381]. Dans le cas de l'Annonciation, quoi de plus familier que d'imaginer la mère de Dieu recevant l'annonce de l'Incarnation dans l'intimité de sa propre chambre ?

Le motif iconographique de la chambre de la Vierge a connu une certaine postérité dans les *Annonciations* murales qui appartiennent au Quattrocento italien. Dans l'église S. Giovanni a Carbonara de Naples, une *Annonciation* fait partie du cycle pictural qui décore la chapelle Caracciolo (fig. 200). La scène se déroule dans une demeure imposante et finement détaillée, composée de trois niveaux. Le niveau inférieur est plus élevé que les autres et largement ouvert sur l'extérieur grâce à trois arcades qui scandent la façade antérieure. Les deux premières arcades sont surbaissées et correspondent à une vaste salle dans laquelle l'archange Gabriel a pénétré. La pièce est couverte d'un plafond de bois et divisée en deux espaces barlongs par une série d'arcades en plein cintre. La paroi qui délimite cette salle est agrémentée de motifs losangés rouges et verts. Sur la gauche, une porte permet d'accéder à un autre espace qui s'ouvre sur la face latérale de la demeure et dont il est difficile de déterminer la fonction. Sur la droite, quelques marches de bois permettent d'accéder à une troisième salle que l'on identifie à la chambre de la Vierge grâce au lit qui s'y trouve. Cette pièce, voûtée d'ogives, est ouverte en façade grâce à une arcade en plein cintre. Le choix

[380] Voir p. 182 et suivantes.

[381] L'auteur de la traduction française des *Méditations* explicite la méthode de méditation prônée par le frère Jean de Caulibus. Celui-ci insiste particulièrement sur la notion de familiarité que le fidèle doit entretenir avec l'histoire sacrée. Méditations 7.

d'un type d'arc différent permet de distinguer la chambre qui abrite la Vierge des autres espaces de la demeure. Cette distinction est renforcée par la présence, en façade, d'un pilier beaucoup plus massif que ceux qui soutiennent les deux premières arcades. En outre, ces caractéristiques architecturales accentuent la séparation visuelle qui existe entre les protagonistes de l'Annonciation.
Le motif iconographique de la chambre de la Vierge a également été figuré dans l'*Annonciation* peinte par Botticelli pour l'hôpital florentin de S. Martino alla Scala (fig. 189). La chambre apparait à l'arrière-plan, dans une alcôve dévoilée par une tenture écartée. La couche, disposée sur une estrade de bois, possède une imposante tête de lit sculptée. La courtepointe rose foncé est recouverte d'une étoffe délicate et transparente de couleur blanche.

À partir du XVe siècle, l'insertion de l'épisode de l'Annonciation dans un intérieur est soumise à un changement de point de vue qui s'éloigne des compositions apparentées aux « boîtes architecturales » de tradition giottesque. De plus en plus fréquemment, le réalisme de l'architecture intérieure et le point de vue adopté tendent à inclure le fidèle au sein même de la pièce dans laquelle se déroule l'Annonciation, comme s'il était invité à partager avec la Vierge la joie du miracle de l'Incarnation. Vers 1440-1441[382], Fra Angelico a peint une très belle *Annonciation* dans une cellule du couvent dominicain S. Marco de Florence (fig. 201). Le peintre abolit la distance qui existait entre la scène sacrée et le regardeur en ne figurant que l'intérieur de la pièce dans laquelle a lieu la rencontre entre Marie et l'archange Gabriel. La limite supérieure de la composition, en arc de cercle, s'accorde à la forme des voûtes d'arêtes qui délimitent l'espace peint. Aucun élément architectural n'apparait au premier plan de l'image, ce qui permet à l'observateur de plonger son regard au cœur de l'épisode miraculeux, comme s'il y assistait véritablement au même titre que le saint personnage, probablement le martyr et inquisiteur saint Pierre de Vérone[383], qui se trouve sur la gauche de la composition.
Cette tendance est encore accentuée dans une *Annonciation* qui a été peinte vers 1485 par Giovanni Martino Spanzotti[384] dans l'église S. Bernardino d'Ivrea, en Piémont (fig. 202). Cette peinture murale appartient à un vaste programme iconographique, consacré à la vie du Christ, qui décore le jubé édifié pour isoler le chœur de l'espace réservé aux fidèles. Dans l'*Annonciation*, le cadrage est resserré sur les deux protagonistes qui se tiennent dans la pièce d'une demeure sans prétention. Aucun élément architectural ou décoratif ne vient entraver la participation du fidèle à la scène sacrée. Le cadre de la composition ne délimite pas précisément l'espace de la scène qui se poursuit au-delà : une porte, sur la gauche, et une fenêtre, au fond, s'ouvrent sur un jardin ; sur la droite, une porte entrouverte permet d'accéder à une autre salle, peut-être la chambre de Marie comme le laisse à penser l'estrade de bois sur laquelle repose un élément de mobilier recouvert de tissu rouge évoquant un lit.
Une mise en espace similaire est utilisée dans l'*Annonciation* qui fait partie du cycle peint par Boccaccio Boccaccino dans la cathédrale de Cremona (fig. 203). Cette image est remarquable parce que la scène se déroule à l'intérieur d'une église ou d'une chapelle, comme en témoigne l'autel placé dans une abside dont le cul-de-four est recouvert d'or. Cette image

[382] MORACHIELLO Paolo (dir.), *Fra Angelico. Les fresques de San Marco*, Paris : Gallimard / Electa, 1996, p. 43.
[383] *Ibid.*, p. 68.
[384] Voir note 299 p. 110.

constitue un *unicum* au sein de la documentation iconographique de cette étude[385]. Comme dans la peinture d'Ivrea, le regard pénètre au cœur de la scène peinte sans rencontrer aucun obstacle visuel. L'espace dans lequel se tiennent Marie et Gabriel est délimité latéralement par des arcades qui permettent d'imaginer un au-delà.

Quelques peintures murales conservées en France attestent de la diffusion au-delà des Alpes de cette nouvelle conception de l'espace architectural dans lequel se déroule l'Annonciation. Dans la chapelle S. Sébastien de Lanslevillard, en Savoie, un important cycle consacré à la vie du Christ a été peint à la fin du XVe siècle, probablement entre 1480 et 1500[386]. L'*Annonciation* (fig. 204) se déroule dans une pièce couverte d'un plafond de bois et divisée en deux espaces par trois arcades reposant sur un mur-bahut percé d'une ouverture centrale. L'impression de profondeur est accentuée par le dallage à petits carreaux. Les lignes de fuite convergent vers une baie centrale qui constitue une échappée visuelle vers un paysage verdoyant. La Vierge et l'archange Gabriel sont figurés au premier plan de l'image, au plus près du fidèle dont le regard est guidé par les murs gris qui délimitent latéralement la composition.

Dans l'*Annonciation* peinte dans l'église ariégeoise de Sainte-Suzanne (fig. 172), la scène se déroule dans un intérieur peu détaillé dont les murs blancs contrastent avec le plancher et le plafond de bois. Mais cette image est particulièrement intéressante puisque la rencontre entre Marie et Gabriel se déroule en présence de Joseph, dans l'atelier de ce dernier. Cette figuration particulière, qui constitue un *unicum* au sein de notre documentation iconographique, peut être mise en parallèle avec le Retable de Mérode, peint par le Maître de Flémalle et conservé au Metropolitan Museum de New York. Constitué de trois panneaux, ce retable est consacré au thème de l'Annonciation qui est illustré sur le panneau central. Sur le panneau de gauche, le peintre a représenté deux donateurs agenouillés tandis que, sur le panneau de droite, il a figuré Joseph dans son atelier. Selon Erwin Panofsky, qui se fonde sur les réflexions de Meyer Shapiro, le fait de représenter Joseph dans le cadre de son activité professionnelle témoigne d'une modification des mentalités en sa faveur. Pendant longtemps, il a été relégué à des rôles subalternes ou figuré dans des attitudes affligées. Mais dès le début du XVe siècle, ses vertus de bon père de famille et de travailleur ont commencé à être exaltées sous l'influence de théologiens comme Jean Gerson[387]. C'est probablement dans ce sens que la peinture de Sainte-Suzanne doit être interprétée. Le Fils de Dieu incarné, dont la conception est annoncée par Gabriel, va être confié non seulement à la Vierge parée de toutes les vertus, mais aussi à Joseph qui incarne l'image du père travailleur, aimant et protecteur.

Évoquons, pour finir, une structuration architecturale spécifique, développée par une génération d'artistes florentins dans les années 1440-1450 et dont la diffusion a largement impacté les images de l'Annonciation dans la seconde moitié du XVe et au XVIe siècle[388]. Il est permis de supposer qu'une *Annonciation* peinte par Masaccio pour l'église florentine de S. Niccolò sopr'Arno, aujourd'hui perdue mais connue par une description de Vasari, pourrait être à l'origine de ce motif iconographique. L'*Annonciation* peinte par Domenico Veneziano

---

[385] Selon David Robb, l'insertion de l'Annonciation dans une cadre ecclésial est une caractéristique de l'iconographie française de la fin du XIVe et du début du XVe siècle. Cette tendance ne semble pas concerner l'art mural puisque notre documentation française ne comporte aucun exemple de cette mise en espace. ROBB David M., « The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries » in *The Art Bulletin*, décembre 1936, 18, fasc. 4, p. 495.

[386] Voir note 389 p. 125.

[387] PANOFSKY Erwin, *Les Primitifs flamands*, Tours : Hazan, 2003, 2e édition, p. 299-300

[388] Cette composition architecturale spécifique est évoquée dans : SPENCER John R., « Spatial imagery of the Annunciation in fifteenth century Florence » in *The Art Bulletin*, 1955, 37, p. 276-277.

vers 1440 et conservée au Fitzwilliam Museum de Cambridge constitue l'un des premiers exemples conservés de ce nouveau prototype architectural (fig. 205). Celui-ci est caractérisé par un vaste espace dégagé, au premier plan, consacré à la rencontre des deux protagonistes principaux de l'épisode et délimité par une architecture. Au centre, cette architecture est percée d'une longue allée perpendiculaire au plan de l'image qui donne de la profondeur à la composition et crée une échappée vers un au-delà, généralement un jardin ou un paysage. Ce schéma compositif a également été utilisé par Piero della Francesca qui en fut probablement le promoteur dans le centre et le nord de l'Italie, notamment dans une *Annonciation* peinte vers 1460 et conservée au Museo Civico de Perugia (fig. 206).

Les images de l'Annonciation qui ont été rassemblées dans le *corpus* italien témoignent de la diffusion de cette composition architecturale spécifiquement florentine dans l'art mural du centre de l'Italie, en particulier en Toscane, en Latium et en Ombrie. Dans le Camposanto de Pise, plus précisément au-dessus de l'arc permettant d'accéder à la chapelle Ammannati, une *Annonciation* a été peinte en 1470 par l'artiste florentin Benozzo Gozzoli[389]. Le premier plan se compose d'un vaste espace barlong couvert d'un plafond à caissons qui favorise l'impression de profondeur. Sur la gauche, l'archange Gabriel, un genou à terre, se détache devant une paroi largement ouverte sur l'extérieur grâce à une série de baies géminées, reposant sur de fines colonnettes et surmontées de remplages polylobés. Sur la droite, la Vierge est agenouillée devant un prie-Dieu, les mains croisées sur la poitrine. Un dais de tissu permet de valoriser le personnage. À l'arrière-plan, la chambre de Marie est meublée d'un imposant lit à baldaquin. Au centre de la composition, une arcade en plein cintre génère une profondeur supplémentaire et crée une échappée vers un paysage vallonné agrémenté d'arbres et de quelques maisonnettes.

Dans le Palais du Vatican, les appartements des Borgia sont décorés de peintures murales attribuées à Bernardino Pinturicchio et probablement réalisées au début du pontificat d'Alexandre VI, entre 1492 et 1494[390]. Parmi celles-ci figure une *Annonciation* dont le cadre architectural grandiose évoque un décor de théâtre devant lequel la Vierge et l'archange Gabriel se rencontrent (fig. 207). La composition s'organise autour d'une sorte d'arc de triomphe richement ornementé qui offre un point de vue sur un paysage champêtre et verdoyant. Le monument est soutenu par des piliers massifs à chapiteaux corinthiens dorés, dont la face antérieure est agrémentée d'incrustations bleues et or aux motifs végétaux. Deux entablements dotés d'incrustations identiques et de corniches dorées soutiennent un berceau à caissons traité dans les mêmes matériaux. L'arc en plein cintre est surmonté d'une corniche dorée délimitant des écoinçons agrémentés de volutes d'or sur fond bleu. Des guirlandes de fleurs sont suspendues de part et d'autre de l'arc. Par ailleurs, celui-ci est flanqué de deux édicules moins élevés dont la face antérieure s'ouvre par une arcade en plein cintre. La perspective, accentuée grâce au quadrillage formé par le dallage de marbre, conduit le regard vers l'échappée ménagée au sein de l'arcade centrale sous laquelle s'inscrit, en outre, le buste de Dieu soutenu par des chérubins.

Bernardino Pinturicchio est également l'auteur d'une *Annonciation* peinte vers 1500-1501[391] dans une chapelle de la collégiale S. Maria Maggiore de Spello (fig. 208). Le cadrage de l'image est encore plus resserré sur une enfilade de trois arcades qui forment un corridor conduisant à un jardin et, au-delà d'une clôture de pierre percée d'un arc en plein cintre, à une campagne verdoyante et peuplée. Les piliers massifs qui soutiennent les arcades du

[389] Voir note 322 p. 113.

[390] Voir note 330 p. 115.

[391] Voir note 446 p. 134.

corridor sont agrémentés de bas-reliefs aux motifs grotesques. La taille des personnages, au premier plan, souligne la monumentalité de l'architecture qui les entoure.

ꝏ

L'observation du traitement de l'espace mis en œuvre dans les images murales de l'Annonciation en France et en Italie a mis en évidence plusieurs tendances dont l'évolution a été esquissée. Les images les plus anciennes sont souvent caractérisées par un lieu indéfini, parfois traité de manière « abstraite », qui symbolise la transcendance de la rencontre entre Marie et Gabriel. Ce mode de traitement de l'espace perdure pendant toute la période concernée par notre étude même s'il se raréfie considérablement au fil des siècles.
Vers le XIIe siècle, les artistes introduisent des éléments architecturaux, généralement arcades et dais, qui permettent de structurer la composition tout en valorisant les deux personnages de l'Annonciation. Mais ce schéma compositif génère une séparation visuelle entre Marie et Gabriel en même temps qu'il favorise un certain hiératisme de la scène. À partir du XIVe siècle, le motif iconographique de la tenture est souvent associé aux arcades ou au dais afin de participer de la valorisation des deux protagonistes ou, plus souvent, de la Vierge seule.
Parallèlement à l'introduction d'éléments architecturaux ponctuels, certaines compositions se dotent d'un cadre architectural plus complexe qui remplit, dans les images les plus anciennes, la fonction d'un arrière-plan. Mais à partir du XIVe siècle, le cadre architectural de l'Annonciation subit une profonde mutation puisque la scène se déroule presque toujours dans un intérieur. Le caractère intime de l'épisode est accentué par la figuration, de plus en plus fréquente, de la chambre de Marie. Par ailleurs, ce nouvel espace architectural joue un rôle englobant qui concerne non seulement les protagonistes de la scène sacrée, mais aussi le fidèle qui est invité, par un changement de point de vue intervenant au XVe siècle, à pénétrer au cœur de l'Annonciation figurée.

2.5.2.2. Les attitudes des personnages principaux

Dans la grande majorité des images de l'Annonciation qui ont été recensées, la position des deux protagonistes au sein de l'image est toujours la même : la Vierge est figurée sur la droite de la composition tandis que Gabriel apparait sur la gauche. Dans quelques rares exemples, néanmoins, ce schéma général est inversé[392]. Ce choix iconographique moins fréquent ne se cantonne pas à une période particulière ou à une aire géographique restreinte mais apparait ponctuellement au sein du *corpus* rassemblé sans qu'il soit possible de déterminer les raisons qui ont conduit à l'inversion de la position des personnages dans l'image. Mais indépendamment du schéma compositif adopté, chacun des personnages principaux est caractérisé par une attitude qui lui est propre et qui varie notablement en fonction des périodes considérées.

Les attitudes de la Vierge

Dans les images de l'Annonciation les plus anciennes, qui appartiennent toutes à l'art mural de l'Italie, la Vierge est toujours assise. C'est notamment le cas dans les peintures murales conservées dans les catacombes de Rome ou dans la mosaïque de l'arc triomphal de S. Ma-

[392] Nous avons relevé 17 occurrences en France et 24 en Italie où la Vierge est figurée sur la gauche de la composition.

ria Maggiore (fig. 143-145). Il nous semble que ce choix iconographique possède un caractère signifiant. En effet, la position assise a toujours été considérée comme une attitude qui confère au personnage une certaine majesté. Elle est souvent réservée à Dieu et aux personnages qui jouissent d'une supériorité hiérarchique ou d'un pouvoir[393]. Le fait de représenter la Vierge assise permet donc de souligner la dignité de la jeune femme, une dignité qui se voit justement révélée par son élection pour accueillir en son sein le Verbe divin incarné.

Mais il est permis de supposer que ce motif iconographique s'apparente également à la figuration traditionnelle de l'impératrice dans l'art la Rome impériale. Ce rapprochement semble particulièrement pertinent lorsque Marie est richement parée, comme dans la mosaïque de la basilique de S. Maria Maggiore où l'encolure de sa robe dorée est soulignée par un large collier tandis que ses oreilles et ses cheveux sont ornés de perles (fig. 145)[394]. L'utilisation de schémas iconographiques empruntés aux figurations impériales a permis aux créateurs de la mosaïque de S. Maria Maggiore d'insister sur l'origine royale de Marie, descendante de la lignée de David, en réponse aux attaques d'hérétiques qui, à l'instar de Celse, critiquaient ouvertement la personne de Marie en affirmant, notamment, qu'elle n'était qu'une pauvre fileuse originaire de la campagne.

Dans l'art mural de l'Italie, la figuration de la Vierge assise demeure prépondérante jusqu'au Xe siècle. Dans les peintures de S. Maria Antiqua (fig. 146 et 147) et dans les mosaïques de l'ancienne basilique S. Pierre ou de l'église Ss. Nereo e Achilleo (fig. 148 et 149), Marie est toujours figurée dans cette position. C'est également le cas dans l'*Annonciation* conservée dans l'église S. Maria Foris Portas de Castelseprio (fig. 151).

En France, au contraire, la figuration de la Vierge de l'Annonciation semble moins solennelle puisqu'elle est rarement assise dans les images murales les plus précoces. Notre documentation française n'a révélé que deux *Annonciations* antérieures au XVe siècle dans lesquelles la Vierge est représentée assise. L'une d'elle est la peinture murale conservée dans la Cour des sanctuaires de Rocamadour (fig. 175).

Jusqu'au XIVe siècle, la station constitue l'attitude privilégiée de Marie lorsqu'elle reçoit l'annonce de l'Incarnation. La plus ancienne image répertoriée dans le *corpus* français, conservée dans la chapelle S. Michel d'Aiguilhe, témoigne déjà de ce parti iconographique. Les plus beaux spécimens de la peinture romane figurent également la Vierge de l'Annonciation dans cette position. Citons, par exemple, les peintures murales de Saint-Lizier, de Vals ou de Brinay (fig. 155, 156 et 174). Les exemples sont encore nombreux à partir du XIIIe siècle, avec notamment une Vierge figurée en station dans la peinture murale de la chapelle Notre-Dame de Lugaut. La même position est adoptée dans une *Annonciation* peinte dans la chapelle S. Paul, anciennement Notre-Dame-du-Sou, dépendant de la commune de Lacenas (fig. 209). Cette très belle peinture appartient à un cycle pictural dédié à l'Enfance du Christ qui aurait été réalisé à la fin du XIIIe siècle[395]. Pour le siècle suivant, la Vierge est encore figurée debout dans les peintures murales des églises de Marchésieux, de Saux ou de Blassac (fig. 193-195).

L'observation des *Annonciations* recensées dans l'art mural de la Péninsule a permis de constater que la figuration de la Vierge assise devient moins fréquente à partir du XIe siècle.

---

[393] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 113.

[394] Le costume arboré par Marie n'est cependant pas celui de l'impératrice qui porte généralement la couronne à *pendilia*. Il s'agit plutôt de la vêture d'une riche patricienne romaine. SPAIN (1979), *art. cit.*, p. 530.

[395] Voir note 86 p. 79.

Dès cette période, les images de l'Annonciation en Italie suivent la même tendance qu'en France : la position assise tend à perdre sa suprématie au profit de la station, même si le motif iconographique du siège perdure fréquemment en arrière-plan. Dans la crypte de l'église paroissiale S. Giovanni in Monterrone de Matera, en Basilicate, une *Annonciation* a été peinte dans le courant du XIe siècle[396] (fig. 210). La Vierge, revêtue d'un *maphorion* brun, est debout dans la partie droite de la composition. Elle se tient devant un siège dont on aperçoit la structure dorée et le coussin rouge, dont l'extrémité est agrémentée de perles. Plus tardivement, le même type de figuration a été utilisé dans la mosaïque de Monreale et dans la peinture murale d'Appiano (fig. 164 et 165).
En Italie comme en France, la station est l'attitude privilégiée de la Vierge dans les *Annonciations* qui appartiennent à l'art mural du XIIIe siècle. Dans l'*Annonciation* peinte dans la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise (fig. 191), la Vierge est debout devant un siège bas agrémenté de coussins et englobé dans un édifice élevé qui évoque une architecture ecclésiale. Cette tendance iconographique est particulièrement nette en France où toutes les images de l'Annonciation recensées pour le XIIIe siècle figurent la Vierge dans l'attitude de la station, comme dans la peinture conservée dans la chapelle de Lacenas qui a déjà été mentionnée (fig. 209).

Cependant, la tendance s'inverse au cours du Trecento italien, la station de la Vierge est de moins en moins répandue dans les images murales de l'Annonciation. La figuration de la Vierge assise connaît alors une nouvelle faveur et l'ornementation de son siège, plus ou moins développée, rappelle parfois les trônes figurés dans certaines images précoces de l'Annonciation. Au revers de façade de l'église florentine S. Maria Novella, une *Annonciation* fait partie d'un petit cycle pictural dédié à l'Enfance du Christ. Ce décor aurait été réalisé vers 1390-1400, peut-être par Pietro di Miniato[397]. Dans la peinture illustrant le thème iconographique de l'Annonciation (fig. 211), la Vierge est assise sur un siège à haut dossier dont la structure de bois est agrémentée de motifs sculptés ou marquetés. Dans la cathédrale S. Maria Assunta de Pise, une mosaïque dédiée à notre thème est conservée dans le cul-de-four d'une chapelle dédiée à la Vierge de l'Incarnation (fig. 212). Cette mosaïque aurait été réalisée dans la seconde moitié du XIVe siècle par un anonyme pisan[398] ou par Francesco Traini[399]. Dans la partie droite de la composition, la Vierge est assise sur un véritable trône richement orné. Les joues sont agrémentées de marqueterie multicolore, les accotoirs et le dossier semi-circulaire sont surmontés de fleurons sculptés. Le dossier est recouvert d'une étoffe dont les motifs losangés sont brodés d'or tandis que l'assise est garnie d'un long coussin. Dans d'autres *Annonciations* italiennes appartenant à la période du XIVe siècle, le motif de la Vierge assise fait l'objet d'une interprétation moins solennelle. Marie est parfois assise sur une banquette de bois qui forme un angle droit avec l'estrade sur laquelle repose sa couche, comme dans l'*Annonciation* peinte dans la cathédrale de Prato (fig. 199).

Mais les images de l'Annonciation qui appartiennent à l'art mural du Trecento italien révèlent surtout l'apparition d'un nouveau motif iconographique qui va connaître une grande postérité au siècle suivant : le type de la Vierge agenouillée. Cette innovation iconographique peut être mise en rapport avec le récit des *Méditations sur la vie du Christ* dans le-

[396] BERTELLI (1994), *op. cit.*, p. 277.

[397] Voir notes 137 et 138 p. 88.

[398] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[399] CARLI Enzo (a cura), *Il Duomo di Pisa, il battistero, il campanile*, Firenze : Nardini, 1989, p. 96.

quel l'auteur indique que la Vierge donne son consentement à l'archange à genoux et les mains jointes. La datation du texte, à la fin du XIIIe ou au tout début du XIVe siècle, coïncide avec les premiers exemples de ce motif iconographique qui apparaissent vers 1320 dans le *corpus* de notre étude[400].

Au sein de la documentation répertoriée, le type iconographique de la Vierge agenouillée est utilisé pour la première fois dans une *Annonciation* peinte dans le chœur de l'église S. Maria Maggiore de Tuscania, en Latium. Cette peinture murale fait partie d'un ensemble de deux peintures votives, la seconde illustrant le thème de la Nativité, qui aurait été réalisé vers 1320[401]. La composition de l'*Annonciation* est extrêmement simplifiée. La partie droite de l'image est occupée par une « boîte architecturale » dans laquelle est abritée la Vierge, agenouillée et les mains croisées sur la poitrine. Sur la gauche, l'archange Gabriel tenant un sceptre se présente, également agenouillé, devant Marie qu'il salue d'un geste de la main droite. Une lumière divine pénètre dans l'édicule par une fenêtre, percée dans la face latérale gauche, et se diffuse sur Marie.

Quelques années plus tard, le motif iconographique de la Vierge agenouillée apparait également dans l'*Annonciation* peinte dans l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 198). Marie, figurée sur la droite, est vêtue d'une robe claire, dont l'encolure est soulignée par un galon brodé, et d'un voile blanc qui dissimule entièrement sa chevelure. Elle reçoit l'annonce de l'archange dans une position identique à celle qui avait été proposée par le peintre Tuscania, à genoux et les mains croisées sur la poitrine.

En 1345, un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maître de Campodonico[402], selon le nom de la ville dans laquelle il a œuvré, a peint une *Annonciation* pour l'église S. Biagio in Caprile (fig. 213). Cette fresque a été déposée et est actuellement conservée à la Galleria Nazionale delle Marche d'Urbino. La composition est divisée en deux panneaux distincts puisque la peinture était originellement située de part et d'autre d'une fenêtre. Sur la droite, la Vierge est abritée sous le porche d'un édicule dont la porte étroite est à demi ouverte. La blondeur de ses cheveux tressés se confond avec l'or du nimbe qui entoure son visage. Comme à Tuscania et à Bolzano, la jeune fille reçoit l'annonce de l'Incarnation à genoux, comme l'indiquent les nombreux plis formés par son vêtement, et les mains croisées sur la poitrine.

Au contraire de l'évolution constatée dans les images italiennes de l'Annonciation, la figuration de la Vierge en station demeure prépondérante en France durant tout le XIVe siècle, comme nous l'évoquions déjà plus haut. C'est véritablement au siècle suivant que la figuration de la Vierge de l'Annonciation a connu une mutation décisive, aussi bien en France qu'en Italie, une mutation dont les prémices étaient déjà sensibles dans l'iconographie italienne du Trecento. En effet, au sein de la documentation iconographique qui a été rassemblée pour la période du XVe siècle, toutes zones géographiques confondues, près de la moitié des occurrences répertoriées figurent la Vierge agenouillée.

---

[400] Il semble difficile de déterminer si le texte est à l'origine de l'apparition du type de la Vierge agenouillée dans l'iconographie de l'Annonciation ou si, comme l'affirme Louis Réau, c'est l'iconographie qui a inspiré l'auteur des *Méditations* dont l'influence sur l'art ne serait avérée qu'à la fin du XIVe siècle. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 180. Face à l'impossibilité de trancher avec certitude en faveur de l'une ou l'autre de ces hypothèses, il semble plus pertinent de souligner le fait que le texte et les images constituent probablement le reflet d'une évolution culturelle plus large et témoignent d'une volonté d'exalter la dimension dévotionnelle du thème de l'Annonciation. Nous y reviendrons plus loin.

[401] ROMANO S. (1992), *op. cit.*, p. 239 et 244.

[402] La datation de la peinture est connue grâce à une inscription. Selon l'Index of Christian Art et MARCELLI (1998), *op. cit.*, p. 118.

Au début du siècle, une *Annonciation* appartenant au vaste programme décoratif de l'église S. Francesco de Gubbio a été peinte par Ottaviano Nelli (fig. 214). La Vierge est figurée au niveau inférieur d'un édicule largement ouvert sur l'extérieur par deux arcades en plein cintre. Le niveau supérieur est percé d'une série de baies géminées soutenues par de fines colonnettes. La jeune fille est agenouillée devant un pupitre de bois sur lequel reposent un livre et un lutrin, soutenant un second ouvrage. Comme dans les images trecentesques qui viennent d'être évoquées, Marie reçoit le message de Gabriel les deux mains croisées sur la poitrine.
Peu avant le milieu du XVe siècle, le type iconographique de la Vierge agenouillée a également été utilisé par Fra Angelico dans l'*Annonciation* du couvent S. Marco de Florence (fig. 201). La Vierge, figurée sur la droite, est revêtue d'une robe rose pâle dont les plis nombreux dissimulent entièrement les formes de son corps. Marie est agenouillée sur un prie-Dieu bas qui ne comporte pas de pupitre. Les bras croisés sur la poitrine, elle tient encore en main l'ouvrage qu'elle lisait avant l'arrivée de l'archange Gabriel. Dans l'*Annonciation* de S. Bernardino d'Ivrea (fig. 202), au contraire, Marie est agenouillée devant un pupitre de bois sur lequel sa lecture est déposée. Marie maintient l'ouvrage qu'elle lisait sur le pupitre tandis qu'elle pose la main droite sur sa poitrine.
Dans l'art mural de l'Hexagone, le type iconographique de la Vierge agenouillée a notamment été employé dans l'*Annonciation* peinte dans la chapelle S. Jacques de Prelles (fig. 184). Marie, figurée sur la droite de la composition, porte un manteau bleu, à la doublure immaculée, sur une robe rouge. Ses cheveux châtains sont ceints d'un nimbe d'or agrémenté de fines perles blanches. Marie est agenouillée, les mains croisées sur la poitrine, sur le socle d'une banquette de bois formant un angle droit dans lequel elle s'insère. Un livre à la riche couverture rouge et au fermoir ouvragé est déposé près d'elle. À la fin du XVe siècle, dans l'*Annonciation* peinte dans l'église de Kernascléden (fig. 188), la Vierge est agenouillée devant un pupitre sur lequel repose un livre, comme à Ivrea. Les nombreux plis formés par son manteau soulignent la posture adoptée par la jeune fille. La main gauche posée sur l'ouvrage qu'elle lisait, Marie se retourne vers Gabriel tout en levant la main droite devant sa poitrine, paume ouverte vers l'extérieur.

L'intérêt pour le motif iconographique de la Vierge agenouillée ne se dément pas dans les *Annonciations* qui appartiennent à l'art mural de la première moitié du XVIe siècle, aussi bien en France qu'en Italie. Au tout début du siècle, le motif est illustré dans une *Annonciation* appartenant à un petit cycle de l'Enfance du Christ qui décore la voûte de la première travée occidentale de l'église de Boulogne-sur-Gesse (fig. 215). Ces peintures murales auraient été réalisées aux alentours de 1500[403]. L'*Annonciation* se déroule dans un espace indéfini caractérisé par un fond rouge ; il s'agit peut-être d'un intérieur comme le laisserait deviner le dallage blanc qui matérialise le sol. Sur la droite de la composition, Marie est agenouillée sur le sol, les mains croisées sur la poitrine.
Quelques années plus tard, en 1513, Gaudenzio Ferrari[404] a peint un vaste programme iconographique dédié à la vie du Christ pour le jubé de l'église S. Maria delle Grazie de Varallo Sesia. Le cycle débute par une très belle image de l'Annonciation (fig. 216). La scène se déroule dans un intérieur qui s'ouvre, sur la gauche, vers un paysage que l'on devine à peine. Le cadrage adopté par le peintre est extrêmement resserré sur les deux personnages. Un effet de profondeur est néanmoins obtenu grâce au damier noir et blanc du dal-

[403] Voir note 408 p. 128.
[404] Voir note 438 p. 133.

lage. La Vierge, figurée sur la droite de la composition, est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu. La jeune fille est agenouillée sur un imposant prie-Dieu de bois qui est fixé sur une estrade et qui comporte un pupitre sur lequel est déposé un livre. Marie fait face à l'observateur mais tourne légèrement la tête en direction de l'archange Gabriel qui pénètre dans la pièce par la gauche.

Achevons l'analyse des diverses attitudes adoptées par la Vierge de l'Annonciation en évoquant un motif iconographique assez rare qui n'apparait que dans l'art mural de l'Italie. Il s'apparente au type iconographique de la Vierge agenouillée mais introduit une variante : Marie effectue une génuflexion, c'est-à-dire que seul l'un de ses genoux repose sur le sol. Au sein de la documentation de notre étude, le premier exemple de ce motif iconographique apparait dans l'*Annonciation* peinte par Giotto au tout début du XIVe siècle dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 217). La scène se déroule sur deux registres, les deux protagonistes principaux de l'épisode étant figurés au registre inférieur de part et d'autre de l'arc triomphal. Sur la droite de la composition, Marie est abritée dans une « boîte architecturale » flanquée de deux édicules en encorbellement. Un édifice identique abrite l'archange Gabriel sur la gauche de la composition. Tournée dans la direction de Gabriel, Marie effectue une génuflexion et croise les bras sur sa poitrine tout en tenant en main un petit livre vert.
Au début du siècle suivant, le type iconographique de la Vierge en génuflexion est réutilisé dans une *Annonciation* peinte par un anonyme lombard[405] dans la chapelle S. Maria del Pilastrello de Dovera (fig. 218). La scène se déroule dans un espace indéfini caractérisé par un fond bleu et un sol matérialisé par une bande brune. Sur la droite de l'image, la Vierge effectue une génuflexion face à un pupitre de bois sur lequel est déposé un livre ouvert. Les mains croisées sur la poitrine, Marie incline légèrement la tête en direction de l'archange Gabriel.

ꝏ

L'observation des images de l'Annonciation qui appartiennent à la documentation iconographique de cette enquête a révélé la variété des attitudes adoptées par la Vierge. L'évolution de ces attitudes traduit un changement progressif de la perception de Marie au Moyen Âge. Aux visions majestueuses de la Vierge assise, qui caractérisent les images anciennes de l'Annonciation, succède une figuration moins solennelle où Marie est plus souvent représentée debout, en particulier aux XIIe et XIIIe siècles. Les siècles suivants sont marqués par une évolution décisive de l'iconographie de la Vierge de l'Annonciation, dont les prémices apparaissent dans l'art mural de l'Italie du Trecento. Dans la mouvance de textes mystiques comme les *Méditations sur la vie du Christ*, la figuration de Marie adopte une orientation radicalement différente puisque, de plus en plus fréquemment, la jeune fille reçoit le message de Gabriel à genoux ou, plus rarement, en effectuant une génuflexion. L'analyse des attitudes variées qui caractérisent l'archange annonciateur révèle une évolution iconographique similaire.

Les attitudes de l'archange Gabriel

Dans les images de l'Annonciation les plus précoces, tandis que la Vierge est généralement assise, comme nous venons de l'observer, l'archange Gabriel est presque toujours debout

[405] MATALON (1963), *op. cit.*, p. 408.

pour transmettre le message divin à Marie. Cette posture semble cohérente avec ce que nous apprennent les sources textuelles les plus anciennes. En effet, l'*Évangile selon saint Luc* précise que Gabriel est « venu » vers la Vierge ce qui sous-entend une progression de l'archange vers Marie. Dans le *Protévangile de Jacques*, l'auteur explique que Gabriel se tient devant la Vierge, ce qui semble indiquer qu'il est en station.
Dans les deux *Annonciations* peintes qui appartiennent à l'art mural des catacombes romaines (fig. 143-144), l'archange Gabriel apparait debout, dans la partie droite de la composition, et fait face à la Vierge, assise de trois-quarts dans un siège à haut dossier. Ces deux images précoces se distinguent par le fait que le messager céleste est aptère, un type iconographique qui caractérise les figures angéliques les plus anciennes. Dans les peintures murales de S. Maria Antiqua (fig. 146 et 147), mais aussi dans les mosaïques de l'ancienne basilique S. Pierre et de l'église Ss. Nereo e Achilleo (fig. 148 et 149), le schéma iconographique utilisé est toujours le même. L'archange Gabriel, pourvu d'ailes, arrive par la gauche de la composition et se tient auprès de la Vierge, assise dans un siège face au regardeur, en la saluant d'un geste de la main. Dans la crypte du monastère de S. Vincenzo al Volturno (fig. 150), l'ange annonciateur est également figuré sur la gauche de la composition. La posture dynamique de son corps laisse à penser qu'il progresse rapidement en direction de la Vierge. La position des pieds et le fléchissement des jambes de l'archange illustrent cette progression, de même que le drapé de son *pallium* et de sa tunique qui se soulève derrière lui. Les ailes multicolores largement déployées renforcent cette impression de dynamisme.

La figuration de Gabriel en station est prépondérante dans les images murales de l'Annonciation, aussi bien en France qu'en Italie, jusqu'à la fin du XIIIe siècle. C'est dans cette position qu'il apparait dans l'*Annonciation* peinte dans l'église romaine de S. Urbano alla Caffarella au début du XIe siècle (fig. 153). Comme à S. Vincenzo al Volturno, la position des pieds de Gabriel, ses ailes déployées ainsi que la disposition du drapé de son vêtement participent du dynamisme de ce personnage. L'archange semble plus statique dans la peinture de l'église S. Giovanni in Monterrone de Matera (fig. 210) même si ses pieds légèrement écartés indiquent une progression en direction de la Vierge, figurée sur la droite de la composition.
Pour le XIIe siècle, les images de l'Annonciation dans lesquelles Gabriel est debout sont nombreuses. Dans la peinture murale autrefois conservée dans l'église d'Ille-sur-Têt (fig. 178), l'archange est figuré sous une arcade dans la partie gauche de la composition. Il est revêtu d'une longue tunique brune et ses ailes, au tracé schématique, se déploient tant bien que mal dans l'espace restreint dessiné par l'arcade. Le pied gauche levé de l'archange indique que celui-ci est en train de marcher vers la Vierge. En Italie, les mosaïstes ayant œuvré à Palerme (fig. 161 et 163), Monreale (fig. 164) ou Torcello (fig. 159) ont toujours figuré Gabriel debout dans les images de l'Annonciation. Dans les trois mosaïques siciliennes, les similitudes qui existent dans la figuration de l'archange sont particulièrement remarquables. La posture du messager céleste est extrêmement dynamique : les pieds écartés et la jambe gauche légèrement fléchie vers l'avant indiquent une progression en direction de la Vierge qui est figurée dans la partie droite de la composition. L'impression de mouvement est renforcée par un pan du *pallium* de l'archange qui se soulève derrière lui. Les gestes de Gabriel sont également identiques puisqu'il bénit Marie de la main droite tandis qu'il tient un sceptre de la gauche. Nous reviendrons plus loin sur la question de la gestuelle des personnages. Dans l'*Annonciation* peinte dans l'église S. Pietro de Galtelli (fig. 162), la figuration de l'archange est plus statique. Le drapé de son vêtement retombe le long de son corps et ses longues ailes rouges et blanches sont repliées derrière son dos.

Dans les images de l'Annonciation qui appartiennent à l'art mural du XIIIe siècle en France, Gabriel est toujours figuré en station, comme en témoignent notamment les peintures de Lugaut ou de Lacenas (fig. 179 et 209). Dans l'Italie du Duecento, ce type iconographique est utilisé, par exemple, dans les mosaïques des églises romaines de S. Maria Maggiore et S. Maria in Trastevere (fig. 192 et 219). Dans la première, l'archange est debout, sur la gauche, dans une posture extrêmement statique : ses pieds sont serrés, ses jambes raides et le drapé de son *pallium* n'indique pas le moindre mouvement. Seules ses ailes, aux longues pennes traitées dans un camaïeu de brun-orangé, introduisent un certain dynamisme dans l'image. Elles sont déployées asymétriquement, l'une derrière son dos, l'autre au-dessus de sa tête. La deuxième *Annonciation* appartient au cycle de mosaïques, consacré à la vie de la Vierge, qui décore le tambour de l'abside de S. Maria in Trastevere et qui aurait été réalisé par Pietro Cavallini à la fin des années 1290[406]. La scène se déroule dans un lieu indéfini caractérisé par un fond d'or et un sol verdoyant, ponctué de quelques végétaux, qui laisse à penser que l'Annonciation a lieu en extérieur. La moitié droite de la composition est occupée par une architecture monumentale qui englobe le siège à dossier sur lequel la Vierge est assise. Vêtue d'une robe brune et d'un *maphorion* bleu, elle tient un livre dans la main gauche tandis qu'elle pose la dextre sur sa poitrine. Au-dessus de Marie, un auvent en encorbellement, recouvert d'une toiture à double pente, constitue une sorte de dais. Il abrite une niche dont le cul-de-four est agrémenté de caissons. De part et d'autre, l'architecture se déploie symétriquement sur trois niveaux : un soubassement en ressaut sur lequel reposent un vase et une coupe plate contenant des végétaux ; un niveau intermédiaire constitué de deux niches voûtées d'arêtes ; enfin, un niveau supérieur évoquant deux loggias largement ouvertes sur l'extérieur et soutenues par de fines colonnettes. L'archange Gabriel apparait dans la partie gauche de la composition et adopte une posture très dynamique. Ses pieds largement écartés et ses genoux fléchis illustrent un déplacement, dont la perception est renforcée par l'extrémité du *pallium* qui flotte librement derrière son dos. Les ailes multicolores, dont la disposition asymétrique rappelle celle utilisée dans la mosaïque de S. Maria Maggiore, participent également du dynamisme qui caractérise le messager.

Même si la figuration de Gabriel en station est prépondérante dans les *Annonciations* qui appartiennent à l'art mural du Duecento italien, c'est à cette période que de nouvelles postures sont expérimentées. Dans l'église S. Agostino de Fermo, une *Annonciation* peinte à fresque, probablement dans la seconde moitié du XIIIe siècle[407], décore le deuxième autel latéral droit. Cette peinture murale est malheureusement très lacunaire, en particulier dans la partie droite de la composition où est figurée la Vierge. Celle-ci est assise sur un siège bas qui semble abrité sous un dais architectural. La partie supérieure de son corps a entièrement disparu et la gestuelle adoptée par la Vierge est, par conséquent, illisible. Sur la gauche, la figure de l'archange est moins endommagée. Ses ailes sont sagement repliées derrière son dos. Son profil et sa chevelure blonde et ondulée se détachent sur un nimbe presque blanc. Gabriel tient une fleur de lys de la main gauche tandis qu'il bénit Marie de la droite. Mais cette image est particulièrement intéressante à cause de la posture adoptée par l'archange : pour la première fois au sein du *corpus* iconographique de cette étude, il est agenouillé devant la Vierge[408].

---

[406] Voir notes 114 p. 84 et 13 p. 166.

[407] LIBERATI (1999), *op. cit.*, p. 28.

[408] Bien qu'elle n'apparaisse pas avant la seconde moitié du XIIIe siècle au sein du *corpus* iconographique de cette étude, le type de l'archange agenouillé existe dans certaines *Annonciations* dès le XIIe siècle et en dehors de l'aire

Cette posture demeure assez exceptionnelle même s'il en existe quelques exemples aux siècles suivants. La figure de l'archange agenouillé apparait notamment dans l'*Annonciation* peinte dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 217). Vers 1340-1344, Ambrogio Lorenzetti[409] a peint à fresque une très belle *Annonciation* conservée dans une chapelle de l'église S. Galgano de Montesiepi, près de Sienne (fig. 220). La scène se déroule dans un intérieur, à l'aspect dépouillé, couvert d'une voûte en berceau agrémentée de caissons. Le dallage à carreaux rouges et blancs génère une perspective. La Vierge est figurée dans la partie droite de la composition. Elle semble assise, bien qu'un doute soit permis en raison du mauvais état de conservation de la peinture dans cette zone. Les mains croisées sur la poitrine[410], Marie incline son visage en direction de Gabriel qui apparait dans la partie gauche de l'image. L'archange est magnifique dans son ample vêtement blanc et or. Son visage fin encadré de cheveux blonds se détache sur un nimbe finement ciselé. Ses longues ailes multicolores sont déployées verticalement, comme si le messager céleste venait juste de se poser dans la pièce. Il est pourtant déjà agenouillé devant Marie et lui présente la palme qu'il tient dans la main droite.

Au XVe siècle, le type iconographique de l'agenouillement de Gabriel est encore employé dans une *Annonciation* qui appartient au cycle de la vie du Christ peint dans la nef de la basilique S. Caterina di Alessandria de Galatina (fig. 221). La scène se déroule à l'intérieur d'une architecture ouverte en façade par deux arcades qui s'inscrivent dans la continuité d'une tradition iconographique, déjà ancienne, utilisant ces éléments architecturaux comme un moyen de structurer la composition et de créer une séparation visuelle entre les deux protagonistes. La Vierge est assise sous l'arcade de droite, sur un siège de bois dont l'accotoir est surmonté d'un lutrin sur lequel un livre est déposé. La silhouette de Marie, drapée dans un *maphorion* bleu bordé d'or, est considérablement valorisée par la tenture immaculée qui est tendue derrière elle. L'espace de gauche est occupé par la figure de l'archange Gabriel qui est vêtu d'un manteau à l'orange éclatant. Les mains croisées sur la poitrine, le messager céleste est humblement agenouillé devant la Vierge, comme l'indiquent les nombreux plis formés par son manteau.

Dans l'art mural de la France, l'agenouillement de Gabriel constitue également un motif iconographique assez exceptionnel. Il en existe un exemple dans l'*Annonciation* qui appartient au cycle pictural peint dans la chapelle Notre-Dame-de-Boncoeur de Lucéram (fig. 222). Deux arcades en plein cintre structurent l'espace et s'ouvrent sur un intérieur dallé et couvert d'un plafond de bois. Les mains jointes en signe de prière, Marie est agenouillée devant un long coffre bas partiellement recouvert d'une étoffe sur laquelle repose un livre ouvert. Sur la gauche, Gabriel a les mains croisées sur la poitrine tandis qu'il s'agenouille devant la Vierge pour lui délivrer son message.

---

culturelle italienne, comme en témoigne un pilier sculpté du cloître de Silos en Espagne. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 182.

[409] Voir note 156 p. 90.

[410] Les restaurations engagées dans les années 1960 ont permis de mettre au jour la *sinopia* à partir de laquelle la fresque de Montesiepi a été réalisée. Or, on observe que Lorenzetti avait attribué une toute autre gestuelle à la Vierge. Marie était agenouillée sur le sol et s'agrippait éperdument à la colonne qui soutient l'entablement au-dessus de l'espace dans lequel elle est abritée. Cette figuration inhabituelle s'apparente peut-être à un récit qui circulait à Sienne à la même époque et dont témoigne notamment un journal de voyage relatant le pèlerinage en Terre Sainte du franciscain Niccolò da Poggibonsi en 1346. Selon ce récit, il était possible de visiter à Nazareth la chambre dans laquelle la Vierge avait reçu l'annonce de l'Incarnation. À l'intérieur, se trouvait une colonne à laquelle, selon la légende, Marie se serait vigoureusement accrochée à cause de la frayeur provoquée par l'arrivée impromptue de l'archange. Cette réaction excessive n'a pas reçu l'agrément du commanditaire des fresques de Montesiepi et le peintre s'est vu contraint d'attribuer à la Vierge une attitude plus conventionnelle. FRUGONI Chiara (a cura), *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze : Le Lettere, 2002, p. 149-151.

Parallèlement à l'introduction de l'agenouillement de Gabriel dans les images de l'Annonciation, une autre posture devient de plus en plus fréquente à partir du XIVe siècle : Gabriel effectue une génuflexion. Dans notre documentation, ce type iconographique apparait pour la première fois en Italie vers 1300-1310 dans l'*Annonciation* peinte dans l'église S. Nicola de S. Vittore del Lazio (fig. 185). Sur la gauche de la composition, Gabriel ploie le genou devant la Vierge qu'il bénit de la main droite. Les ailes dressées de l'archange permettent de combler l'espace libéré par la posture qu'il adopte.

Dans la première moitié du siècle[411], le motif iconographique de la génuflexion de l'archange est réutilisé dans une très belle *Annonciation* peinte dans la basilique S. Nicola da Tolentino, située dans la ville homonyme (fig. 223). La scène se déroule dans un lieu indéfini caractérisé par un fond bleu et par une bande brune qui matérialise le sol. L'espace est ponctué par quelques éléments d'architecture, en particulier un édicule auquel une tenture est suspendue et que l'on devine sur la droite malgré une importante lacune. Il s'agit probablement d'une sorte de dais sous lequel la Vierge est figurée debout. Malgré la destruction de la partie supérieure du personnage, le fléchissement d'une jambe et la disposition des plis de la robe indiquent que son corps est orienté vers l'extérieur de la composition. Il est permis d'imaginer que le buste et le visage de Marie étaient, au contraire, tournés vers la gauche pour assister à l'arrivée du messager céleste. Une longue banquette de bois et un lutrin, sur lequel est déposé un livre, séparent les deux protagonistes. Sur la gauche, Gabriel se détache devant un petit édicule de pierre blanche, largement lacunaire, devant lequel il effectue une génuflexion. L'archange blond est pourvu de magnifiques ailes ocellées qui se déploient derrière lui.

Dans le dernier quart du XIVe siècle[412], une très belle *Annonciation*, au caractère décoratif affirmé, a été peinte par un artiste local pour l'église S. Spirito al Tamburino d'Orvieto (fig. 224). Cette peinture murale a été déposée et est actuellement conservée au Museo dell'Opera del Duomo de la ville. Le cadre architectural qui structure la composition est constitué de plusieurs espaces distincts. Dans la partie droite de l'image, un premier espace, voûté et largement ouvert par un arc surbaissé, abrite la Vierge assise devant une tenture sombre aux motifs complexes. À l'arrière-plan, un rideau entrouvert permet d'apercevoir la chambre de Marie, dans laquelle se trouve un lit recouvert d'une courtepointe aux rayures vertes et rouges. Sur la gauche de la composition, Gabriel occupe un autre espace au plafond plat que l'on pourrait assimiler à une sorte d'antichambre qui communique avec les autres pièces. Le mur sur lequel se détache la figure de l'archange est agrémenté de motifs d'arabesques qui accentuent la préciosité de cette peinture. Tenant un bouquet de lys dans la main gauche et bénissant de la dextre, Gabriel fléchit le genou devant la Vierge.

Dans la documentation française de cette enquête, le développement du type iconographique de la génuflexion de Gabriel accuse un certain retard par rapport à l'art mural de la Péninsule puisque la station demeure l'attitude prédominante durant tout le XIVe siècle. En témoignent, notamment, les *Annonciations* peintes dans les églises de Marchésieux, de Saux, de Blassac ou de Bioule (fig. 193-196). Le motif de la génuflexion apparait pourtant dès le début du siècle dans une peinture appartenant à la décoration murale de l'église Notre-Dame-du-Bourg de Rabastens. Cependant, comme nous l'avons déjà signalé à plusieurs reprises, la prudence s'impose avec l'iconographie de ces peintures qui ont été abondamment restaurées au XIXe siècle. Dans l'*Annonciation* qui appartient au cycle peint dans

[411] La datation et l'attribution des peintures de Tolentino est débattues. Voir notes 239 et 240 p. 102.

[412] GARZELLI (1972), *op. cit.*, p. 16.

l'église de Saint-Ybars, l'archange Gabriel adopte également l'attitude de la génuflexion (fig. 225). Comme les autres peintures qui appartiennent à ce cycle, la scène se déroule sous une arcade à remplages qui délimite un arrière-plan de couleur bleue. La Vierge est debout dans la partie droite de la composition, tenant un livre fermé dans la main gauche. Son visage s'incline légèrement vers Gabriel qui effectue une génuflexion, dans la partie gauche de l'image. Bénissant de la main droite, il tient un phylactère déployé dans la gauche. Les ailes immaculées de l'archange, étendues asymétriquement, comblent habilement le vide dans la partie supérieure de la composition. Malheureusement, la datation des peintures de Saint-Ybars n'ayant pas pu être déterminée, cette *Annonciation* ne permet pas de situer avec précision la période d'apparition du motif de la génuflexion de Gabriel dans l'art mural en France.

Ce motif semble néanmoins plus fréquent dans le dernier quart du XIVe siècle où il apparait, notamment, dans deux *Annonciations* peintes. La première est conservée sur la face sud-est du septième pilier septentrional, dans la nef de la cathédrale S. Étienne de Metz. Il s'agit d'une peinture funéraire commandée par le chanoine Jacques Poulain, figuré en tant que donateur dans l'image, dont le tombeau était vraisemblablement disposé au pied de ce pilier. La peinture est probablement antérieure à la date de sa mort, en 1379[413]. La scène se déroule sur un fond décoratif rouge agrémenté de fleurettes d'or ; un sol rocailleux est matérialisé. Aux deux extrémités de la composition, les personnages s'inscrivent sous deux arcades trilobées surmontées de gâbles dont les lignes sont soulignées par des fleurons sculptés. Le centre de la composition est occupé par la figuration du donateur, d'un vase contenant les fleurs de lys et d'un lutrin sur lequel est déposé un livre ouvert. Sur la droite, la Vierge est vêtue d'un *maphorion* bleu nuit. Elle se tient debout, les mains croisées sur son abdomen et le visage légèrement incliné vers l'archange. Celui-ci esquisse une génuflexion tout en tenant un phylactère de la main gauche. La deuxième *Annonciation*, dont il est question ici, est peinte dans une chapelle fondée en 1381 par Jean de Chiffrevast et actuellement dédiée à saint Joseph, dans la cathédrale Notre-Dame de Coutances. La peinture murale aurait été réalisée peu après l'édification de la chapelle[414]. L'image est insérée dans une lunette et les personnages se détachent, comme à Metz, sur un fond décoratif rouge dont les fleurettes sont noires. La Vierge se tient debout, dans une posture au hanchement prononcé, sur la gauche de la composition. Son doux visage, encadré de cheveux blonds, est incliné vers Gabriel qui effectue une profonde génuflexion sur la droite de l'image. Il tient dans la main gauche un phylactère dont le déroulement vertical crée, à l'instar de la longue tige fleurie contenue dans un vase, une séparation visuelle entre les deux protagonistes.

L'utilisation du type iconographique de la génuflexion de Gabriel dans les images murales de l'Annonciation est encore plus marquée au XVe siècle, aussi bien en France qu'en Italie. La documentation rassemblée a révélé que cette attitude est adoptée par l'archange dans plus d'un tiers des occurrences recensées pour la Péninsule. Vers 1420-1440, une très belle *Annonciation* a été peinte, probablement par un artiste local[415], dans la nef de l'église S. Francesco de Lodi en Lombardie (fig. 226). La scène se déroule dans un cadre architectural

---

[413] Ces informations sont connues grâce à une inscription qui court sous la peinture : « *Ci gist li sire iaiques poulain chanoine de ceans q(u)i mourut le XIIII jour dou mois de septembre MCCCLXXIX ans, pr(iez) po(ur) lui* ». HANS-COLLAS Ilona, « De la peinture murale à l'image de dévotion privée dans le diocèse de Metz (XIVe-XVe siècles) » in RUSSO Daniel (dir.), *Peintures murales médiévales, XIIe-XVIe siècles. Regards comparés*, Actes du colloque tenu à l'Université de Bourgogne (Dijon, 15-17 septembre 2003), Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2005, p. 87-99.

[414] DIDIER (1999), *op. cit.*, p. 47.

[415] MAZZINI (1965), *op. cit.*, p. 601.

constitué de deux édicules sous lesquels sont abrités la Vierge et Gabriel. Marie se trouve dans l'édicule de pierre rose situé à droite. Il est ouvert en façade par deux arcades dont la première, en accolade, est surmontée d'un gâble sculpté. La paroi latérale gauche est percée d'une fenêtre sur le rebord de laquelle repose une jardinière remplie de pousses verdoyantes. Le mur du fond est percé de plusieurs lancettes aux vitraux translucides, dont le réseau se compose de deux rangées verticales de médaillons. Dans l'espace restreint de l'édifice, la Vierge est agenouillée entre un lutrin, sur lequel un livre est déposé, et un siège à dossier arrondi qui composent à eux seuls le mobilier de la pièce. En pendant, l'artiste a peint un second édifice, les deux structures étant séparées par un espace étroit délimité, dans le fond, par un mur-écran en accolade surmonté de fleurons sculptés et percé de deux lancettes géminées. La façade et la paroi latérale droite de l'édifice qui abrite Gabriel sont entièrement ouvertes sur l'extérieur grâce à trois arcades en accolade. Celles-ci sont soutenues par des colonnes torses dont les enroulements sont alternativement rouges et jaunes. Les écoinçons des arcs de la façade sont sculptés et surmontés d'un entablement soutenant une corniche, elle aussi sculptée. L'ensemble est couronné par une toiture de forme pyramidale. La figure de l'archange occupe la quasi-totalité de l'espace, avec ses longues ailes rouges repliées derrière son dos et les nombreux plis de son *pallium*. Si l'abondance des plis de ce vêtement tend à masquer partiellement la position adoptée par le corps de Gabriel, il semble esquisser une génuflexion, comme l'indiquent le genou fléchi vers l'avant et l'allongement de la draperie vers l'arrière qui soulignerait la forme de la jambe posée au sol.
Dans l'église S. Fermo Maggiore de Vérone, le monument funéraire Brenzoni a été décoré d'une *Annonciation* peinte au début du XVe siècle, probablement avant 1426, par Pisanello[416] (fig. 227). La peinture est incluse dans un cadre sculpté quadrangulaire dont la partie inférieure est occupée par un bas-relief illustrant le thème iconographique de la Résurrection du Christ. L'*Annonciation* est peinte au registre supérieur, de part et d'autre d'un dais, soutenu par des *putti*, qui surmonte la scène de la Résurrection. Sur la droite, la Vierge est abritée dans un édifice au caractère gothique affirmé. Elle est assise sur une banquette de bois, les mains jointes sur les genoux. Le deuxième plan de cet espace est occupé par la chambre de la Vierge dont on distingue la couche. Dans la partie gauche de la composition, l'archange Gabriel est figuré au sein d'un paysage délimité, sur la droite, par une porte de pierre. Tenant les fleurs de lys entre ses mains, Gabriel effectue une génuflexion qui s'accompagne d'une profonde inclinaison du buste. Cette posture évoque la *genuflexio proclivis* telle qu'elle a été définie par Humbert de Romans dans son commentaire des constitutions de l'Ordre dominicain[417].
Comme dans la Péninsule, les images de l'Annonciation qui appartiennent à l'art mural du XVe siècle en France témoignent d'un intérêt particulier accordé au type iconographique de la génuflexion de Gabriel. Dans l'*Annonciation* peinte dans la chapelle S. Jacques de Prelles (fig. 184), l'archange est figuré sur la gauche de la composition. Il est vêtu d'une tunique blanche qu'il porte sous une très belle dalmatique de brocart bordée de galons à motifs végétaux. L'intérieur de ses ailes est immaculé tandis qu'à l'extérieur elles sont constituées de plumes écarlates et ocellées. Si la position du corps de Gabriel est restituée avec une certaine maladresse par le peintre de Prelles, il s'agit sans conteste d'une génuflexion puisque le pied gauche de l'archange apparait à l'avant tandis que la forme de son vêtement, à l'arrière, coïncide avec la jambe posée au sol.

---

[416] ARASSE (1999), *op. cit.*, p. 164.

[417] HUMBERT DE ROMANS, *Expositio super constitutiones fratrum praedicatorum*. SCHMITT (1990), *op. cit.*, p. 310-302.

Dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue, le vaste cycle peint par Giovanni Baleison se poursuit avec une *Annonciation* (fig. 228). La scène se déroule dans un cadre architectural simple. Sur la droite, la Vierge est abritée dans un petit espace, vraisemblablement un intérieur comme l'indiquent la porte de bois et la baie quadrangulaire à croisillons. Marie est agenouillée entre un prie-Dieu, sur lequel est déposé un livre, et un siège à dossier. Le cadre architectural se poursuit vers la gauche par un mur d'enceinte crénelé qui délimite la composition. L'archange Gabriel, dont les ailes aux longues plumes multicolores sont repliées derrière son dos, occupe l'extrémité gauche de l'image. Le messager céleste ploie le genou et tend son index droit en direction de la Vierge.

La faveur accordée au type iconographique de la génuflexion de Gabriel ne se dément pas dans les *Annonciations* monumentales de la première moitié du XVIe siècle. Dans l'église de Montbrun-Bocage, une *Annonciation* a été peinte sur l'arc triomphal, probablement vers 1520[418] (fig. 229). Selon un schéma compositif assez inhabituel, la Vierge est figurée sur la gauche, sous un dais de couleur rouge et or. Vêtue d'une robe grise et d'un manteau blanc bordé d'or, elle semble agenouillée auprès d'un pupitre sur lequel un livre est déposé. Sur la droite, l'archange Gabriel est vêtu de deux tuniques superposées, l'une immaculée, l'autre ocre-jaune. Comme dans l'*Annonciation* de Prelles, la posture adoptée par Gabriel est assez maladroite mais son pied nu ainsi que la forme de son vêtement, à l'arrière, indiquent qu'il effectue une génuflexion.
De la même manière, le type iconographique de la génuflexion de Gabriel demeure assez répandu dans l'art mural du Cinquecento dans la Péninsule. Nous avons déjà évoqué plus haut une *Annonciation* appartenant au cycle pictural qui est conservé dans la nef de la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona. Cet édifice abrite une autre *Annonciation* qui a été peinte sur l'arc triomphal au cours de la même campagne de décoration (fig. 230). La scène se déroule sur un fond architectural composé de deux édicules voûtés en berceau et soutenus par des colonnes aux fûts sculptés et aux chapiteaux corinthiens dorés. L'arrière-plan est délimité par une large tenture verte. Sur la gauche de la composition, Gabriel est vêtu d'une tunique blanche et d'un manteau rose aux plis nombreux. Des ailes aux nuances colorées subtiles sont déployées derrière son dos. Même si l'abondance des plis de la draperie dissimule partiellement les jambes de l'archange, la forme qu'elle adopte vers l'avant et vers l'arrière matérialise assez clairement une génuflexion.

Achevons l'examen des attitudes adoptées par Gabriel dans les images murales de l'Annonciation en évoquant le type iconographique, beaucoup plus inhabituel, de l'archange volant pour rejoindre la Vierge. Selon Louis Réau, il s'agirait d'un motif inventé au moment de la Contre-Réforme dans le but de lutter contre une figuration trop familière du thème iconographique de l'Annonciation et de souligner la dignité du messager céleste[419]. Cette affirmation reflète probablement une multiplication de l'usage du motif iconographique de l'archange volant après le Concile de Trente. Cependant, l'observation de notre documentation iconographique démontre qu'il est employé très précocement dans certaines images murales de l'Annonciation.
En effet, le motif apparait pour la première fois au Ve siècle dans la mosaïque de la basilique romaine de S. Maria Maggiore (fig. 145). L'archange, vêtu d'une tunique blanche et doté de courtes ailes bleues, vole horizontalement au-dessus des autres personnages qui composent

[418] MESURET (1965), *art. cit.*, p. 233.
[419] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 182.

la scène. Figuré auprès de la colombe du Saint-Esprit et se détachant sur le fond bleu qui matérialise le ciel, Gabriel est ici pleinement intégré à la sphère céleste et divine. Un autre exemple assez ancien apparait dans l'*Annonciation* peinte au Xe siècle dans l'église S. Maria Foris Porta de Castelseprio (fig. 151). Malgré les lacunes qui altèrent la lisibilité de l'image, la position de l'archange, surélevé par rapport à la Vierge et le corps incliné au-dessus d'elle, semble indiquer qu'il est en vol. Ses ailes déployées corroborent cette hypothèse.

Les images de l'Annonciation rassemblées pour les siècles suivants révèlent l'absence de ce motif iconographique. Il réapparait à partir du XIVe siècle et son utilisation ponctuelle perdure aux siècles suivants. Dans l'église S. Michele de Civitella Paganico, en Toscane, une très belle *Annonciation* a été peinte vers 1368, date d'achèvement de la décoration du chœur, peut-être par Bartolo di Fredi ou Biagio di Goro Ghezzi[420] (fig. 231). La scène se déroule de part et d'autre d'une baie, au sein de deux espaces architecturaux distincts. Sur la droite, Marie est abritée dans un édicule vert dont la face antérieure est largement ouverte par une arcade en plein cintre. L'édifice est surmonté d'une terrasse où l'on distingue un mur crénelé, percé de plusieurs fenêtres munies de volets de bois. Le niveau inférieur de l'édicule est composé de deux espaces. Au premier plan, la Vierge est assise dans un large fauteuil adossé à la paroi latérale droite. À l'arrière-plan, le second correspond à la chambre de Marie dont le lit est isolé par une tenture immaculée. La partie gauche de la composition est occupée par une deuxième « boîte architecturale », de couleur rose, dotée d'une toiture plate. Le plafond de bois est constitué de trois petits berceaux agrémentés de caissons. La paroi latérale gauche est percée d'une porte par laquelle l'archange Gabriel pénètre dans la pièce en volant. Les ailes déployées et la position du corps de l'archange permettent d'affirmer qu'il est en vol tandis que son pied gauche, tendu, laisse à penser qu'il va bientôt se poser.

Le motif iconographique de l'archange volant perdure au siècle suivant bien qu'il semble nettement moins répandu. Leonardo da Besozzo en fait usage dans l'*Annonciation* qu'il a peinte pour la chapelle Caracciolo dans l'église napolitaine de S. Giovanni a Carbonara (fig. 200 et détail). L'archange Gabriel occupe une position centrale au sein de la composition. La draperie aux plis sinueux de son costume accentue le dynamisme du personnage. Ses ailes aux longues plumes rouges déployées dans son dos, le messager céleste est comme suspendu dans les airs tandis qu'il salue la Vierge d'un geste de la main droite. Une figuration similaire apparait dans l'*Annonciation* peinte par Botticelli pour l'hôpital S. Martino alla Scala de Florence (fig. 189). L'archange pénètre dans la maison de la Vierge par la gauche de la composition. Il flotte dans les airs, ses ailes blanches déployées derrière son dos. La vitesse de son déplacement soulève le drapé complexe de ses vêtements et fait flotter sa chevelure ondulée. Le dynamisme de Gabriel est accentué par l'obliquité de son corps et par l'inclinaison de son visage.

Au sein de notre documentation française, le motif iconographique de l'archange volant est peu fréquent. Il apparait pour la première fois dans une *Annonciation* peinte dans la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (fig. 232). La décoration picturale de cette chapelle a probablement été réalisée au début du XVe siècle, en tout cas avant la mort du fondateur de la crypte, Bonnet Grayset, en 1426[421]. Les deux protagonistes de l'Annonciation se répartissent de part et d'autre d'une baie, la Vierge sur la gauche de la composition et l'archange Gabriel sur la droite. Marie est debout sous un dais composé d'une structure de bois sculpté à laquelle sont suspendues deux tentures bleu pâle. L'espace

[420] Voir notes 159 à 161 p. 91.

[421] Voir note 387 p. 124.

qui abrite la Vierge contient deux éléments de mobilier, ce qui laisse à penser qu'il s'agit d'un intérieur. Bien que le cadre architectural ne soit pas clairement défini, la présence d'un *oculus* percé dans le mur du fond tend à renforcer cette hypothèse. Interrompue dans sa lecture par l'arrivée de l'archange, Marie se retourne dans sa direction. Contrairement à la Vierge, Gabriel se détache sur un fond uni, de couleur rouge vif, qui souligne l'appartenance de ce personnage à une dimension surnaturelle. Les magnifiques ailes ocellées de Gabriel ne sont pas véritablement déployées mais s'adaptent au cadre que l'architecture impose à la peinture. Pourtant, l'inclinaison du corps de l'archange et l'absence de tout sol matérialisé permettent d'affirmer qu'il est bel et bien en vol.

Dans la première moitié du XVIe siècle, le motif iconographique de l'archange volant apparait encore dans quelques *Annonciations* qui appartiennent au *corpus* italien de cette étude. Dans l'oratoire supérieur de l'église S. Bernardino de Sienne, une *Annonciation* a été peinte à fresque par Gerolamo del Pacchia en 1518[422] (fig. 233). La scène se déroule dans un cadre architectural caractérisé par des arcades devant lesquelles les personnages se détachent. Sur la droite de la composition, la Vierge est assise sur une banquette basse, posant la main gauche sur sa poitrine et tournant son visage en direction de l'archange Gabriel. Celui-ci est vêtu d'une tunique dont le drapé complexe souligne le déplacement dynamique du personnage. La position de ses jambes et l'inclinaison de son corps indiquent clairement que l'archange est en vol. Cependant, les ailes peu déployées et le pied droit pointé vers le sol permettent de supposer qu'il va bientôt se poser. La Galerie Nationale de Parme conserve une fresque déposée illustrant le thème iconographique de l'Annonciation (fig. 234). De provenance inconnue, cette peinture aurait été réalisée par Le Corrège vers 1525[423]. Les personnages se détachent sur un fond paysager aux collines verdoyantes. Sur la droite de la composition, la Vierge semble assise à même le sol et prend appui sur un tabouret bas. La main droite sur la poitrine, Marie se retourne légèrement et incline humblement son visage en direction de l'archange Gabriel. Celui-ci est revêtu d'une tunique blanche et d'une étoffe jaune drapée sur son bras gauche tendu. Les drapés ainsi que sa chevelure blonde flottent librement au vent. Le messager céleste est entouré par un épais nuage dans lequel se blottissent quelques *putti*. Autant d'éléments qui suggèrent le déplacement aérien de l'archange, mais qui révèlent aussi l'adhésion du commanditaire et de son peintre à une nouvelle iconographie de l'Annonciation qui se développera pleinement avec le Concile de Trente. Les nuages permettent, en effet, de restituer à la scène son caractère surnaturel, au-delà de l'humain, et les angelots qui entourent l'archange Gabriel constituent une escorte soulignant la dignité du messager céleste. Par ailleurs, la présence de ce cortège angélique permet de mettre en exergue l'importance de l'évènement représenté puisque, comme l'a écrit un théologien jésuite du nom de Gelsomini, « On ne saurait douter que la plupart des anges ne soient alors descendus du Ciel pour adorer le Verbe au moment de sa conception »[424].

ꝏ

L'analyse des attitudes qu'adopte l'archange Gabriel dans les images murales de l'Annonciation en France et en Italie a permis de mettre en exergue deux types iconographiques principaux. Jusqu'au XIIIe siècle, l'archange est figuré en station, une position qui souligne son autorité et l'importance du rôle joué par le messager qui est chargé par Dieu

[422] Voir note 444 p. 134.

[423] ARASSE (1999), *op. cit.*, p. 282.

[424] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 193.

d'annoncer le miracle de l'Incarnation. Mais à partir du XIIIe siècle, de nouvelles attitudes sont expérimentées dans l'Annonciation italienne : il s'agit de l'agenouillement de l'archange, dont la diffusion s'avère assez restreinte, et surtout de la génuflexion de Gabriel qui apparait vers le début du XIVe siècle et connaît un succès immédiat dans la Péninsule tandis que sa diffusion accuse un certain retard en France. Dans les images de l'Annonciation qui appartiennent à cette période, la primauté n'est plus accordée à l'autorité de l'envoyé céleste mais à l'humilité dont il fait preuve à l'égard de l'élue de Dieu. Le succès du motif iconographique de la génuflexion de l'archange s'accentue au XVe siècle, aussi bien dans l'Hexagone que dans la Péninsule, et ne se dément pas dans la première moitié du siècle suivant.
Ainsi, les attitudes qui sont conférées aux deux protagonistes principaux de l'Annonciation sont particulièrement signifiantes et reflètent une certaine évolution des mentalités religieuses au Moyen Âge. Mais les différentes gestuelles adoptées par les personnages sont également riches de sens et répondent à une codification stricte.

2.5.2.3. Des gestuelles codifiées et expressives

L'iconographie médiévale a accordé un intérêt tout particulier à la gestuelle des personnages et à sa signification car elle permet d'établir ce que Jean-Claude Schmitt appelle une « communication non verbale »[425]. Cet intérêt a conduit à la mise en œuvre d'un vocabulaire iconographique extrêmement codifié. Les images de l'Annonciation qui appartiennent à notre documentation n'échappent pas à cette codification stricte et les gestuelles adoptées par les deux protagonistes sont peu variées mais particulièrement expressives.

Les gestes de la Vierge : entre surprise et acceptation

Si l'on se réfère aux sources littéraires qui relatent l'épisode de l'Annonciation, deux traditions différentes sont établies quant à la réaction de Marie au moment de l'arrivée inopinée de l'archange Gabriel. Les textes à caractère orthodoxe dont le contenu dérive de l'*Évangile selon saint Luc*, c'est-à-dire l'*Évangile de la Nativité de Marie*, la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur, la *Conception Nostre Dame* de Wace et la *Légende Dorée*, mais aussi les *Méditations sur la vie du Christ*, évoquent la grande sérénité dont Marie fait preuve au moment de l'irruption du messager céleste. Tout au plus est-elle « troublée » par la teneur de son discours. Au contraire, les textes qui dérivent du *Protévangile de Jacques* insistent sur la frayeur ressentie par la Vierge pendant l'épisode de l'Annonciation. Le *Protévangile* rapporte que Marie est effrayée par la voix qui s'adresse à elle lors de la première Annonciation à la fontaine, une idée qui est ensuite reprise par l'*Évangile arménien*. Mais ce deuxième apocryphe, à l'instar de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, évoque également la crainte que la jeune fille ressent lors de l'apparition de l'ange au moment de la seconde Annonciation.
Dans les plus précoces images de l'Annonciation, la sérénité de Marie n'est pas troublée par l'arrivée de l'archange Gabriel ni par le message qu'il lui délivre. Dans les peintures murales des catacombes romaines ou dans la mosaïque de S. Maria Maggiore (fig. 143-145), la Vierge assise ne réagit aucunement à la présence de l'envoyé céleste. Mais très rapidement, la gestuelle adoptée par la Vierge dans les images murales de l'Annonciation s'articule autour de deux tendances principales : l'expression d'une certaine surprise teintée de per-

[425] SCHMITT (1990), *op. cit.*, p. 25-26.

plexité face à l'annonce de l'archange, d'une part, et l'affirmation de son acceptation de la mission divine, d'autre part.

La surprise ressentie par la Vierge lors de l'apparition de l'archange Gabriel s'exprime particulièrement, dans les images de l'Annonciation appartenant à notre *corpus*, par l'écartement de ses bras. Cette gestuelle, lorsqu'elle répond à un évènement soudain, constitue une expression de la surprise, voire de la peur en fonction du contexte[426]. Dans l'*Annonciation* peinte à la fin du Xe ou au XIe siècle dans la chapelle S. Michel d'Aiguilhe, la Vierge est debout dans la partie droite de la composition. Ses bras sont largement écartés de part et d'autre de son corps et leur extension se prolonge grâce aux index de ses mains qui sont pointés horizontalement. La gestuelle adoptée par Marie dans l'*Annonciation* peinte dans l'abbatiale d'Ebreuil est similaire (fig. 173). Les coudes de Marie sont plaqués à son corps mais les avant-bras s'écartent horizontalement. La gestuelle perdure, quoique de manière moins fréquente, dans les images médiévales de l'Annonciation en France puisqu'on en rencontre encore un exemple tardif à Montbrun-Bocage (fig. 229). Comme à Ebreuil, les coudes de Marie sont plaqués à son corps mais ses avant-bras sont redressés verticalement, de part et d'autre de son buste, les paumes de ses mains ouvertes vers l'avant.
Si la gestuelle exprimant la surprise de Marie a été mise en œuvre précocement dans les images murales de l'Annonciation en France, ce motif iconographique semble avoir été adopté plus tardivement dans la Péninsule. Au sein de notre *corpus* iconographique, il apparait pour la première fois à la fin du XIIIe siècle dans la mosaïque de la basilique S. Maria Maggiore de Rome (fig. 192). La Vierge adopte une gestuelle qui ressemble beaucoup à celle utilisée dans la peinture de Montbrun-Bocage, les avant-bras écartés verticalement et les paumes ouvertes vers l'avant.
Aux siècles suivants, la surprise de la Vierge est encore illustrée dans quelques exemples ponctuels. Dans la chapelle du campanile de l'église S. Agostino de Rimini, une *Annonciation* marque le commencement d'un cycle de peintures murales dédiées à l'Enfance du Christ et probablement réalisées par Giovanni da Rimini vers 1300-1310[427]. La scène se déroule dans un cadre indéfini ponctué par deux petits édifices. Sur la gauche de la composition se trouve une sorte de tour, surmontée d'un balcon en encorbellement, devant laquelle se détache l'archange Gabriel. Figuré en station, il tend le bras droit et esquisse un geste de bénédiction en direction de la Vierge. Entre les deux personnages, un lutrin sur lequel repose un livre ouvert marque le centre de la composition. Sur la droite, Marie est abritée sous un dais architectural qui s'inscrit dans le prolongement d'un siège massif devant lequel elle est debout. Pourvu d'accotoirs soutenus par de fines colonnettes corinthiennes, le siège est surmonté d'une structure dotée d'une voûte en berceau brisé agrémentée de caissons. La surprise ressentie par Marie à l'apparition de l'archange est exprimée par ses avant-bras relevés verticalement et ses paumes ouvertes. Le geste s'accompagne ici d'une importante rotation du corps de la Vierge qui se retourne pour faire face au messager céleste, qui vient vraisemblablement de la surprendre en arrivant derrière elle.
Dans la sacristie de l'église S. Luca de Cremona, une *Annonciation* a été peinte vers la fin du XIVe siècle par Antonino de Ferrari[428] (fig. 235). La partie droite de la composition est occupée par un édifice précédé de quelques marches et soutenu par de multiples colonnettes et piliers. Sur la gauche, un clayonnage délimite un jardin figuré à l'arrière-plan de l'image. Au premier plan, l'archange Gabriel effectue une génuflexion qui s'accompagne

[426] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 223.
[427] Selon la Fondazione Federico Zeri.
[428] MAZZINI (1965), *op. cit.*, p. 422.

d'un geste, probablement de bénédiction, de la main gauche. À l'intérieur de l'édifice situé sur la droite, la Vierge est assise devant un pupitre comportant trois tablettes superposées. Comme dans les images précédentes, la Vierge exprime sa surprise en levant les avant-bras, paumes ouvertes vers l'avant. Mais à Cremona, la gestuelle est si amplifiée qu'elle évoque un véritable saisissement : les doigts de la main gauche de Marie sont tendus et écartés tandis que sa main droite est remontée près du visage, comme pour se protéger d'un danger potentiel.

Au siècle suivant, une figuration similaire apparait dans l'*Annonciation* de l'église napolitaine de S. Giovanni a Carbonara (fig. 200). Bien que l'expression de la crainte éprouvée par Marie soit moins prononcée, le geste des mains levées s'accompagne d'un mouvement de recul qui évoque avec force le saisissement ressenti par la jeune fille tandis que l'archange Gabriel pénètre en volant dans sa demeure.

Un sentiment de surprise teinté de perplexité transparait également dans deux *Annonciations* peintes, conservées dans la Péninsule italienne, qui confèrent à la Vierge une gestuelle inhabituelle. Le premier exemple apparait au Xe siècle dans l'*Annonciation* de Castelseprio (fig. 151). Marie, assise dans la partie gauche de la composition, se désigne elle-même de son index pointé, comme si elle doutait que le message transmis par l'archange Gabriel puisse lui être destiné. Dans le premier quart du siècle suivant[429], une gestuelle identique est utilisée dans une *Annonciation* très lacunaire peinte dans l'église S. Giorgio de Credaro, également en Lombardie. La scène se déroule dans un lieu indéfini et seuls les bustes des personnages sont encore visibles. Sur la gauche, l'archange Gabriel est vêtu d'une tunique rose et ses ailes, de même couleur, sont repliées de part et d'autre de son corps. De son index droit tendu, il désigne la Vierge qui occupe la partie droite de la composition. Celle-ci semble assise sur un siège pourvu d'accotoirs. Elle est entièrement vêtue de blanc et sa chevelure est dissimulée par un voile de même ton. Reproduisant le geste du messager céleste, Marie se désigne elle-même de son index droit. La proximité géographique des deux sites de conservation ainsi que l'absence de concordance du motif iconographique au sein du *corpus* rassemblé laissent à penser que le peintre de Credaro a pu avoir connaissance de l'Annonciation de Castelseprio et en proposer sa propre interprétation.

Mais dans la grande majorité des images de l'Annonciation qui ont été répertoriées, la gestuelle de la Vierge matérialise son acceptation de la mission divine qui vient de lui être confiée par le truchement de l'archange Gabriel. Dans certaines images parmi les plus précoces, Marie exprime son accord en repliant un bras devant sa poitrine, paume ouverte et rejetée vers l'extérieur, selon une convention iconographique qui signifie l'adhésion du personnage à une situation nouvelle[430]. À la charnière des VIIIe et IXe siècles, ce type iconographique est mis en œuvre dans la mosaïque de l'église romaine de Ss. Nereo e Achilleo (fig. 149). Dans d'autres *Annonciations*, la position de la main ouverte de Marie se modifie pour se placer, non plus devant la poitrine, mais près du cou ou du visage de la Vierge. Une telle modification ne nous semble pas affecter le sens originel de cette gestuelle.

L'observation des images murales qui appartiennent le *corpus* de notre enquête a démontré que ce type iconographique, une paume ouverte devant la poitrine ou près du visage, demeure prépondérant dans la figuration de la Vierge de l'Annonciation en Italie jusqu'à la fin du XIIIe siècle. La gestuelle apparait notamment dans l'*Annonciation* peinte au IXe siècle dans la crypte de S. Vincenzo al Volturno (fig. 150), mais aussi au siècle suivant à Carpi-

[429] *Medioevo aostano. La pittura intorno all'anno mille in cattedrale e in Sant'Orso*, Torino : Umberto Allemandi, 2000, Vol. I, fig. 51, p. 159.

[430] GARNIER (1982) *op. cit.*, p. 174.

gnano Salentino où la main ouverte de Marie n'est pas placée devant sa poitrine mais décalée latéralement (fig. 152). Au début du XIe siècle, dans l'église romaine de S. Urbano alla Caffarella (fig. 153), la Vierge de l'Annonciation a placé sa main ouverte près de son visage qu'elle incline légèrement en direction de l'archange Gabriel, comme pour confirmer son acceptation de la mission qui lui est confiée. Dans l'univers codifié de l'iconographie médiévale, l'inclinaison de la tête exprime traditionnellement la soumission dans un sens large, n'incluant pas obligatoirement de connotation négative[431]. Dans le cas de la Vierge de l'Annonciation, il s'agit plus exactement d'un signe d'humilité à l'égard du messager qui lui transmet la parole divine à laquelle elle se soumet. Dans la première moitié du XIIIe siècle, ce motif iconographique apparait encore dans l'*Annonciation à la fontaine* peinte dans le baptistère de Parme (fig. 158).
En France, cette gestuelle appliquée à la Vierge est également la plus répandue dans les *Annonciations* murales qui ont été recensées, et ce jusqu'à la fin du XIVe siècle. Une particularité a cependant été observée dans les plus anciennes images de l'Annonciation qui appartiennent à la peinture romane du XIIe siècle. La Vierge a presque toujours les deux mains rassemblées devant la poitrine, paumes ouvertes vers l'avant. La signification attribuée à cette gestuelle correspond toujours à l'acceptation d'une situation nouvelle par le personnage, mais exprimée avec plus d'emphase[432]. Ce type iconographique est notamment employé dans les *Annonciations* peintes dans l'église prieurale de Vals et dans la Cour des sanctuaires de Rocamadour (fig. 156 et 175). Les exemples de cette gestuelle particulière sont rares en dehors de la période romane et ils sont quasiment inexistants en Italie, si l'on excepte deux peintures murales conservées dans la Péninsule. La première, lacunaire, est datée du XIIIe siècle[433] et conservée dans la nef latérale gauche de l'église S. Miniato al Monte de Florence. La Vierge de l'Annonciation s'inscrit dans une arcade trilobée et se tient debout devant un siège bas dont l'assise est recouverte d'un coussin allongé. Revêtue d'un *maphorion* sombre, Marie lève ses deux mains ouvertes devant sa poitrine et incline légèrement son visage vers la gauche, probablement en direction de l'archange Gabriel qui n'est plus visible aujourd'hui. La deuxième *Annonciation* apparait en marge d'une *Crucifixion* peinte vers le milieu du XIVe siècle[434] dans l'église S. Croce de Trevi, en Ombrie. L'archange Gabriel et la Vierge sont rassemblés sous un petit édicule couronné de créneaux à merlons fendus. Sur la gauche, le messager céleste, dont les longues ailes sont repliées dans son dos, adresse un geste de salutation à Marie. Celle-ci exprime son acceptation de la mission qui lui est confiée en levant les deux mains, paumes ouvertes, devant sa poitrine.

L'analyse des images de l'Annonciation qui appartiennent à la documentation de cette enquête a révélé la prépondérance du type iconographique de l'acceptation de la Vierge exprimée par une ou deux mains ouvertes devant la poitrine, jusqu'à la fin du XIIIe siècle en Italie et encore un siècle plus tard en France. Bien que moins répandue, une autre gestuelle apparait précocement dans les images murales de l'Annonciation pour signifier l'accord de la Vierge. Dès le début VIIIe siècle, dans la mosaïque détruite de l'ancienne basilique S. Pierre de Rome (fig. 148), Marie exprime son acceptation en posant la main droite sur sa poitrine[435]. Cependant, il est permis de douter de l'authenticité du geste reproduit par Grimaldi puisque notre *corpus* iconographique n'en révèle aucun autre exemple avant la fin du XIIe

[431] *Ibid*., p. 141.
[432] *Ibid*., fig. B, p. 177.
[433] TARTUFERI Angelo, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze : Alberto Bruschi, 1990, fig. 165.
[434] VAN MARLE (1923-1938), *op. cit*., Vol. 5, fig. 47, p. 75.
[435] GARNIER (1982) *op. cit*., p. 184-185.

ou le XIIIe siècle[436], période à laquelle une *Annonciation* a été peinte dans l'église S. Julien de Saulcet (fig. 236). La scène se déroule dans un lieu indéfini caractérisé par un fond bleu uni. Les personnages reposent directement sur la bordure inférieure du cadre qui délimite la composition. Sur la gauche, l'archange Gabriel est figuré en station mais la position asymétrique de ses pieds et un léger hanchement lui confèrent un certain dynamisme. Le bras droit tendu, Gabriel désigne la Vierge de son index pointé. Comme l'archange, Marie est debout mais tout hiératisme est évité grâce à un léger hanchement. La jeune fille tient un livre fermé dans sa main gauche et pose la dextre sur sa poitrine. Son visage incliné vers le messager divin renforce la gestuelle et confirme son acceptation de la mission qui lui est confiée.

Ce type iconographique perdure dans les images murales de l'Annonciation en France. Vers 1460-1470[437], la chapelle du château du Pimpéan à Grézillé a été décorée de peintures murales consacrées à l'Enfance du Christ, parmi lesquelles se trouve une très belle *Annonciation* (fig. 237). La scène se déroule probablement dans un intérieur, comme le laissent supposer le dallage et les différentes baies à croisillons qui percent le mur à l'arrière-plan de l'image. Sur la droite de la composition, l'archange Gabriel, vêtu d'un costume vert et blanc, effectue une génuflexion devant la Vierge. Agenouillée devant un prie-Dieu sur lequel est déposé un livre ouvert, Marie tourne la tête vers l'archange et pose sa main gauche sur la poitrine en signe d'acceptation.

Au sein de notre documentation italienne, si l'on excepte la restitution incertaine de l'*Annonciation* de l'ancienne basilique S. Pierre, le type iconographique de la Vierge posant une main sur sa poitrine apparait au XIIIe siècle, peut-être pour la première fois dans une mosaïque dont l'attribution est débattue et qui aurait été réalisée vers 1225-1228[438] pour la coupole du baptistère de Florence (fig. 238). Sur la gauche, l'archange Gabriel se détache sur un fond d'or qui constitue l'arrière-plan de l'image. Il est revêtu d'une tunique bleue et d'un *pallium* rose dont le plissé élaboré matérialise le dynamisme d'une marche rapide, au même titre que la position de ses jambes. Dans la partie droite de la composition, le fond d'or est interrompu par un petit édicule qui surmonte le siège bas devant lequel la Vierge se tient debout. Tenant un pan de son vêtement dans la main gauche, Marie pose la dextre sur sa poitrine tout en inclinant légèrement la tête en direction de l'archange. Si l'on trouve encore quelques exemples de ce type iconographique dans les *Annonciations* monumentales qui appartiennent à la même période, son importance est surtout considérable aux siècles suivants.

Dans le deuxième quart du XIVe siècle, le type iconographique de la Vierge posant une main sur sa poitrine est employé dans l'*Annonciation* peinte dans la collégiale S. Maria Assunta de San Gimignano (fig. 170). Dans cette image, l'acceptation de Marie se teinte d'une certaine appréhension qui s'exprime par un léger mouvement de recul par rapport à l'archange agenouillé dans la partie gauche de la composition. Quelques décennies plus tard, le cycle de la jeunesse de la Vierge peint par Lippo Vanni dans l'église S. Leonardo al Lago de Sienne comporte notamment une superbe *Annonciation* (fig. 239). La scène prend place de part et d'autre d'une baie, dans un cadre architectural feint qui s'est adapté avec habileté à la contrainte générée par la présence de cette ouverture. De chaque côté, un édicule surmonté

---

[436] La datation des peintures de l'absidiole nord de Saulcet est sujette à controverse : tandis que la Base Mémoire en situe l'exécution dans le dernier quart du XIIe siècle, Max Polonovski les date au siècle suivant, hypothèse qui est corroborée par Anne Courtillé qui les situe plus précisément à la fin du XIIIe siècle. COURTILLÉ (1983), *op. cit*., p. 53. POLONOVSKI Max, « Saulcet » in *Congrès Archéologique de France*, 1991, CXLVI^e session (Bourbonnais, 1988), p. 396.

[437] Voir note 398 p. 126.

[438] Voir note 110 p. 84.

d'un fronton triangulaire abrite les deux protagonistes de l'épisode. Sur l'ébrasement de la baie sont figurées les parois latérales des deux édicules, ce qui accentue fortement la perspective. L'effet de profondeur est parachevé par le dallage peint sous la fenêtre et par le berceau feint à caissons qui souligne l'intrados de l'arc la surmontant. Dans l'édicule de gauche, l'archange Gabriel se tient debout, le buste légèrement incliné vers l'avant. Le mouvement imprimé à la draperie de son manteau ainsi que les ailes multicolores dressées laissent à penser que l'archange vient juste de pénétrer dans la pièce. Sur la droite de la composition, un second édicule abrite la Vierge qui est assise dans un fauteuil recouvert d'une étoffe chatoyante. Elle prend appui sur le pupitre d'un prie-Dieu sur lequel elle maintient son livre ouvert. Marie se penche légèrement en direction de l'archange Gabriel et pose la main droite sur sa poitrine en signe d'acceptation de la mission qu'il vient de lui confier.

Dans la première moitié du XVe siècle, une *Annonciation* fait partie du cycle peint dans la chapelle Orsini de la basilique de Galatina (fig. 240). La scène se déroule dans une « boîte architecturale » comportant de deux espaces distincts, largement ouverts sur l'avant par des arcades trilobées et géminées à clés pendantes. Dans l'espace de gauche, l'archange Gabriel effectue une génuflexion. Sur la droite, la Vierge est abritée dans un espace dont la hauteur est plus importante. Il s'agit de la chambre de Marie, comme l'indique le lit devant lequel elle est assise. La couche est entièrement protégée par des tentures blanches qui sont ouvertes à l'avant. Un livre ouvert dans la main gauche, la Vierge pose la dextre sur sa poitrine afin d'exprimer son consentement.

Ce type iconographique perdure en Italie jusque dans la première moitié du XVIe siècle. Au sein du *corpus* de cette étude, l'exemple le plus tardif apparait dans une *Annonciation* peinte par Giannicola di Paolo, peut-être vers 1526-1528[439], dans la chapelle S. Giovanni Battista du Collegio del Cambio de Perugia. Les deux protagonistes sont figurés en station à l'intérieur de niches feintes entourées d'un arc doré. Sur la gauche, l'archange Gabriel se tient en équilibre sur un pied, dans une position dynamique qui indique une progression en direction de la Vierge. L'impression de mouvement est renforcée par le flottement des draperies de son vêtement. Sur la droite, le corps de Marie est soumis à une importante torsion tandis qu'elle se retourne vers le messager céleste. Sa main droite posée sur sa poitrine et l'inclinaison de son visage expriment son acceptation du rôle qui lui est confié.

A partir du XIVe siècle en Italie et du siècle suivant en France, la gestuelle de Marie exprime de plus en plus souvent son acceptation inconditionnelle de la mission divine. Elle s'exprimait déjà depuis le IXe siècle, nous l'avons vu, par une main ouverte devant la poitrine, paume rejetée vers l'extérieur. Plus rarement, Marie présentait ses deux mains dans cette position. Dans d'autres images, beaucoup plus fréquentes, la Vierge posait une main sur sa poitrine pour agréer le message transmis par l'archange Gabriel. Mais, dans les images de l'Annonciation appartenant au Trecento italien, la gestuelle de la jeune fille se charge d'humilité et de dévotion envers la parole divine avec l'apparition d'un nouveau type iconographique : la Vierge posant ses deux mains croisées sur sa poitrine. La signification de cette gestuelle est proche de celle que nous venons d'étudier précédemment, mais « lorsque les deux mains sont croisées, l'attitude a le sens plus précis de l'acceptation d'une condition ou d'une situation »[440].

---

[439] Voir note 445 p. 134.

[440] GARNIER (1982) *op. cit.*, p. 184-185.

Le type iconographique de la Vierge posant ses deux mains sur la poitrine en croisant les avant-bras existait déjà dès le XIIe siècle comme en témoigne, pour la première fois dans le *corpus* de cette enquête, une *Annonciation* peinte dans la chapelle S. Clément de l'église abbatiale de Saint-Chef, peut-être vers 1170[441]. L'état de conservation actuel de cette peinture murale est malheureusement très lacunaire et la figure de la Vierge est presque entièrement détruite. Mais une photographie ancienne permet d'observer la gestuelle de Marie qui croise bien ses deux mains sur la poitrine. Cependant, cette attitude nouvelle ne semble pas avoir connu de postérité immédiate puisqu'elle ne se développe véritablement qu'à partir du XIVe siècle, en particulier en Italie.

Parmi les premiers exemples répertoriés dans notre documentation iconographique italienne, une *Annonciation* a été peinte au revers de façade de la cathédrale S. Maria Assunta d'Atri au début du Trecento[442], probablement par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maestro di Offida[443] (fig. 241). L'arrière-plan de l'image est composé d'un fond sombre et d'une tenture de même teinte dont la partie supérieure est soulignée par un galon d'or et par une bande alternativement rouge et blanche. L'archange Gabriel, vêtu d'une tunique écarlate, occupe la partie gauche de la composition. Malgré une lacune importante dans l'angle inférieur, la position de l'archange par rapport à la Vierge ainsi que la proéminence de son vêtement vers l'avant laissent à penser qu'il effectue une génuflexion. Sur la droite de la composition, Marie est assise sur un large siège de bois dont les accotoirs sont ajourés et sculptés. La jeune fille regarde le messager céleste avec sérénité tandis qu'elle croise les mains sur sa poitrine pour l'informer de son consentement.

En ce qui concerne notre documentation française, un exemple unique a été répertorié pour la période du XIVe siècle. Il s'agit d'une peinture murale fragmentaire conservée dans la première chapelle septentrionale de l'église S. Didier d'Avignon. Bien que située sur le territoire actuel de l'Hexagone, cette *Annonciation* aurait été réalisée vers 1360 par un suiveur du peintre italien Matteo Giovanetti[444]. La Vierge est assise devant une tenture rouge qui valorise le personnage. Les mains croisées sur la poitrine, elle incline légèrement la tête en direction de l'archange Gabriel, aujourd'hui disparu, qui devait être figuré sur la gauche de la composition.

Le type iconographique de la Vierge aux mains croisées connait une diffusion importante au XVe siècle, surtout en Italie où cette gestuelle concerne plus du tiers des images de l'Annonciation qui ont été répertoriées pour cette période. Le geste d'acceptation de Marie s'accompagne très souvent d'un agenouillement qui souligne la profonde humilité dont fait preuve la jeune fille lorsque le dessein divin lui est révélé, comme dans l'*Annonciation* peinte dans l'église S. Francesco de Gubbio vers 1410 (fig. 214) ou, une trentaine d'années plus tard, dans celle peinte par Fra Angelico dans le couvent S. Marco de Florence (fig. 201). Dans la chapelle S. Maria del Pilastrello de Dovera (fig. 218), la Vierge de l'Annonciation effectue une génuflexion tandis qu'elle exprime son acceptation à l'archange Gabriel en croisant les mains sur sa poitrine. En France, même au XVe siècle, l'usage du type iconographique de la Vierge aux mains croisées demeure assez exceptionnel. D'ailleurs, les exemples répertoriés sont tous conservés dans des chapelles de montagne situées dans les vallées alpines qui constituent une zone de contact privilégiée avec l'Italie. Dans la quasi-totalité de ces images de l'Annonciation, la gestuelle d'acceptation de Marie est associée à un agenouillement. C'est le cas, notamment, dans l'*Annonciation* peinte pour

[441] Voir note 51 p. 72.

[442] MATTHIAE (1976), *op. cit.*, pl. VII.

[443] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[444] ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 188-189.

la chapelle Notre-Dame-des-Grâces de Plampinet (fig. 186). Les mains croisées sur la poitrine, la Vierge est agenouillée devant un prie-Dieu sur lequel un livre est déposé. Une figuration similaire est employée dans les *Annonciations* des chapelles S. Jacques de Prelles (fig. 184) et Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 228).
Bien qu'il se raréfie considérablement, le type iconographique de la Vierge aux mains croisées perdure dans certaines *Annonciations* murales qui ont été recensées pour la première moitié du XVIe siècle. Dans la très belle *Annonciation* peinte dans l'église S. Maria delle Grazie de Varallo Sesia (fig. 216), Marie est agenouillée sur un prie-Dieu tandis qu'elle croise ses mains sur la poitrine et incline la tête en direction de l'archange Gabriel pour lui signifier son consentement. La Vierge aux mains croisées est également figurée dans l'*Annonciation* peinte à la voûte de l'église de Boulogne-sur-Gesse (fig. 215). Dans cette image, elle est agenouillée auprès d'un lutrin au pied sculpté sur lequel est déposé un livre ouvert. Une figuration identique, quoique d'un style plus raffiné, apparait dans l'*Annonciation* peinte dans la cathédrale d'Albi par l'atelier de l'italien Francesco Donnella (fig. 177). À l'instar des peintures alpines du XVe siècle, cette *Annonciation* témoigne de l'importance des apports italiens dans la diffusion du type iconographique de la Vierge aux mains croisées.

Si le geste des mains croisées exprime sans ambigüité l'acceptation par Marie de la mission qui lui est confiée, son adhésion est encore plus évidente lorsqu'elle se prosterne devant le messager de Dieu, les mains jointes en position de prière. Il s'agit d'un type iconographique qui s'est développé dans l'art mural de l'Italie du Trecento et qui s'apparente, une nouvelle fois, au récit des *Méditations sur la vie du Christ*.
Au sein de notre documentation italienne, le type iconographique de la Vierge en prière apparait vers le milieu du XIVe siècle dans deux édifices du nord-est de la Péninsule. Dans l'abside de la cathédrale de Spilimbergo, en Frioul, une *Annonciation* fait partie d'un vaste cycle pictural qui aurait été réalisé dans les années 1350 par un membre de l'atelier de Vitale da Bologna[445]. Chacun des deux protagonistes est surmonté d'une arcade brisée qui s'ouvre sur un espace intérieur polygonal couvert d'une voûte d'ogives. Dans la partie gauche de la composition, très lacunaire, l'archange Gabriel effectue une génuflexion tout en adressant un signe de bénédiction à la Vierge. Sur la droite, celle-ci se tient devant un siège dont l'accotoir supporte un lutrin articulé. Au vu de l'ample vêtement qui dissimule son corps, il est difficile de déterminer si Marie est en station ou si elle est agenouillée. La seconde solution semble néanmoins plus plausible puisque, par ailleurs, la jeune fille donne son consentement à l'archange en joignant les mains en signe de prière. La deuxième *Annonciation* peinte dont il est question ici est conservée dans la sacristie de l'église S. Niccolò de Treviso, en Vénétie. Cette fresque aurait été réalisée vers le milieu ou dans la seconde moitié du XIVe siècle par l'école de Tommaso da Modena[446]. La scène se déroule dans un petit édicule largement ouvert sur l'extérieur par une série d'arcades soutenues par de fines colonnettes reposant sur un mur-bahut. Sur la gauche de la composition, l'archange Gabriel en vol s'apprête à pénétrer dans l'édicule par une arcade latérale. À l'intérieur, l'arrière-plan est occupé par le lit de Marie tandis que celle-ci, au premier plan, s'agenouille et joint les mains en levant le visage vers le messager céleste.
Au Quattrocento, le type iconographique de la Vierge en prière est assez souvent employé dans les *Annonciations* murales qui appartiennent à notre *corpus* italien. Dans l'oratoire S. Lorenzo de Seccio di Boccioleto, une *Annonciation* a été peinte sur l'arc triomphal par An-

[445] Voir note 271 p. 106.
[446] Voir notes 174 et 176 p. 93.

dreas Johannes dans le deuxième quart du siècle[447] (fig. 242). L'arrière-plan est caractérisé par un fond « abstrait », composé d'un aplat vert englobant une bande brune interrompue par l'arc triomphal dont elle épouse la forme incurvée. Dans la partie gauche de la composition, le sol est matérialisé par un dallage losangé agrémenté de motifs floraux. Dans cet espace, l'archange Gabriel effectue une génuflexion comme l'indique la position de ses pieds nus. Dans la partie droite de la composition, l'espace est occupé par un large siège, dont le dossier et les joues sont sculptés de motifs végétaux, et par un pupitre contenant plusieurs ouvrages. Marie est agenouillée entre ces deux éléments de mobilier et reçoit l'annonce de l'archange en joignant les mains. Autre exemple avec l'*Annonciation* peinte entre 1464 et 1477 par Andrea Delitio dans la chapelle du Palazzo Orsini à Tagliacozzo, dans les Abruzzes[448] (fig. 243). Les personnages prennent place devant deux édifices blancs dont les façades sont scandées par plusieurs corniches de couleur brune. Au sol, un dallage accentue l'effet de profondeur. Sur la gauche de la composition, l'archange Gabriel effectue une génuflexion en s'inclinant respectueusement vers la Vierge qu'il salue d'un geste de la main droite. Sur la droite, Marie fait face à un pupitre de bois sur lequel un livre ouvert est déposé. Comme à Seccio di Boccioleto, la Vierge accepte la mission que l'archange lui confie en s'agenouillant et en joignant les mains.

En France, le type iconographique de la Vierge en prière est assez rare et sa diffusion accuse un certain retard puisqu'il n'apparait que dans la seconde moitié du XVe siècle, notamment dans l'*Annonciation* peinte dans la chapelle Notre-Dame-de-Boncoeur de Lucéram (fig. 222). Au siècle suivant, un autre exemple a été observé dans une *Annonciation* fragmentaire peinte vers 1515[449] dans l'église d'Ourde, dans le département actuel des Hautes-Pyrénées. La scène se déroule dans un espace indéfini dont l'arrière-plan est caractérisé par deux aplats décoratifs, l'un gris, l'autre orange. Devant le premier se détache la silhouette de l'archange Gabriel en génuflexion. Dans la partie droite de la composition, la Vierge est agenouillée devant un prie-Dieu, sur lequel un livre ouvert est déposé, et reçoit le message de Gabriel en joignant les mains.

À l'instar des sources littéraires qui s'attachent au récit de l'Annonciation, l'attitude de la Vierge dans les images murales qui illustrent ce thème iconographique reflète deux tendances opposées : l'expression de la surprise, voire de la crainte, d'une part, et l'expression de l'acceptation de la mission qui lui est confiée, d'autre part.

Différents moyens plastiques ont été mis en œuvre pour illustrer la première tendance. Au tournant des Xe et XIe siècles, en France, le sentiment de Marie s'exprime par l'écartement de ses bras de part et d'autre de son corps. En Italie, les premiers exemples de cette gestuelle appartiennent à la période du XIIIe siècle et il est à noter qu'elle apparait encore ponctuellement aux siècles suivants dans les deux aires géographiques concernées par notre enquête. Le geste est parfois si amplifié qu'il semble véritablement évoquer la frayeur ressentie par Marie lors de l'irruption soudaine de l'archange auprès d'elle. En marge de cette gestuelle, dans deux *Annonciations* appartenant à l'art mural italien des Xe et XIe siècles, la Vierge se désigne de l'index comme pour s'assurer que le message délivré par l'archange Gabriel lui est bien adressé.

[447] Selon la base Prealp.

[448] Voir note 361 p. 119.

[449] Voir note 410 p. 129.

Mais les images de l'Annonciation qui traduisent la surprise de la Vierge demeurent assez exceptionnelles et, dans la grande majorité des occurrences recensées, la gestuelle qu'elle adopte exprime son acceptation de la mission divine. Dès le VIIIe siècle, deux attitudes différentes permettent d'illustrer le consentement donné par Marie. La première montre la jeune fille repliant un bras devant sa poitrine, paume ouverte vers l'extérieur, soit devant la poitrine, soit près du cou ou du visage. Cette gestuelle est prépondérante dans les *Annonciations* italiennes jusqu'au XIIIe siècle. En France, où cette attitude est la plus répandue jusqu'au siècle suivant, une particularité a été observée dans les peintures murales romanes du XIIe siècle où la Vierge de l'Annonciation présente non pas une, mais ses deux paumes ouvertes devant la poitrine. C'est peut-être également au VIIIe siècle qu'est apparue une seconde gestuelle qui a été utilisée pour traduire l'acceptation de Marie. Celle-ci donne son consentement à l'archange en posant une main sur sa poitrine. Bien que moins répandu que le précédent, ce type iconographique apparait durant toute la période chronologique prise en compte par notre étude.

À partir du XIVe siècle en Italie et du siècle suivant en France, le développement du type iconographique de la Vierge croisant ses deux avant-bras sur la poitrine marque le début d'une évolution décisive dans la figuration de la Vierge de l'Annonciation, en insistant sur l'humilité dont la jeune fille fait preuve à l'égard du messager divin. Cette gestuelle est particulièrement fréquente dans les images qui appartiennent à la période du Quattrocento italien. L'insistance sur l'humilité et la dévotion de Marie est encore plus manifeste lorsqu'apparait le motif de la Vierge recevant l'annonce de l'Incarnation à genoux et les mains jointes. Cette attitude apparait dans l'art mural italien du milieu du XIVe siècle et il est permis de supposer qu'elle s'apparente au récit de l'Annonciation livré par les *Méditations sur la vie du Christ*. Bien qu'il soit fort répandu en Italie, la diffusion de ce motif iconographique est assez tardive et limitée dans l'art mural français où il n'apparait pas avant la seconde moitié du XVe siècle.

La mutation progressive de la gestuelle de la Vierge de l'Annonciation vers une attitude plus humble trouve un écho dans les gestes de l'archange Gabriel qui évoluent d'une manifestation de l'autorité du messager divin à l'expression de l'humilité d'une créature céleste à l'égard de la future Mère de Dieu.

La gestuelle de l'archange Gabriel : de l'autorité à l'humilité

Dans les plus anciennes images de l'Annonciation ayant été répertoriées dans le cadre de cette étude, Gabriel désigne généralement la Vierge de son index pointé, selon une posture de *declamatio*[450]. L'utilisation de cette gestuelle permet d'indiquer que Gabriel s'adresse verbalement à Marie mais aussi, dans ce contexte iconographique particulier, qu'elle a été désignée par Dieu pour remplir la mission que l'ange vient lui annoncer. Mais le geste évoque aussi le motif iconographique de l'*adlocutio* impériale. À titre d'exemple, Jean-Claude Schmitt mentionne l'un des bas-reliefs qui décorent la colonne Trajane et dans lequel l'empereur s'adresse à ses troupes en accompagnant ses propos d'un geste d'autorité, bras droit fléchi et index pointé[451].

Les images murales de l'Annonciation qui appartiennent à notre documentation témoignent de l'utilisation précoce de cette gestuelle qui est notamment adoptée par l'archange Gabriel dans les plus anciennes peintures murales conservées dans les catacombes de Priscille et

[450] SCHMITT (1990), *op. cit.*, p. 258.

[451] *Ibid.*, p. 52-53.

des Ss. Pierre et Marcellin à Rome (fig. 143 et 144). Dans les deux cas, la gestuelle de l'archange, le bras tendu de manière péremptoire, évoque également l'attitude de l'orateur antique telle qu'elle est décrite par Cicéron dans l'*Orator*. L'auteur insiste sur la posture que doit adopter un bon orateur : « que l'orateur se tienne droit, qu'il n'abuse pas d'allées et venues sur la tribune, ne se précipite pas vers son auditoire, évite toute mollesse dans le port de la tête, ne batte pas la mesure avec les doigts, mais porte en avant ou retire le bras selon les mouvements de ses passions »[452].

Cette gestuelle, attribuée à l'archange Gabriel, a connu une grande postérité durant tout le Moyen Âge dans les mages murales de l'Annonciation. Si le geste apparait dans les peintures murales les plus anciennes qui sont conservées en Italie, il a également connu un développement précoce dans l'art mural de l'Hexagone puisqu'il est déjà adopté dans l'*Annonciation* de la chapelle S. Michel d'Aiguilhe. Gabriel est debout, dans la partie gauche de la composition, et lève son bras droit, index tendu en direction de la Vierge. Un autre exemple de cette gestuelle apparait dans l'*Annonciation* peinte dans la chapelle S. Paul de Lacenas (fig. 209). Dans cette image, cependant, l'archange utilise son index gauche pour désigner la Vierge puisqu'il tient un phylactère dans la main droite.

Vers 1310-1320, une *Annonciation* appartenant à un cycle de l'Enfance du Christ a été peinte dans l'église S. Antonio in Polesine de Ferrare par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Second Maître de S. Antonio in Polesine[453] (fig. 244). La composition est structurée par deux arcatures qui reposent latéralement sur de fins piliers et qui se rejoignent, au centre, en une clé pendante marquant la séparation visuelle entre les deux protagonistes. Sur la droite de la composition, la Vierge repose sur un large siège à dossier dont l'assise est recouverte d'un long coussin, dont la forme est identique à celui qui est sous ses pieds. Un livre ouvert est déposé sur un lutrin dont le support articulé est fixé à l'un des accotoirs du siège. La gestuelle de Marie, la main droite levée, et le mouvement de recul imprimé à son corps illustrent la surprise ressentie par la jeune fille à l'arrivée de l'archange Gabriel. Celui-ci, sur la gauche de la composition, esquisse une humble génuflexion devant Marie mais son bras et son index droits tendus manifestent l'autorité dont il a été investi par Dieu.

La gestuelle autoritaire du messager céleste perdure jusqu'à la fin de la période chronologique concernée par cette enquête. Giovanni Baleison en fait encore usage lorsqu'il peint l'*Annonciation* de la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 228). Lorsque la gestuelle d'autorité est attribuée à l'archange Gabriel dans les images de l'Annonciation, le doigt tendu est généralement l'index. Très exceptionnellement, la créature céleste désigne la Vierge de son majeur pointé, ce qui ne semble pas modifier la signification du geste. Prenons pour exemple l'*Annonciation* peinte dans la chapelle Notre-Dame-des-Grâces de Plampinet (fig. 186) où Gabriel tient un phylactère dans la main droite tout en pointant son majeur en direction de Marie.

S'agissant des moyens plastiques destinés à exalter l'autorité de l'archange Gabriel dans l'iconographie de l'Annonciation, il convient de proposer ici un *excursus* consacré au motif du sceptre en tant qu'attribut du messager divin. En effet, dans les plus anciennes images de l'Annonciation, l'archange Gabriel tient souvent en main cet attribut. Traditionnellement, le sceptre matérialise l'idée de commandement et du pouvoir que Dieu confie à une tierce-

---

[452] CICÉRON, *L'orateur*, texte traduit et édité par Albert YON, Paris : Les Belles Lettres, 1964, XVIII, 59, p. 21. Cité dans SCHMITT (1990), *op. cit.*, p. 44.

[453] Voir note 204 p. 97.

personne, le roi par exemple[454]. Dans le contexte de l'Annonciation, le pouvoir divin est transféré à l'archange Gabriel qui bénéficie de cette délégation d'autorité en tant que messager chargé d'annoncer l'Incarnation à la Vierge. Le motif iconographique du sceptre apparait précocement en Italie puisque notre documentation en révèle les premiers exemples dans les *Annonciations* peintes dans l'église romaine de S. Maria Antiqua au VIIe puis au VIIIe siècle (fig. 146 et 147). Si l'on en croit le dessin de Grimaldi, l'archange de la mosaïque de l'ancienne basilique S. Pierre de Rome tenait également un long sceptre dans la main gauche (fig. 148).

Le motif bénéficie d'un développement très important dans les *Annonciations* italiennes des siècles suivants. Il apparait notamment au IXe siècle dans la peinture du monastère de S. Vincenzo al Volturno et, au siècle suivant, dans celles de l'église S. Maria Foris Portas de Castelseprio ou de la Grotta de Marina à Carpignano Salentino (fig. 150 à 152). Au cours du XIe siècle, le motif est figuré dans l'*Annonciation* peinte dans l'église romaine de S. Urbano alla Caffarella (fig. 153).

Dans les images de l'Annonciation qui appartiennent à l'art mural de la France, la figuration du sceptre en tant qu'attribut de l'archange Gabriel est extrêmement rare dans les exemples les plus anciens. Il apparait peut-être pour la première fois dans la peinture murale de l'ancienne cathédrale de Saint-Lizier (fig. 155). Bien que la lecture de l'image soit malaisée en raison des lacunes, il semble que l'archange tienne dans sa main gauche une fine baguette qui barre son torse obliquement pour aboutir près de son épaule droite. Dans l'*Annonciation* peinte dans l'église S. Aignan de Brinay (fig. 174), la créature céleste semble également tenir un sceptre de couleur rouge dans sa main gauche.

Les *Annonciations* murales incluant le motif iconographique du sceptre comme attribut de Gabriel sont particulièrement nombreuses dans l'art italien du XIIe siècle. Il est notamment employé dans toutes les mosaïques de Palerme et de Monreale (fig. 161, 163 et 164), mais aussi dans celle de Torcello (fig. 159). Ces quatre mosaïques constituent les premières figurations d'un sceptre qui adopte, à son extrémité, une forme tripartite évoquant la fleur de lys : nous utiliserons le terme de sceptre fleurdelisé. Si la forme en est très stylisée à Torcello, elle est beaucoup plus proche de la forme héraldique de la fleur de lys dans les deux mosaïques de Palerme. À Monreale, en revanche, l'extrémité tripartite du sceptre évoque davantage une couronne.

La documentation rassemblée pour le XIIIe siècle laisse encore apparaitre de nombreuses *Annonciations* figurant le sceptre comme attribut de l'archange. Mais à partir du siècle suivant, dans la Péninsule, le motif tend à disparaitre progressivement. Le sceptre est encore figuré dans quelques *Annonciations* trecentesques comme dans les peintures de la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise (fig. 197) ou de l'église de Sant'Elia Fiumerapido (fig. 182). Dans l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 198), le motif du sceptre coexiste avec une figuration du lys représenté dans un vase. Dans la peinture murale de l'église S. Antonio in Polesine de Ferrare (fig. 244), le sceptre que Gabriel tient dans la main gauche possède une hampe torsadée et son extrémité stylisée évoque une fleur de lys. L'objet accentue, en outre, la gestuelle d'autorité du messager céleste qui pointe l'index droit en direction de la Vierge.

Le motif du sceptre comme attribut de l'archange Gabriel devient extrêmement rare au XVe siècle avant de disparaître tout à fait dans la première moitié du siècle suivant. Parmi les exemples les plus tardifs figure une très belle *Annonciation* peinte dans l'église S. Maria di Castello de Gênes (fig. 245). Cette peinture murale, datée de 1451, a été réalisée par Gius-

[454] CHAMPEAUX Gérard de, STERCKX Sébastien (Dom), *Introduction au monde des symboles*, La Pierre-qui-Vire : Zodiaque, 1989, 4e édition, p. 377. (Introduction à la nuit des temps, 3).

to di Ravensburg, un artiste allemand actif en Ligurie et également connu sous le nom de Giusto di Alemagna[455]. La scène se déroule dans un intérieur cossu et finement détaillé. Au premier plan, trois arcs en accolade, surmontés de végétaux sculptés, reposent sur des colonnes dont les chapiteaux corinthiens soutiennent des sculptures représentant deux vieillards tenant un phylactère. L'espace occupé par les personnages est agrémenté d'un pavage en damier brun et beige, délimité par des frises à motif torsadé. La pièce s'ouvre sur un paysage que l'on devine montagneux, à gauche grâce à une large porte quadrangulaire et au fond par un triplet en plein cintre. L'intérieur de la pièce est ponctué de nombreux objets détaillés avec soin. Sur la droite de la composition, la Vierge est agenouillée près d'un pupitre richement marqueté sur lequel est déposé un livre ouvert et dont les différents compartiments regorgent d'ouvrages aux couleurs variées. À l'arrière-plan, un arc constitué de pierres bicolores révèle la couche de Marie, recouverte d'une courtepointe verte rebrodée de son monogramme entouré de fleurs. La jeune fille croise les mains sur la poitrine pour manifester son acceptation de la mission qui lui est confiée par l'archange Gabriel. Sur la gauche de la composition, ce dernier vient vraisemblablement de pénétrer dans la pièce par la porte latérale. La richesse de son vêtement, tunique immaculée aux manches galonnées d'or et manteau cousu de fils d'or dont la bordure est brodée de personnages superposés, n'a d'égale que la magnificence de ses ailes ocellées. Le messager céleste effectue une génuflexion tandis qu'il bénit Marie de la main droite. Dans la gauche, il tient un court sceptre en or qui s'assimile à une véritable pièce d'orfèvrerie.

Au contraire de l'évolution constatée dans les images murales de l'Annonciation en Italie, la figuration du sceptre comme attribut de l'archange Gabriel est encore particulièrement fréquente en France, aussi bien au XVe siècle que dans la première moitié du siècle suivant. Une peinture murale très détériorée est conservée dans la chapelle située à gauche du chœur dans l'église paroissiale S. Jean Baptiste de Chassignelles, dans le département actuel de l'Yonne. La réalisation de cette peinture murale isolée a été datée dans le courant du XVe siècle sans plus de précision, ni d'attribution[456]. La scène se déroule dans un environnement indéfini caractérisé par un fond neutre et un sol matérialisé par une bande de couleur plus sombre. Dans la partie gauche de la composition, Marie est agenouillée près d'un prie-Dieu sur le pupitre duquel un ouvrage ouvert est déposé. Les mains écartées de la jeune fille manifestent sa surprise face à l'apparition de l'archange Gabriel dans la partie droite de la composition. Celui-ci est également agenouillé. Il s'adresse à la Vierge en levant péremptoirement l'index droit tandis qu'il tient, dans la main gauche, un long sceptre fleurdelisé.

Au regard des *Annonciations* peintes et mosaïquées qui ont été recensées dans le cadre de cette étude, le sceptre comme attribut de l'archange Gabriel est omniprésent jusqu'à la fin du XIIe siècle en Italie alors que son utilisation est plus ponctuelle dans l'art de l'Hexagone. Mais à partir du XIVe siècle, dans la Péninsule, le motif iconographique tend à se raréfier, pour disparaître tout à fait dans la première moitié du XVIe siècle, à mesure que le lys remplace le sceptre en tant qu'attribut de l'archange Gabriel. Nous y reviendrons dans le paragraphe consacré au symbolisme végétal du thème iconographique de l'Annonciation. En revanche, notre documentation française témoigne d'une évolution diamétralement opposée puisque le motif du sceptre est peu répandu dans les *Annonciations* murales les plus anciennes tandis qu'il connaît une importante faveur au XVe et dans la première moitié du XVIe siècle.

---

[455] La datation et l'attribution de l'*Annonciation* de Gênes sont connues grâce à une inscription et à la signature du peintre. GREGORI (1996), *op. cit*., p. 203.

[456] *Couleur de temps*… (2003), *op. cit*., p. 73.

Mais revenons à l'analyse de la gestuelle adoptée par l'archange Gabriel. Dans d'autres images murales de l'Annonciation, le doigt pointé de Gabriel est parfois utilisé comme un moyen plastique pour attirer l'attention du regardeur sur un élément particulier de la composition. Le plus souvent, l'archange désigne le ciel, comme pour souligner l'origine divine de la mission qu'il s'apprête à accomplir. Mais il s'agirait également d'une convention iconographique permettant d'exprimer l'autorité du personnage qui effectue ce geste[457]. Cette gestuelle est employée dans une *Annonciation* peinte sur le mur d'autel de l'oratoire S. Maria Annunziata de Rioffredo en Latium (fig. 246). Il s'agit d'une image isolée dont la datation oscille entre la fin du XIVe et le début du XVe siècle[458] et dont l'attribution à l'école de Pietro di Domenico da Montepulciano a été évoquée[459]. La scène se déroule dans un vaste cadre architectural finement détaillé sur lequel nous reviendrons plus longuement. La Vierge apparait dans la partie droite de la composition, revêtue d'une robe écarlate et d'un manteau blanc et croisant humblement les mains sur sa poitrine. Bien que la partie inférieure de la peinture soit assez détériorée, il semble que Marie soit debout devant un siège à dossier bas. Sur la gauche de la composition, Gabriel déploie ses longues ailes aux tons pourpres. Il désigne le ciel de son index droit pointé tandis qu'il effectue une génuflexion devant la Vierge. Dans l'*Annonciation* autrefois conservée dans l'église S. Biagio in Caprile de Campodonico (fig. 213), la gestuelle de l'archange possède une double vocation. De son index gauche dressé vers le ciel, Gabriel insiste sur son statut de messager divin tandis que, de l'autre, il désigne la Vierge comme étant l'indéniable destinataire de l'annonce qui lui a été confiée par Dieu.

Plus ponctuellement, l'archange désigne d'autres éléments appartenant à l'iconographie traditionnelle de l'Annonciation. Dans l'église Notre-Dame d'Aigueperse, une *Annonciation* appartenant à un cycle de l'Enfance et de la Passion du Christ a été peinte vers la fin du XIIIe siècle[460] (fig. 247). Les personnages se détachent sur un fond bleu-gris qui caractérise un lieu indéfini. Sur la droite de la composition, Marie est debout, drapée dans un vaste manteau brun clair. Elle tient un livre fermé dans la main gauche tandis que la dextre est levée, paume ouverte, près de son visage en signe d'acceptation. Sur la gauche de la composition, l'archange Gabriel, également debout, porte une tunique et un *pallium* blancs qui contrastent avec le ton jaune-orangé de ses ailes et avec la blondeur de ses cheveux. De son index pointé, la créature céleste désigne le vase contenant les fleurs de lys qui occupe le centre de la composition. Son geste souligne l'importance d'un élément iconographique dont le caractère symbolique sera évoqué plus loin. Dans la mosaïque de la basilique romaine de S. Maria Maggiore (fig. 145), l'archange insiste sur un autre motif iconographique d'importance : en désignant de son index la colombe du Saint-Esprit, il semble exposer au spectateur le moyen par lequel la conception miraculeuse qu'il est venu annoncer va pouvoir s'opérer. Dans l'*Annonciation* peinte à la voûte de l'église Notre-Dame de l'Assomption de Boulogne-sur-Gesse (fig. 215), la gestuelle de Gabriel est plus ambiguë. En effet, il est difficile de déterminer si son index, pointé verticalement, désigne le phylactère qui se déploie entre lui et la Vierge ou la colombe du Saint-Esprit qui plane au-dessus. Il s'agit peut-être

---

[457] GARNIER (1982), op. cit., p. 167.

[458] Serena Romano propose cette fourchette de datation assez vague tandis que Raimond Van Marle se fonde sur une inscription, dont il ne restitue pas la teneur, pour proposer une datation très précise en 1422. ROMANO S. (1992), *op. cit.*, p. 477. VAN MARLE (1923-1938), *op. cit.*, Vol. 8, p. 432.

[459] LIBERATI (1999), *op. cit.*, p. 67. Si l'on considère que cette attribution est exacte, la réalisation de l'*Annonciation* de Rioffredo ne devrait pas être antérieure au début du XVe siècle puisque toutes les œuvres documentées de Pietro di Domenico da Montepulciano appartiennent à cette période et qu'il est mort entre 1427 et 1432.

[460] Voir note 85 p. 79.

ici de mettre en évidence la succession de deux évènements : l'annonce de l'Incarnation évoquée par le phylactère inscrit et la matérialisation de celle-ci par le Saint-Esprit symbolisé par la colombe.
Une *Annonciation* très détériorée a été peinte à la détrempe, probablement au début du XIVe siècle[461], du côté septentrional de l'abside dans l'église Notre-Dame de Taponas dans le département actuel du Rhône. Sur la droite de la composition, Marie est figurée debout dans une position similaire à celle utilisée à Aigueperse. En vis-à-vis, l'archange Gabriel utilise son index droit pour pointer les doigts de sa main gauche, dans un geste qui matérialise traditionnellement l'énumération des arguments de l'orateur[462]. Dans le contexte de l'Annonciation, cette gestuelle évoque probablement les explications que Gabriel transmet à la Vierge quant au processus de l'Incarnation. Une attitude similaire apparait dans la peinture murale de Kernascléden (fig. 188).

Parallèlement au geste de l'index pointé, l'archange Gabriel adopte une autre attitude qui est beaucoup plus fréquent dans les images murales de l'Annonciation, particulièrement dans la Péninsule où le motif iconographique s'est développé précocement. Dans ces images, Gabriel effectue un signe en joignant l'index et le majeur d'une main, une gestuelle qui peut souffrir deux interprétations différentes. Lorsque les doigts sont tendus dans le prolongement du bras et désignent la Vierge, il est permis de supposer que le sens est analogue à celui de la gestuelle qui vient d'être évoquée. En effet, cette insistance ne modifierait pas la signification du geste mais aurait pour objectif d'attirer l'attention sur la dignité de celui qui l'accomplit[463]. Le motif iconographique est notamment employé dans l'*Annonciation* qui appartient au cycle de la jeunesse de la Vierge peint à la voûte du chœur de la chapelle Notre-Dame d'Entrevignes de Sigale (fig. 248). La scène se déroule dans un intérieur dont l'espace central est souligné par deux massives colonnes de marbre, dont l'une est agrémentée de motifs végétaux. L'entablement qu'elles soutiennent est surmonté d'un tympan sculpté évoquant une coquille. La Vierge est figurée dans la partie droite de la composition, sous un dais aux tentures écarlates. Elle prend place derrière un prie-Dieu sur lequel est déposé un livre ouvert mais une importante lacune dans la peinture empêche de déterminer si elle est assise ou agenouillée. Sur la gauche, l'archange Gabriel est revêtu d'une tunique jaune et verte au plissé fluide. Le mouvement des draperies ainsi que la position de ses jambes soulignent le dynamisme du personnage. Il tient un sceptre doré, autre symbole d'autorité, dans la main gauche tandis qu'il pointe péremptoirement deux doigts de la main droite vers la Vierge.
Mais ce cas de figure est relativement rare et, la plupart du temps, la gestuelle de Gabriel évoque davantage un signe de bénédiction, bras fléchi et doigts dressés face à Marie, à qui ce geste est dédié. Au sein du *corpus* de notre étude, ce type iconographique apparait dès le début du VIIIe siècle dans l'*Annonciation* peinte dans l'église S. Maria Antiqua de Rome (fig. 147). L'archange Gabriel, debout dans la partie gauche de la composition, bénit de sa main droite la Vierge assise sur un trône. Une figuration similaire a été employée par le peintre de la Grotta de Marina à Carpignano Salentino (fig. 152). Dans cette peinture murale, la bénédiction de l'envoyé céleste, figuré sur la droite de l'image, répond à celle du Christ en majesté qui occupe le centre de la composition. Le type iconographique de l'archange bénissant est également employé dans certaines *Annonciations* murales conservées en France, comme en témoigne notamment la peinture de Saint-Ybars (fig. 225). Le

[461] CATIN (1998), *op. cit.*, p. 142.
[462] GARNIER (1982), op. cit., p. 209.
[463] *Ibid.*, p. 165.

geste de bénédiction est accompagné d'une génuflexion qui accentue le respect que l'envoyé céleste témoigne à l'élue de Dieu. Le type iconographique de l'archange bénissant perdure jusqu'à la fin de la période chronologique prise en considération par cette enquête.

À partir du XIVe siècle, certaines images murales de l'Annonciation sont caractérisées par une nouvelle gestuelle attribuée à l'archange Gabriel. Celui-ci croise les deux avant-bras sur la poitrine, s'appropriant ainsi une attitude qui est très souvent adoptée par la Vierge à la même période. Cependant, lorsqu'il est attribué à l'archange, ce geste ne doit sans doute pas être compris dans le sens qu'il recouvrait pour la Vierge, c'est-à-dire l'acceptation d'une situation. Il nous semble plus judicieux de voir dans ce geste la manifestation du recueillement et de l'humilité de l'envoyé céleste lorsqu'il se présente devant l'élue de Dieu. Remarquons, d'ailleurs, que cette gestuelle s'accompagne presque toujours d'une génuflexion ou d'un agenouillement de l'archange. C'est le cas, notamment, dans une très belle *Annonciation* peinte à fresque au revers de façade de l'église du couvent S. Marco de Florence (fig. 249). Cette peinture aurait été réalisée dans la seconde moitié du XIVe siècle[464], peut-être par le maître florentin Jacopo di Cione[465]. La scène se déroule dans un intérieur dont le dallage multicolore crée une perspective quelque peu approximative. La « boite architecturale » qui occupe la majeure partie de l'espace abrite les deux protagonistes ainsi que des donateurs agenouillés et un autre personnage, debout sur la gauche, dont il est difficile de déterminer l'identité. Dans la partie droite de la composition, Marie est assise sur une banquette de bois sculpté. Une tenture rouge, agrémentée d'étoiles d'or, est drapée derrière elle et souligne l'importance du personnage. La jeune fille porte la main gauche à sa poitrine tandis que, de la droite, elle maintient ouvert l'ouvrage qu'elle a déposé près d'elle sur le banc. Respectueux malgré l'importance du message qu'il doit délivrer, l'archange Gabriel effectue une génuflexion et croise humblement les bras lorsqu'il parvient auprès de la Vierge.

La figuration de cette gestuelle, associée à la génuflexion ou à l'agenouillement de l'archange, perdure au siècle suivant comme en témoignent notamment les *Annonciations* peintes dans l'église S. Bernardino d'Ivrea (fig. 202) ou dans la basilique S. Caterina di Alessandria de Galatina (fig. 221). Beaucoup moins fréquemment, le geste de Gabriel est associé à une autre posture comme dans la peinture murale de l'hôpital S. Martino alla Scala de Florence (fig. 189) où l'ange est figuré en vol.

Un mimétisme visuel s'établit parfois entre l'archange et la Vierge qui adoptent tous deux une gestuelle identique. C'est notamment le cas dans une *Annonciation* peinte par Fra Angelico, vers 1441 ou peut-être vers 1450[466], à l'étage supérieur du couvent S. Marco de Florence, plus précisément sur la paroi sud du couloir septentrional. La scène se déroule dans une salle voûtée dont les faces antérieure et latérale gauche sont largement ouvertes par une série d'arcades en plein cintre reposant sur des colonnes à chapiteaux corinthiens. Sur la gauche, la pièce s'ouvre sur un espace engazonné et, au-delà, sur un jardin situé derrière une palissade de bois. À l'intérieur, dans une ambiance austère et dépouillée, les deux protagonistes se font face. Sur la droite, Marie est assise sur un simple tabouret de bois. Les mains croisées sur la poitrine, la jeune fille incline légèrement le buste en direction de l'archange qu'elle regarde intensément. Les ailes fines et multicolores de Gabriel sont en-

[464] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[465] ARASSE (1999), *op. cit.*, p. 111. Cette attribution tend à confirmer la datation proposée puisque l'artiste est né vers 1320/1330 et mort à la toute fin du siècle.

[466] Datations proposées respectivement par : MORACCHIELLO (1996), *op. cit.*, p. 269. BARTZ Gabriele, *Guido di Piero, surnommé Fra Angelico (vers 1395-1455)*, Köln : Kônemann, 1998, p. 82.

core déployées derrière son dos, comme pour illustrer la soudaineté de son arrivée. Le genou gauche fléchi se devine sous la draperie du vêtement et évoque un début de génuflexion. À l'instar de Marie, l'archange croise les mains sur sa poitrine et s'incline en direction de la jeune fille.

L'observation des images murales de l'Annonciation qui appartiennent à la documentation de notre étude laisse à penser que le développement de cette gestuelle a été plus tardif et limité dans l'Hexagone, le *corpus* national n'en comportant que trois exemples du XVe siècle. Parmi ceux-ci, le plus ancien fait partie du cycle marial peint dans le cloître de l'abbaye d'Abondance probablement dans le deuxième quart du XVe siècle. L'état de conservation de cette *Annonciation* est malheureusement très dégradé. La scène se déroule dans un petit édicule hexagonal à caractère gothique qui occupe le centre de la composition et se détache sur un fond « abstrait ». Les trois pans antérieurs sont constitués de grandes arcades en plein cintre, reposant sur de fins piliers et surmontées de gâbles à remplages flanqués de pinacles. Les trois pans postérieurs sont largement ajourés par plusieurs baies géminées à remplages. La Vierge est assise sur un siège de bois à haut dossier qui s'inscrit sous l'arcade de droite. Les mains croisées sur la poitrine, elle a déposé sur ses genoux son livre ouvert. Sur la gauche de la composition, l'archange Gabriel se présente aux abords de l'édicule en effectuant une ample génuflexion. À l'instar de la jeune fille, l'envoyé céleste croise également les mains sur la poitrine. Au vu de la rareté du type iconographique de l'archange croisant les bras sur la poitrine dans l'Hexagone, il est à noter que les trois peintures murales l'illustrant appartiennent toutes à la zone alpine, aire de contact privilégiée avec l'Italie[467].

Dans les plus anciennes images de l'Annonciation qui appartiennent à notre *corpus*, la gestuelle de Gabriel évoque celle, déclamatoire, d'un orateur exposant ses arguments, l'index pointé en direction de la personne à laquelle il s'adresse. Cette attitude n'est pas sans évoquer également la figuration de l'*adlocutio* impériale, ce qui confère à l'envoyé céleste une autorité certaine. Mais l'index pointé de l'archange a parfois pour fonction d'attirer l'attention du regardeur sur un autre élément de la composition afin d'en souligner l'importance.

Si le geste de l'index pointé perdure tout au long de la période chronologique étudiée, un autre type iconographique se développe parallèlement et connaît un succès plus important : le type de l'archange bénissant. Le développement de cette gestuelle témoigne peut-être d'une volonté d'attribuer à Gabriel une attitude moins autoritaire et ainsi plus conforme au respect qui est dû à l'élue de Dieu.

Cette tendance s'accentue à partir du XIVe siècle, semble-t-il exclusivement dans l'art mural de l'Italie, avec l'apparition du motif iconographique de l'archange croisant les bras sur la poitrine. Bien que cette gestuelle soit également utilisée dans la figuration de la Vierge de l'Annonciation, afin de matérialiser son acceptation de la mission divine, elle possède sans doute un sens différent dans le cas de Gabriel. Il faudrait plutôt voir dans ce geste la manifestation de l'humilité de l'envoyé céleste à l'égard de la future mère de Dieu, d'autant qu'il s'accompagne le plus souvent d'une génuflexion ou d'un agenouillement.

Les attitudes et les gestuelles adoptées par les deux protagonistes de l'Annonciation répondent, nous l'avons vu, à une codification stricte et sont, à tout point de vue, signifiantes.

[467] Les deux autres exemples répertoriés dans le *corpus* français sont conservés dans les chapelles de Lanslevillard et de Lucéram (fig. 204 et 222).

Mais d'autres éléments iconographiques permettent de caractériser les personnages, en particulier leurs attributs.

2.5.2.4. Le thème iconographique de la Vierge au livre

Au contraire de la plupart des saints personnages, la Vierge n'est pas iconographiquement associée à un ou plusieurs attributs personnels destinés à l'identifier de manière systématique. Cependant, l'observation des images de l'Annonciation qui appartiennent à la documentation de notre étude a révélé la présence récurrente du livre, qui participe de l'émergence du motif particulier de la Vierge au livre. Cependant, la polysémie de cet objet, comme celle du phylactère par exemple[468], pose problème. Peut-on véritablement parler d'attribut en ce qui concerne le livre tenu par Marie dans de nombreuses images de l'Annonciation ? Il semble que l'utilisation de ce terme doive être nuancée puisque le livre ne permet pas d'identifier avec certitude le personnage qui le porte, au contraire d'un véritable attribut dont la signification et les qualités identitaires sont généralement liées à la *vita* du saint qu'il caractérise[469]. Pour autant, le livre ne constitue pas un simple élément appartenant au décor de la scène et il est, selon nous, porteur de sens. Le livre évoque les Sainte Écritures dans l'étude desquelles, nous le savons grâce aux récits qui s'attachent à la relation de la vie de la Vierge au Temple, Marie était très assidue. La jeune fille est ainsi érigée en modèle de dévotion personnelle et de méditation des textes bibliques, un modèle propre à inspirer l'attitude des fidèles.

Dans les images murales de l'Annonciation qui ont été recensées, la définition du livre comme « attribut » de la Vierge s'affirme dès lors que tend à disparaître le motif iconographique de la Vierge filant après le XIIe siècle[470]. Dans notre *corpus*, ce nouveau motif apparait pour la première fois en France, probablement vers 1160-1183[471], dans une *Annonciation* peinte à la voûte du chœur de la chapelle S. Julien du Petit-Quevilly (fig. 250). Cette très belle peinture, quoique partiellement détériorée, appartient à un cycle dédié à l'Enfance du Christ qui orne la voûte sexpartite du chœur. La scène prend place dans un médaillon constitué de deux cercles concentriques, l'un bleu et l'autre jaune, et délimitant un fond abstrait orné de cabochons qui évoquent l'art des émaux. La figure de l'archange Gabriel, qui occupe la partie gauche de la composition, est presque entièrement détruite. La survivance des parties inférieures permet néanmoins de constater qu'il se tient debout, les pieds nus, et qu'il tient à la main un phylactère qui se déploie presque jusqu'au sol. Sur la droite, la Vierge, également en station, est figurée de face mais tourne légèrement la tête en direction de l'envoyé céleste. Le regard tourné en direction de l'archange, Marie lève la main droite, paume ouverte devant la poitrine, pour lui signifier son acceptation de la mission divine. De la main gauche, elle tient un livre fermé dans lequel elle a inséré son index afin de ne pas perdre le fil de sa lecture.

En ce qui concerne la partie italienne de notre documentation iconographique, aucun exemple du motif de la Vierge au livre n'a été répertorié avant le XIIIe siècle. Mais si la figu-

---

[468] SANSY Danielle, « Le phylactère : de la parole prophétique à l'emblème de la Synagogue », communication proposée à l'occasion du colloque international *Des signes dans l'image*, organisé par Michel Pastoureau (Paris, 23-24 mars 2007), Ecole Pratique des Hautes Etudes.

[469] HECK Christian, « Entre action et symbole : l'attribut héritage ou substitut de la scène narrative ? », *ibid*.

[470] Ce constat, établi à partir du *corpus* iconographique qui a été rassemblé dans le cadre de cette étude, tend à nuancer l'affirmation de Louis Réau selon laquelle le thème de la Vierge au livre constitue une caractéristique propre aux *Annonciations* occidentales dans lesquelles cet « attribut » remplace les objets liés aux activités manuelles de la Vierge. Si cette assertion peut être acceptée pour l'iconographie de l'Annonciation qui se développe après le XIIe siècle, elle doit être rejetée pour les périodes antérieures. RÉAU (1957), *op. cit*., p. 180.

[471] Voir note 79 p. 77.

ration du nouvel « attribut » de Marie demeure assez exceptionnelle dans les images les plus anciennes, celui-ci connaît une grande faveur à partir du XIVe siècle. Ce développement coïncide avec la rédaction des *Méditations sur la vie du Christ* dont l'auteur indique que Marie est absorbée dans la lecture de la prophétie d'Isaïe au moment où elle reçoit la visite de l'archange Gabriel[472]. Aussi bien en France qu'en Italie, plus de la moitié des images de l'Annonciation recensées à partir de cette période figurent le motif iconographique du livre. Cette tendance est particulièrement sensible dans le Quattrocento italien où les trois-quarts des occurrences sont concernés.

Dans les plus anciennes images de l'Annonciation qui illustrent le motif, la Vierge tient presque toujours le livre dans l'une de ses mains, comme au Petit-Quevilly ou encore dans la peinture murale de l'église S. Julien de Saulcet (fig. 236). Au XIVe siècle, ce mode figuratif demeure encore le plus répandu.

Dans l'Hexagone, le motif de la Vierge au livre témoigne d'une grande stabilité depuis son apparition dans la seconde moitié du XIIe siècle. En effet, Marie tient presque toujours le livre fermé dans l'une de ses mains, le plus souvent la gauche, et maintient l'ouvrage en l'appuyant contre son buste, comme le montrent les multiples exemples de Saulcet, de Marchésieux ou de Blassac (fig. 236, 193 et 195). Plus rarement, le livre fermé est tenu à bout de bras, comme dans les *Annonciations* du Petit-Quevilly ou d'Aigueperse (fig. 250 et 247).

En revanche, l'observation des *Annonciations* italiennes qui figurent le motif iconographique de la Vierge au livre révèle une plus grande liberté formelle. D'ailleurs, le livre est très souvent figuré ouvert, comme si la Vierge venait d'interrompre sa lecture à l'arrivée de l'archange Gabriel, ce qui ajoute une certaine instantanéité à la scène. Dans l'*Annonciation* de la basilique supérieure d'Assise (fig. 191), le regardeur peut imaginer que la Vierge s'est levée à l'arrivée du messager divin, abandonnant la lecture du livre qu'elle tient ouvert dans la main gauche.

Assez fréquemment, la Vierge tient le livre ouvert sur ses genoux tandis qu'elle accorde son attention aux paroles de l'archange Gabriel. C'est notamment le cas dans les *Annonciations* peintes dans la collégiale S. Maria Assunta de San Gimignano ou dans la chapelle Orsini de la basilique S. Caterina de Galatina (fig. 170 et 240).

Plus rarement, le livre ouvert gît, abandonné, sur les genoux de la Vierge. Ce cas de figure intervient presque exclusivement lorsque Marie manifeste son accord à Gabriel en croisant les deux mains sur la poitrine comme dans la très belle *Annonciation* peinte dans une chapelle votive dite Cella della Madonna de Talamello (fig. 251). Cette image appartient à une série de trois peintures murales consacrées à l'Enfance du Christ qui auraient été réalisées par Antonio Alberti da Ferrara, probablement entre la fondation de la chapelle en 1437 et l'achèvement de la carrière de l'artiste en 1442[473]. La composition de l'*Annonciation* est structurée par deux édicules formant dais au-dessus des protagonistes et reliés, au centre de l'image, par une arcade en plein cintre ouvrant, à l'arrière-plan, sur un jardin clos. Malgré les lacunes de la partie supérieure de l'image, la présence d'un médaillon au-dessus de l'arc central laisse à penser qu'une figure de Dieu était représentée. L'archange Gabriel apparait près de l'édicule de gauche, dont la face latérale droite est largement ouverte par un arc surbaissé. Tenant une fleur de lys dans la main gauche, il salue la Vierge d'une génuflexion et d'un signe de bénédiction. Sous l'édicule de droite, Marie est assise sur une banquette de bois près d'une tenture rouge entrouverte qui laisse peut-être deviner, à l'arrière-

[472] ROBB (1936), *art. cit.*, p. 485.

[473] Voir notes 370 et 371 p. 121.

plan, la couche de la jeune fille. Interrompue dans sa lecture par l'arrivée de l'archange, Marie a déposé le livre ouvert sur sa cuisse et croise ses mains sur sa poitrine en signe d'assentiment.

Dès le XIVe siècle, mais plus spécifiquement aux siècles suivants, le livre « attribut » de la Vierge tend à être déposé sur un support appartenant au mobilier de l'espace dans lequel se déroule l'Annonciation. Dans certaines images, cet élément de mobilier matérialise, à l'instar de certains éléments architecturaux[474], une séparation visuelle entre les deux personnages. Dans l'*Annonciation* peinte dans l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 198), un lutrin est fixé sur un socle compartimenté qui occupe le centre de l'espace, séparant ainsi l'archange Gabriel et Marie. La dichotomie entre les deux protagonistes subsiste donc parfois, même si elle est matérialisée d'une manière plus subtile[475].
L'élément de mobilier utilisé est le plus souvent un lutrin sur lequel le livre est ouvert, comme dans l'*Annonciation* peinte dans la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château où le lutrin est composé d'un socle massif sur lequel la tablette est fixée par le truchement d'un support articulé. (fig. 232). Dans l'église lombarde S. Rocco de Bagolino, une belle *Annonciation* a été peinte sur l'arc triomphal, probablement en 1486 par Giovanni Pietro da Cemmo[476] (fig. 252), auteur des peintures murales de l'église S. Maria Annunziata de Borno. La scène se déroule dans un intérieur ouvert par deux arcades en plein cintre qui valorisent les protagonistes. Sur la gauche de la composition, le premier arc dévoile la perspective d'un portique ouvert sur l'extérieur et couvert d'un plafond de bois à caissons. Au sein de cet espace, l'archange Gabriel effectue humblement une génuflexion. Il tient une branche de lys dans sa main gauche et pointe l'index droit en direction de la Vierge. Celle-ci, sous l'arcade de droite, est abritée dans une salle couverte d'un plafond identique à celui du portique et séparée en deux espaces distincts par une tenture rouge. À l'arrière-plan, la tenture légèrement écartée dévoile la couche de Marie, dotée d'une massive tête de lit en bois. Au premier plan, la jeune fille est assise dans un très beau fauteuil de bois dont le dossier et la jouée sont finement sculptés. Marie manifeste son acceptation de la mission qui lui est confiée par le messager céleste en inclinant docilement la tête et en croisant les mains sur la poitrine. Face à elle trône un magnifique lutrin dont le socle sculpté soutient un pied tourné, surmonté de quatre dossards formant pyramide et supportant chacun un livre ouvert.
Lorsque le livre « attribut » de la Vierge ne repose pas sur un lutrin, il est parfois déposé sur la tablette d'un prie-Dieu devant lequel la jeune fille est agenouillée, comme dans l'*Annonciation* de La Brigue (fig. 228). Dans l'église Notre-Dame de Kernascléden (fig. 188), la Vierge de l'Annonciation est agenouillée devant un prie-Dieu de faible hauteur qui occupe l'extrémité droite de la composition. À l'arrivée de l'archange Gabriel, elle abandonne son livre sur la tablette du meuble pour faire face au messager. Le prie-Dieu sur lequel repose le livre « attribut » est également très modeste dans l'*Annonciation* peinte dans la chapelle S. Maria del Pilastrello de Dovera (fig. 218). En revanche, il s'agit d'un élément de mobilier imposant qui occupe la quasi-totalité de l'espace abritant la Vierge dans la peinture de S. Leonardo al Lago de Sienne (fig. 239).
Dans quelques rares images de l'Annonciation qui appartiennent toutes au Trecento italien et dont la plupart sont conservées dans des églises toscanes, plus particulièrement dans la zone d'influence florentine, la Vierge a déposé son livre sur la large banquette sur laquelle elle est assise. Ces peintures murales toscanes présentent d'importantes similitudes. Dans

[474] Voir paragraphe 2.5.2.1 Le traitement de l'espace p. 281 et suivantes.
[475] ROBB (1936), *art. cit.*, p. 488.
[476] CARMINATI, DEVITINI, RIGHI et al. (1998), *op. cit.*, p. 178.

l'*Annonciation* peinte au revers de façade de l'église conventuelle S. Marco de Florence ou dans celle de la cathédrale de Prato (fig. 249 et 199), la scène se déroule dans une étroite « boite architecturale » où Marie est assise sur une banquette de bois, parfois devant une tenture qui valorise le personnage. L'archange Gabriel effectue généralement une génuflexion mais il peut aussi être agenouillé comme dans une *Annonciation* abritée dans l'église florentine S. Maria Annunziata. La chambre de la Vierge se devine parfois à l'arrière-plan, dévoilée par une tenture légèrement écartée, comme à Prato mais aussi à Florence, dans les deux *Annonciations* conservées dans les églises S. Maria Annunziata et S. Lucia al Prato. Quant au livre « attribut » de la Vierge, il est toujours posé sur la banquette près de la jeune fille et disposé sur un coussin qui permet d'insister sur l'importance et la préciosité de cet objet.

Enfin, dans quelques *Annonciations* peintes, dont aucune n'est antérieure au XVe siècle, Marie semble véritablement plongée dans sa lecture tandis que l'archange Gabriel apparait auprès d'elle. Ce mode figuratif permet de mettre en exergue l'instantanéité de la scène qui se déroule sous les yeux du regardeur ; Marie n'a pas encore interrompu sa lecture car l'arrivée impromptue du messager céleste est en train de se produire. L'intérêt soutenu de Marie pour son ouvrage est manifesté par le livre ouvert, mais surtout par la direction de son regard vers l'objet. Dans le chœur de l'église S. Maria Annunziata de Borno, le petit cycle de la jeunesse de la Vierge peint par Giovanni Pietro da Cemmo s'achève par l'image d'une *Annonciation* (fig. 253). Les deux personnages sont insérés dans deux espaces distincts, délimités par un entablement soutenu par deux colonnes ou piliers. À gauche, l'archange Gabriel est agenouillé devant une arcature aveugle. L'ange lève l'index droit tandis que la position des doigts de sa main gauche laisse à penser qu'il tient un objet long et fin, probablement une fleur de lys, sans que l'on puisse l'affirmer au vu de la mauvaise qualité de la reproduction en notre possession. Dans la partie droite de la composition, la Vierge est agenouillée dans une salle étroite séparée en deux espaces par une tenture entrouverte. Les mains jointes et la tête légèrement inclinée, Marie est absorbée dans la lecture d'un livre disposé sur un imposant pupitre qui lui dissimule, en outre, l'arrivée du messager divin.

D'une manière encore plus évidente, Marie tient parfois en main l'ouvrage dans la lecture duquel elle est absorbée. C'est notamment le cas dans une *Annonciation* peinte pour le sanctuaire S. Maria delle Macchie, à Gagliole dans les Marches, mais aujourd'hui déposée et conservée au Museo Diocesano de Camerino. Cette fresque aurait été réalisée vers 1483-1487 par l'artiste marchésien Girolamo di Giovanni[477]. La scène se déroule devant une architecture dont il est difficile de saisir les détails du fait des nombreuses lacunes qui ponctuent la surface picturale. Sur la gauche, l'archange Gabriel effectue une génuflexion tandis qu'il salue la Vierge de sa main droite levée. Dans la partie droite de la composition, la Vierge est agenouillée devant un élément de mobilier que l'on devine être un prie-Dieu. Elle tient dans la main un petit livre dans la lecture duquel elle est absorbée, à tel point qu'elle ne semble par remarquer la présence de l'archange ni celle de la colombe du Saint-Esprit qui s'approche de son visage.

[477] Voir note 343 p. 116.

ꝏ

L'apparition du motif iconographique de la Vierge au livre est consécutive à l'abandon progressif du thème de la Vierge filant après le XIIe siècle. La figuration du livre « attribut » de Marie demeure, néanmoins, assez exceptionnelle dans les plus anciennes images de l'Annonciation mais connaît un développement fulgurant à partir du XIVe siècle. À partir de cette période, en effet, le livre apparait dans plus de la moitié des images de l'Annonciation répertoriées dans le cadre de cette étude, aussi bien en France qu'en Italie, avec une récurrence prégnante dans l'art italien du Quattrocento.
De nombreuses variations ont pu être observées autour du thème de la Vierge au livre. Dans les plus anciennes images de l'Annonciation, le livre est toujours tenu en main par Marie mais progressivement, les figurations du motif deviennent plus hétérogènes, spécifiquement dans l'art de la Péninsule. Tantôt le livre est ouvert sur les genoux de la Vierge, tantôt il est déposé sur un élément de mobilier, qu'il s'agisse d'un lutrin, de la tablette d'un prie-Dieu ou de la banquette sur laquelle Marie est assise. Ce dernier mode figuratif concerne exclusivement quelques *Annonciations* trecentesques appartenant à la sphère artistique florentine. Plus rarement, la Vierge est véritablement plongée dans la lecture du livre, ce qui apporte une dimension d'instantanéité à la scène peinte.
Après avoir examiné l'environnement dans lequel se déroule la scène de l'Annonciation, l'attitude et la gestuelle des personnages principaux ainsi que le motif iconographique particulier de la Vierge au livre, intéressons-nous à l'Incarnation elle-même et aux différents moyens formels qui permettent de la matérialiser dans l'art mural de France et d'Italie.

2.5.2.5. La matérialisation de l'Incarnation

Du point de vue dogmatique, l'Annonciation représente l'acte fondateur de l'Incarnation du Fils de Dieu dans le sein de la Vierge. C'est pourquoi l'iconographie médiévale a accordé une attention toute particulière à la matérialisation de cet évènement capital dans l'Œuvre du Salut. L'observation de la documentation iconographique rassemblée dans le cadre de cette enquête a permis de mettre en évidence les différents moyens formels mis en œuvre par les peintres et les mosaïstes en France et en Italie.
Dieu est à l'origine de cette Incarnation et son rôle est évoqué dans certaines images de l'Annonciation par une illustration de la mission confiée à Gabriel, un motif iconographique assez inhabituel, ou, beaucoup plus fréquemment, par la figuration de Dieu surmontant la scène principale. Du Seigneur émanent le Verbe, essence même du Christ incarné, et la lumière divine qui illustrent souvent, dans les images de l'Annonciation, la matérialisation de l'Incarnation. À ces éléments immatériels se substitue très fréquemment la figuration de la colombe du Saint-Esprit par lequel s'opère le miracle de la conception divine. Mais l'Incarnation se concrétise également au travers des paroles prononcées par les deux protagonistes de l'Annonciation : la salutation angélique de Gabriel et le Fiat qui sanctionne le consentement de Marie. Enfin, un motif iconographique singulier et assez peu répandu insiste particulièrement sur la corporéité originelle du Christ.

Dieu confie sa mission à Gabriel

Le fait que Dieu soit à l'origine de l'Incarnation et de la mission confiée à l'archange Gabriel semble aller de soi. Si l'*Évangile selon saint Luc* ne mentionne pas explicitement les circonstances dans lesquelles Dieu aurait confié sa mission à Gabriel, il indique néanmoins que le

messager céleste « […] fut envoyé de Dieu dans la ville de Galilée, appelée Nazareth »[478]. Cette brève allusion est réutilisée par Maxime le Confesseur dans sa *Vie de la Vierge* mais aussi par saint Bonaventure dans l'*Arbre de Vie*.

Parmi les textes étudiés dans le cadre de cette enquête, le thème de la mission de Gabriel a été développé pour la première fois dans les *Méditations sur la vie du Christ*[479]. Voici comment l'auteur relate cet épisode : Dieu est assis « sur un trône très élevé ». « Il a le visage doux, attrayant, paternel […]. Gabriel, l'air joyeux et agréable, il fléchit les genoux, courbe le front avec une respectueuse modestie, et reçoit avec attention l'ambassade de son Seigneur ».

Du point de vue iconographique, l'illustration littérale du thème de la mission confiée par Dieu à Gabriel a connu peu de succès en Occident[480], en particulier dans l'art mural français où aucun exemple n'a été découvert. En Italie, cinq occurrences, appartenant à la peinture murale du Trecento et du Quattrocento, ont été répertoriées au sein du *corpus* de notre étude[481]. Le motif est intimement lié aux images de l'Annonciation et il est peu courant qu'il fasse l'objet d'une figuration indépendante, hormis peut-être dans certains manuscrits. En témoigne, notamment, une miniature anglaise appartenant au psautier de Shaftesbury Abbey, un manuscrit réalisé dans la seconde moitié du XIIe siècle et conservé au British Museum de Londres[482]. Le développement du motif de la mission de Gabriel dans l'art mural italien coïncide avec la diffusion et le succès des *Méditations sur la vie du Christ*.

Au sein de notre documentation, le motif iconographique est illustré pour la première fois au début du XIVe siècle au registre supérieur de l'*Annonciation* qui est peinte sur l'arc triomphal de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 217). Une véritable cour céleste entoure un trône monumental, accessible par plusieurs marches, qui évoque le « trône très élevé » des *Méditations* et sur lequel Dieu est assis. Il tient un sceptre, insigne de son pouvoir, dans la main gauche tandis qu'il bénit de la dextre. Il présente le type physique du Dieu juvénile qui s'apparente davantage au Christ qu'au Père. Deux anges se détachent des groupes latéraux pour s'approcher du trône divin. L'archange Gabriel est probablement celui qui est figuré sur notre gauche puisqu'il semble dialoguer avec Dieu, comme l'indique l'orientation de son visage. Le regard de Dieu, tourné dans sa direction, ainsi que le geste de bénédiction qu'il lui adresse corroborent cette hypothèse. De part et d'autre de la scène centrale, les deux groupes d'anges, dont certains sont des musiciens, se pressent pour connaître la teneur de la mission que Dieu s'apprête à confier à Gabriel.

L'*Annonciation* de la chapelle des Scrovegni est un exemple unique de par le développement iconographique accordé au motif de la mission de Gabriel. Dans les autres images murales qui ont été répertoriées, il s'agit d'un simple face à face entre Dieu et Gabriel, comme dans l'*Annonciation* peinte dans la basilique S. Nicola da Tolentino (fig. 223). Au registre supérieur de la scène, Dieu est figuré en buste dans une nuée. Il possède à nouveau un physique juvénile et arbore, en outre, un nimbe crucifère qui l'assimile définitivement au Christ.

---

[478] Lc 1, 26.

[479] Si l'on en croit Mark Zucker, le récit introduit par les *Méditations* n'a pas de precedent. ZUCKER Mark J. « Parri Spinelli's lost Annunciation to the Virgin and other aretine Annunciations of the fourteenth and fifteenth centuries » in *The Art Bulletin*, juin 1975, 57, fasc. 2, p. 190-191.

[480] Le motif iconographique de la mission confiée par Dieu à Gabriel semble plus répandu dans l'art byzantin où il constitue souvent un prélude à la figuration de l'Annonciation elle-même. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 178.

[481] Il s'agit des *Annonciations* peintes dans les édifices suivants : la chapelle des Scrovegni de Padoue, la basilique S. Nicola da Tolentino à Tolentino, l'église S. Maria Annunziata et la basilique S. Francesco à Arezzo, et enfin l'église S. Agostino de Fermo.

[482] Londres, British Museum, Ms. Lansdowne 383, fol. 12. SCHILLER Gertrud, *Iconography of christian art, Vol. I, Christ's incarnation Childhood Baptism-Temptation Transfiguration Works and miracles*, traduit de l'allemand par Janet Seligman, London : Lund Humphries, 1971, p. 10.

Il tient dans la main gauche un phylactère qui se déploie au-dessus de l'édicule sous lequel est abritée la Vierge. La figure divine est valorisée par deux guirlandes de fleurs, alternativement rouges et blanches, qui sont suspendues au cadre de l'image. À la droite de Dieu, l'archange Gabriel se présente devant son Créateur en effectuant une profonde génuflexion, comme le stipule le récit des *Méditations sur la vie du Christ*. Le messager céleste est revêtu d'une tunique verte et d'un *pallium* orangé, identiques aux vêtements qu'il arbore au registre inférieur de l'image. De sa main droite, Gabriel se saisit du sceptre que Dieu lui transmet et qui matérialise le pouvoir dont il investit son messager.

L'*Annonciation* peinte à fresque, qui décore le tabernacle de l'église S. Maria Annunziata d'Arezzo, est probablement une œuvre de jeunesse de Spinello Aretino dont il faudrait situer la réalisation vers 1370[483]. Cette peinture possède un caractère exceptionnel puisque l'archange Gabriel y est figuré à trois reprises. Au registre supérieur de la composition, il est agenouillé auprès de Dieu, figuré dans un médaillon entouré de rayons mais presque entièrement détruit. Le messager céleste reçoit des mains du Seigneur une palme dont la signification symbolique sera évoquée plus loin. Une fois investi de sa mission, Gabriel prend son envol et le peintre l'a figuré une deuxième fois tandis qu'il plane au-dessus de la « boite architecturale » qui sert de cadre à la scène principale. À l'intérieur de l'édifice, l'archange apparait une troisième fois tandis qu'il effectue une génuflexion devant la Vierge assise dans la partie droite de la composition.

À une période transitoire entre le XIVe et le XVe siècle, le motif de la mission confiée à Gabriel est, une nouvelle fois, illustré par Spinello Aretino dans l'*Annonciation* peinte dans la basilique S. Francesco d'Arezzo (fig. 187). Comme dans les autres images, la scène secondaire apparait au registre supérieur de la composition, en l'occurrence au-dessus de la structure architecturale qui abrite les deux protagonistes principaux. Dieu, toujours figuré sous les traits juvéniles du Christ dont il porte le nimbe crucifère, apparait dans une mandorle composée de plusieurs séraphins aux ailes écarlates. Sur la gauche de la composition, l'archange Gabriel se présente auprès de Dieu. Comme à Tolentino, son apparence est en tout point semblable à celle qu'il revêt au registre inférieur de l'image. Selon un motif iconographique déjà utilisé par Spinello Aretino dans l'*Annonciation* de S. Maria Annunziata, la créature céleste tend la main droite afin de se saisir d'une palme qui lui est transmise par le Seigneur.

À la lumière de la documentation iconographique rassemblée, il apparait que les illustrations littérales du thème de la mission de Gabriel sont peu fréquentes. En revanche, de nombreuses images de l'Annonciation l'évoquent néanmoins indirectement en incluant une figuration de Dieu, semble-t-il à partir du XIIe siècle. Le motif iconographique est peu fréquent dans l'art mural de l'Hexagone, où seulement 11 occurrences ont été recensées, tandis qu'il est plus répandu en Italie et concerne plus de 23 pour cent des images de l'Annonciation répertoriées dans le *corpus* national[484].

La figuration de Dieu dans les images murales de l'Annonciation est polymorphe. Dans les premiers exemples qui datent du XIIe siècle, la présence du Seigneur est toujours évoquée au travers du motif de la main divine. Ce mode figuratif est notamment utilisé dans les mosaïques figurant le thème de l'Annonciation à Palerme et à Monreale (fig. 161, 163 et 164).

---

[483] Anna Maria Maetzke propose de dater l'*Annonciation* d'Arezzo avant 1370 tandis que Daniel Arasse la situerait plutôt entre 1370 et 1375. Les deux auteurs de rejoignent néanmoins quant à l'attribution de la peinture à Spinello Aretino. ARASSE (1999), *op. cit.*, p. 107. MAETZKE Anna Maria, « Il tabernacolo di Spinello Aretino » in *La Chiesa della SS. Annunziata di Arezzo nel 500° della sua costruzione*, atti del convegno di studi (Arezzo, Casa del Petrarca, 14 settembre 1990), 1993, p. 74.

[484] Sur les 332 *Annonciations* répertoriées dans l'art mural de la Péninsule, 79 comportent une figuration de Dieu.

Dans les trois cas, la main de Dieu jaillit d'un médaillon, qui matérialise le Ciel, et esquisse un geste de bénédiction en direction de la Vierge.
À la même période, le motif iconographique de la main divine est également utilisé dans l'*Annonciation* peinte dans l'abbatiale S. Léger d'Ebreuil (fig. 173). Le geste de bénédiction s'accompagne ici d'une forme crucifère. En outre, l'archange Gabriel, sur la gauche de la composition, lève la main, semble-t-il pour se saisir de l'autre main de Dieu qui apparait à son tour dans le médaillon. Il s'agit d'un motif iconographique pour lequel aucun équivalent n'a été découvert. Cette jonction des mains matérialise sans doute la transmission du pouvoir divin au messager céleste.
Le motif iconographique de la main de Dieu est également figuré dans quelques *Annonciations* plus tardives. Il apparait, notamment, dans une fresque déposée actuellement conservée dans la salle capitulaire du couvent S. Agostino de Monticiano (fig. 254). Cette peinture aurait été réalisée dans la seconde moitié du XIVe siècle, peut-être vers 1380-1388[485], par un artiste siennois qu'une étude assez récente a voulu identifier à Bartolo di Fredi[486]. Le cadrage resserré de la composition comporte peu d'indications d'ordre spatial. Un aplat de couleur brun clair matérialise le sol tandis qu'une tenture rouge bordée d'or et agrémentée de fleurettes noires délimite l'arrière-plan. Sur la droite de la composition, la Vierge est revêtue d'une robe brune et d'un manteau bleu dont un pan dissimule sa chevelure. Près d'elle se trouvent une banquette basse ainsi qu'un lutrin de bois sur lequel est déposé un livre ouvert. Marie est vraisemblablement agenouillée, comme le laissent supposer les plis formés par les draperies de son vêtement. Les mains croisées sur la poitrine, elle accepte avec sérénité la mission qui lui est confiée par l'archange Gabriel. Celui-ci, dans partie gauche de l'image, est figuré dans une attitude similaire à celle de la Vierge. Au-dessus de la créature céleste, la main de Dieu surgit du cadre de l'image comme pour accréditer le message qui vient d'être délivré.

Un autre mode de figuration de Dieu apparait dans les images de l'Annonciation qui ont été répertoriées. À partir du XIIIe siècle, en lieu et place de la main divine, c'est le visage du Seigneur qui est parfois figuré au sein d'un médaillon. Les premiers exemples apparaissent à la fin du siècle dans les *Annonciations* mosaïquées qui sont conservées dans les églises romaines de S. Maria Maggiore et S. Maria in Trastevere (fig. 192 et 219). Dans les deux cas, le visage de Dieu est celui d'un homme relativement jeune, un type physique qui est prépondérant dans les *Annonciations* italiennes jusqu'au XIVe siècle.
Un visage juvénile caractérise également la figure de Dieu qui apparait dans une Annonciation peinte au milieu du XVe siècle[487] sur le mur occidental de la chapelle S. Barthélemy de La Salle-les-Alpes (fig. 255). La scène se déroule dans un lieu indéfini caractérisé par un fond vert et une bande brune matérialisant le sol. Sur la droite, Marie est assise sur une banquette de bois dépourvue de dossier. Les mains croisées sur la poitrine, elle s'incline légèrement en direction de l'archange après avoir abandonné sur ses genoux l'ouvrage qu'elle était en train de lire. Sur la gauche, l'archange Gabriel effectue une génuflexion et tend sa main droite, paume ouverte, en direction de la Vierge. Un vase, contenant des fleurs dont la variété est difficile à déterminer en raison de lacunes, marque le centre de la

[485] L'Index of Christian Art et la Fondazione Federico Zeri ne précisent pas la datation, au contraire de Cesare Brandi. BRANDI (1990), *art. cit.*, p. 315-316.

[486] Cette hypothèse est proposée par Cesare Brandi tandis que la Fondazione Federico Zeri ne se prononce pas sur l'identité de cet artiste siennois. BRANDI (1990), *art. cit.*, p. 315-316.

[487] *Peintures murales…* (1987), *op. cit.*, p. 214-221.

composition. Au-dessus, le visage de Dieu, à la barbe et à la chevelure brunes, émerge d'une nuée.
Au contraire, le visage divin qui apparait dans l'*Annonciation* de la chapelle Notre-Dame-des-Grâces de Plampinet (fig. 186) possède les traits d'un vieillard. Dans l'art mural de l'Hexagone, il s'agit du type iconographique le plus répandu. L'observation de notre *corpus* a permis de constater qu'il devient également prépondérant dans les images italiennes de l'Annonciation à partir du XVe siècle.
Les deux *Annonciations* peintes dans la basilique S. Caterina di Alessandria de Galatina sont beaucoup plus exceptionnelles car le visage de Dieu est celui d'un enfant (fig. 221 et 240). Dans les deux cas, le visage aux boucles dorées s'inscrit dans un médaillon, lui-même entouré d'un groupe de séraphins aux ailes écarlates.

Mais le motif le plus fréquemment utilisé pour figurer Dieu dans les images murales de l'Annonciation est celui du Dieu en buste, même s'il n'apparait pas avant le XIVe siècle. À l'instar de la main et du visage divins qui caractérisent certaines images plus anciennes, le buste de Dieu s'inscrit généralement dans un médaillon qui contribue à la mise en valeur du Créateur. Dans une Annonciation conservée dans la chapelle S. Maria del Pilastrello de Dovera (fig. 218), des rayons lumineux émanent du médaillon dans lequel est incluse la figure du Seigneur, en buste et possédant les traits d'un vieil homme selon le type iconographique qui devient prépondérant en Italie à partir du XVe siècle. Dans l'*Annonciation* peinte dans l'église S. Francesco de Lodi (fig. 226), le contour sinueux du médaillon évoque des nuées célestes. Beaucoup plus rarement, le buste de Dieu apparait dans une mandorle, comme dans la chapelle Sacra Cintola de la cathédrale de Prato (fig. 199). À partir de la fin du XIVe siècle, et plus particulièrement aux siècles suivants, le buste de Dieu émerge souvent d'une nuée qui dissimule la partie inférieure de son corps. Un premier exemple apparait dans l'*Annonciation* peinte au revers de façade de l'église florentine de S. Maria Novella (fig. 211).
Par ailleurs, dans de nombreuses images qui appartiennent toutes à l'art mural de l'Italie, le buste de Dieu est soutenu par un groupe de séraphins ou de chérubins, des anges dotés de trois paires d'ailes qui se distinguent principalement par leur couleur, respectivement rouge et bleue[488], et qui remplacent visuellement le médaillon, la mandorle ou la nuée[489]. Dans l'*Annonciation* de Spello (fig. 208), des séraphins aux visages enfantins entourent le buste de Dieu tandis que ses membres inférieurs sont dissimulés par une nuée. Quelquefois, Dieu est accompagné par des anges, comme dans la peinture de Prato où deux anges soutiennent la mandorle dans laquelle s'inscrit le buste du Seigneur (fig. 199).

Indépendamment du type physique ou du mode figuratif employés, Dieu est parfois doté d'un nimbe crucifère. Dans l'*Annonciation* de S. Nicola da Tolentino ou dans celle de Montbrun-Bocage (fig. 223 et 229), c'est un Dieu juvénile qui porte le nimbe crucifère tandis qu'à Lanslevillard (fig. 204), il s'agit d'un vieillard.
La présence du nimbe crucifère évoque immédiatement la deuxième personne de la Trinité, le Fils, c'est-à-dire le Christ. Cette figuration peut sembler étonnante puisque l'Incarnation constitue l'acte fondateur qui préside justement à la naissance du Christ. Il faut probable-

---

[488] BRUDERER EICHBERG Barbara, *Les neuf chœurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Thèse de doctorat, Université de Genève, Poitiers : Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1998, p. 62-67.

[489] Le motif iconographique des chérubins qui entourent Dieu est peut-être une citation de la vision qu'Ézéchiel décrit au chapitre 10 de son livre. Selon SCHILLER (1971), *op. cit.*, p. 50.

ment voir dans ces images une interprétation de l'*Évangile selon saint Jean* dans lequel il est indiqué que le Verbe est à l'origine de l'Incarnation du Christ mais qu'il est également le Christ lui-même[490].

Mais comment expliquer que le personnage divin doté du nimbe crucifère possède parfois les traits d'un vieillard, selon un type physique qui correspond habituellement à la figuration de Dieu le Père ? Cette association illustre peut-être l'idée de la consubstantialité du Père et du Fils, un dogme très ancien, proclamé au Concile de Nicée en 325, qui affirme que les deux premières personnes de la Trinité sont de même nature[491]. Dans deux images murales de l'Annonciation tout à fait exceptionnelles, Dieu est doté d'un nimbe triangulaire, notamment dans la peinture qui décore la voûte de la cathédrale S. Cécile d'Albi (fig. 177)[492]. Le nimbe triangulaire constitue une évocation trinitaire explicite et symbolise l'unicité non seulement du Père et du Fils, mais aussi du Saint-Esprit.

Le Verbe de Dieu et la lumière divine

Si l'on se réfère à l'*Évangile selon saint Jean*, c'est le Verbe de Dieu qui est à l'origine de l'Incarnation du Christ[493]. L'idée est reprise dans le *Protévangile de Jacques* où l'archange s'adresse à Marie en ces termes : « Ne crains pas, Marie, car tu as trouvé grâce devant le Maître de l'Univers, et tu concevras de sa parole ». Une pensée similaire s'exprime également dans l'*Évangile arménien de l'Enfance* lorsque Gabriel dit à la Vierge : « […] et Dieu le Verbe prendra de vous un corps […] ». En revanche, le récit livré par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* remplace le Verbe par une lumière divine qui va s'incarner dans le corps de la Vierge : « Voici que la lumière viendra du ciel pour qu'elle habite en toi et pour que, par toi, elle resplendisse dans le monde entier ». Ces deux concepts sont en réalité très proches, comme en témoigne un commentaire de saint Bernard relatif à l'Incarnation et à la virginité perpétuelle de Marie : « Comme la splendeur du soleil traverse le verre sans le briser, et pénètre sa solidité de son impalpable subtilité, sans le trouer quand elle entre et sans le briser quand elle sort, ainsi le Verbe de Dieu, lumière du Père, pénètre l'habitacle de la Vierge et sort de son sein intact »[494]. Le théologien suggère une véritable assimilation entre le Verbe et la lumière divine, une assimilation qui s'est également opérée au sein de l'iconographie de l'Annonciation.

Quelques rares images murales de l'Annonciation, qui appartiennent toutes à notre documentation italienne, semblent illustrer littéralement le concept du Verbe divin au travers de la figuration de rayons lumineux directement issus de la bouche de Dieu. L'exemple le plus précoce apparait à la fin du XIIIe siècle dans la mosaïque de l'église romaine de S. Maria Maggiore (fig. 192). Au registre supérieur, le visage d'un Dieu jeune est figuré frontalement dans un demi-médaillon constitué de plusieurs cercles concentriques de couleurs différentes. Un rayon lumineux qui jaillit de la bouche du Seigneur crée un lien visuel avec la Vierge, figurée dans la partie droite de la composition.

---

[490] Jn 1, 1-14. Selon SCHILLER (1971), *op. cit.,* p. 4.

[491] SCHILLER (1971), *op. cit*., p. 5.

[492] Ce motif iconographique rare semble également assez tardif. Au sein de notre documentation, le premier exemple apparait dans une *Annonciation* peinte dans l'église S. Domenico de Cagli, dans les Marches. Cette peinture aurait été réalisée à la fin du XVe siècle par Giovanni Santi, peintre à la cour d'Urbino. Selon GREGORI (1996), *op. cit*., p. 62.

[493] Jn 1, 14 : « Et le Verbe a été fait chair et il a habité parmi nous […]. »

[494] GRODECKI (1983), *op. cit*., p. 15.

La matérialisation du Verbe de Dieu apparait également dans une *Annonciation* peinte au registre supérieur du mur d'autel de l'église S. Maria Annunziata de Cori, en Latium. Cette peinture murale appartient à un petit cycle dédié à l'Enfance du Christ qui aurait été réalisé à la fin du XIVe ou au début du XVe siècle[495]. Un édifice de pierre rose occupe la majeure partie de la composition. À l'intérieur de l'espace principal, la Vierge est assise sur un siège à haut dossier, face à un pupitre sur lequel un livre ouvert est déposé. Les mains croisées sur la poitrine et le visage légèrement incliné en direction de l'archange Gabriel, Marie accepte la mission qui lui est confiée. Le messager céleste apparait à l'extrémité gauche de l'image, près d'un porche qui matérialise l'entrée de l'édifice. L'ange tient un sceptre dans la main gauche, bénit Marie de la dextre tandis qu'il effectue une génuflexion. L'espace qui sépare les deux protagonistes principaux est occupé par un grand vase contenant plusieurs fleurs de lys aux longues tiges. Au-dessus de l'archange Gabriel, Dieu le Père, figuré sous les traits d'un vieillard, apparait en buste dans un médaillon. Un long rayon lumineux s'échappe de sa bouche pour rejoindre la Vierge. De ses deux mains tendues vers l'avant, Dieu accompagne l'envol de la colombe du Saint-Esprit.

Dans d'autres images murales de l'Annonciation, beaucoup plus nombreuses, la notion de Verbe n'est pas illustrée littéralement mais le concept d'une lumière divine, qui serait à l'origine de l'Incarnation, est largement développé. Le motif apparait simultanément dans l'art mural de France et d'Italie dans le courant du XIIe siècle. Dans les deux mosaïques de Palerme (fig. 161 et 163), les rayons lumineux émanent directement de la main de Dieu qui jaillit d'un médaillon et esquisse un geste de bénédiction en direction de la Vierge. Dans la peinture murale de l'église romaine de S. Giovanni a Porta Latina (fig. 160), les rais de lumière proviennent d'un petit médaillon dans lequel Dieu n'est pas figuré mais remplacé par une étoile. L'étoile matérialise la présence divine mais aussi l'astre qui témoigne de la venue prochaine du Messie et qui, plus tard, guidera les mages vers le lieu de la Nativité. Dans l'*Annonciation* de l'église S. Julien de Saulcet (fig. 236), en revanche, pas d'étoile puisque la source du large rayon lumineux qui aboutit près du visage de Marie est située hors-cadre, dans une réalité au-delà de l'humain.
Dans les *Annonciations* italiennes qui appartiennent à notre documentation, le motif iconographique de la lumière divine est fréquemment illustré durant toute la période étudiée. En France, en revanche, la grande simplicité des *Annonciations* des XIIIe et XIVe siècles va de pair avec l'absence de ce motif.
Le motif est notamment employé par Piero della Francesca dans la célèbre *Annonciation* qu'il a peinte vers 1455[496] pour la chapelle majeure de la basilique S. Francesco d'Arezzo (fig. 256). La scène se déroule dans une structure architecturale qui délimite plusieurs espaces distincts pour chacun des personnages. Sur la droite, une Vierge monumentale se tient debout sous un portique soutenu par deux colonnes et surmonté d'un étage, dont la façade est percée d'une baie en plein cintre. Marie tient un petit livre entre les pages duquel elle a glissé l'index afin de ne pas perdre le fil de sa lecture, interrompue par l'arrivée de l'archange Gabriel. Celui-ci est figuré dans la partie gauche de la composition, dans un espace délimité à l'arrière-plan par un mur s'inscrivant dans le prolongement de la façade postérieure du porche qui abrite Marie. Tenant une palme dans la main gauche, Gabriel effectue une génuflexion tout en bénissant la Vierge de la main droite. Au-dessus de l'archange, la figure de Dieu se détache sur un carré de ciel azur délimité par les éléments

[495] ROMANO S. (1992), *op. cit.*, p. 450.
[496] BECK (1999), *op. cit.*, p. 159.

architecturaux. L'auguste vieillard est figuré en buste, la partie inférieure de son corps disparaissant dans une nuée. De ses mains ouvertes, un halo doré s'échappe en direction de la Vierge.
À une période transitoire entre la fin du XVe et la première moitié du XVIe siècle, le motif iconographique de la lumière divine est de nouveau illustré dans certaines *Annonciations* murales qui appartiennent à notre documentation française. Dans la peinture conservée dans la chapelle Notre-Dame-d'Entrevignes de Sigale (fig. 248), la lumière divine jaillit au travers d'un *oculus* ménagé dans le plafond de l'espace intérieur qui abrite les deux protagonistes principaux. Dans l'*Annonciation* peinte dans l'église de Montbrun-Bocage (fig. 229), d'épais rayons irréguliers émanent du visage de Dieu, figuré au centre de la composition.

Les exemples de ce type pourraient être multipliés. Mais beaucoup plus rarement et, semble-t-il, exclusivement dans les *Annonciations* appartenant à l'art mural italien, la lumière surnaturelle émane du messager céleste lui-même. Ce motif particulier doit peut-être être rapproché d'une tradition narrative, initiée par l'*Évangile de la Nativité de Marie,* qui rapporte que l'apparition de l'ange coïncide avec l'émission d'une grande clarté qui envahit le lieu où se trouve la Vierge[497].
Dans l'*Annonciation* de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 217), l'archange Gabriel est entouré d'un halo lumineux rouge qui semble de même nature que les rais de lumière divine qui baignent le visage de la Vierge, à l'extrémité opposée de la composition. Dans la peinture murale de la chapelle Caracciolo à S. Giovanni a Carbonara de Naples (fig. 200), la créature céleste en vol est entourée d'une multitude de rayons dorés qui accentuent la préciosité qui se dégage de ce personnage.

L'*Annonciation* peinte sur l'arc triomphal de l'église S. Pietro à San Pietro di Feletto, en Vénétie, constitue un *unicum* au sein du *corpus* de cette étude. Cette fresque, qui nous est parvenue dans un état fragmentaire, aurait été réalisée vers le milieu du XIIIe siècle par un anonyme vénitien[498]. Les lacunes de la peinture ne permettent plus d'appréhender avec certitude le lieu dans lequel se déroule la scène. Sur la droite, la Vierge est figurée debout et porte le *maphorion*. Sur la gauche, la figure de l'archange Gabriel est presque totalement détruite. Cependant, nous apercevons clairement sa main levée de laquelle émanent directement plusieurs rayons lumineux qu'il projette en direction de la Vierge. Cette particularité iconographique n'a pas trouvé d'équivalent dans notre documentation mais elle apparait, notamment, dans une *Annonciation* peinte dans l'église S. Martin de Zillis, en Suisse[499].
Ce motif iconographique se réfère peut-être à d'anciens débats relatifs à l'identité véritable du messager divin chargé d'annoncer l'Incarnation. À ce titre, le récit de l'Annonciation proposé dans l'*Épitre des Apôtres*[500] peut éclairer la signification de cette figuration inhabituelle. Voici ce qu'il est rapporté au chapitre 14 : « "Ne saviez-vous pas que l'ange Gabriel est venu et a apporté de bonnes nouvelles à Marie ?" Nous lui avons dit : "Oui, Seigneur." Il a répondu et nous a dit : "Ne vous souveniez-vous pas que je vous ai dit naguère que, pour les anges, j'étais comme un ange ?" Nous lui avons dit : "Oui, Seigneur." Il nous a dit : "Alors, sous l'apparence de l'ange Gabriel, j'apparus à la vierge Marie et lui ai parlé. Son

[497] Cette tradition est reprise par Maître Wace, puis par Brigitte de Suède qui précise que la lumière précède de peu l'arrivée de l'ange et s'accompagne de l'apparition d'un astre et d'une odeur suave.

[498] FOSSALUZZA (2003), *op. cit.*, p. 79.

[499] GARCIA (2004), *art. cit.*, p. 217.

[500] L'*Épitre des Apôtres* est un texte qui a été composé en langue grecque en Asie mineure ou en Egypte entre 160 et 170. La majeure partie du texte se présente sous la forme d'un dialogue entre le Christ et ses disciples, un dialogue qui aurait eu lieu peu de temps avant l'Ascension.

cœur m'a reçu, et elle a cru et elle a ri. Moi le Verbe j'entrai en elle et suis devenu chair. Je suis devenu mon propre serviteur sous l'apparence d'un ange. J'ai fait cela, puis suis retourné vers mon Père" »[501]. Le contenu de ce texte met en lumière une tradition dogmatique selon laquelle le Christ aurait pris l'apparence de l'archange Gabriel afin d'annoncer sa propre Incarnation à Marie. Et c'est peut-être dans ce sens qu'il faut interpréter le motif iconographique présent dans les *Annonciations* de San Pietro di Feletto et de S. Martin de Zillis.

Cette réflexion nous amène à proposer une digression pour mettre en lumière trois images qui révèlent peut-être une assimilation entre Gabriel et le Christ. Il peut également s'agir d'une manière de préfigurer le futur sacrifice du Christ qui s'inscrit dans le dessein de Dieu dès l'Incarnation du Fils. En effet, dans deux *Annonciations* italiennes des XIVe et XVe siècles, l'archange Gabriel porte comme attribut un drapeau qui évoque l'étendard de la Résurrection, un attribut qui caractérise traditionnellement la figuration du Christ sortant de son tombeau ou rejoignant les limbes après la Résurrection. La première *Annonciation* figurant ce motif iconographique est peinte dans l'église S. Michele al Pozzo Bianco de Bergamo. Cette peinture murale isolée aurait été réalisée par un anonyme lombard dans le dernier quart du XIVe siècle[502]. La partie droite de la composition est occupée par un édifice dont le porche constitue un dais pour la Vierge monumentale assise au premier plan. Près d'elle, un imposant lutrin soutient un livre ouvert. Dans la partie gauche de l'image, l'archange Gabriel esquisse un geste de bénédiction de la main droite. Dans la gauche, il tient la longue hampe d'un drapeau de Résurrection. Au-dessus, le buste de Dieu apparait dans un médaillon soutenu par plusieurs séraphins. L'archange Gabriel est figuré d'une manière identique dans l'*Annonciation* peinte dans l'église S. Francesco de Gubbio (fig. 214).

Dans l'église S. Maria Annunziata de Chieri, une autre *Annonciation* a été peinte en 1496 par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maître de l'Annonciation Balbo[503]. La scène se déroule à l'intérieur d'une pièce exiguë où les deux protagonistes occupent la quasi-totalité de l'espace. Sur la droite, la Vierge semble agenouillée auprès d'un pupitre bas sur lequel un livre ouvert est déposé. Abandonnant sa lecture, elle se retourne vivement en direction de l'archange Gabriel tout en écartant les mains pour manifester sa surprise. Une haute branche de lys disposée dans un vase crée une séparation visuelle entre les deux personnages, à l'instar d'un phylactère aux circonvolutions délicates. Le messager céleste tient un sceptre dont l'extrémité évoque une sorte de bulbe. Selon un motif iconographique dont nous n'avons rencontré aucun équivalent, Gabriel est coiffé d'un diadème surmonté d'une croix.

Achevons cette observation du motif iconographique de la lumière divine en évoquant le rapport qu'il semble entretenir, dans quelques rares *Annonciations* italiennes, avec le thème particulier de la conception par l'oreille. Comme nous l'avons mentionné plus haut[504], cette idée trouve probablement son origine dans l'*Évangile arménien de l'Enfance* et aucune autre source textuelle étudiée dans le cadre de cette enquête n'en fait mention. Bien qu'il s'agisse d'une tradition littéraire qui se serait principalement diffusée en Orient, la conception formelle de certaines images murales appartenant à notre *corpus* reflète peut-être l'idée d'une Incarnation par l'oreille.

---

[501] Selon GARCIA (2004), *art. cit.*, p. 217.

[502] MATALON (1963), *op. cit.*, p. 472 et pl. 302.

[503] GREGORI (1996), *op. cit.*, p. 179.

[504] Voir p. 268.

L'exemple le plus frappant apparait dans une *Annonciation* peinte, probablement à une période transitoire entre le XIIIe et le XIVe siècle[505], dans l'église S. Zenone all'Arco de Brescia (fig. 258). La partie droite de la peinture est malheureusement lacunaire et la figure de la Vierge est partiellement détruite. La scène se déroule certainement à l'extérieur, comme l'indique un petit arbre figuré entre les deux protagonistes. Sur la droite, une architecture située derrière Marie a pour vocation de valoriser le personnage. Dans la partie gauche de la composition, l'archange Gabriel est revêtu d'une tunique blanche et d'un *pallium* brun clair. Ses imposantes ailes aux longues plumes multicolores sont repliées derrière son dos. Pourtant, le dynamisme de son corps et, en particulier, l'écartement et le fléchissement des jambes indiquent que le messager progresse rapidement en direction de la Vierge. Gabriel tient dans la main gauche un sceptre tandis que, de son autre bras tendu, il désigne la jeune fille avec autorité. Celle-ci écarte les mains pour exprimer sa surprise face à l'apparition de l'archange. Enfin, un demi-médaillon duquel jaillit un rayon lumineux est figuré près de la bordure supérieure de l'image. Mais tandis qu'elle est généralement caractérisée par un aspect linéaire, la lumière divine adopte ici une trajectoire courbe pour aboutir précisément au niveau de l'oreille de Marie.
Dans l'*Annonciation* de Sant'Elia Fiumerapido (fig. 182), l'idée de la conception par l'oreille est évoquée par la conjonction de trois éléments iconographiques, matérialisant l'Incarnation, au niveau de l'oreille de la Vierge : la salutation angélique qui sort de la bouche de l'archange, la lumière divine qui provient d'un demi médaillon figuré au registre supérieur et qui s'accompagne de la colombe du Saint-Esprit, un élément de matérialisation de l'Incarnation auquel le paragraphe suivant est consacré.

La colombe du Saint-Esprit

Le motif iconographique de la colombe du Saint-Esprit constitue un moyen formel privilégié pour matérialiser le concept de l'Incarnation puisque les sources évangéliques s'accordent pour affirmer que l'enfant porté par Marie fut conçu par l'œuvre de l'Esprit-Saint. Il s'agit donc d'un motif iconographique assez répandu qui apparait dans environ 30 pour cent des images murales de l'Annonciation ayant été recensées, avec une proportion légèrement supérieure au sein de la partie italienne de notre documentation[506]. La figuration récurrente de la colombe dans la scène de l'Annonciation constitue probablement une adaptation de deux traditions littéraires transmises par Jean et Luc[507]. Dans le premier texte, l'auteur affirme avoir assisté à l'apparition de l'Esprit-Saint sous la forme d'une colombe qui s'est posée sur Jésus lors de son baptême[508]. Dans l'*Évangile selon saint Luc*, en revanche, la description que l'archange Gabriel livre de l'Esprit est plus allusive : « […] L'Esprit-Saint surviendra en vous et la vertu du Très-Haut vous couvrira de son ombre […] »[509].
D'un point de vue iconographique, une assimilation s'est opérée entre la colombe qui apparait lors du baptême du Christ et « l'ombre » qui recouvre Marie lors de l'Annonciation puisque ces deux éléments constituent une manifestation de l'Esprit. Ainsi, la figuration de la colombe constitue un élément ancien de l'iconographie de l'Annonciation qui apparait,

[505] *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano : Electa, 1993, p. 328.

[506] Au sein des *corpus* français et italien, les *Annonciations* recensées sont respectivement au nombre de 134 et de 332 ; dans le premier cas, le motif iconographique de la colombe est figuré à 40 reprises tandis que, dans le second cas, il concerne 122 images, soit un ratio légèrement supérieur correspondant à environ 36 pour cent du total national.

[507] SCHILLER (1971), *op. cit.*, p. 43.

[508] Jn 1, 32.

[509] Lc 1, 35.

dans notre *corpus*, dès le Ve siècle dans la mosaïque de la basilique romaine de S. Maria Maggiore (fig. 145). Après une assez longue période durant laquelle le motif iconographique ne semble pas avoir été utilisé, il réapparait à partir du XIIe siècle, simultanément dans l'art mural de la France et de l'Italie. En témoignent, notamment, les mosaïques de Palerme et de Monreale (fig. 161, 163 et 164), dans lesquelles le vol de la colombe du Saint-Esprit est accompagné par la lumière divine. Dans l'*Annonciation* peinte à la même période pour la Cour des sanctuaires de Rocamadour (fig. 175), l'oiseau présente la particularité d'être nimbé comme, d'ailleurs, dans la Capella Palatina de Palerme. Le motif iconographique apparait également dans la peinture murale de l'église S. Julien de Saulcet (fig. 236) où la colombe vient toucher de son bec le front de Marie.

En dehors de ces quelques occurrences, l'observation du *corpus* iconographique de cette étude révèle que la figuration de la colombe du Saint-Esprit dans les images murales de l'Annonciation demeure assez marginale jusqu'au XIVe siècle. À partir de cette période, plus particulièrement en Italie, le motif est plus fréquemment illustré et concerne plus d'un tiers des images recensées. Au début du siècle, dans l'*Annonciation* de Nardò (fig. 167), la colombe du Saint-Esprit, aux plumes finement détaillées, apparait près du visage de Marie selon un mode figuratif assez habituel. Dans la seconde moitié du siècle, le peintre de l'*Annonciation* de Civitella Paganico (fig. 231) a intégré la figuration de la colombe du Saint-Esprit à une mise en espace ingénieuse qui confère une certaine tridimensionnalité à la peinture murale. La scène se déroule de part et d'autre d'une baie dont les ébrasements ont été peints de manière à poursuivre le cadre architectural dans lequel évoluent les personnages. Sur l'ébrasement droit, au registre supérieur, une baie permet d'entrevoir le toit terrasse qui surmonte l'édicule dans lequel est abrité la Vierge. C'est par cette ouverture que l'oiseau pénètre dans la demeure de la jeune fille.
Au Quattrocento, l'utilisation du motif iconographique de la colombe du Saint-Esprit devient proportionnellement plus importante puisqu'il apparait dans plus de la moitié des occurrences répertoriées dans la Péninsule. Dans l'*Annonciation* de l'église napolitaine de S. Giovanni a Carbonara (fig. 200), l'oiseau aux ailes déployées est entouré par un groupe d'anges en buste, figurés dans une attitude de prière, qui constitue une sorte de mandorle. Une véritable mandorle dorée, dans un cas ceinte d'un halo lumineux, entoure la colombe dans les deux peintures murales de Galatina (fig. 221 et 240). Dans l'*Annonciation* peinte sur le jubé de l'église S. Bernardino d'Ivrea (fig. 202), l'oiseau qui plane au-dessus de la tête de la Vierge semble se faire l'écho du texte de Luc pour couvrir la jeune fille son ombre. Une figuration atypique est employée dans la peinture murale conservée dans l'église S. Rocco de Bagolino (fig. 252) puisque la colombe du Saint-Esprit s'est posée au sommet du lutrin qui est disposé près de Marie.
C'est également au cours du XVe siècle que le motif iconographique de la colombe se développe pleinement dans les *Annonciations* appartenant à l'art mural de la France, avec des proportions similaires à celles observées dans la Péninsule. Plusieurs peintures murales de cette période possèdent la particularité de figurer la colombe nimbée, comme pour insister sur le caractère divin de l'oiseau. C'est le cas, notamment, dans les *Annonciations* de Notre-Dame-des-Grâces à Plampinet (fig. 186) ou de Lanslevillard (fig. 204). Dans la peinture murale qui orne l'arc triomphal de la chapelle S. Jacques de Prelles (fig. 184), la colombe du Saint-Esprit possède un beau nimbe perlé, similaire à ceux qu'arborent les personnages principaux de la scène. Comme à Saulcet, l'oiseau vient toucher de son bec le front de la Vierge. Le motif iconographique de la colombe du Saint-Esprit s'avère encore fort répandu

dans les *Annonciations* françaises de la première moitié du XVIe siècle tandis qu'il se raréfie considérablement dans la Péninsule.

La salutation angélique

La salutation angélique constitue également un moyen privilégié que les artistes du Moyen Âge ont utilisé pour matérialiser le concept de l'Incarnation dans les images de l'Annonciation. La salutation correspond aux premiers mots que l'archange Gabriel adresse à la Vierge dans l'*Évangile selon saint Luc* : « Je vous salue, pleine de grâce ; le Seigneur est avec vous ; vous êtes bénie entre les femmes ». L'idée de la salutation angélique adressée à la Vierge est reprise par plusieurs textes apocryphes et sa formulation souffre peu de modifications. Dans le *Protévangile de Jacques*, la voix qui surprend Marie à la fontaine s'écrie : « Salut, pleine de grâces, le Seigneur est avec toi ; bénie es-tu entre les femmes ». Dans l'*Évangile de la Nativité de Marie*, la formulation employée est plus personnelle et insiste sur l'élection de la Vierge par Dieu : « Je te salue, Marie, vierge du Seigneur, très agréable à Dieu, pleine de grâce ; le Seigneur est avec toi ; tu es bénie par-dessus toutes les femmes, tu es bénie par-dessus tous les hommes nés jusqu'à présent ». La salutation angélique est quelque peu modifiée dans la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur mais son contenu demeure fidèle au sens évangélique : « Réjouis-toi, comblée de grâce […] le Seigneur est avec toi ! ». Dans la *Conception Nostre Dame*, Wace développe et versifie la salutation angélique :

> « Deus te saut, Marie,
> De la Deu grace replenie.
> Deus, nostre sire, auveuc tei seit,
> Et li tuens fruits seit beneit.
> Sor totes femes es preisée,
> Et benéite et esaucée ».

Dans la *Légende Dorée*, la formule de la salutation angélique est en tout point fidèle à l'*Évangile selon saint Luc*. Dans les *Révélations* de Brigitte de Suède, en revanche, la salutation est réduite à ses premiers mots mais la forme de cette abréviation laisse à penser que l'auteur ne juge pas nécessaire de rappeler une formulation connue de tous : « Je vous salue, pleine de grâces, etc ».

Du point de vue théologique, la salutation angélique est comprise comme une expression du statut exceptionnel acquis par la Vierge en tant qu'élue et future mère de Dieu. Certains Pères de l'Église ont même suggéré que la prononciation de la formule par l'archange Gabriel coïnciderait avec le moment précis de l'Incarnation, considérant ainsi la salutation angélique comme l'acte fondateur de l'Œuvre du Salut[510].

Dans l'iconographie, la salutation angélique est très souvent illustrée puisqu'elle apparait dans près de la moitié des *Annonciations* qui ont été recensées dans l'art mural en France. En revanche, ce motif iconographique est beaucoup moins fréquent dans la Péninsule où il concerne moins de quinze pour cent des images collectées[511]. Deux modes figuratifs coexistent pour matérialiser la salutation angélique : l'inscription, indépendante de tout support, et le phylactère, sachant que ce dernier peut être inscrit ou non.

---

[510] QUODVULTDEUS DE CARTHAGE, *De Symbolo*, 1, 5-11 et ABRAHAM D'ÉPHESE, *Sermo in Annuntiatione Deiparae*, 4. Selon VAN DIJK (1999), *art. cit.*, p. 426.

[511] En France, 66 *Annonciations* sur les 134 recensées sont concernées par le motif iconographique de la salutation angélique. Dans l'art mural de la Péninsule, il ne concerne que 50 images sur les 332 qui ont été répertoriées.

L'inscription libre est un mode de figuration de la salutation angélique qui s'est surtout développé dans l'art mural de l'Italie où il apparait dès le VIIe siècle, dans l'*Annonciation* de l'église romaine de S. Maria Antiqua (fig. 146), sous la forme d'une inscription en langue grecque qui occupe l'espace compris entre les deux protagonistes. Au siècle suivant, un schéma compositif du même ordre est réutilisé dans la mosaïque détruite de l'ancienne basilique S. Pierre de Rome (fig. 148) mais, en l'occurrence, l'inscription est restituée en langue latine. Dans l'*Annonciation* conservée dans l'église S. Giovanni in Monterrone de Matera (fig. 210), la salutation angélique apparait dans le cadre délimitant la composition, au-dessus des personnages, comme une légende qui accompagnerait la scène peinte.
Pour la première fois dans notre *corpus* français, la salutation angélique est matérialisée dans L'*Annonciation* peinte au XIIe siècle dans l'abbatiale S. Léger d'Ebreuil (fig. 173). L'inscription latine figure, comme dans la mosaïque de S. Pierre, entre les deux personnages qui sont, en outre, identifiés par deux autres inscriptions situées au-dessus d'eux[512].
À partir du XIVe siècle, en particulier dans les *Annonciations* italiennes, l'inscription qui retranscrit la salutation angélique constitue, le plus souvent, une véritable matérialisation des paroles qui sortent de la bouche de l'archange Gabriel. Dans la peinture de Sant'Elia Fiumerapido (fig. 182), les mots de la salutation, inscrits entre deux bandes parallèles qui permettent de les isoler afin d'en favoriser la lisibilité, sortent de la bouche du messager céleste pour rejoindre une zone proche de l'oreille de la Vierge. Dans l'*Annonciation* peinte en la cathédrale d'Atri (fig. 241), l'inscription court le long d'une ligne horizontale située au niveau de la bouche de Gabriel, créant ainsi un véritable lien visuel qui matérialise l'échange verbal entre les deux personnages. Dans l'*Annonciation* du cloître d'Abondance, les mots de la salutation angélique s'échappent de la bouche de Gabriel et se détachent en lettres claires sur la pierre rosée de l'édicule dans lequel sont rassemblés les deux protagonistes. Comme cela a déjà été démontré par ailleurs, les peintures murales d'Abondance appartiennent clairement à l'aire culturelle italienne.

L'utilisation d'un phylactère comme support de l'inscription retranscrivant la salutation angélique constitue le mode figuratif le plus répandu dans les *Annonciations* recensées, en particulier en France où il concerne la quasi-totalité des occurrences dans lesquelles la salutation est figurée. Dans la Péninsule, la proportion est moindre mais la figuration du phylactère a néanmoins été observée dans près de 70 pour cent des *Annonciations* concernées par le motif de la salutation angélique.
Dans l'iconographie médiévale, le phylactère est traditionnellement employé pour donner consistance aux paroles prononcées par le personnage qui le tient. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire qu'une inscription apparaisse sur le phylactère pour évoquer cette communication verbale. C'est pourquoi, dans l'iconographie de l'Annonciation, la salutation angélique n'apparait pas toujours sur le phylactère tenu par Gabriel puisque le support est lui-même signifiant[513].
Par ailleurs, les différences que l'on peut observer dans l'orientation du phylactère seraient également signifiantes et répondraient à une codification précise dans l'iconographie du Moyen Âge. Lorsque le phylactère est orienté en direction d'un personnage, il s'agit de signifier au regardeur que les paroles prononcées par le porteur de l'objet s'adressent à

[512] « GABRIEL » et « DEI GENITRIX ».

[513] On trouve quelques exemples de phylactères non inscrits au sein de notre documentation iconographique comme, par exemple, dans les *Annonciations* de S. Fermo Maggiore de Vérone (fig. 190) ou de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 217). Cependant, force est de constater que lorsqu'un phylactère est figuré dans les *Annonciations* qui ont été recensées, les mots de la salutation angélique sont généralement inscrits sur celui-ci.

l'autre protagoniste. Dans le contexte iconographique de l'Annonciation, le phylactère tenu par Gabriel est souvent dirigé vers la Vierge ce qui permet d'insister sur le fait que le message délivré par la créature céleste est bien destiné à la jeune fille choisie par Dieu. Lorsque le phylactère est orienté vers le sol, il s'agirait davantage d'une convention pour exprimer l'autorité de la parole prononcée, généralement un enseignement ou un ordre[514]. En l'occurrence, il s'agit d'insister sur l'importance du message délivré par l'archange Gabriel et sur l'autorité dont il bénéficie puisque la mission qu'il accomplit lui a été confiée par Dieu lui-même.

En dépit de sa prépondérance quantitative, le motif du phylactère s'est développé moins précocement que celui de l'inscription libre dans l'iconographie de l'Annonciation, puisque les premiers exemples répertoriés au sein du *corpus* de cette étude appartiennent au XIIe siècle. Dans la peinture murale de Rocamadour (fig. 175), le phylactère inscrit tenu par Gabriel a la forme d'un *rotulus* large et court, d'une apparente rigidité, que l'archange tient par le milieu et non par son extrémité. Grâce à sa forme légèrement courbe et à sa blancheur qui contraste avec le fond bleu de l'image, le phylactère constitue un véritable lien visuel entre le messager céleste et la Vierge, insistant ainsi sur la communication verbale établie entre les deux protagonistes. Dans l'*Annonciation* peinte dans la chapelle S. Julien du Petit-Quevilly (fig. 250), le phylactère comporte également une inscription mais contrairement à celui de Rocamadour, qui est dirigé vers la Vierge, l'objet se déroule en direction du sol. La lacune importante qui a détruit la majeure partie de la figure de l'archange ne permet pas de savoir si cette manifestation de la parole divine s'accompagnait d'autres signes d'autorité comme le sceptre ou le geste de la *declamatio*.
Dans le dernier quart du XIIIe siècle[515], le motif iconographique du phylactère comme support de la salutation angélique est employé dans une *Annonciation* très fragmentaire peinte dans la basilique S. Pietro de San Pietro a Grado, en Toscane. Les deux personnages sont abrités sous deux arcades en plein cintre qui se détachent sur un fond architectural. Sur la droite de la composition, la Vierge est debout devant un siège à haut dossier agrémenté d'un tissu rayé. La main droite posée sur la poitrine, Marie tient dans la gauche un livre ouvert qu'elle presse contre son buste. Dans la partie gauche de l'image, l'archange Gabriel lève la main droite, peut-être en signe de bénédiction, tandis qu'il tient un large *rotulus* inscrit dans la gauche. Le phylactère s'oriente vers le sol mais son extrémité inférieure est gracieusement recourbée. À la fin du siècle, deux *Annonciations* à la composition similaire ont été peintes dans la chapelle S. Paul de Lacenas (fig. 209) et dans l'église Notre-Dame d'Aigueperse (fig. 247). Dans les deux cas, l'archange Gabriel, figuré sur la gauche de l'image, tient un long et étroit phylactère formant une ligne diagonale orientée vers le sol et rejoignant la base du vase qui matérialise une séparation visuelle entre les personnages.
Au XIVe siècle, l'utilisation du phylactère comme support de la salutation angélique est particulièrement répandue dans les *Annonciations* qui appartiennent à l'art mural de la France. Les peintures murales de Marchésieux, de Saux, de Blassac ou de Bioule (fig. 193-196) illustrent cette tendance. Dans l'ensemble de ces exemples, comme à Lacenas ou Aigueperse, le phylactère adopte une trajectoire descendante. Le motif iconographique apparait également dans quelques *Annonciations* italiennes qui appartiennent au *corpus* de cette

[514] GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Age. II Grammaire des gestes*, Paris : Le Léopard d'Or, 1989, p. 232.

[515] Cette peinture murale décorait autrefois le mur d'autel de la basilique. Déposée sur un panneau d'une dimension totale de 427 x 381 cm, elle est aujourd'hui conservée dans la nef de l'édifice. Cette *Annonciation* aurait été réalisée dans le dernier quart du XIIIe siècle par un peintre et enlumineur anonyme connu sous l'appellation de Maître de la Bible de Baltimore. BURRESI, CALECA (2005), *op. cit.*, p. 232.

étude. Dans la peinture murale de S. Leonardo al Lago de Sienne (fig. 239), en revanche, le large phylactère que Gabriel tient dans la main gauche et qui se déploie en ondoyant verticalement comporte une longue inscription[516]. Cette image est particulièrement intéressante puisque le texte retranscrit ne correspond pas, comme dans la plupart des images de l'Annonciation, à l'expression qui débute la salutation angélique mais, au contraire, à la formule qui clôture la rencontre entre Marie et l'archange Gabriel, lorsque celui-ci la renseigne sur le processus de l'Incarnation : « […] L'Esprit-Saint surviendra en vous, et la vertu du Très-Haut vous couvrira de son ombre […] »[517]. Cette inscription particulière n'a pas trouvé d'équivalent au sein de la documentation iconographique de cette étude.

À partir du XVe siècle, la figuration du phylactère acquiert une dimension décorative, parfois au détriment de la signification particulière que son orientation pouvait lui conférer. Dans l'*Annonciation* de Kernascléden (fig. 188), par exemple, les phylactères tenus par les deux personnages sont caractérisés par de douces circonvolutions qui occupent gracieusement l'espace disponible. Dans la peinture murale de l'église S. Maria Annunziata de Chieri (fig. 257), les courbes harmonieuses du phylactère se mêlent délicatement aux fleurs de lys disposées dans un vase entre les deux personnages. Dans l'*Annonciation* de Lanslevillard (fig. 204), le phylactère s'enroule autour d'une fine colonne, s'associant ainsi à un symbolisme architectural fort sur lequel nous reviendrons plus loin. Pourtant, malgré un goût certain pour l'ornementation, la figuration du phylactère est encore souvent riche de sens. Dans l'*Annonciation* peinte dans la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (fig. 232), le phylactère n'est pas tenu par Gabriel mais son extrémité, placée au plus près de la bouche de l'archange, permet de matérialiser littéralement les paroles prononcées, ainsi que nous l'avons parfois observé pour le motif iconographique de l'inscription libre.

Vers 1410[518], une *Annonciation* a été peinte dans le cloître de la cathédrale de Bressanone (fig. 259). Dans la partie droite de la composition, la Vierge est abritée dans un édicule largement ouvert sur l'extérieur par le truchement de plusieurs arcades en plein cintre. La position adoptée par Marie est difficile à déterminer en raison de l'ample manteau qui dissimule les formes de son corps. Près d'elle se trouvent un fauteuil garni d'un coussin et un lutrin sur lequel un livre ouvert est déposé. La jeune fille pose la main droite sur sa poitrine et incline humblement son visage devant l'archange Gabriel. La colombe du Saint-Esprit, aux ailes largement déployées, est figurée près de son front. Dans la partie gauche de l'image, le messager céleste bénit la Vierge de la main droite tout en effectuant une génuflexion. Majestueux, il arbore des ailes ocellées, tient un sceptre dans la main gauche et son front est ceint d'une fine couronne. Le phylactère, sur lequel sont inscrites les paroles de la salutation angélique, crée un lien visuel entre l'archange et le buste de Dieu en mandorle qui est figuré au-dessus de lui. Ce moyen formel permet d'indiquer que les paroles prononcées par la créature céleste ont été ordonnées par le Seigneur.

Dans l'église S. Maria de Gionzana, en Piémont, une *Annonciation* a été peinte au revers de façade, probablement dans les années 1480 par l'atelier de Tommaso Cagnola[519]. La scène se déroule dans un lieu indéfini caractérisé par un sol recouvert d'un dallage, constitué d'éléments circulaires, et par une tenture à motifs végétaux, suspendue dans la partie droite de la composition. Au premier plan, la Vierge est agenouillée, les mains jointes en signe de prière, auprès d'un lutrin supportant un livre ouvert et matérialisant une séparation visuelle entre les deux protagonistes. La colombe du Saint-Esprit, figurée près du visage de

[516] « Spiritus sanctus superveniet in te et virtus altissimi obumbrabit tibi ».

[517] Lc 1, 35.

[518] Voir note 365 p. 120.

[519] BISOGNI, CALCIOLARI (2006), *op. cit.*, p. 223.

la jeune fille, arbore un nimbe qui semble crucifère, comme celui de Dieu figuré en buste dans un médaillon, au registre supérieur de l'image. Dans la partie gauche de la composition, Gabriel effectue une génuflexion tout en bénissant la Vierge de la main droite. Dans la gauche, il tient épaisse tige soutenant plusieurs fleurs de lys, sur laquelle s'enroule l'extrémité d'un phylactère inscrit. L'objet crée un lien visuel entre Gabriel, messager chargé d'annoncer l'Incarnation à Marie, et la colombe, matérialisation du Saint-Esprit par lequel la conception va s'opérer.
Dans la première moitié du XVIe siècle, le motif iconographique du phylactère comme support de la salutation angélique disparaît dans les *Annonciations* qui appartiennent à l'art mural de l'Italie tandis qu'il perdure dans les images française. Dans la peinture murale de Boulogne-sur-Gesse (fig. 215), Gabriel tient dans la main droite un phylactère inscrit dont la forme courbe génère un lien visuel entre les deux protagonistes principaux. De son index gauche pointé verticalement, l'archange attire l'attention du regardeur sur les mots de la salutation angélique, mais aussi sur la colombe du Saint-Esprit qui vole au-dessus du phylactère.

Que la salutation angélique soit matérialisée par une inscription libre ou par un phylactère inscrit, la formule employée est sensiblement toujours la même et se réfère aux mots que l'*Évangile selon saint Luc* attribue à l'archange Gabriel : « Je vous salue, pleine de grâce ; le Seigneur est avec vous […] »[520]. Comme le souligne Ann Van Dijk dans un article consacré à la salutation angélique, les mots qui la constituent sont exceptionnellement signifiants et souffrent trois niveaux de lecture[521]. D'un point de vue narratif, ils se réfèrent à l'*Évangile selon saint Luc* et rappellent les premières paroles qu'adresse l'archange Gabriel à Marie lorsqu'il arrive auprès d'elle. Au niveau iconographique, la présence d'une inscription matérialise les mots prononcés par le messager céleste et rend, en quelque sorte, la parole visible, en particulier si l'inscription émane de la bouche de Gabriel. Cet élément visuel donne une impression d'immédiateté à la scène miraculeuse qui se déroule sous les yeux du fidèle. Enfin, d'un point de vue dogmatique, la salutation angélique caractérise aussi la destinataire du message comme une femme exceptionnelle, élue par Dieu pour donner naissance à son Fils. Traditionnellement, les théologiens médiévaux interprètent les expressions « pleine de grâce » et « le Seigneur est avec vous » comme autant d'allusions directes à l'Incarnation.

Bien évidemment, c'est la locution latine qui est généralement employée dans les images murales de l'Annonciation qui ont été répertoriées : « Ave gratia plena, dominus tecum »[522]. La salutation angélique exprimée sous cette forme, fidèle à la formule évangélique, apparaissait probablement pour la première fois au VIIIe siècle dans la mosaïque détruite de l'ancienne basilique S. Pierre de Rome (fig. 148). Plus tard, dans l'*Annonciation* de la cathédrale d'Atri (fig. 241), la locution latine fait l'objet d'une inscription libre qui semble jaillir directement de la bouche de l'archange Gabriel. Dans la peinture murale de Sigale (fig. 248), la salutation angélique, conforme au texte évangélique, est encore bien lisible sur le phylactère tenu par le messager céleste.

---

[520] Lc 1, 28.

[521] VAN DIJK (1999), *art. cit.*, p. 420.

[522] Dans quelques *Annonciations* conservées en Italie et fortement influencées par la culture byzantine, la salutation angélique est inscrite en langue grecque. Le *corpus* iconographique de notre étude comporte six occurrences de ce type : les peintures murales de S. Maria Antiqua de Rome (fig. 146), de Carpignano Salentino (fig. 152) et de la Grotta di Biagio à San Vito dei Normanni dans les Pouilles (fin du XIIe siècle) ainsi que les mosaïques de Palerme (fig. 161 et 163) et de l'arc triomphal de la cathédrale de Monreale (fin du XIIe siècle).

Dans certaines images de l'Annonciation qui appartiennent à notre documentation, la formule évangélique de la salutation est enrichie par l'ajout du prénom de la Vierge : « Ave Maria gratia plena, dominus tecum ». Cette formule plus personnelle est employée pour la première fois dans l'*Annonciation* peinte au XIe siècle dans l'église S. Giovanni in Monterrone de Matera (fig. 210). Malgré le mauvais état de conservation de cette peinture murale, la salutation angélique est encore lisible dans le cadre supérieur de l'image. En raison de la place disponible, elle fait ici l'objet d'une légère abréviation : « [AV]E MARIA GRĀ PLENA DNS TECVM ». Dans l'Hexagone, la salutation angélique intégrant le prénom de la Vierge apparait pour la première fois à la fin du XIIe siècle sur le large phylactère tenu par l'archange Gabriel dans l'Annonciation de la Cour des sanctuaires de Rocamadour (fig. 175). Par la suite, cette formule nominative est régulièrement utilisée, aussi bien en France qu'en Italie, comme dans les *Annonciations* de Prelles (fig. 184) ou de Seccio di Boccioleto (fig. 242).

L'usage d'une salutation angélique plus développée, qui correspond à une citation plus longue de l'*Évangile selon saint Luc*, est avéré dans quelques images murales de l'Annonciation appartenant à notre *corpus* iconographique. Dans la peinture conservée dans la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (fig. 232), la formule traditionnelle se poursuit et illustre probablement l'expression « vous êtes bénie entre les femmes », qui achève la salutation selon le texte évangélique. Les quatre lettres, appartenant à un mot qui disparaît dans l'enroulement du phylactère, pourraient correspondre au début du terme « benedicta ». On en trouve un autre exemple dans l'*Annonciation* peinte dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 228). Sur le phylactère tenu par l'archange Gabriel, on peut lire l'inscription suivante : « AVE GRA[TIA] PLENA DNS TECVM BENEDICTA TU Ī MULI… ».

Mais la formule de la salutation angélique est tellement signifiante et connue de tous qu'elle peut parfois être réduite à son seul commencement. Dans l'église S. Cerneuf de Billom, dans le département actuel du Puy-de-Dôme, une *Annonciation* a été peinte au revers de façade, dans le bas-côté méridional, sans doute au tournant des XIIIe et XIVe siècles[523]. Les deux protagonistes, figurés en station, sont abrités sous deux arcades trilobées soutenues par de fines colonnes. Sous l'arcade de droite, la Vierge tient un livre dans la main gauche tandis que la dextre est levée, paume ouverte, près de son visage. À ses pieds, un petit vase contenant les fleurs de lys a été figuré. Sous l'arcade de gauche, Gabriel désigne la jeune fille de son index droit tandis qu'il tient dans la main gauche un phylactère inscrit orienté vers le sol. La salutation angélique a été réduite à deux mots, « AVE MARIA », locution qui fait non seulement référence au texte évangélique, mais aussi à la prière homonyme dédiée à la Vierge. Dans l'*Annonciation* de Boulogne-sur-Gesse (fig. 215), la salutation angélique inscrite sur le phylactère se réfère aux premières paroles prononcées par l'archange Gabriel : « AVE GRATIA PLENA ». La même inscription apparait, quoique dans une version légèrement abrégée[524], dans la mosaïque de la cathédrale de Pise (fig. 212) ainsi que dans la peinture murale de S. Scolastica de Subiaco (fig. 183).

Comme nous l'avons constaté, les inscriptions relatives à la salutation angélique sont fréquentes dans les *Annonciations* murales qui appartiennent à la documentation de cette étude. Cependant, d'autres inscriptions apparaissent parfois et s'attachent à restituer les

---

[523] Paul Deschamps et Marc Thibout en situent la réalisation à la fin du XIIIe ou au début du XIVe siècle tandis qu'Anne Courtillé propose une datation plus précise vers 1300. COURTILLÉ Anne, « Ancienne collégiale Saint-Cerneuf de Billom » in *Congrès Archéologique de France*, 2003, CLVIII^e^ session (Basse-Auvergne, 2000), p. 75. DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit.*, p. 145.

[524] « AVE GRA PLENA ».

paroles prononcées par la Vierge pour exprimer sa volonté d'accomplir la mission divine que Gabriel est venu lui annoncer.

Le Fiat

Le Fiat correspond au consentement formulé par la Vierge, qui sanctionne son acceptation de la mission divine annoncée par l'archange Gabriel. La formulation employée dans l'*Évangile selon saint Luc* insiste particulièrement sur la soumission de Marie à l'autorité du Seigneur : « Voici la servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon votre parole ». Le thème du consentement de Marie est réutilisé dans tous les récits de l'Annonciation qui ont été répertoriés dans le cadre de cette enquête, à l'exception de ceux livrés par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* et par l'*Histoire de Joseph le Charpentier*.
Le *Protévangile de Jacques*, l'*Évangile de la Nativité de Marie* et la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur proposent une formulation du consentement de Marie qui est très proche de celle rapportée par le texte évangélique[525]. L'expression versifiée employée par Wace dans la *Conception Nostre Dame* s'inspire très largement, elle aussi, des paroles transmises par Luc : « Ancele sui Nostre-Seignor, Ici m'aveigne com tu dis ». Dans la *Légende Dorée*, les mots prononcés par Marie pour signifier son consentement sont parfaitement conformes à la formulation évangélique, comme dans le cas de la salutation angélique. L'auteur précise, en outre, que la jeune fille donne son agrément en « étendant les mains et [en] tournant les yeux vers le ciel ».
Dans l'*Évangile arménien de l'Enfance*, la formule prononcée par la Vierge est plus développée et insiste davantage sur l'humilité de la jeune fille et sur sa soumission à Dieu : « Si la chose est telle que vous dîtes, et si le Seigneur lui-même daigne s'abaisser vers sa servante et son esclave, qu'il me soit fait selon votre parole ». Au contraire, les paroles rapportées par les *Révélations* célestes de Brigitte de Suède sont beaucoup plus brèves : « Que votre volonté soit faite en moi ».
Enfin, dans l'*Arbre de Vie* de saint Bonaventure et dans les *Méditations sur la vie du Christ*, l'idée du consentement de Marie est évoquée, mais les paroles prononcées par la jeune fille ne sont pas rapportées. En revanche, nous l'avons vu, le second texte insiste particulièrement sur la manière dont la Vierge donne son consentement, « avec une profonde dévotion, à genoux et mains jointes ».

Du point de vue iconographique, la figuration littérale du consentement de Marie a connu peu de faveur dans l'art mural français et italien, contrairement à celui de la salutation angélique. Il semble que l'iconographie l'Annonciation ait privilégié la gestuelle de Marie comme moyen de matérialiser son acceptation de la mission divine[526]. En ce qui concerne l'illustration littérale du Fiat à l'aide d'une inscription, le *corpus* de cette étude n'en comporte que cinq exemples en Italie et sept en France. Le motif iconographique apparait précocement, dès le XIe siècle dans l'art mural de l'Italie, dans l'*Annonciation* de l'église S. Giovanni in Monterrone de Matera (fig. 210). Le consentement de Marie est matérialisé sous la forme d'une inscription en latin, située au-dessus du nimbe de la jeune fille et se référant aux paroles de l'*Évangile selon saint Luc* : « Ecce ancilla domini fiat ».

[525] Protévangile 11 : « Voici la servante du Seigneur en sa présence ; qu'il me soit fait selon ta parole » ; Nativité 9 : « Voici la servante du Seigneur : qu'il me soit fait suivant ta parole » ; Vie 21 : « Voici la servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon votre parole ».

[526] Voir p. 311 et suivantes.

À l'instar de la salutation angélique, le Fiat apparait dans les images de l'Annonciation sous la forme d'une inscription libre ou d'un phylactère qui constitue le support de cette inscription. Dans la peinture murale conservée dans l'église Notre-Dame de Kernascléden (fig. 188), le Fiat inscrit sur un phylactère fait écho à la salutation angélique qui apparait sur une seconde banderole. Malgré les lacunes, la longueur de l'inscription laisse à penser que l'intégralité du consentement de Marie, selon la formulation évangélique, a été rapportée. Dans l'abbaye de Novacella proche de la ville de Varna, une *Annonciation* a été peinte sur la voûte de la quatrième travée du cloître (fig. 260). Cette peinture murale aurait été réalisée par un artiste originaire de la région, Giovanni da Brunico, en 1418[527]. La scène se déroule dans un lieu indéfini caractérisé par un fond entièrement noir. Les deux protagonistes, portant des vêtements immaculés, se détachent fortement sur l'arrière-plan. Sur la gauche, l'archange Gabriel effectue une génuflexion en tenant une fleur de lys dans la main gauche. Près de lui se déroule un long phylactère sur lequel est inscrite la salutation angélique, vraisemblablement selon sa formulation la plus développée. Dans la partie droite de la composition, la Vierge est agenouillée devant un pupitre sur lequel repose un livre ouvert. Les mains croisées sur la poitrine, Marie accepte avec sérénité la salutation et le message que l'archange lui délivre. Les paroles qui expriment son consentement sont inscrites sur un second phylactère.

Dans quelques *Annonciations* qui appartiennent à l'art mural de la Toscane au Trecento, les paroles de consentement prononcées par la Vierge sont, de préférence, matérialisées sous la forme d'une inscription libre. Dans l'*Annonciation* peinte au revers de façade de l'église du couvent florentin de S. Marco (fig. 249), les premiers mots du Fiat, inscrits en lettres d'or, font pendant à la salutation angélique qui s'échappe de la bouche de l'archange Gabriel. La différence de taille et de calligraphie attire l'attention du regardeur sur la réponse apportée par Marie, plus que sur la salutation prononcée par le messager. En effet, seules l'acceptation de Marie et son obéissance à l'égard de la parole divine ont rendu possible le miracle de l'Incarnation. Dans la peinture murale de l'église S. Leonardo al Lago de Sienne (fig. 239), l'inscription qui matérialise le consentement de Marie se détache sur un fond blanc afin qu'elle soit bien visible. Selon un mode figuratif qui a déjà été observé à propos de la salutation angélique, les mots semblent sortir directement de la bouche de Marie. C'est également le cas dans une *Annonciation* peinte dans l'église florentine de S. Maria Annunziata mais, en l'occurrence, les mots sont inscrits à l'envers, comme si leur lecture était réservée au Seigneur, figuré en buste dans l'angle supérieur gauche de l'image[528]. Meyer Schapiro propose une interprétation différente de l'usage de cette inscription inversée dans le contexte de l'Annonciation. L'exégèse médiévale a précocement établi un rapprochement entre le premier mot de la salutation angélique, « Ave », et le nom de la première femme, « Eva », qui en est l'image inversée. Ce parallèle met en exergue la symétrie qui existe entre Ève et Marie, la seconde rachetant le péché de la première en acceptant d'être le réceptacle du Verbe incarné. Et l'auteur de conclure : « De même que la faute d'Ève est renversée par Marie, de même les paroles d'acceptation de Marie sont transcrites en sens inverse »[529].

Enfin, deux images murales de l'Annonciation s'éloignent de la figuration habituelle du Fiat, en faisant apparaitre l'inscription qui matérialise le consentement de la Vierge dans les

---

[527] SPADA PINTARELLI (1997), *op. cit.*, p. 146-147.

[528] On trouve un procédé identique dans deux tableaux peints par Jan van Eyck : une *Annonciation* conservée à la National Gallery de Washington et le *Retable de l'agneau mystique* conservé à Gand. PANOFSKY (2003), *op. cit.*, p. 260

[529] SCHAPIRO (2000), *op. cit.*, p. 185 et 187.

pages ouvertes du livre qu'elle est en train de lire. Ainsi, dans l'*Annonciation* de Saint-Bonnet-le-Château (fig. 232), les mots du consentement se détachent en lettres noires sur le vélin du livre qui est déposé sur un lutrin près de la Vierge. Si elle se détourne de l'ouvrage pour faire face à l'archange Gabriel, Marie attire l'attention du regardeur sur l'importance des paroles prononcées en les désignant de son index droit. Le second exemple du même type apparait dans une peinture fragmentaire conservée sur l'arc triomphal de l'église S. Thomas dans le village corse de Pastoreccia. Cette peinture murale aurait été réalisée à la fin du XVe siècle[530]. Dans la partie gauche de la composition, l'archange Gabriel effectue une génuflexion tout en bénissant la Vierge de la main droite et en tenant, dans la gauche, une tige chargée de fleurs qui ne ressemblent pas à des lys. Sur la droite, Marie est figurée debout, la colombe du Saint-Esprit entourée d'un halo lumineux apparaissant près de son visage. Les mains jointes sur la poitrine, la jeune fille prononce les paroles du consentement qui sont inscrites dans les pages ouvertes d'un livre déposé près d'elle, sur un haut pupitre.

La corporéité originelle du Christ

Le dernier moyen formel permettant de matérialiser l'idée de l'Incarnation, dans les images murales de l'Annonciation, consiste à évoquer la corporéité originelle du Christ. Ce thème se développe dans la mouvance des réflexions de certains mystiques chrétiens qui insistent particulièrement sur la formation immédiate d'un corps et d'une âme au moment de l'Incarnation. Parmi les textes qui ont été étudiés dans le cadre de cette enquête, le premier à suggérer une telle idée est saint Bonaventure dans l'*Arbre de vie*. Voici comment l'auteur relate le moment de l'Incarnation : « Et la Vierge ayant donné son consentement, l'Esprit Saint descendit sur elle, embrasant comme un feu divin son âme et sanctifiant sa chair de la pureté la plus parfaite ; et la Vertu du Très-Haut la couvrit de son ombre afin qu'elle put supporter semblable ardeur. Ainsi par l'opération [du Très-Haut] fut formé un corps, une âme créée dans un même instant […] ». À sa suite, l'auteur des *Méditations sur la vie du Christ* accepte également l'idée de la corporéité originelle du Christ mais va plus loin dans la description de ce corps : « Aussitôt le fils de Dieu, tout entier et sans délai, entra dans le sein de la Vierge […] il était dès lors l'homme parfait avec un corps entièrement dessiné, quoique tout petit ; car il devait, selon la loi commune, croître peu à peu dans le sein maternel, mais, par exception, ni l'infusion de son âme ni la distinction des membres ne furent différées […] ». L'auteur fonde cette méditation de l'Incarnation sur les réflexions de Jean Damascène qui avait déjà souligné la perfection originelle du corps du Christ au début du VIIIe siècle[531].

L'idée de la corporéité originelle du Christ s'est également développée dans l'iconographie de l'Annonciation, dans la même mouvance spirituelle que les textes mystiques qui viennent d'être mentionnés. Le motif iconographique qui matérialise cette idée a probablement été créé dans la peinture toscane et siennoise de la première moitié du XIVe siècle. Il apparait peut-être pour la première fois dans l'*Arbre de vie* peint par Pacino di Buonaguida, probablement avant 1310[532], une peinture sur panneau conservée à la Galerie de l'Académie de Florence (fig. 261). Dans la partie inférieure gauche de la composition, la première branche de l'arbre comporte un médaillon consacré aux épisodes de l'Annonciation et de la Visitation. La Vierge est debout sous un petit édicule qui permet de valoriser le personnage mais

[530] ORSOLINI Joseph, *L'art de la fresque en Corse de 1450 à 1520*, Gênes : Sagep, 1989, p. 176-177.

[531] JEAN DAMASCÈNE, *L'exposé de la Foi orthodoxe (De Fide Orthodoxa)*, Livre III, chapitre II.

[532] ROBB (1936), *art. cit.*, p. 524 et 526.

aussi de créer une séparation visuelle entre les deux scènes représentées. Une main ouverte près de son visage, elle se retourne vers l'archange Gabriel, également figuré en station. Un second médaillon évoque l'origine du mystère de l'Incarnation avec la figuration de Dieu en majesté, assis sur un trône et entouré de quatre anges. Il tient dans son giron un petit personnage nimbé, probable préfiguration du Fils incarné, des mains duquel jaillissent des rayons lumineux qui parviennent jusqu'à la Vierge, générant ainsi un lien visuel entre les deux médaillons. Au cœur du rayonnement lumineux est figuré un enfant nu qui matérialise la corporéité originelle du Christ, descendant des cieux et s'apprêtant à s'incarner dans le sein de la Vierge.

Au sein de la documentation de cette étude, le motif iconographique de la corporéité originelle du Christ est illustré, à peu près à la même période, dans l'*Annonciation* de la basilique S. Nicola da Tolentino (fig. 223). Le corpuscule du Christ, dont les membres inférieurs disparaissent dans la nuée qui le transporte, est figuré entre les deux protagonistes principaux. Ce motif iconographique n'a pas bénéficié d'une grande postérité dans l'art mural de la Péninsule puisque notre *corpus* national n'en comporte que 12 exemples. S'y ajoutent trois peintures murales conservées dans les territoires de la France actuelle mais qui se rattachent clairement à une culture artistique italienne. Ces trois *Annonciations* sont conservées dans des édifices situés dans des régions frontalières propices aux échanges culturels avec la Péninsule.
Notons que la diffusion du motif iconographique du corpuscule du Christ semble plus tardive au-delà des Alpes : il a été adopté dans l'art allemand et espagnol dès la seconde moitié du XIVe siècle, plus tardivement dans l'art flamand[533], tandis que les premiers exemples appartenant à notre documentation française apparaissent dans le courant du XVe siècle[534]. On trouve encore quelques exemples de ce motif dans l'art du XVIe siècle mais uniquement, semble-t-il, dans le travail de maîtres secondaires[535]. En définitive, la faible diffusion du motif du corpuscule du Christ s'explique sans doute par l'opposition véhémente de certains théologiens, notamment le Dominicain Antonius de Florence qui, au début du XVe siècle, condamne l'utilisation de ce thème dans l'art[536].

Dans la plupart des images murales de l'Annonciation qui illustrent l'idée de la corporéité originelle, le motif iconographique du corpuscule du Christ, tel qu'il a été développé à Tolentino, a subi peu de variations. L'enfant est généralement figuré nu, bras et jambes allongés, tandis qu'il flotte en direction de la Vierge, parfois à la suite de la colombe du Saint-Esprit, comme dans la peinture de l'église S. Francesco de Lodi (fig. 226). Dans l'*Annonciation* conservée dans la chapelle S. Sébastien de Lanslevillard (fig. 204), le petit Christ est assis sur un rayon lumineux dans le sillage de la colombe. Il transporte sur son épaule une longue croix de bois qui souligne le lien étroit qui existe entre l'Incarnation et le futur sacrifice du Christ dans l'Œuvre du Salut. Cette association, peu fréquente, du motif de la corporéité originelle et de la croix apparait également dans la peinture du cloître de l'abbaye de Novacella à Varna (fig. 260). Dans l'*Annonciatio*n de la cathédrale de Bressanone (fig. 259), le corpuscule du Christ est accompagné d'un cortège de minuscules séraphins qui soutiennent

[533] *Ibid*., p. 525. SCHILLER (1971), *op. cit*., p. 46.

[534] David Robb précise que le motif du corpuscule du Christ dans l'iconographie de l'Annonciation n'apparait pas dans l'art français avant le second quart du XVe siècle. Quelques exceptions relèvent de l'École du Midi qui fut fortement influencée par les traditions artistiques italiennes. ROBB (1936), *art. cit*., p. 523 et 525.

[535] *Ibid.*, p. 526.

[536] ANTONIUS DE FLORENCE, *Summa hist*., tit. 8, 4, § 11. Cité par ROBB (1936), *art. cit.*, p. 526.

ce corps frêle tandis qu'à S. Francesco de Gubbio (fig. 214), un ange seul tient l'enfant dans ses bras et s'apprête à entamer sa descente vers la Vierge. Dans l'église S. Gottardo de Carmine Superiore, en Piémont, une *Annonciation* a été peinte sur le mur gauche du chœur vers 1375-1385 par un artiste anonyme originaire de Novara[537]. La moitié droite de la composition est occupée par un édicule dans lequel la Vierge est abritée. Les mains jointes, elle est agenouillée devant un lutrin sur lequel un livre ouvert est déposé. Les mots qui y figurent ne sont plus lisibles mais il pourrait s'agir d'une inscription matérialisant le consentement de Marie. Sur la gauche, l'archange Gabriel est revêtu d'atours somptueux aux couleurs vives. Il désigne la Vierge de son index droit et tient une tige chargée de fleurs dans la main gauche. Au-dessus du messager, le buste de Dieu est figuré dans un médaillon. Il tient entre ses bras un enfant qui, comme dans le panneau de l'*Arbre de vie*, constitue une préfiguration du Fils incarné. Cependant, une lacune importante dans la peinture ne permet pas de savoir si l'idée de la corporéité originelle du Christ était renforcée par la présence du corpuscule.

La volonté de matérialiser le concept de l'Incarnation dans l'iconographie de l'Annonciation a favorisé le développement de plusieurs motifs utilisés indépendamment ou conjointement. L'origine divine de l'Incarnation est évoquée par la présence de Dieu dont la main, le visage ou, plus fréquemment, le buste apparaissent dans un médaillon ou une mandorle, au sein d'un groupe de séraphins ou dans des nuées matérialisant les cieux. Quelques *Annonciations* italiennes exceptionnelles figurent littéralement le face à face au cours duquel Dieu confie sa mission à l'archange Gabriel.

Si l'on en croit l'*Évangile selon saint Jean*, le Verbe de Dieu est à l'origine de l'Incarnation. Ce concept est matérialisé, dans certaines *Annonciations*, par la figuration de rayons lumineux qui s'échappent de la bouche de Dieu. Dans d'autres images, beaucoup plus nombreuses, l'idée d'une lumière divine qui permettrait de dévoiler l'origine de l'Incarnation a été largement exploitée dès le XIIe siècle.

Au regard de la tradition évangélique et des textes ultérieurs qui s'en sont inspirés, l'Incarnation s'opère dans le sein de Marie par le truchement du Saint-Esprit. Cette idée se manifeste dès le Ve siècle dans l'iconographie de l'Annonciation avec la figuration, particulièrement fréquente à partir du XIVe siècle, de la colombe qui symbolise l'Esprit.

Par ailleurs, les paroles échangées par l'archange Gabriel et la Vierge remplissent également une fonction primordiale dans le processus de l'Incarnation. La salutation angélique et le consentement prononcé par Marie sont assez fréquemment matérialisés dans les *Annonciations* répertoriées, d'abord par le truchement d'une inscription libre puis, le plus souvent, à l'aide d'un phylactère inscrit ou non. Si la salutation angélique apparait dès le VIIe siècle, la matérialisation du Fiat s'est développée plus tardivement, à partir du XIe siècle, et a connu une moindre faveur dans l'art mural français et italien.

Enfin, la matérialisation de l'Incarnation dans les images de l'Annonciation trouve certainement son expression la plus frappante avec l'idée de la corporéité originelle du Christ qui se manifeste iconographiquement sous la forme d'un enfant nu descendant du ciel vers la Vierge. Ce motif iconographique se développe à partir du XIVe siècle, dans la mouvance des réflexions de certains mystiques chrétiens.

[537] Fondazione Novalia (2003), *op. cit.*, p. 19.

À la lumière des différents éléments formels qui constituent l'iconographie traditionnelle de l'Annonciation – structuration de l'espace, attitudes et gestuelles des personnages, motif de la Vierge au livre et éléments de matérialisation de l'Incarnation – il convient de s'interroger sur la dimension symbolique et dévotionnelle acquise par ces images au Moyen Âge.

2.5.3. La dimension symbolique et dévotionnelle des images de l'Annonciation au Moyen Âge

L'étude de la dimension symbolique des images de l'Annonciation qui appartiennent à la documentation de notre enquête se heurte à la question des limites qu'il faut attribuer à cette analyse. Pouvons-nous considérer que tous les éléments formels d'une image revêtent un caractère symbolique ? Comment pouvons-nous en déceler la signification profonde ? À la suite d'Erwin Panofsky, il nous semble que l'historien de l'art doit faire preuve d'une grande prudence lorsqu'il s'agit d'interpréter les motifs iconographiques susceptibles de receler un sens symbolique. C'est pourquoi les hypothèses proposées doivent se fonder sur l'observation sérielle des éléments formels qui appartiennent à l'iconographie de l'Annonciation ainsi que sur leur rapport avec des textes ou des modes de pensée répandus. Par ailleurs, la mise en image des différents motifs iconographiques nous renseigne également : les éléments disposés de manière incongrue ou qui sont particulièrement mis en valeur demandent généralement à être interprétés selon une perspective symbolique[538]. Nous garderons ces recommandations à l'esprit tandis que nous analyserons les différents domaines dans lesquels s'affirme le symbolisme des images de l'Annonciation, en particulier le traitement de l'espace, comprenant l'architecture et les objets, et le monde végétal. Nous nous intéresserons ensuite à un thème spécifique, celui du symbolisme de la Révélation, qui se traduit par le motif iconographique du rideau ouvert et par la présence de témoins oculaires.

2.5.3.1. Le traitement de l'espace et sa symbolique

L'architecture

Les structures architecturales qui caractérisent l'espace de certaines images de l'Annonciation participent quelquefois du symbolisme de la scène[539]. S'y rattache notamment une notion d'« allégorisme architectural » de la virginité de Marie[540]. Ainsi, l'édifice qui abrite la Vierge dans certaines images, en particulier lorsque l'archange est figuré à l'extérieur, pourrait se référer à l'*aula pudoris* de saint Ambroise de Milan[541], c'est-à-dire le lieu où la chasteté est préservée. Cette idée peut être mise en parallèle avec l'interprétation exégétique d'un passage d'Ezéchiel[542] qui assimile la Vierge à la porte close du Temple par

---

[538] PANOFSKY (2003), *op. cit.*, p. 266.

[539] *Ibid.*, Chap. V, p. 251-276.

[540] MAGNANI Eliana, RUSSO Daniel, « Histoire de l'art et anthropologie 5. Actualisation, appropriation, appréhension », in *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA),* 2011, 15. [En ligne] http://cem.revues.org/index12003.html. Cette notion d'« allégorisme architectural » est exposée au paragraphe 22, dans le contexte de l'iconographie relative au thème de l'Adoration des mages. Cependant, s'agissant d'une évocation de la virginité de Marie, la transposition de cette notion au thème de l'Annonciation nous semble particulièrement pertinente.

[541] AMBROISE DE MILAN, *Exhoratio virginitatis* 4, 27 (PL 16, col. 359A).

[542] Ez 44, 1-2 : « Et il me fit retourner vers la voie de la porte du sanctuaire extérieur, qui regardait vers l'orient ; et elle était fermée. Et le Seigneur me dit : Cette porte sera fermée ; elle ne sera pas ouverte, et aucun homme n'y passera, parce que le Seigneur Dieu d'Israël est entré par cette porte ; et elle sera fermée. »

laquelle « aucun homme [ne] passera », un commentaire qui constitue une autre allusion à la virginité de Marie, en lien avec un symbole architectural.
Plus spécifiquement, l'ordonnancement général du cadre architectural dans lequel se déroule l'Annonciation peut être, lui-même, riche de sens par la figuration d'édifices de styles très différents qui symbolisent l'opposition entre l'Ancien et le Nouveau Testament, dont l'Incarnation constitue l'acte fondateur[543]. Dans la chapelle S. Giovanni de la cathédrale de Bobbio, une *Annonciation* a été peinte par l'artiste lombard Bartolomeo Bonone, probablement à la fin du XVe siècle[544] (fig. 262). La scène se déroule dans un vaste intérieur dallé dont les murs de pierre rose sont agrémentés, à la base et au sommet, de bas-reliefs sculptés formant des frises continues. Dans la partie gauche de la composition, le dynamisme du corps de Gabriel laisse à penser que le messager vient de pénétrer dans la salle tandis que le fléchissement de ses jambes permet de supposer qu'il s'apprête à effectuer une génuflexion. L'archange tient la fleur de lys dans la main gauche et lève la dextre en direction de la Vierge. Celle-ci est figurée dans la partie droite de la composition où elle est agenouillée devant un imposant prie-Dieu en bois. À l'arrière-plan, la couche de Marie est dotée d'une haute tête de lit, surmontée d'un fronton triangulaire. La Vierge se retourne vers Gabriel et pose une main sur sa poitrine pour manifester son acceptation de la mission qui vient de lui être confiée. Le premier plan de l'image est structuré par une majestueuse arcade en plein cintre, surmontée d'un entablement sculpté et dont les écoinçons sont ornés de médaillons agrémentés de profils à l'antique. Cet arc constitue, en premier lieu, un élément de structuration de l'espace visant à mettre en exergue le personnage de la Vierge qu'il abrite. Mais sur la gauche, au-delà d'une colonne richement décorée, nous remarquons la naissance d'une seconde arcade détruite. Il s'agit, selon nous, d'une illustration de l'opposition entre l'Ancien et le Nouveau Testament, l'Ancienne Loi étant symbolisée par l'arcade détruite tandis que la Nouvelle est matérialisée par la magnifique arcade qui abrite la Vierge.

Mais le symbolisme architectural, dans l'iconographie de l'Annonciation, s'exprime davantage au travers de certains éléments de structuration de l'espace qui font l'objet d'une interprétation symbolique plus large. Le motif de la colonne, notamment, est très souvent utilisé dans les images l'Annonciation qui ont été recensées. La colonne constitue un moyen formel de structurer l'espace de la scène et de matérialiser une séparation visuelle entre les deux protagonistes, entre le monde humain de la Vierge et le monde céleste représenté par l'archange Gabriel. La colonne joue également un rôle utilitaire lorsque la scène s'insère dans un espace architectural. Mais force est de constater que, dans certaines images de l'Annonciation, la valorisation de la colonne incite à la considérer comme un élément signifiant de l'iconographie plutôt que comme un simple support architectonique. En effet, dans la pensée médiévale, la colonne constitue une allusion ecclésiale qu'il est possible d'interpréter selon un double point de vue : dans un sens littéral, la colonne évoque l'église en tant que monument ; par extension, elle évoque également l'Église en tant que réalité spirituelle[545].
Dans l'*Annonciation* de Bominaco (fig. 166), le centre de la composition est occupé par une colonne torse surmontée de feuilles d'acanthe qui ne possède aucune fonction architectonique. Puisque cette colonne n'est pas figurée en tant que support, son interprétation symbolique doit être privilégiée. Dans la fresque abritée dans la cathédrale de Bobbio (fig. 262), une colonne richement ornementée marque la transition entre l'arcade détruite qui évoque

[543] SCHILLER (1971), *op. cit.*, p. 49.
[544] GREGORI (1996), *op. cit.*, p. 158.
[545] GARNIER (1989), *op. cit.*, p. 175-176.

l'Ancienne Loi et l'arc intact qui symbolise le Nouveau Testament. Encore une fois, cette colonne ne possède pas de véritable fonction architectonique puisqu'elle est adossée au pié-droit de l'arc. Dans une lecture symbolique de l'espace architectural, elle peut être interprétée comme une allusion à l'Église qui, après l'abandon de l'Ancienne Loi matérialisée par l'arcade détruite, permet à la Nouvelle de s'accomplir. Dans l'*Annonciation* de la chapelle S. Sébastien de Lanslevillard (fig. 204), le symbolisme architectural semble particulièrement développé. Le phylactère sur lequel est inscrite la salutation angélique s'enroule autour d'une colonne, symbole ecclésial, comme pour insister sur la fonction primordiale des paroles de l'archange dans le processus de l'Incarnation, celle-ci constituant l'acte fondateur de la Nouvelle Loi sur laquelle l'Église se fonde. À cette interprétation s'ajoute un fort symbolisme trinitaire puisque les colonnes soutiennent trois arcades auxquelles correspondent trois baies à l'arrière-plan.

Un motif iconographique particulier, celui de la Vierge saisissant une colonne, pourrait constituer une interprétation visuelle de la notion de foi[546]. Marie représente, en effet, un modèle privilégié pour le croyant puisqu'elle a prouvé sa foi en remettant son destin entre les mains du Seigneur et en acceptant de recevoir en son sein le Verbe incarné. Le motif iconographique met en exergue le lien puissant qui unit la foi à l'Église, symbolisée par la colonne. Parmi les *Annonciations* qui font partie de la documentation de cette enquête, ce motif particulier est illustré dans trois peintures murales qui appartiennent toutes à l'art mural italien du Trecento. Dans la chapelle dite de la Madonna qui fait partie du complexe conventuel du Sacro Speco de Subiaco, une *Annonciation* marque le commencement d'un cycle peint composé de plusieurs images principalement consacrées à l'Enfance du Christ et à la glorification de la Vierge (fig. 263). L'ensemble a été réalisé dans le courant du XIVe siècle, peut-être par un artiste appartenant à l'école de Meo da Siena[547]. Le centre de la peinture qui nous intéresse ici est occupé par un édicule dont la façade antérieure est largement ouverte grâce à trois arcades en plein cintre qui correspondent peut-être à une évocation trinitaire. À l'intérieur, un livre ouvert a été abandonné sur l'assise d'un large fauteuil de bois. La Vierge se tient debout sous l'arcade centrale, le visage tourné vers l'archange Gabriel, qui effectue une génuflexion dans la partie gauche de la composition. Marie lève la main droite, paume ouverte devant sa poitrine, tandis qu'elle empoigne la colonne la plus proche de son autre main. Un motif iconographique similaire apparait dans une *Annonciation* peinte dans une chapelle de l'église S. Marco de Jesi (fig. 264), une fresque qui a probablement été réalisée vers 1320 par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maestro di Sant'Emiliano[548]. La composition se déploie de part et d'autre d'une étroite lancette. Sur la gauche, l'archange Gabriel est figuré devant un haut édifice doté d'une petite loggia en encorbellement. La position de sa jambe indique qu'il progresse vers la Vierge tout en lui adressant un signe de bénédiction de la main droite. De l'autre côté de la baie, Marie se tient debout devant un édifice dont le porche, soutenu par de fines colonnettes, forme un dais au-dessus d'elle. La posture adoptée par la jeune fille est identique à celle qui vient d'être observée à Subiaco. La Vierge est également figurée ainsi dans un médaillon illustrant le thème iconographique de l'Annonciation au sein du vaste ensemble de l'*Arbre de vie* peint en 1347 par Pietro da Nova[549] dans le transept droit de la basilique S. Maria Maggiore de Bergamo.

---

[546] *Ibid.*, p. 178.

[547] Voir notes 217 et 218 p. 99.

[548] MARCELLI (1998), *op. cit.*, p. 49.

[549] Voir notes 179 et 180 p. 93.

Le symbolisme inhérent au cadre architectural, et plus spécifiquement à la colonne, semble particulièrement développé dans l'*Annonciation* de l'église S. Luca de Cremona où la Vierge est environnée de sept piliers et de trois colonnes (fig. 235). Cette multiplication inhabituelle des supports semble démentir une véritable utilité architectonique au profit d'une fonction plus allusive. Les piliers se réfèrent peut-être aux paroles d'un verset biblique, issu des *Proverbes de Salomon* : « La sagesse s'est bâtie une maison, elle a taillé sept colonnes »[550].

Plusieurs Pères de l'Église ont interprété cet extrait dans un sens mariologique, en particulier Athanase d'Alexandrie, Grégoire de Nysse ou Hyppolite de Rome. L'idée est largement reprise par les exégètes du Moyen Âge[551]. Chez Pierre Damien, l'association de la Vierge et de la maison de la Sagesse s'accompagne de la notion de prédestination de Marie : « La Rédemption n'aurait pu être possible sans que le Fils de Dieu ne naisse de la Vierge. Il était nécessaire que ce soit de la Vierge que le Verbe se fasse chair. Il fallait donc en premier lieu édifier la demeure en laquelle le roi céleste trouverait une digne hospitalité, à savoir celle dont Salomon a dit : Prov 9, 1. Elle repose sur sept colonnes car la Mère du Seigneur a été ornée des sept Dons de l'Esprit. […] Ainsi la bienheureuse Vierge dont nous fêtons aujourd'hui la Nativité a été choisie et pré-élue avant la constitution du monde dans le conseil de la Sagesse éternelle »[552]. Saint Bernard, quant à lui, attribue à Marie le titre de *Domus Sapientiae* et les sept colonnes qui la soutiennent sont assimilées aux vertus théologales et cardinales : « La Sagesse (le Christ) s'est construite une demeure, a taillé sept colonnes. Cette demeure est sa mère, la Vierge Marie, […]. La Sagesse a édifié en elle sa demeure sur les quatre colonnes de la foi et les trois de la morale… »[553]. Pour l'abbé de Clairvaux, les sept colonnes correspondent donc aux vertus de Marie qui apparaitrait ainsi comme la maison de Sagesse créée par Dieu afin que son Fils puisse s'y incarner[554]. Ainsi, dans une perspective typologique et christologique, la Sagesse de l'Ancien Testament renvoie à la figure du Christ. La Vierge, en tant que réceptacle du Verbe qui s'est fait chair, est associée à la demeure de la Sagesse qui est donc étroitement liée au thème de l'Incarnation. Dans une perspective ecclésiale, la maison de la Sagesse correspond également à une préfiguration vétérotestamentaire de l'Église. À l'instar de la Sagesse qui a bâti une demeure, le Christ est celui qui a fondé l'Église[555]. Le symbolisme est ici multiple puisque la Vierge constitue également une figure ecclésiale.

Dans l'iconographie, l'association de la Vierge et des sept colonnes est peu répandue. En revanche, le temple heptastyle est parfois associé à une personnification de la Sagesse, en particulier dans les manuscrits de la *Psychomachie* de Prudence à partir du IXe siècle[556]. Dans le contexte particulier de l'Annonciation, le thème des sept colonnes de la Sagesse est explicitement illustré dans une miniature du Missel d'Hildesheim qui a été réalisé vers 1160 et qui provient du monastère bénédiction S. Michel d'Hildesheim[557]. L'archange Gabriel et la Vierge sont insérés dans un cadre architectural constitué d'arcades superposées soutenues

---

[550] Proverbes 9, 1.

[551] Les Pères de l'Église et les théologiens médiévaux qui ont développé une interprétation mariologique du texte issu des Proverbes sont mentionnés dans : HIDRIO Guylène, « L'église de Rieux-Minervois : Marie et les sept colonnes de la sagesse dans l'iconographie médiévale » in *Marie, l'art et la société, des origines du culte au XIIIe siècle, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1994, XXV, p. 90-92.

[552] PIERRE DAMIEN, *In Nativitate Beatissimae Virginis Mariae*, Sermon 45 (PL 144, 736-740).

[553] BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermo 53, De Diversis* (PL 183, 674-675).

[554] SCHILLER (1971), *op. cit.*, p. 41.

[555] HIDRIO (1994), *art. cit.*, p. 87-88.

[556] *Ibid.*, p. 87.

[557] Brabecke, collection privée, fol. 11v. Reproduit dans *Ibid.*, fig. 6, p. 91.

par sept colonnes. Au registre inférieur de l'image, la figure couronnée du roi Salomon, auteur présumé des Proverbes, confirme l'association entre le thème de l'Incarnation et les sept colonnes de la Sagesse. Le souverain tient dans la main un phylactère sur lequel est inscrit le verset qui évoque la maison de la Sagesse : « Sapientia aedificavit sibi domum, excidit columnas septem »[558].

À la lumière de ces différents éléments de réflexion, il semble pertinent de rapprocher les sept piliers figurés dans l'*Annonciation* de S. Luca de Cremona de l'idée de *Domus Sapientiae*, associée au thème de l'Incarnation et envisagée dans une perspective mariologique. Quant aux trois colonnes qui accompagnent ces piliers, elles constituent probablement un symbole trinitaire. Partant, il est permis de supposer que les deux statues de lions couchés de part et d'autre du parvis de l'édifice peint recèlent, elles aussi, un symbolisme complexe. Elles pourraient évoquer le trône d'ivoire et d'or, flanqué de deux lions, que Salomon avait fait construire[559]. Si l'on considère que l'interprétation proposée pour la figuration des sept piliers est exacte, le lion, associé à Salomon, fait référence à l'auteur du Proverbe dont ce thème est issu. L'allusion au trône de Salomon renvoie également à une appellation ancienne dédiée à la Vierge qui est assimilée au *Sedes sapientiae*, le trône de sagesse[560]. Mais le lion possède traditionnellement un symbolisme propre qui revêt un caractère particulier dans un contexte iconographique en lien avec l'Incarnation. Ce symbolisme est issu du *Physiologus*, la source la plus importante pour le symbolisme animalier au Moyen Âge, du *De Bestiis* d'Hugues de Saint-Victor et du *Speculum Ecclesiae* d'Honorius d'Autun. Ces différents ouvrages rapportent le comportement particulier du lion qui a la réputation d'effacer ses traces avec sa queue à l'approche de chasseurs, tout comme le Christ a dissimulé les traces de sa divinité lorsqu'il s'est incarné dans le sein de la Vierge[561].

A partir du XIVe siècle et plus encore au siècle suivant, les images murales de l'Annonciation témoignent d'un intérêt accru pour le cadre architectural dans lequel se déroule la scène. Les architectures finement détaillées créent un cadre réaliste qui correspond à une volonté d'ancrer l'évènement fondateur de l'Incarnation dans une réalité humaine. C'est également à partir la fin du XIVe siècle que des animaux domestiques sont introduits dans certaines images de l'Annonciation. Au sein de notre *corpus*, le premier exemple apparait peut-être dans une *Annonciation* peinte dans la chapelle Bovi de l'oratoire S. Michele de Padoue. Cette peinture murale appartient à un petit cycle dédié à l'Enfance et à la Passion du Christ qui aurait été réalisé en 1397 par Jacopo da Verona[562]. La scène se déroule au sein d'une vaste structure architecturale composée de trois espaces distincts. Sur la gauche, l'archange Gabriel est figuré dans un édicule dont deux faces sont percées par de larges arcades en plein cintre. Il effectue une génuflexion tout en désignant la Vierge de la main gauche. L'espace central est occupé, au premier plan, par un jardin dans lequel s'affaire une servante. Derrière elle, une galerie couverte, constituée d'une série d'arcades trilobées, relie les deux édicules latéraux tout en offrant une échappée vers un paysage à l'arrière-plan. Dans la partie droite de la composition, un second édifice, dont la façade antérieure a été entièrement ajourée, renferme un intérieur familier. La Vierge est assise sur une banquette de bois

---

[558] *Ibid*., p. 93.

[559] III Rois 10, 18-20.

[560] PANOFSKY (2003), *op. cit*., p. 267. Cette notion sera advantage développée dans le chapitre consacré à l'analyse du theme iconographique de l'Adoration des mages.

[561] RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien, Tome I Introduction générale*, Paris : Presses Universitaires de France, 1955, p. 92.

[562] Voir note 166 p. 92.

formant un angle droit. Plusieurs livres ainsi qu'un sablier y sont déposés. Marie lève la main droite et fixe son regard sur la colombe du Saint-Esprit qui vole dans sa direction, entourée d'un halo de lumière. Des étoffes sont suspendues au-dessus de la banquette grâce à une longue barre de bois. À l'arrière-plan, le lit de la jeune fille est disposé sur un tapis à motifs losangés. Au premier plan, deux chiens ont été figurés, l'un couché sur une chaise qui occupe un angle de la pièce, l'autre endormi sur un coussin rond posé à même le sol. Dans l'*Annonciation* peinte sur le monument Brenzoni dans l'église S. Fermo Maggiore de Vérone (fig. 227), la scène est égayée par la présence de deux oiseaux et d'un chien tandis qu'à Bagolino (fig. 252), un chat est perché sur la base du lutrin massif disposé près de la Vierge.

Dans le même temps, les éléments de mobilier se multiplient également dans les images de l'Annonciation. Parmi les plus répandus, évoquons le lutrin et le prie-Dieu qui accompagnent le développement du motif iconographique de la Vierge au livre[563]. Dans ces intérieurs finement détaillés et dotés d'un mobilier plus abondant, la figuration d'objets divers est également accrue. Mais si ces objets participent de la recherche de réalisme qui anime les concepteurs de ces images aux XIVe et XVe siècles, ils sont parfois soigneusement choisis en fonction du symbolisme qu'ils revêtent dans le contexte de l'Incarnation.

Les objets

Le symbolisme lié aux objets est né, dans le Trecento italien, d'une volonté d'allier un intérêt nouveau pour le réalisme et une tradition chrétienne séculaire chargée de symboles[564]. Une tendance que reflètent, par exemple, les réflexions de saint Thomas d'Aquin pour qui les objets ne sont que les « métaphores corporelles de choses spirituelles »[565].

Dans plusieurs images murales de l'Annonciation qui appartiennent à notre *corpus*, l'attention du regardeur est attirée par la figuration de bougies et de chandeliers dont l'ordonnancement laisse à penser qu'ils remplissent une fonction particulière, bien qu'il s'agisse d'objets familiers. Il semble, en effet, que ce motif iconographique puisse souffrir plusieurs interprétations d'ordre symbolique.

Un chandelier à deux branches sur lequel il n'y aurait qu'une seule chandelle pourrait évoquer l'opposition entre l'Ancien et le Nouveau Testament[566]. Cette dualité entre les deux Lois s'insère parfaitement, nous l'avons vu, dans le contexte de l'Annonciation puisque l'Incarnation constitue l'acte fondateur du Nouveau Testament. Dans l'*Annonciation* de Lanslevillard (fig. 204), un chandelier à deux branches mais ne comportant qu'une seule chandelle est figuré près de la Vierge, dans une niche qui surmonte le pupitre sur lequel son livre est déposé. La visibilité particulière qui est conférée à l'objet, du fait de son emplacement, ne permet pas de douter de sa fonction symbolique.

La chandelle, selon qu'elle est allumée ou éteinte, ouvre la voie à diverses interprétations. La chandelle allumée symboliserait la présence de la divinité du Christ lors de l'Incarnation[567]. On en trouve un exemple dans l'*Annonciation* de Bagolino (fig. 252) où le bougeoir supportant la chandelle allumée est disposé dans une niche située au-dessus du siège de la Vierge. La figuration d'une chandelle éteinte, au contraire, symboliserait la lumière terrestre qui s'évanouit devant la lumière divine, matérialisée par l'arrivée de

---

[563] Voir p. 328 et suivantes.

[564] PANOFSKY (2003), *op. cit.*, p. 264.

[565] THOMAS D'AQUIN, *Summa theologica*, I qu. I, art. 9, c). Selon PANOFSKY (2003), *op. cit.*, p. 266.

[566] SCHILLER (1971), *op. cit.*, p. 50.

[567] ROBB (1936), *art. cit.*, p. 504.

l'archange Gabriel[568]. Cette idée de la disparition de la lumière terrestre a été introduite par les *Révélations célestes* de Brigitte de Suède dans le contexte de la Nativité du Christ. Joseph avait déposé une lampe allumée dans la grotte où Marie avait trouvé refuge ; la lueur de celle-ci fut totalement éclipsée après la naissance de Jésus qui rayonnait de lumière divine[569]. Le motif iconographique de la chandelle éteinte est notamment figuré dans l'*Annonciation* de Spello (fig. 208) où le bougeoir est disposé, avec plusieurs livres et une minuscule fiole, sur la tablette qui surmonte un portrait, probablement l'autoportrait du peintre, dans la partie droite de la composition.
Mais le motif iconographique de la chandelle et du bougeoir symboliserait également l'image de l'enfant tenu par sa mère selon une interprétation exposée dans une somme théologique rédigée par un auteur anonyme, probablement dans le premier quart du XIVe siècle, et intitulée *Speculum Humanae Salvationis*[570]. Dans le contexte iconographique de l'Annonciation, le motif constituerait une préfiguration du thème de la Vierge à l'Enfant.

Le bassin et l'aiguière sont également des objets que l'on rencontre souvent dans l'iconographie de l'Annonciation, particulièrement dans la peinture flamande. Erwin Panofsky s'est attaché à analyser la portée symbolique de ces objets. Selon lui, le bassin et l'aiguière constituent des « substituts domestiques des grands symboles de la pureté de la Vierge », en référence à la « fontaine des jardins » et au « puits d'eau vive » du *Cantique des cantiques* qui ont été interprétés comme des allusions à la Vierge[571]. Le motif iconographique du bassin aurait été employé pour la première fois vers 1425 dans le Retable de Mérode, où il est associé au motif de la serviette qui évoquerait également la pureté de Marie[572].
Mais la figuration du bassin et de l'aiguière, dans le contexte iconographique de l'Annonciation, a connu peu de succès dans l'art mural de France et d'Italie. Au sein de notre *corpus*, le seul exemple qui a été observé s'apparente d'ailleurs à une tradition septentrionale puisqu'il s'agit de l'*Annonciation* peinte par l'artiste allemand Giusto di Ravensburg dans l'église S. Maria di Castello de Gênes (fig. 245). Entre les deux protagonistes principaux, une niche peu profonde a été ménagée dans le mur qui délimite latéralement la chambre de la Vierge. Un bassin oblong y est déposé tandis qu'une aiguière, constituée du même métal, est suspendue au-dessus.
Aux motifs du bassin et de l'aiguière s'apparente peut être celui du vase qui possède traditionnellement une symbolique féminine[573]. Le vase est omniprésent dans l'iconographie de l'Annonciation ; lorsque les fleurs de lys sont figurées, elles sont très souvent déposées dans un vase. Mais dans ce contexte iconographique particulier, la tentation d'attribuer au vase une signification cachée doit être nuancée car il ne constitue probablement que le contenant destiné à accueillir la fleur dont la symbolique est étroitement associée à la Vierge. Cependant, dans quelques rares images de l'Annonciation appartenant à la documentation de cette enquête, le vase ne contient pas les fleurs de lys et semble suffisamment mis en valeur pour que l'on puisse en proposer une interprétation d'ordre symbolique.

---

[568] SCHILLER (1971), *op. cit.*, p. 50.

[569] Révélations VII, XXI. Selon PANOFSKY (2003), *op. cit.*, p. 244.

[570] *Speculum Humanae Salvationis*, 10 : « Ipsa enim est candelabrum et ipsa est lucerna… Christus, Mariae filius, est candela accensa ». Selon PANOFSKY (2003), *op. cit.*, p. 267.

[571] PANOFSKY (2003), *op. cit.*, p. 259.

[572] ROBB (1936), *art. cit.*, p. 504.

[573] SERINGE (1988), *op. cit.*, p. 393.

Dans la sacristie de l'église S. Antonio di Ranverso à Buttigliera Alta, en Piémont, une *Annonciation* a été peinte vers 1430 par Giacomo Jaquerio[574], un artiste originaire de la région. La peinture murale prend place de part et d'autre d'une baie. Les personnages se détachent sur un fond « abstrait » constitué d'aplats de couleurs différentes. Sur la droite, l'archange Gabriel effectue une génuflexion et tient, dans la main droite, la fleur de lys. Sur la gauche, la Vierge est assise sur un banc de bois. La jeune fille croise les mains sur la poitrine tout en tenant dans la main gauche le livre dont elle vient d'abandonner la lecture. Le visage de Marie est légèrement incliné en direction de l'archange et la colombe du Saint-Esprit est figurée près du sommet de son crâne. Un très beau vase d'argent, dont l'absence d'usage pratique révèle la fonction symbolique, est déposé sur le banc près de la jeune fille. Dans l'*Annonciation* peinte dans la collégiale de Spello (fig. 208), une fenêtre grillagée, sur le rebord de laquelle est figuré un vase, apparait dans la partie droite de la composition. Ici encore, la valorisation particulière de l'objet incite à croire que sa figuration n'est pas anodine et qu'il est riche d'un sens caché. Si l'on considère que le vase symbolise la féminité de Marie, le motif iconographique figuré à Spello pourrait constituer une évocation de la virginité de Marie puisque l'objet est inaccessible derrière la grille.

2.5.3.2. Le symbolisme végétal

La symbolique des fleurs est intrinsèquement liée à l'épisode de l'Annonciation. Si l'on en croit Jacques de Voragine, Marie reçoit le message divin tandis qu'elle se trouve à Nazareth, une ville dont le nom signifierait fleur. D'ailleurs, l'auteur dominicain s'approprie les mots de saint Bernard de Clairvaux qui a écrit, à propos de cet évènement primordial qu'est l'Incarnation, que « la fleur voulut naître d'une fleur, dans une fleur et dans la saison des fleurs »[575].

La fleur de lys

Le végétal dont la figuration est la plus fréquente, dans les images murales de l'Annonciation, est sans conteste la fleur de lys. Il s'agit d'un symbole très ancien qui était déjà utilisé dans des bas-reliefs assyriens datés du IIIe millénaire avant Jésus-Christ, sous une forme stylisée assez proche de la figure héraldique utilisée dans l'Occident médiéval. Le motif iconographique existe aussi dans d'autres civilisations antiques, en Crète, en Inde ou en Égypte, où il semble toujours constituer un emblème royal[576]. Considéré comme une fleur issue du Paradis, à l'instar de la rose, le lys apparait dans l'art paléochrétien comme un symbole de vie et de lumière[577]. « Dans une perspective chrétienne, la fleur de lis semble avoir eu un sens premier précis et non équivoque. Elle représente symboliquement un mode d'existence unique, conciliant deux réalités qui, par essence, sont non seulement différentes mais théoriquement incompatibles et contradictoires : l'ordre surnaturel et l'ordre naturel. »[578]. À ce titre, l'introduction d'un tel symbole dans l'iconographie de l'Annonciation se justifie pleinement puisque le miracle de l'Incarnation constitue une incursion fondamentale du divin dans le monde humain, du Verbe dans la chair.

---

[574] Voir note 295 p. 110.

[575] Légende I, 249.

[576] Les éléments relatifs à l'apparition et à la symbolique du motif iconographique de la fleur de lys sont principalement issus de : PASTOUREAU Michel, *Traité d'héraldique*, Paris : Picard, 1993, 2e édition, p. 160.

[577] SCHILLER (1971), *op. cit.*, p. 51.

[578] GARNIER (1989), *op. cit.*, p. 206.

Durant le Haut Moyen Âge, la fleur de lys acquiert une dimension christologique au travers de l'interprétation d'un verset du *Cantique des cantiques* dans lequel l'Époux, assimilé au Christ, se définit de la façon suivante : « Je suis la fleur des champs et le lis des vallées »[579]. À partir du XIIe siècle, le lys se charge également d'une symbolique mariale issue de l'interprétation d'un autre verset du *Cantique des cantiques* dans lequel l'Époux dépeint ainsi l'Épouse, que l'on considère comme une figure mariale : « Comme le lis entre les épines, ainsi est mon amie entre les filles. »[580]. Ainsi, dans l'iconographie, le lys devient l'emblème privilégié de la Vierge et le reste jusqu'au XVIe siècle[581]. Ses fleurs à la blancheur immaculée sont mises en parallèle avec la pureté de Marie.
La fleur de lys fait partie des éléments formels qui constituent l'iconographie traditionnelle de l'Annonciation. Au sein du *corpus* d'images qui a été rassemblé dans le cadre de cette enquête, le motif iconographique du lys apparait fréquemment, dans une proportion qui est plus importante dans les images appartenant à l'art mural de l'Italie[582]. L'observation de ces *Annonciations* a permis de constater que le motif du lys répond invariablement à deux modes figuratifs différents. Le végétal est présenté soit comme une sorte d'attribut que l'archange Gabriel tient dans la main, soit comme un élément symbolique qui figure alors dans un vase, généralement disposé entre les deux protagonistes.

La fleur de lys figurée comme un attribut de l'archange Gabriel apparait, pour la première fois dans notre documentation iconographique, dans l'*Annonciation* peinte à la fin du XIe siècle dans l'église S. Pierre de Souday (fig. 154)[583]. Le caractère très stylisé du végétal s'apparente aux figurations les plus anciennes du lys. Cette forme stylisée est également employée dans une peinture qui décore la voûte du chœur de l'église de Sainte-Marie-aux-Anglais, dans le Calvados. Cette *Annonciation* fait partie d'un cycle pictural réalisé dans les années 1220[584] et consacré à l'Enfance et la Passion du Christ. Les personnages se détachent sur un fond uni parsemé d'étoiles à six branches. Les deux protagonistes sont debout, l'un en face de l'autre, dans une proximité imposée par le cadre restreint de l'image. Sur la droite, l'archange Gabriel lève son index gauche et tient dans la main droite une épaisse et courte tige surmontée d'une énorme fleur à cinq pétales dont la forme s'éloigne de l'aspect naturel du lys. Selon un motif peu commun, la Vierge se saisit de la fleur que lui tend Gabriel. Il pourrait s'agir d'une interprétation d'un sermon sur l'Annonciation, élaboré par saint Bernard de Clairvaux, selon lequel Gabriel offre une « virga », une verge ou une branche issue de l'arbre de Jessé qui, grâce à la présence du Saint-Esprit, fleurit comme « Virgo », c'est-à-dire la Vierge Marie[585].
Même si l'exemple le plus précoce appartient à notre documentation française, le motif iconographique qui nous intéresse ici s'est surtout développé en Italie où plus des trois-quarts des images qui figurent le lys lui confèrent la fonction d'attribut de l'archange Gabriel. Dès le XIIe siècle, le motif iconographique est esquissé dans certaines *Annonciations* italiennes sous la forme d'un sceptre fleurdelisé et non d'une fleur naturelle. C'est notamment le cas dans les mosaïques de Torcello et de Palerme (fig. 159, 161 et 163). L'introduction du

[579] Cantique 2, 1.

[580] Cantique 2, 2.

[581] PASTOUREAU (1993), *op. cit.*, p. 160.

[582] Le motif iconographique du lys apparait dans 39 occurrences en France et 132 dans la Péninsule, ce qui correspond à environ 30 et 40 pour cent des *Annonciations* répertoriées pour chacun de ces deux territoires.

[583] Cette utilisation précoce du lys en tant qu'attribut de l'archange Gabriel vient contredire l'affirmation de Louis Réau qui considère qu'il n'apparait pas avant le XIVe siècle. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 183.

[584] DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit.*, p. 67-68.

[585] BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermones de adventu domini*. Selon ZUCKER (1975), *art. cit.*, p. 194.

sceptre fleurdelisé comme attribut de l'ange de l'Annonciation coïncide avec le développement de la symbolique mariale de la fleur de lys au XIIe siècle.

La figuration de la fleur de lys en tant qu'attribut de l'archange est assez peu répandue au XIIIe siècle puisqu'un seul exemple a pu être découvert au sein du *corpus* de cette étude. Il s'agit d'une *Annonciation* fragmentaire peinte dans la seconde moitié du siècle[586] dans l'église S. Agostino de Fermo. Dans la partie droite de la composition, la Vierge est assise sur un siège dépourvu de dossier et abrité, semble-t-il, dans un petit édicule formant dais au-dessus de la jeune fille. Seule la partie inférieure de son corps est préservée et révèle la présence d'un livre ouvert, posé sur ses genoux. Sur la gauche, l'archange Gabriel est agenouillé auprès de Marie. Il tient dans la main gauche une longue tige verte ponctuée de feuilles que l'on suppose être, malgré la destruction de son extrémité, une fleur de lys.

Au siècle suivant, le motif iconographique n'est pas encore très fréquemment illustré dans les images de l'Annonciation qui ont été répertoriées. Il apparait cependant ponctuellement, comme dans la peinture murale de l'église S. Spirito al Tamburino d'Orvieto (fig. 224) où l'archange Gabriel tient dans la main gauche une tige feuillue, dont les nombreuses ramifications sont chargées de grosses fleurs de lys. La figuration du végétal comme attribut du messager céleste est également employée dans une belle *Annonciation* qui appartient à la décoration picturale réalisée par Giusto de Menabuoi dans le baptistère de Padoue vers 1376-1378[587] (fig. 265). La scène se déroule à l'intérieur d'une pièce constituée de deux travées voûtées et dont les murs sont recouverts de marbre de différentes teintes, formant des motifs géométriques. Dans la travée de droite, la Vierge est figurée en station. Les deux mains levées et écartées pour manifester sa surprise, Marie semble observer avec défiance la colombe du Saint-Esprit qui vole dans sa direction. Dans la travée de gauche, l'archange Gabriel effectue une génuflexion tout en bénissant la Vierge de la main droite. Dans sa main gauche, le messager céleste tient une fine tige feuillue à l'extrémité de laquelle s'épanouissent plusieurs fleurs de lys.

L'utilisation de la fleur de lys comme attribut de l'archange Gabriel s'avère particulièrement répandue dans les *Annonciations* murales réalisées au Quattrocento, puisque plus de la moitié des images recensées pour cette période figurent ce motif iconographique. Dans l'*Annonciation* peinte dans l'église S. Francesco de Lodi (fig. 226), Gabriel tient dans la main gauche une imposante tige recouverte de feuilles et pourvue de cinq fleurs de lys en son sommet. Dans la peinture murale réalisée par Andrea Delitio à Tagliacozzo (fig. 243), le messager céleste présente à la Vierge un délicat bouquet composé de plusieurs fleurs et boutons immaculés. Dans l'*Annonciation* déposée qui décorait autrefois la chapelle de l'Hôpital S. Martino alla Scala de Florence (fig. 189), la longue tige du lys repose sur l'épaule de l'archange Gabriel tandis que plusieurs fleurs s'épanouissent près de son aile.

La tendance observée pour la période du Quattrocento semble s'accentuer dans la première moitié du XVIe siècle. Malgré un faible recensement pour cette période, force est de constater que plus des trois quarts des images de l'Annonciation figurent le motif iconographique du lys comme attribut de l'archange[588]. Dans l'*Annonciation* de Spello (fig. 208), la créature céleste tient dans la main gauche une tige feuillue dont l'extrémité est agrémentée de quelques fleurs délicates. Dans la fresque de Varallo Sesia (fig. 216), les fleurs finement dessinées se répartissent sur plusieurs ramifications.

---

[586] LIBERATI (1999), *op. cit.*, fig. 1, p. 28.

[587] Voir note 164 p. 92.

[588] 18 *Annonciations* répertoriées pour la première moitié du XIVe siècle en Italie, parmi lesquelles 14 figurent la fleur de lys comme un attribut de l'archange Gabriel.

Si l'on observe la diffusion du motif iconographique du point de vue géographique, il se révèle particulièrement répandu dans les régions septentrionales de la Péninsule, notamment en Piémont et en Lombardie où la figuration du lys comme attribut de l'archange est attestée dans près de la moitié des images de l'Annonciation qui ont été recensées, toutes périodes confondues. En revanche, la proportion est singulièrement réduite dans les régions du centre de l'Italie, spécifiquement en Toscane où moins d'une image de l'Annonciation sur cinq laisse apparaitre ce motif. La tendance est similaire en Ombrie et en Latium, même si le ratio est rapporté à une image sur trois. La faible diffusion du motif iconographique est encore plus remarquable dans le sud de la Péninsule où les exemples répertoriés sont fort rares, excepté à Naples où plusieurs exemples sont conservés, comme dans l'*Annonciation* de S. Giovanni a Carbonara (fig. 200) où l'archange tient dans la main gauche une épaisse tige feuillue pourvue de trois fleurs à son extrémité. Tandis que les *Annonciations* murales recensées pour la région des Pouilles et pour la Sicile semblent ignorer le motif du lys comme attribut de l'archange – exception faite de la forme hybride du sceptre fleurdelisé que l'on rencontre dans les mosaïques de la période normande – on en trouve deux exemples dans les Abruzzes. Le premier apparait dans la peinture murale de Tagliacozzo, qui a déjà été mentionnée (fig. 243), et le second dans l'*Annonciation* de la cathédrale d'Atri (fig. 241) où les trois fleurs de lys, rassemblées au sommet d'une fine baguette, adoptent une forme résolument simplifiée. Un dernier exemple a également été découvert dans une *Annonciation* fragmentaire, peinte dans la seconde moitié du XIVe siècle[589] à l'intérieur de la crypte de l'église S. Francesco d'Irsina, en Basilicate. La partie droite de la peinture murale, sur laquelle apparaissait la Vierge, est entièrement détruite. Sur la gauche, l'archange Gabriel est abrité à l'intérieur d'un édicule soutenu par de fins piliers. Il effectue une génuflexion tout en esquissant un geste de bénédiction de la main droite. Dans la gauche, la créature céleste tient une mince tige feuillue surmontée d'une unique fleur sommitale.

Lorsqu'elle n'est pas figurée sous la forme d'un attribut que l'archange Gabriel arbore, la fleur de lys est présentée comme un élément symbolique du décor, généralement contenue dans un vase déposé entre les deux protagonistes. Si l'on se réfère à une étude d'Émile Mâle, ce motif iconographique aurait été créé dans l'art français du XIIIe siècle[590]. Il est vrai que les exemples sont nombreux, dès cette période, au sein de la documentation iconographique de cette étude. Ce mode figuratif est particulièrement fréquent dans l'art mural de l'Hexagone, où il concerne près des trois-quarts des images de l'Annonciation dans lesquelles le lys a été figuré[591]. En Italie, en revanche, la figuration du lys dans un vase est beaucoup plus ponctuelle et la majeure partie des *Annonciations* recensées s'attachent à le présenter comme un attribut de l'archange Gabriel.
Au sein de notre documentation, le motif iconographique de la fleur de lys dans un vase apparait peut-être pour la première fois dans l'*Annonciation* de l'église S. Julien de Saulcet (fig. 236). Dans un vase disposé entre les deux protagonistes, plusieurs tiges feuillues portant de nombreuses fleurs sont rassemblées. L'importance du rôle joué par les fleurs de lys dans l'iconographie de l'Annonciation est ici mise en exergue grâce à la taille imposante des végétaux. Une mise en espace similaire s'observe dans deux autres *Annonciations* françaises. Dans la chapelle S. Paul de Lacenas (fig. 209), le vase placé au centre de la composition contient également un imposant bouquet de fleurs stylisées dont la taille équivaut à

[589] GALLI (1927), *art. cit.*, p. 405.

[590] MÂLE (1986), *op. cit.*, p. 245.

[591] Si l'on en croit Louis Réau, la fleur de lys est, de préférence, figurée dans un vase non seulement en France, mais également dans les zones de culture flamande et germanique. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 184.

celle des personnages eux-mêmes. Dans l'*Annonciation* peinte à Aigueperse (fig. 247), les fleurs pendantes qui se répartissent de part et d'autre d'une longue tige sinueuse évoquent davantage une plante à clochettes qu'une branche de lys. Contrairement à ce qui vient d'être observé, la première manifestation du motif iconographique dans notre documentation italienne est loin d'être monumentale. Dans la mosaïque de S. Maria in Trastevere (fig. 219), les fleurs de lys, minuscules, sont disposées dans un petit vase doré qui repose sur le soubassement en ressaut jouxtant le siège de la Vierge, à sa droite. En pendant, une coupe contient de petites pousses vertes que nous n'avons pas pu identifier mais qui viennent sans doute compléter le symbolisme végétal de la scène.
Au XIVe siècle, le motif iconographique du lys dans un vase est utilisé dans l'*Annonciation* peinte dans l'église Notre-Dame de Saux (fig. 194). Comme dans les peintures françaises qui ont été évoquées précédemment, le vase est déposé au sol entre les deux protagonistes mais ses proportions, ainsi que celles des fines tiges feuillues qu'il contient, deviennent plus réalistes. En Italie, dans la peinture de l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 198), les fleurs sont disposées dans une coupe de pierre hexagonale, entre l'archange Gabriel et le lutrin de la Vierge. Cependant, les fleurs, dont les corolles étroites sont dotées de pétales arrondis, ne s'apparentent pas véritablement à une figuration réaliste du lys.
À partir du XVe siècle, la figuration du motif du lys dans un vase se multiplie dans les *Annonciations* murale qui appartiennent à notre documentation française. Dans les peintures de Lanslevillard (fig. 204) et de Grézillé (fig. 237), le vase est toujours déposé au sol, entre la Vierge et l'archange Gabriel. Dans la première, les fleurs de lys sont mises en exergue grâce à leur centralité parfaite dans la composition. La blancheur des fleurs se détache, en outre, sur la couleur brune du dallage, grâce à l'ouverture qui a été ménagée dans le murbahut du plan intermédiaire. Dans l'*Annonciation* de Kernascléden (fig. 188), selon une mise en espace assez inhabituelle, le vase n'est pas figuré entre les deux personnages. Cette modification se justifie sans doute par l'étroitesse du voûtain qui délimite l'image. Ainsi, les fleurs de lys ont été repoussées vers un espace disponible, dans l'angle inférieur droit. En Italie, dans l'*Annonciation* de S. Maria di Castello de Gênes (fig. 245), le vase est figuré à l'arrière-plan, déposé sur un soubassement formant ressaut sous le triplet qui perce le mur postérieur de la pièce. L'abandon de l'emplacement habituel du vase ne peut s'expliquer, ici, par un manque d'espace entre les deux protagonistes. Ce choix témoigne plutôt d'une volonté de rassembler les objets riches d'une signification symbolique à l'arrière-plan. Dans cette perspective, l'association des fleurs de lys et du bassin accompagné de l'aiguière, qui se réfèrent symboliquement à la pureté de la Vierge, permet d'insister davantage sur cette vertu mariale à laquelle les fleurs s'apparentent également. Dans la première moitié du XVIe siècle, le motif du lys dans un vase se raréfie dans les *Annonciations* françaises tandis qu'il disparaît totalement dans la partie italienne de notre documentation.

La palme et le rameau d'olivier

Une tradition iconographique différente est illustrée par Ambrogio Lorenzetti dans l'*Annonciation* qu'il a peinte pour l'église S. Galgano de Montesiepi (fig. 220). Dans la partie gauche de la composition, l'archange Gabriel tient dans la main droite non pas une fleur de lys mais une palme. L'introduction de ce végétal dans l'iconographie de l'Annonciation dérive peut-être d'une interprétation du texte de la *Divine Comédie* de Dante[592]. En effet, l'*Annonciation* de Montesiepi appartient à un ensemble de peintures murales et s'inscrit sous

[592] DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie, Le Paradis*, Chant XXXII, 112-114 : « […] car c'est lui qui porta la palme jusque Marie, lorsque le fils de Dieu désira se charger de notre somme ». Selon ZUCKER (1975), *art. cit.*, p. 194.

une *Maestà* dans laquelle la figure d'Ève pécheresse est représentée sous le trône de la Vierge, un détail qui proviendrait également du même chant issu du *Paradis*[593].
En dehors de la *Divine Comédie*, d'autres sources d'inspiration ont pu favoriser l'introduction du motif de la palme dans l'iconographie de l'Annonciation. L'imaginaire du Moyen Âge accorde un pouvoir particulier à certaines plantes, fleurs ou à certains fruits qui permettraient à des vierges de devenir mères. Ainsi, dans une ancienne prière italienne, l'Incarnation aurait pour origine l'alliance d'une palme et d'un fruit à l'odeur suave qui auraient été remis à la Vierge par l'archange Gabriel. Par ailleurs, un naturaliste allemand du XIVe siècle, du nom de Konrad von Megenburg, a rédigé un ouvrage intitulé *Buch der Natur*, dans lequel il compare la Vierge à une palme. À l'origine de cette comparaison se trouve le mode de fertilisation du palmier « femelle » qui n'est pas ensemencé au contact du palmier « mâle » mais grâce à un souffle d'air. Ce souffle d'air est comparé par l'auteur à l'action du Saint-Esprit dans le contexte de l'Incarnation[594].

Mais quelle que soit l'origine de l'introduction du motif de la palme dans l'iconographie de l'Annonciation, celui-ci constitue avant tout un important symbole de victoire depuis l'Antiquité et, dans la pensée chrétienne, il est l'emblème des martyrs. Dans le contexte particulier de l'Annonciation, la présence de la palme pourrait donc souffrir une double interprétation. Symbole de victoire, le végétal évoquerait l'élection de la Vierge parmi toutes les autres femmes susceptibles d'être choisies par Dieu pour recevoir le Verbe incarné. Les paroles de l'*Évangile selon saint Luc*, « vous êtes bénie entre les femmes »[595], renforcent cette idée. Emblème du martyre, la palme constituerait alors une allusion à la mort future du Christ pour le Salut de l'humanité[596].
Bien entendu, la présence de la palme dans le contexte de l'Annonciation peut engendrer une confusion avec l'illustration du thème de l'Annonce à Marie de sa mort prochaine, cette annonce s'accompagnant, en effet, de la remise d'une palme à la Vierge par un ange. Cependant, d'autres éléments formels caractéristiques de l'iconographie traditionnelle de l'Annonciation, permettent généralement de lever toute ambiguïté[597]. Ce n'est pas le cas de l'*Annonciation* de Montesiepi où Lorenzetti n'a ajouté aucun motif susceptible de favoriser l'identification de la scène représentée. La gestuelle de Marie, les mains croisées sur la poitrine, correspond pourtant à une attitude largement employée dans l'iconographie de l'Annonciation. Par ailleurs, l'épisode de l'Annonce à Marie de sa mort prochaine s'inscrit généralement dans un cycle consacré à la glorification de la Vierge tandis que l'Annonciation fait souvent l'objet de figurations isolées. À la lumière de ces deux éléments de réflexion, nous nous rangeons à l'avis général en considérant que la peinture murale de Montesiepi illustre bel et bien le thème iconographique de l'Annonciation. D'autant plus que cette fresque a connu une résonnance particulière dans l'iconographie de l'Annonciation qui s'est développée dans la région d'Arezzo, une région où l'école siennoise a exercé une influence durable pendant tout le Trecento[598].
Non loin de Montesiepi, une *Annonciation* a été peinte en 1345 sur le mur oriental de l'église S. Michele Arcangelo de Castiglione del Bosco, par le propre frère d'Ambrogio Lorenzetti,

---

[593] *Ibid*., Chant XXXII, 4-6 : « La plaie reclose et ointe par Marie, celle-là qui est si belle à ses pieds est celle qui l'ouvrit et l'aggrava ».

[594] ZUCKER (1975), *art. cit*., p. 195.

[595] Lc 1, 28.

[596] ZUCKER (1975), *art. cit*., p. 194-195.

[597] *Ibid*., p. 194.

[598] *Ibid*., p. 194.

Pietro[599]. Dans la partie droite de la composition, la Vierge est assise à l'intérieur d'un édicule dont la façade antérieure est percée d'une large arcade en plein cintre. Le visage légèrement incliné en direction de Gabriel, Marie a interrompu la lecture du livre qu'elle tient encore dans la main gauche et pose la dextre sur sa poitrine en signe d'assentiment. Sur la gauche, l'archange se présente sous le porche qui jouxte l'édicule abritant la Vierge. Il effectue une génuflexion et, malgré les détériorations subies par la couche picturale, nous constatons qu'il tient une palme en main.
Au sein du *corpus* de cette étude, le motif iconographique de la palme apparait encore dans quatre *Annonciations* qui sont toutes conservées dans des édifices religieux de la ville d'Arezzo. Dans la peinture murale qui décore le tabernacle de l'église S. Maria Annunziata, et qui a déjà été évoquée plus haut[600], l'archange Gabriel tient une palme entre ses mains croisées sur la poitrine. Le rameau lui a préalablement été remis par Dieu dans la scène secondaire qui est peinte au registre supérieur de l'image. Dans le cas de cette *Annonciation*, il n'est pas permis de douter de l'identification du sujet traité puisque la colombe du Saint-Esprit ainsi que le corpuscule du Christ sont figurés près de la Vierge. La remise de la palme par Dieu à l'archange Gabriel est également figurée dans la fresque réalisée par Spinello Aretino pour la basilique S. Francesco (fig. 187). Dans le même édifice, une autre *Annonciation* a été peinte par l'école du maître arétin dans la seconde moitié du XIVe siècle[601]. Les deux personnages sont abrités à l'intérieur d'une « boîte architecturale » exiguë. Sur la droite, la Vierge est assise dans un fauteuil de bois sculpté. La main droite posée sur la poitrine pour manifester son consentement, elle tient dans la main gauche le livre ouvert dont elle vient d'abandonner la lecture. Dans la partie gauche de la composition, l'archange Gabriel effectue une génuflexion et, selon un certain mimétisme, pose la main gauche sur sa poitrine. Dans sa main droite, qui repose sur son genou, le messager céleste tient une palme. L'espace compris entre les deux protagonistes est occupé par un vase déposé sur le sol, dans lequel s'épanouit un large bouquet dont les fleurs rondes évoquent des roses. La tradition arétine de l'ange annonciateur à la palme se poursuit jusqu'au XVe siècle, comme en témoigne l'*Annonciation* peinte par Piero della Francesca, toujours dans la basilique S. Francesco d'Arezzo (fig. 256).

À l'instar de la palme dans la tradition arétine de l'Annonciation, le rameau d'olivier remplace la fleur de lys dans la sphère culturelle siennoise. Dans la Genèse[602], le rameau d'olivier est le premier signe de vie rapporté par la colombe à Noé, lors de l'épisode du déluge. Le végétal se rattache donc à une symbolique de renaissance, mais aussi de paix et de réconciliation avec Dieu[603]. Mais l'utilisation du rameau d'olivier dans les *Annonciations* siennoises semble s'expliquer, avant tout, par un refus d'utiliser la fleur de lys qui constitue l'emblème de la cité voisine de Florence, rivale historique de Sienne[604].
Au sein de notre *corpus* iconographique, un exemple apparait dans la fresque réalisée par Lippo Vanni pour l'église S. Leonardo al Lago de Sienne (fig. 239). Cette *Annonciation* est particulièrement intéressante puisque l'archange Gabriel tient, dans la main droite, à la fois le rameau d'olivier et la palme. La présence du second végétal laisse à penser que le peintre

---

[599] La date et l'auteur de cette peinture murale sont connus grâce à une inscription. Selon l'Index of Christian Art et BRANDI Cesare, « Affreschi inediti di Pietro Lorenzetti » in *L'Arte*, 1931, XXXIV, fasc. IV, p. 333-335.

[600] Voir p. 334.

[601] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[602] Genèse 8, 10.

[603] SCHILLER (1971), *op. cit.*, p. 51.

[604] ZUCKER (1975), *art. cit.*, p. 195.

était familier de l'art des frères Lorenzetti ou de la tradition iconographique particulière qui s'était développée dans la région d'Arezzo.

L'arbre isolé

Dans certaines images murales de l'Annonciation qui appartiennent à la documentation de cette enquête, la présence d'un arbre isolé attire l'attention du regardeur. Dans l'*Annonciation à la fontaine* de la basilique S. Marco de Venise (fig. 157), un arbre au tronc mince se dresse à la droite du puits près duquel Marie reçoit la première Annonciation. Dans la peinture murale de l'église S. Maria Annunziata de Gaeta (fig. 171), l'archange Gabriel vole au-dessus d'un petit arbre à l'extrémité touffue. Dans l'*Annonciation* fragmentaire de l'église S. Zenone all'Arco de Brescia (fig. 258), un arbuste au tronc recourbé occupe l'espace compris entre les deux protagonistes. Dans ce cas, comme dans celui de la fresque conservée dans la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise où un petit arbre occupe l'angle inférieur droit de la composition (fig. 191), le végétal pourrait avoir pour simple fonction de combler un espace vide. La figuration d'un arbre isolé, à défaut de pouvoir figurer un paysage dans son entier, pourrait également constituer le moyen de signifier à l'observateur que la scène se déroule en extérieur. Cependant, ce motif iconographique, dont l'isolement renforce la visibilité, revêt peut-être une dimension symbolique.
En effet, à partir du IXe siècle, l'Incarnation s'affirme, d'un point de vue dogmatique, comme l'acte fondateur qui a permis de racheter le Péché originel par le truchement du sacrifice du Christ sur la croix. Cette pensée peut s'exprimer dans l'iconographie de l'Annonciation par la présence d'un arbre qui évoquerait l'origine de la Chute, c'est-à-dire la convoitise des premiers hommes à l'égard de l'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal[605]. Par ailleurs, un parallèle a été établi par certains Pères de l'Église entre l'Arbre de vie et le Christ. Le théologien chrétien du début du IVe siècle, Astérios le Sophiste, a écrit : « Le Christ est l'Arbre de Vie, le démon l'arbre de la mort »[606]. Ainsi, la figuration de l'arbre dans l'iconographie de l'Annonciation constituerait un moyen formel permettant d'évoquer la présence du Christ dès l'instant de l'Incarnation. Le motif iconographique de l'arbre trouve un prolongement dans celui de l'*hortus conclusus,* qui revêt un symbolisme complexe.

Le motif de l'hortus conclusus

Dans quelques images murales de l'Annonciation, qui appartiennent toutes à notre *corpus* italien, l'arrière-plan est occupé par un jardin clos ou *hortus conclusus*. L'origine de ce motif iconographique doit être recherchée dans un verset du *Cantique des cantiques,* dans lequel l'Époux décrit ainsi sa bien-aimée : « C'est un jardin fermé que ma sœur, épouse, un jardin fermé, une fontaine scellée »[607]. Dans la tradition exégétique, ce passage biblique a souffert deux interprétations différentes, la première relative à l'Église, la seconde à la Vierge Marie. Nous laisserons de côté la première interprétation pour nous intéresser exclusivement à la seconde.
Dès le IVe siècle, saint Jérôme fait sienne la comparaison entre le jardin clos du *Cantique des cantiques* et la Mère de Dieu[608]. À sa suite, l'exégèse relative à l'*hortus conclusus* en

[605] SCHILLER (1971), *op. cit.*, p. 39-40.

[606] SERINGE (1988), *op. cit.*, p. 218.

[607] Cantique 4, 12. LEVI D'ANCONA Mirella, « L'*hortus conclusus* nel Medioevo et nel Rinascimento » in *Miniatura. Studi di storia dell'illustrazione e decorazione del libro*, 1989, 2, p. 121. SERINGE (1988), *op. cit.*, p. 318.

[608] SAINT JEROME, *Epistola*, XLVIII, 21. Les citations exégétiques du présent paragraphe sont issues de : LEVI D'ANCONA (1989), *art. cit.*, p. 121.

tant que symbole marial s'enrichit d'interprétations nouvelles, relatives à la pureté absolue de la Vierge. Au VIe siècle, saint Juste d'Urgel, évêque de la ville catalane homonyme, affirme que Marie peut être comparée au jardin clos du *Cantique des cantiques* en raison de la pureté de sa conception[609]. Quelques cinq siècles plus tard, saint Bruno compare les fleurs qui croissent dans l'*hortus conclusus* aux vertus de Marie, qui sont protégées par l'enceinte de la virginité[610].
À partir du IXe siècle, sous l'impulsion de Paschase Radbert, la symbolique mariale de l'*hortus conclusus* est mise en relation avec le thème du jardin du Paradis[611]. Cette idée est particulièrement importante car elle participe du parallèle qui s'établit entre Ève, première femme chassée du Paradis, et la Vierge Marie, nouvelle Ève qui contribue à l'Œuvre du Salut en accueillant le Christ incarné en son sein[612]. En tant que lieu dans lequel Dieu a placé originellement les créatures qu'il a créées à son image, le jardin d'Éden est le site privilégié où s'opère l'alliance entre Dieu et les hommes[613]. De ce point de vue, l'utilisation du motif de l'*hortus conclusus* dans l'iconographie de l'Annonciation se justifie pleinement puisque l'Incarnation constitue une nouvelle alliance entre le divin et l'humain et qu'elle a pour finalité de racheter les conséquences funestes provoquées par la rupture du pacte originel. La Vierge Marie est le seul être humain habilité à pénétrer dans l'enceinte du jardin clos, car la pureté de sa conception l'a exemptée du péché originel et qu'elle a été élue par Dieu pour devenir la mère de son Fils. À ce titre, l'*hortus conclusus* figuré dans certaines images de l'Annonciation représente le nouveau Paradis dans lequel naîtra celui que l'on qualifie de nouvel Adam. Cette idée est développée poétiquement au XIIIe siècle par Albert le Grand, maître de saint Thomas d'Aquin, qui compare le jardin clos au sein de la Vierge dans lequel le Christ s'est incarné en descendant sur elle comme une rosée[614].

Du point de vue iconographique, le motif de l'*hortus conclusus* aurait été illustré pour la première fois dans une miniature qui décore un manuscrit du *Speculum Humanae Salvationis* que l'on date du milieu du XIVe siècle[615]. Mais dans ce cas, le jardin clos est représenté pour lui-même et n'est associé à aucune scène historiée. Le motif iconographique de l'*hortus*, associé au thème de l'Annonciation, apparaitrait pour la première fois dans une peinture murale, peinte en 1397 par Jacopo da Verona dans l'oratoire S. Michele de Padoue, une peinture qui a déjà été évoquée plus haut[616]. Il occupe le premier plan de la composition, entre deux édicules dans lesquels sont abrités les protagonistes principaux de l'épisode. Cependant, il faut peut-être nuancer l'interprétation symbolique de ce jardin car la présence de la servante, occupée à cueillir des simples dans son enceinte, s'apparente davantage à une scène de genre. D'ailleurs, le caractère familier de cette peinture murale est renforcé, nous l'avons vu, par l'introduction de quelques animaux domestiques.
Contemporainement, le motif iconographique de l'*hortus conclusus* est encore figuré, semble-t-il dans toute sa dimension symbolique, dans l'*Annonciation* de l'église S. Luca de Cremona (fig. 235). Dans la partie gauche de la composition, l'arrière-plan est délimité par

---

[609] SAINT JUSTE D'URGEL, *In Cantica canticorum Explicatio*. Cette idée connaît une grande postérité puisque, vers 1230, Richard de Saint-Laurent, doyen du chapitre de Rouen, met en rapport les thèmes de l'*hortus conclusus* et de l'Immaculée Conception.

[610] SAINT BRUNO LE CHARTREUX, *Sententiarum liber quintus de Laudibus Beatissimae Virginis Maria*, chap. 1.

[611] PASCHASE RADBERT, *Expositio in Matthaeum*, Livre II, chap. 1.

[612] LEVI D'ANCONA (1989), *art. cit.*, p. 121.

[613] COZZI Maria Chiara, « *Hortus conclusus* : sacro giardino » in *I Beni Culturali*, 2010, XVIII, 6, p. 51.

[614] *Ibid.*, p. 53.

[615] Munich, Staatsbibliothek, Ms. Climae 146. LEVI D'ANCONA (1989), *art. cit.*, p. 126.

[616] Voir p. 358. Selon LEVI D'ANCONA (1989), *art. cit.*, p. 128.

une barrière constituée de branches entrelacées selon la technique du clayonnage. La cime des arbres que l'on aperçoit au-delà indique la présence du jardin clos. La stricte délimitation de l'*hortus* derrière l'enceinte végétale permet d'indiquer que cet espace appartient à une autre dimension qu'à celle de l'humain et, partant, constitue une évocation du jardin d'Éden[617].

Dans l'église S. Francesco de Figline, en Toscane, une *Annonciation* aurait été peinte vers 1415-1420[618] par le maître florentin Francesco d'Antonio di Bartolomeo[619]. Dans la partie droite de la composition, la Vierge au livre est assise devant un édifice étroit ouvert par une haute arcade en plein cintre. Près d'elle, sur la gauche, l'archange Gabriel est agenouillé sur une nuée qui le maintient à quelque distance du sol. De sa main droite levée, il adresse un geste de bénédiction à la Vierge tandis que la colombe du Saint-Esprit plane au-dessus de lui. Derrière l'archange, un mur élevé, décoré de bandes lombardes, renferme le jardin clos dont l'existence est attestée par un arbre dont on entrevoit les branches faîtières.

Dans l'*Annonciation* de Talamello (fig. 251), le centre de la composition est occupé par une arcade en plein cintre qui s'ouvre sur l'extérieur. On y aperçoit les arbres du jardin clos, isolé par une barrière de bois à croisillons. Une figuration similaire apparait dans une peinture murale conservée dans la dernière chapelle de la nef latérale droite de l'église S. Maria del Carmine à Brescia. Cette *Annonciation* aurait été peinte vers 1440-1445 par un artiste local[620]. La scène se déroule dans un intérieur. Le premier plan de l'image est caractérisé par trois fins piliers qui laissent à penser, malgré la destruction du registre supérieur, que les personnages étaient abrités sous deux arcades. Sur la droite, la Vierge est agenouillée devant un long prie-Dieu de bois sculpté, sur lequel un livre ouvert est déposé. Les mains croisées sur la poitrine, elle accepte la mission qui lui est confiée par Gabriel et accueille avec sérénité la colombe du Saint-Esprit, qui est figurée près de son visage. Derrière la Vierge, une tenture écartée dévoile un autre espace où se trouve peut-être sa chambre. Dans la partie gauche de la composition, l'archange lève la main droite en signe de bénédiction et esquisse une génuflexion. Dans sa main gauche, le messager tient un élément végétal, sans doute une fleur de lys. À l'arrière-plan, une étroite ouverture, partiellement masquée par le pilier central, permet d'entrevoir un jardin à la végétation dense, délimité par une barrière à croisillons.

Dans la fresque de l'Hôpital S. Martino alla Scala de Florence (fig. 189), la vaste pièce dans laquelle se déroule l'Annonciation s'ouvre, derrière l'archange Gabriel, sur un jardin dont les plates-bandes sont soigneusement délimitées par des murettes de faible hauteur. En tant qu'image du jardin d'Éden, l'*hortus conclusus* ne peut contenir une nature sauvage et indomptée, mais renferme au contraire une nature ordonnée et harmonieuse[621]. À l'arrière-plan, un mur élevé constitué de pierres brunes et surmonté de créneaux isole le jardin du paysage montagneux qui s'étend au-delà.

Dans l'*Annonciation* peinte dans la collégiale de Spello (fig. 208), le plan intermédiaire de l'image est également occupé par la figuration d'un jardin dont les parterres sont strictement délimités par des barrières basses constituées de croisillons de bois. Cependant, la dimension symbolique du jardin figuré ici se doit d'être nuancée en raison du large portail, surmonté d'un arc en plein cintre, qui crée une communication entre le jardin et le paysage se déployant au-delà, alors que l'*hortus conclusus* est par définition clos. Mais peut-être

[617] COZZI (2010), *art. cit.*, p. 52.

[618] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[619] BERENSON (1963), *op. cit.*, vol. II, fig. 711.

[620] MAZZINI (1965), *op. cit.*, p. 610 et pl. 362.

[621] COZZI (2010), *art. cit.*, p. 57.

s'agit-il davantage de souligner la nécessité d'une communication entre le divin et l'humain, afin que soit révélé au monde le miracle de l'Incarnation ? Dans cette perspective, d'autres moyens formels ont été mis en œuvre dans le cadre d'un véritable symbolisme de la Révélation.

2.5.3.3. Le symbolisme de la Révélation : le rideau entrouvert et le témoin

L'idée de Révélation est fondamentale dans le contexte de l'Annonciation car l'Incarnation est le moyen par lequel Dieu s'est fait chair afin de révéler au monde son pouvoir pour le Salut de l'humanité. D'un point de vue iconographique, la notion de Révélation s'exprime au travers du motif du rideau entrouvert tandis que la réalité du mystère révélé est attestée par la présence de témoins.

Le motif iconographique du rideau entrouvert

Parmi les images murales de l'Annonciation qui ont été rassemblées dans le *corpus* de cette étude, le motif iconographique du rideau entrouvert apparait assez fréquemment, en particulier dans la partie italienne de la documentation. Dans le contexte de l'Annonciation, ce motif iconographique évoquerait l'idée du mystère révélé[622]. L'association de l'idée de Révélation et du motif du rideau entrouvert pourrait trouver son origine dans un rite nuptial pratiqué dès l'Antiquité, celui de la *velatio nuptialis*. Le voile qui recouvre les fiancés pendant la cérémonie de la *velatio* matérialise un changement spirituel et les deux époux ne font plus qu'un lorsque le voile est retiré. L'idée a pu être transposée dans l'iconographie de l'Annonciation puisqu'elle représente le moment où le divin et l'humain s'unissent[623]. Le voile levé révèle alors le changement qui s'est opéré dans le sein de la Vierge, abritant désormais le Verbe incarné. Mais il est également permis de supposer que le motif iconographique du rideau entrouvert s'apparente au voile du Temple[624]. En effet, comme nous l'avons évoqué plus haut[625], ce voile avait pour fonction de masquer le Saint des saints, lieu éminemment sacré où le grand prêtre seul a le droit de pénétrer une fois par an afin que lui soit révélés, par l'écartement du voile, les mystères divins.
Le motif iconographique du rideau entrouvert est figuré pour la première fois dans l'*Annonciation* de la basilique S. Maria Maggiore de Rome (fig. 145). Comme nous l'avons déjà indiqué, la composition est délimitée par deux édifices dont le premier est caractérisé par une porte close tandis que le second possède une ouverture encadrée de rideaux entrouverts. Dans son étude consacrée à notre mosaïque, Giuseppe De Spirito relève les similitudes qui existent entre le motif circulaire qui décore le portail du premier édifice et celui qui est figuré sur l'Arche d'Alliance, telle qu'elle apparait dans une mosaïque figurant le siège de Jéricho dans la nef de la basilique romaine. Ainsi, le premier édifice de l'*Annonciation* symboliserait la religion juive dont les portes sont restées fermées car elle n'a pas voulu reconnaître en Jésus le Messie annoncé[626]. Mais au travers de l'Annonciation, les mystères de l'Incarnation sont révélés à la Vierge et à Joseph, ainsi que l'indique le motif du rideau entrouvert dans le second édifice.

---

[622] PAPASTAVROU Hélène, « Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique » in *Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, 1993, 41, p. 144.

[623] *Ibid*., p. 150.

[624] *Ibid*., p. 151.

[625] Voir 2.3.7 Marie et le Temple de Jérusalem p. 226 et suivantes.

[626] DE SPIRITO (1996), *art. cit*., p. 285-286.

L'observation des images murales de l'Annonciation dans lesquelles le motif iconographique du rideau entrouvert est figuré ne permet pas, cependant, de leur associer systématiquement une signification symbolique liée à l'idée de Révélation. En effet, la tenture constitue, le plus souvent, un simple élément du décor qui permet, notamment, d'isoler la chambre de la Vierge lorsqu'elle est figurée. Mais dans d'autres *Annonciations* qui appartiennent à la documentation de cette étude, la fonction symbolique que recèle le rideau entrouvert semble plus évidente. Dans la peinture murale de Vals (fig. 156), par exemple, la tenture à demi ouverte est un moyen formel qui permet de distinguer les deux personnages et d'indiquer qu'ils n'appartiennent pas au même monde, la sphère céleste étant matérialisée par un aplat bleu et le monde humain par un aplat rouge. La fonction des couleurs évoquant des mondes différents est confirmée par le registre supérieur de l'image, entièrement bleu, dans lequel le messager divin est figuré en vol avant qu'il soit parvenu auprès de la Vierge. Par ailleurs, la mitoyenneté des zones colorées ainsi que la position de l'archange Gabriel, véritable lien visuel entre les deux mondes, permet d'envisager une possible communication du céleste vers le terrestre afin que les mystères divins soient enfin révélés.
L'interprétation du motif iconographique du rideau entrouvert qui apparait dans l'*Annonciation* de la cathédrale de Prato (fig. 199) paraît plus délicate. En effet, les voiles suspendus de part et d'autre du lit de la Vierge possèdent bien une fonction pratique et isolent la couche du reste de la pièce. Mais pourquoi le peintre a-t-il imprimé un mouvement supplémentaire à la tenture qui se trouve du côté de la Vierge afin qu'elle s'écarte davantage ? Il s'agit peut-être de signifier qu'elle va être la première à recevoir la Révélation de l'Incarnation. Une idée similaire s'exprime probablement dans l'*Annonciation* peinte dans les appartements Borgia au Vatican (fig. 207). Mais, dans ce cas, l'interprétation est facilitée par le fait que le rideau entrouvert, figuré dans la partie droite de la composition, n'a pas vocation à dissimuler quoi que soit. Par ailleurs, le fait que la tenture soit placée uniquement du côté de la Vierge, rompant ainsi la recherche de symétrie qui caractérise l'ensemble du décor de cette peinture, incite à penser qu'elle possède une signification particulière. Une interprétation identique peut être proposée pour la fresque de l'église S. Bernardino de Sienne (fig. 233). L'idée de la Révélation des mystères divins est renforcée par le fait que la tenture dévoile une série de trois arcs qui, selon nous, constitue soit un symbole trinitaire, soit une évocation de la virginité perpétuelle de Marie, avant, pendant et après l'enfantement.
Si la notion de Révélation était associée au personnage de la Vierge dans les trois peintures précédentes, elle semble plutôt concerner l'archange Gabriel dans l'*Annonciation* peinte dans la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise (fig. 197). La tenture relevée figurée à ses côtés pourrait avoir une simple fonction décorative, mais cela semble peu probable. Elle ne possède, en tout cas, aucune fonction utilitaire. Il est donc permis de supposer que la présence de cette tenture vise à souligner le rôle primordial joué par le messager céleste dans le processus de la Révélation des mystères de l'Incarnation.

Examinons pour finir quelques images de l'Annonciation où le motif iconographique du rideau entrouvert est associé à d'autres objets qui possèdent leur propre signification symbolique. Dans l'*Annonciation* de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 217), deux tentures sont figurées symétriquement, l'une près de la Vierge, l'autre près de Gabriel. Dans les deux cas, la tenture s'enroule autour d'une colonne qui ne possède pas de véritable fonction architectonique. Nous avons évoqué plus haut l'interprétation de la colonne en tant que métaphore ecclésiale et le motif iconographique de la Vierge saisissant une colonne qui symbo-

liserait la foi. Ainsi, si l'on considère que la colonne possède bel et bien une fonction symbolique dans la fresque de Giotto, l'enroulement du rideau ouvert autour d'elle pourrait signifier que la Révélation des mystères divins ne peut s'opérer que par le truchement de la foi et donc de l'Église.

Une interprétation similaire peut-être suggérée pour une *Annonciation* peinte au XIVe siècle par un artiste orviétan et conservée dans la ville d'Orvieto[627] (fig. 266). La scène se déroule dans un intérieur largement ouvert, au premier plan, par deux arcades qui reposent sur une fine colonne marquant le centre de la composition. Les deux personnages se détachent devant une tenture sombre agrémentée d'arabesques végétales. Sur la droite, la Vierge croise les mains sur la poitrine en signe d'assentiment. Sur la gauche, l'archange Gabriel adopte une gestuelle similaire. Un donateur minuscule tenant un livre entre ses mains jointes, un moine à en juger par sa tonsure, est agenouillé aux pieds de Marie. Au-dessus de lui, une arcade délimite une niche dont l'intérieur, vide, est dévoilé par un rideau à demi tiré. Comme il n'y a rien dans la niche, le voile doit certainement posséder une fonction symbolique qui peut se prêter à une interprétation complexe. Le rideau, symbolisant la Révélation, est fermé jusqu'à la colonne qui marque le centre de la composition, puis ouvert. Considérant à nouveau le symbolisme ecclésial de la colonne, le motif iconographique pourrait signifier que c'est grâce à l'Église que s'est opérée la Révélation des mystères divins. Le rideau fermé évoquerait alors le temps de l'Ancienne Loi, marqué par l'attente du Messie, puis vient la colonne-Église au-delà de laquelle le rideau est ouvert et les mystères enfin révélés au travers de l'Incarnation.

Dans l'*Annonciation* de l'église S. Maria Annunziata de Borno (fig. 253), la tenture entrouverte à l'arrière-plan dévoile une petite étagère sur laquelle est déposé un bougeoir dont la chandelle est éteinte, symbole de la lumière terrestre qui s'évanouit devant l'arrivée du messager céleste. En-dessous, une étole et un chapelet sont suspendus à de petits crochets. Accessoires à caractère liturgique, ces objets évoquent la vraie foi dont l'Incarnation constitue l'acte fondateur et qui, seule, peut permettre d'accéder à la Révélation des mystères divins. La dimension symbolique de cette peinture est parachevée par la guirlande de perles qui est tendue de part et d'autre de la pièce et qui constituerait une évocation de la pureté de Marie[628]. Enfin, la traditionnelle fleur de lys apparait ici sous la forme d'un « symbolisme voilé », selon la formule consacrée par Erwin Panofsky, puisqu'elle est figurée comme un ornement sur la face latérale du pupitre devant lequel Marie est agenouillée.

Les témoins

Traditionnellement, l'iconographie de l'Annonciation correspond à un face à face entre la Vierge et l'archange Gabriel, un face à face qui est éventuellement complété par une figuration de Dieu. Néanmoins, certaines images se complexifient avec l'adjonction d'un ou plusieurs personnages qui jouent le rôle de témoins. Considérant que la présence d'un personnage additionnel n'est mentionnée par aucune des sources littéraires qui ont été étudiées dans le cadre de cette enquête, il est permis de supposer que la figure du témoin possède une signification particulière. Dans le contexte de l'Annonciation, la présence de cet observateur est primordiale car elle a pour fonction d'attester de la véracité du miracle de l'Incarnation[629] et participe, de ce fait, à la Révélation des mystères divins.

---

[627] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[628] PANOFSKY (2003), *op. cit.*, p. 370

[629] GARCIA (2004), *art. cit.*, p. 215.

Au regard des peintures murales et mosaïques qui ont été rassemblées au sein de la documentation de cette étude, le motif iconographique du témoin semble inexistant dans les *Annonciations* appartenant à l'art mural de la France. Il apparait pour la première fois au Xe siècle dans la peinture conservée dans l'église S. Maria Foris Portas de Castelseprio (fig. 151). À l'extrémité gauche de la composition, derrière la Vierge, une femme apparait dans l'encadrement d'une porte et observe, semble-t-il avec une certaine anxiété, l'arrivée de l'archange Gabriel auprès de Marie. Il s'agit probablement d'une servante ou de l'une des vierges ayant accompagné Marie après son mariage avec Joseph. Mais l'identité ou la fonction véritable de cette femme ont peu d'importance ; seul compte son rôle de témoin pouvant attester de la véracité de l'Incarnation du Christ.

Au début du siècle suivant, un mode figuratif similaire est employé dans l'*Annonciation* de l'église romaine de S. Urbano alla Caffarella (fig. 153). Dans la partie droite de l'image, le témoin apparait dans l'encadrement d'une porte, comme à Castelseprio. De sa main droite, la femme écarte une courte tenture pourpre afin de pouvoir assister à la scène sacrée. L'association du témoin et du motif iconographique du rideau entrouvert est riche de sens dans le contexte du symbolisme de la Révélation : par l'écartement du rideau, les mystères de l'Annonciation sont dévoilés au témoin qui devient le garant de la réalité du miracle accompli.

À une période transitoire entre le XIe et le XIIe siècle[630], une *Annonciation* a été peinte dans une église rupestre, dite grotte de S. Michele, à Monte Monaco di Gioia, en Campanie. La peinture murale, malheureusement très abîmée, est conservée dans un *arcosolium* situé sur le mur gauche de l'église. Au centre de la composition, la Vierge est debout devant un siège étroit à haut dossier, semble-t-il en position frontale. À sa droite, l'archange Gabriel n'est pas figuré sur la même ligne de sol que Marie, mais se tient debout sur un rocher qui appartient à la configuration naturelle de la grotte et qui a été intégré à la scène peinte comme un élément de décor[631]. Dans la partie droite de l'image, une femme vêtue d'une robe blanche et dont la frontalité rappelle celle de la Vierge, assiste à l'annonce de l'Incarnation.

Dans le premier quart du XIVe siècle, un motif iconographique spécifique, qui a déjà été évoqué plus haut[632], apparait dans l'*Annonciation* peinte dans l'église S. Flaviano de Montefiascone (fig. 169). Dans l'espace étroit qui jouxte, sur la droite, la salle principale dans laquelle est abritée la Vierge, une servante filant a été figurée. Cependant, elle semble peu concentrée sur son ouvrage et son visage, tourné en direction des protagonistes principaux, laisse à penser que son intérêt est davantage capté par l'échange qui se noue entre Marie et Gabriel et qu'elle peut entrevoir par l'ouverture de la porte près de laquelle elle est assise. Une figuration très proche apparait dans l'*Annonciation* de la collégiale S. Maria Assunta de San Gimignano (fig. 170). Comme à Montefiascone, une servante filant apparait dans un édicule accolé à la pièce principale, dans laquelle la Vierge et l'archange se rencontrent. L'absence de communication directe entre les deux espaces ne permet pas à la servante d'apercevoir la scène, mais elle rapproche son oreille de la paroi qui la sépare des deux protagonistes principaux afin de ne rien manquer des paroles échangées.

Dans une *Annonciation* qui poursuit le cycle pictural consacré à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ dans la basilique napolitaine de S. Lorenzo Maggiore, la servante qui fait office de témoin n'est pas occupée à filer. La scène prend place au sein d'une structure ar-

---

[630] PIAZZA (2006), *op. cit.*, p. 165.

[631] PIAZZA Simone, « Du roc à l'image : la peinture et sa place dans les grottes naturelles du Latium et de Campanie du nord » in RUSSO Daniel (dir.), *Peintures murales médiévales, XIIe-XVIe siècles. Regards comparés*, Actes du colloque tenu à l'Université de Bourgogne (Dijon, 15-17 septembre 2003), Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2005, p. 186-187.

[632] Voir p. 279.

chitecturale assez développée qui occupe l'ensemble de l'arrière-plan. Dans la partie droite de la composition, la Vierge est abrité sous un porche soutenu par de fines colonnettes. Assise sur un siège dépourvu de dossier, Marie se retourne vers l'archange Gabriel et exprime sa surprise en écartant les mains. Sitôt parvenu auprès d'elle, comme l'indiquent les ailes encore déployées, le messager divin salue la jeune fille d'une génuflexion accompagnée d'un geste de bénédiction. À l'étage supérieur de l'édifice, sur la gauche, une servante s'occupant du linge se penche au balcon afin d'assister à la rencontre surnaturelle. Comme à S. Urbano alla Caffarella, les rideaux écartés de part et d'autre du balcon symbolisent la Révélation des mystères de l'Incarnation à la servante qui en devient le témoin privilégié.
Le motif iconographique du témoin apparait encore dans quelques rares *Annonciations* qui appartiennent à la période du Quattrocento. Une peinture murale est notamment conservée dans le chœur de l'église du Carmel de San Felice del Benaco, en Lombardie. Cette *Annonciation*, peinte par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maître de San Felice del Benaco, fait partie d'un ensemble de peintures votives qui ont peut-être été réalisées après l'épidémie de peste qui a frappé la région de Brescia en 1478[633]. La scène prend place dans un espace architectural caractérisé par la recherche de la symétrie. De part et d'autre de la composition, deux édicules aux proportions identiques et largement ouverts sur trois faces par des arcs trilobés abritent les protagonistes principaux. À l'arrière-plan, un large mur surmonté de créneaux à merlons fendus délimite la scène sacrée et révèle un au-delà urbain. L'axe central de la composition est matérialisé verticalement par un vase posé au sol et, au registre supérieur, par un buste de Dieu figuré dans une demi-mandorle, soutenue symétriquement par deux anges. Dans l'édicule de gauche, l'archange Gabriel effectue une génuflexion et bénit la Vierge de la main droite, tout en tenant les traditionnelles fleurs de lys dans la gauche. Dans l'édicule de droite, Marie est agenouillée près d'un prie-Dieu sur lequel un livre ouvert est déposé et qui supporte un lutrin recouvert d'une étoffe brodée. Le visage incliné en direction du messager et les mains croisées sur la poitrine, la jeune fille accepte la mission qui vient de lui être confiée. Près de Marie, sous l'arc ménagé dans la paroi droite de l'édicule, une femme dont les cheveux sont dissimulés sous une coiffe blanche assiste à l'évènement miraculeux. Sa petite taille indique qu'elle n'appartient pas au cercle des personnages sacrés mais sa présence au plus près de la Vierge est signifiante, d'autant plus que le motif iconographique du rideau entrouvert est également présent. Le mur postérieur des deux édicules est recouvert d'une tenture. Du côté de Gabriel, celle-ci dissimule entièrement la paroi tandis que, du côté de Marie, elle est à demi ouverte. Symboliquement, cette figuration permet de valoriser le rôle de la Vierge dans la concrétisation de l'Incarnation et la Révélation des mystères divins, qui n'auraient pu s'accomplir sans son acceptation de la mission confiée par Dieu. L'importance de ce rôle est soulignée par la présence du témoin qui atteste de la véracité du miracle.

Dans d'autres images de l'Annonciation appartenant à la documentation de cette étude, la véracité de l'Incarnation est attestée, non par de simples mortels, mais par des personnages de l'Ancien Testament dont la dignité ne peut être mise en doute : les prophètes. Parmi les images qui ont été rassemblées, la présence des prophètes est illustrée pour la première fois dans une *Annonciation* qui fait partie du décor pictural conservé sur la voûte d'une église rupestre, dite Grotta di Biagio, à San Vito dei Normanni (fig. 267). L'ensemble de ces peintures murales, commande de l'higoumène Benedetto, aurait été réalisé en 1196 ou 1197 par un artiste du nom de Maître Daniel[634]. Dans l'*Annonciation*, les protagonistes se

[633] MAZZINI (1965), *op. cit.*, p. 633.

[634] Voir note 57 p. 73.

détachent sur un fond bleu dont l'unité est rompue, dans la partie droite de la composition, par la présence d'un édifice flanqué de deux tourelles. Au premier plan, la Vierge se tient debout devant un siège dont l'assise est garnie d'un coussin écarlate. Marie tient dans la main gauche la quenouille et le fuseau qui évoquent son activité de filage. La colombe du Saint-Esprit, dont la blancheur contraste avec le nimbe doré de la Vierge, émet un rayonnement lumineux qui crée un lien visuel avec l'oreille de la jeune fille, rappelant ainsi le mode de conception particulier mentionné par l'*Évangile arménien de l'Enfance*[635]. Dans la partie gauche de la composition, l'archange Gabriel, dont les magnifiques ailes dorées et ocellées sont déployées derrière lui, s'avance en direction de la Vierge. Il tient un sceptre dans la main gauche tandis qu'il bénit Marie de la dextre. Figurés en buste dans des médaillons et identifiés grâce aux inscriptions grecques qui les surmontent, David et Isaïe tiennent en main un *rotulus* qui évoque leur statut de prophètes. Sur le *rotulus* du second, l'on peut encore lire une transcription grecque de sa prophétie relative à l'Incarnation : « Voilà que la Vierge concevra et enfantera un fils […] »[636]. La présence du prophète David permet, quant à elle, d'exalter l'ascendance royale de la Vierge.

Malgré cette utilisation précoce, le motif iconographique du prophète n'est pas particulièrement répandu et notre documentation n'en révèle pas d'autre exemple avant le dernier quart du XIVe siècle, dans la peinture murale de l'église S. Michele al Pozzo Bianco de Bergamo[637]. En l'occurrence, la figuration du prophète en buste a été intégrée au décor architectural de la scène. Il apparait dans un médaillon quadrilobé ornant le fronton qui surmonte l'arc en plein cintre sous lequel la Vierge est abritée. Le type physique du vieil homme ainsi que le phylactère qu'il présente permettent de supposer qu'il s'agit bien d'un prophète, peut-être Isaïe dont la prédiction se réfère précisément au thème de l'Annonciation. Cependant, en l'absence de toute inscription, cette hypothèse ne peut être confirmée. Le prophète est flanqué de deux personnages féminins qui sont figurés sous la forme d'acrotères, de part et d'autre du fronton. La femme de gauche, à demi effacée, tient dans la main droite un long bâton légèrement recourbé dans sa partie inférieure. La seconde tient entre ses mains un instrument qui ressemble à un compas. Cet élément laisse à penser que les deux personnages féminins pourraient être des personnifications affiliées aux arts libéraux, l'attribut du compas renvoyant notamment à la Géométrie. Cependant, les arts libéraux sont au nombre de sept et l'on a peine à expliquer pourquoi le concepteur de l'image de S. Michele del Pozzo Bianco aurait choisi de n'introduire que deux personnifications, d'autant plus qu'elles ne possèdent pas de lien particulier avec le contexte de l'Annonciation. Il semblerait plus judicieux de supposer que les deux personnages féminins sont des Sibylles, figures païennes que l'iconographie chrétienne du Moyen Âge a souvent associées aux prophètes en raison de leurs dons de divination. En effet, les Pères de l'Église ont interprété leurs visions comme des préfigurations de la venue du Christ adressées aux Gentils. Jusqu'au XVe siècle, l'art médiéval a accordé un intérêt exclusif à la Sibylle Érythréenne et à la Sibylle de Tibur dont les prophéties sont étroitement liées à l'Annonciation et au thème de la Vierge à l'Enfant[638]. La première est également associée au roi David[639], ascendant royal de la Vierge Marie.

---

[635] Voir p. 340.

[636] Isaïe 7, 14. Selon CHIONNA, JURLARO, CARELLA (1968), *op. cit.*, p. 18-19.

[637] Voir p. 340.

[638] RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien, Tome II Iconographie de la Bible, Vol. 1 Ancien Testament*, Paris : Presses Universitaires de France, 1956, p. 420-423.

[639] La Sibylle Érythréenne est à l'origine d'une prophétie relative au Jugement Dernier qui l'assimile à la Sibylle de l'hymne de la messe des morts, ou *Dies irae*, attribué à Tommaso Celano vers 1225. Dans ce texte, la prophétesse est clairement associée au roi David : « Jour de colère, ce jour-là qui réduira le monde en poussière comme

Dans l'*Annonciation* peinte dans la cathédrale de Prato (fig. 199), la figuration des prophètes n'est pas intégrée au cadre architectural de la scène mais à la bordure qui la délimite. En effet, la peinture murale est circonscrite par une frise à motifs géométriques noirs et blancs qui est interrompue, dans les angles supérieurs, par l'insertion de médaillons dans lesquels deux vieillards, tenant un phylactère et désignant du doigt la scène centrale, ont été figurés en buste. Comme à Bergamo, aucune inscription ne permet d'identifier avec certitude les deux prophètes.

Dans l'ancienne sacristie de l'hôpital S. Maria della Scala de Sienne, Lorenzo di Pietro, dit Il Vecchietta, a peint, au milieu du XVe siècle[640], une image qui associe au sein d'une même composition les thèmes iconographiques de l'Annonciation et de la Nativité (fig. 268). Une telle association s'avère exceptionnelle au regard des images qui ont été recensées dans le cadre de cette étude. Mais cette peinture murale est d'autant plus remarquable que la Vierge n'est figurée qu'une seule fois pour les deux épisodes illustrés. La composition est structurée grâce à deux édifices latéraux qui délimitent un espace central accueillant la scène de la Nativité sur laquelle nous n'insisterons pas pour l'instant. Au registre supérieur, le buste de Dieu apparait dans une mandorle constituée de séraphins, sous laquelle on aperçoit la colombe du Saint-Esprit. Dans la partie droite de la composition, la Vierge est agenouillée, les mains jointes en signe de prière, sous le porche d'un premier édicule. Derrière elle, une tenture écartée dévoile la présence de sa chambre. Sur la gauche, l'archange Gabriel se détache devant la façade du second édifice. Il effectue une génuflexion tout en saluant Marie de la main droite. Dans la gauche, il tient un végétal qui, malgré la médiocre qualité de la reproduction en notre possession, ressemble davantage au rameau d'olivier caractéristique des *Annonciations* siennoises qu'à la traditionnelle fleur de lys. Aux extrémités latérales de la composition, deux personnages en buste présentent un phylactère portant une inscription latine bien lisible. Les personnages sont, en outre, identifiés par des inscriptions figurées dans le cadre inférieur de l'image. Sur la gauche, il s'agit du prophète Isaïe dont le phylactère rappelle sa prédiction relative à l'Incarnation : « Ecce Virgo concipiet et pariet filium »[641]. Le personnage de droite est entièrement détruit à l'exception du phylactère qu'il tient et sur lequel l'on peut lire l'inscription suivante : « Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine ». Cette formule appartient au Credo des apôtres au sein duquel elle constitue la seule allusion aux thèmes de l'Annonciation et de l'Incarnation. Cette sentence est attribuée à saint Jacques le Majeur, ce qui permet d'identifier le personnage autrefois figuré sur la droite de l'image[642].

Dans l'*Annonciation* peinte dans l'église S. Maria di Castello de Gênes (fig. 245), deux figures de prophètes sont intégrées au cadre architectural, comme dans la peinture murale de Bergamo. Elles apparaissent ici sous la forme de deux sculptures surmontant les colonnes qui scandent le premier plan de l'image. Les personnages sculptés sont abrités sous deux dais finement ouvragés, caractéristiques de l'ornementation de style gothique. Chacun des vieillards tient dans la main un long phylactère sur lequel est inscrit un texte permettant de les identifier[643]. Sur la gauche, il s'agit d'Isaïe et de son habituelle prophétie relative à

---

l'attestent David et la Sibylle ». GALLEY Micheline, *La Sibylle de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Geuthner, 2010, p. 83.

[640] Voir note 325 p. 114.

[641] L'inscription « YSAYAS » permet de le confirmer.

[642] En l'absence du phylactère, l'inscription incomplète « IACOBUS […] » n'aurait pas permis de déterminer avec certitude lequel des apôtres homonymes avait été représenté.

[643] La qualité de la reproduction en notre possession ne permet pas de déchiffrer les inscriptions présentes sur les phylactères. Une retranscription de leur contenu est proposée par un site web hébergé par l'Université de Gênes. http://www.fosca.unige.it/gewiki/index.php/Giusto_di_Ravensburg,_Affreschi_sull%E2%80%99Annunciazione

l'Incarnation : « Ecce Virgo concipiet et pariet ». Sur la droite, l'inscription « Audi filia et vide » se réfère au texte d'un Psaume que l'on peut interpréter, dans un sens mariologique, comme une préfiguration de l'élection de la Vierge par Dieu[644]. Considérant que la rédaction des Psaumes a pendant longtemps été attribuée au roi David, il est permis de conclure qu'il s'agit bien du personnage figuré dans l'*Annonciation* de Gênes, d'autant plus que sa parenté avec Marie renforce la légitimité et le prestige de la scène.
Mais au-delà du caractère symbolique que l'on peut déceler dans certaines images de l'Annonciation, la scène peut également revêtir une dimension dévotionnelle qui propose aux fidèles un modèle à imiter.

2.5.3.4. Le caractère dévotionnel des images de l'Annonciation

La question de la dimension dévotionnelle acquise par certaines images murales de l'Annonciation s'intéresse au processus de la réception de ces images par les fidèles. Différents motifs iconographiques ont été développés afin de proposer au croyant un modèle édifiant du point de vue des pratiques dévotionnelles à observer, entendues dans le double sens des « pratiques paraliturgiques »[645] mises en œuvre par les fidèles pour manifester leur adoration du Christ, de la Vierge ou des saints, mais aussi du sentiment religieux qui habite le chrétien. Dans les images de l'Annonciation, cette volonté se traduit, tout d'abord, par l'évolution qui a été constatée dans les attitudes et la gestuelle des deux protagonistes principaux.
Les plus anciennes images offrent la vision d'une rencontre solennelle entre l'élue de Dieu et le messager céleste. La première trône dans une attitude majestueuse tandis que le second est figuré dans l'attitude de la *declamatio,* qui souligne l'autorité dont il a été investi par le Seigneur. Progressivement, la solennité de l'échange tend à s'adoucir quelque peu. Marie est plus souvent debout, surtout aux XIIe et XIIIe siècles, dans une attitude moins figée. Sa gestuelle se rattache à deux traditions développées par les sources littéraires et exprime soit sa surprise face à l'arrivée impromptue de l'archange, soit, beaucoup plus fréquemment, son acceptation inconditionnelle de la mission qui lui est confiée. L'attitude autoritaire affichée par le messager céleste est également nuancée par le développement du type iconographique de l'archange bénissant. L'apparition de cette nouvelle gestuelle manifeste peut-être une volonté d'attribuer à Gabriel une attitude moins péremptoire et donc plus respectueuse au regard de l'élue de Dieu. Mais l'on peut également y déceler une évocation de la seconde partie de la salutation angélique telle qu'elle est rapportée par saint Luc : « […] vous êtes bénie entre les femmes ».
Mais l'art mural du XIVe siècle, en Italie, voit s'opérer une mutation décisive dans les attitudes adoptées par les deux protagonistes de l'Annonciation, une évolution qui coïncide avec le succès littéraire rencontré par les *Méditations sur la vie du Christ*. À compter de cette période, Marie est de plus en plus fréquemment figurée à genoux et les deux avant-bras croisés sur la poitrine, tandis qu'elle reçoit le message de Gabriel. Cette nouvelle attitude met en exergue la profonde humilité ainsi que l'obéissance inconditionnelle dont la jeune fille fait preuve à l'égard de la volonté divine. Vers le milieu du siècle, cette évolution formelle trouve son aboutissement dans l'apparition du type iconographique de la Vierge priant, agenouillée et les mains jointes. À la même période, la figuration de l'archange Ga-

[644] Psaumes 44, 11-12 : « Écoutez, ma fille, voyez et inclinez votre oreille : oubliez votre peuple, et la maison de votre père. Et le roi sera épris de sa beauté ; parce qu'il est le Seigneur votre Dieu, et on l'adorera. »

[645] Notion développée dans HAMBURGER Jeffrey F., *Peindre au couvent. La culture visuelle d'un couvent médiéval*, Paris : Gérard Monfort, 2000, 250 p.

briel connaît une mutation similaire à celle de Marie. Le messager céleste est de plus en plus fréquemment figuré dans l'attitude de la génuflexion ou, plus rarement, dans celle de l'agenouillement complet. Cette nouvelle attitude s'accompagne d'une évolution de la gestuelle qui reflète un certain mimétisme avec celle de la Vierge. Comme elle, Gabriel croise souvent les avant-bras sur la poitrine. Ainsi, l'autorité affichée par l'archange dans les plus anciennes images de l'Annonciation laisse place à l'expression du respect qui est dû à l'élue de Dieu.

Au travers de leurs nouvelles attitudes, les deux protagonistes de l'Annonciation sont proposés aux fidèles comme des modèles de dévotion qu'il faut tenter d'imiter. La Vierge, par son humilité et son acceptation inconditionnelle de la mission qui lui est confiée par le messager céleste, est présentée comme un modèle de soumission et d'obéissance envers la parole divine. L'archange Gabriel adopte une attitude modeste qui reflète la considération que le croyant doit porter à la Mère de Dieu. La signification de cette attitude peut être renforcée par la présence d'un ou plusieurs donateurs qui se prosternent également devant la Vierge, en imitant le modèle dévotionnel proposé par l'archange[646]. Le *corpus* iconographique de notre enquête comporte quelques exemples de ce motif iconographique, notamment dans la peinture murale conservée au revers de façade de l'église S. Marco de Florence (fig. 249) ou dans l'*Annonciation* non localisée d'Orvieto (fig. 266).

L'apparition progressive du motif iconographique de la Vierge au livre, à mesure que disparaît celui de la Vierge filant après le XIIe siècle, participe également de la dimension dévotionnelle de l'épisode de l'Annonciation. Dans l'iconographie du Haut Moyen Âge et jusqu'au XIIe siècle, le livre est généralement figuré dans un format imposant qui évoque les Saintes Écritures. Mais au cours des siècles suivants, le format des livres représentés tend à se restreindre afin qu'ils puissent être tenus dans une seule main. Ces ouvrages de petites dimensions évoquent davantage les Livres d'Heures qui sont associés à la prière individuelle et à un mode de dévotion plus personnel[647]. C'est bel et bien ce type d'ouvrage qui s'impose comme « attribut » de la Vierge au livre dans l'iconographie de l'Annonciation. Dans ces images, Marie propose aux fidèles l'exemple d'une dévotion personnelle qui doit être pratiquée par tous les croyants en marge des rites collectifs. La méditation des textes sacrés et la récitation des prières constituent des pratiques que l'iconographie contribue à encourager.

La figuration d'un prie-Dieu, dans certaines images de l'Annonciation qui ont été répertoriées, vient renforcer le caractère dévotionnel de la scène. L'apparition de cet élément de mobilier dans l'iconographie de l'Annonciation va de pair avec le développement du motif iconographique de la Vierge au livre. En effet, le prie-Dieu constitue l'un des supports privilégiés sur lequel l'ouvrage est déposé par Marie à l'arrivée de l'archange Gabriel. La sacralité du livre est parfois soulignée par la présence d'une étoffe sur laquelle repose l'ouvrage, comme dans l'*Annonciation* de Lucéram (fig. 222). Par ailleurs, la figuration du prie-Dieu est étroitement associée au type iconographique de la Vierge agenouillée.

Enfin, la matérialisation de la salutation angélique, au travers d'une inscription, enrichit la dimension dévotionnelle de certaines images murales de l'Annonciation puisque les mots qui la composent remémorent aux fidèles la phrase d'ouverture de la prière de l'Ave Maria[648].

---

[646] VAN DIJK (1999), *art. cit.*, p. 422.

[647] DALLI REGOLI Gigetta, *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Città di Castello : Leo S. Olschki, 2000, p. 51. (Pocket Library of Studies in Art, XXXIV).

[648] Sur la dimension dévotionnelle des *Annonciations* inscrites, voir : VAN DIJK (1999), *art. cit.*, p. 420-429.

Au XIVe siècle, cette prière était particulièrement populaire et sa récitation faisait partie des dévotions quotidiennes pratiquées par les clercs comme par les laïques. Cette popularité est due, en grande partie, à l'insertion de l'Ave Maria dans les Heures de la Vierge, un office qui était chanté quotidiennement et qui constitue le noyau des Livres d'Heures.

Si l'on accepte qu'elle possède un caractère dévotionnel, comment expliquer que l'inscription matérialisant la salutation angélique apparaisse au sein de notre *corpus* iconographique dès le VIIe siècle à Rome, d'abord en langue grecque puis selon une transcription latine, alors même qu'elle précède l'usage de ces mots comme prière en Occident ? En réalité, les paroles de la salutation angélique sont utilisées, dès cette époque, dans la messe romaine comme une antienne chantée dans le cadre des fêtes liturgiques de la Purification de la Vierge et de l'Annonciation. Il semble donc que la fonction de la salutation angélique inscrite dans ces *Annonciations* précoces soit la même que dans les images plus tardives, c'est-à-dire inciter le fidèle à lire l'inscription, ou du moins à se la remémorer, pour s'adresser à la Vierge selon les paroles prononcées par l'archange Gabriel.

Avec l'introduction de l'Ave Maria dans l'office ordinaire et sa popularisation fulgurante en Occident, la formule de la salutation angélique inscrite dans le contexte de l'Annonciation rappelle aux fidèles l'obligation qui leur est faite de réciter quotidiennement la prière. Lorsque les mots s'échappent directement de la bouche de Gabriel, c'est comme si le messager céleste récitait lui-même la supplique dédiée à la Vierge. Le caractère dévotionnel de l'inscription est également souligné lorsque celle-ci débute par les mots « Ave Maria ». Comme nous l'avons déjà souligné[649], le prénom de Marie n'est pas prononcé par Gabriel au cours de la salutation angélique telle qu'elle est rapportée par les sources littéraires. Ainsi, cette formulation particulière s'apparente directement aux paroles d'ouverture de la prière.

Au sein de notre documentation italienne, une *Annonciation* synthétise parfaitement les différents moyens formels qui ont été mis en œuvre afin d'ériger l'image en un modèle propre à favoriser les pratiques dévotionnelles des fidèles qui l'observent. Il s'agit de la peinture murale conservée dans l'église S. Maria di Castello de Gênes (fig. 245). L'archange Gabriel témoigne de son profond respect envers la Vierge en effectuant une génuflexion et en la saluant d'un geste de bénédiction. La jeune fille, agenouillée, manifeste son consentement inconditionnel en croisant les mains sur sa poitrine et en inclinant humblement la tête vers le messager. Le livre, déposé sur la tablette d'un prie-Dieu, reflète les activités méditatives et dévotionnelles que pratiquait Marie avant d'être interrompue par l'arrivée de l'archange. Enfin, les paroles qui s'échappent en lettres d'or de la bouche de Gabriel constituent une transcription littérale de la prière de l'Ave Maria : « Ave, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui »[650].

Après avoir reçu l'annonce de l'Incarnation par l'intermédiaire de l'archange Gabriel, la Vierge se rend auprès de sa cousine Élisabeth qui est, elle-même, dans l'attente d'un heureux évènement.

2.6. La Visitation

Parmi les sources canoniques, l'*Évangile selon saint Luc* est le seul texte qui mentionne l'épisode de la Visitation[651]. Immédiatement après avoir reçu l'annonce de l'Incarnation au travers de l'annonce de l'archange Gabriel, Marie s'en va pour rendre visite à sa cousine

[649] Voir p. 343 et suivantes.

[650] Aucun équivalent n'a été observé dans les *Annonciations* répertoriées au sein de la documentation iconographique de cette enquête.

[651] Lc 1, 39-56.

Élisabeth, qui vit dans une région montagneuse du pays de Juda. Les retrouvailles des deux femmes ont lieu à l'intérieur de la maison de Zacharie, l'époux d'Élisabeth. À l'instant où Marie salue sa cousine, l'enfant que porte cette dernière « tressaillit dans son sein » et le miracle de l'Incarnation est révélé à Élisabeth[652]. Les louanges qu'elle adresse alors à Marie évoquent la salutation angélique et plus encore les paroles de la prière de l'Ave Maria[653]. Ces louanges insistent particulièrement sur l'élection de la Vierge par Dieu[654] et sur sa foi indéfectible[655]. En réponse, Marie prononce le *Magnificat*, le premier cantique du Nouveau Testament qui se fonde sur une connaissance parfaite des Psaumes et des livres prophétiques de l'Ancien Testament. Ce chant à la gloire du Seigneur clôt l'épisode de la rencontre entre la Vierge et Élisabeth tel qu'il est rapporté par Luc. L'évangéliste précise ensuite que Marie demeure pendant trois mois auprès de sa cousine avant de s'en retourner chez elle.

Le thème de la Visitation n'a pas connu une grande faveur au sein de la littérature apocryphe puisque seuls le *Protévangile de Jacques* et l'*Évangile arménien de l'Enfance*[656] le mentionnent et en livrent une version relativement fidèle à la source canonique. Le *Protévangile* introduit, cependant, quelques détails complémentaires. Le lecteur apprend ainsi que Marie s'est rendue chez Élisabeth après avoir achevé le tissage de la pourpre et de l'écarlate destinées au voile du Temple et les avoir remises au grand-prêtre qui lui adresse sa bénédiction. Cette précision est réutilisée par l'auteur de l'*Évangile arménien*. Le déroulement du récit rejoint provisoirement la source canonique. Lorsque Marie pénètre dans la maison d'Élisabeth, l'enfant qu'elle porte reconnaît la divinité de celui qui grandit dans le sein de la Vierge. Élisabeth adresse alors ses louanges à sa cousine, bien que leur formulation soit quelque peu écourtée par rapport à l'évangile.
À ce stade du récit, la tradition apocryphe s'éloigne radicalement de la source évangélique. Au lieu de prononcer le *Magnificat*, Marie, oublieuse de l'annonce reçue de l'archange Gabriel, s'adresse à Dieu en s'interrogeant sur les raisons qui poussent sa cousine à la glorifier de la sorte. Bien que l'auteur de l'*Évangile arménien* reprenne cette idée à son compte, il poursuit en rapportant comment, lors d'une conversation confidentielle, Marie confie à sa cousine les paroles que le messager céleste lui a adressées. La surprise dissipée, Élisabeth dispense ses conseils à sa jeune parente en insistant particulièrement sur la foi indéfectible qui doit être accordée à la parole divine. Elle met en parallèle le miracle de l'Incarnation et sa propre grossesse dont la venue tardive, malgré une évidente stérilité, constitue la preuve qu'à Dieu rien n'est impossible. Élisabeth recommande ensuite à la Vierge de retourner dans sa maison et de s'y cacher afin d'éviter les propos malveillants susceptibles de nuire à sa réputation et à celle de son mari. Lorsque son séjour auprès d'Élisabeth prend fin, Marie rentre chez elle et suit à la lettre les instructions de sa cousine en se cachant du regard des autres. Le dénouement de l'épisode est identique dans le *Protévangile de Jacques*, à la différence que Marie ne se cache pas pour suivre les recommandations de sa cousine mais par crainte que l'on ne s'aperçoive que son ventre s'arrondit.

---

[652] D'un point de vue dogmatique, il était nécessaire que l'Incarnation soit révélée à l'enfant d'Élisabeth puisqu'il est destiné à devenir le Précurseur, c'est-à-dire le dernier prophète dont la mission est d'annoncer la venue imminente du Messie parmi les hommes.

[653] Lc 1, 42 : « […] Vous êtes bénie entre les femmes, et le fruit de votre sein est béni ».

[654] Lc 1, 43 : « Et d'où m'arrive-t-il que la mère de mon Seigneur vienne vers moi ? ».

[655] Lc 1, 45 : « Et bienheureuse, vous qui avez cru ! […] ».

[656] Protévangile 12 ; Arménien V, 14-17.

Si le thème de la Visitation est peu développé dans la littérature apocryphe, il est en revanche omniprésent dans les textes médiévaux qui ont été étudiés dans le cadre de cette enquête. La *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur et la *Conception Nostre Dame* de Wace[657] proposent un récit de la Visitation extrêmement proche de l'*Évangile selon saint Luc*. À l'instar de l'évangéliste, les deux auteurs médiévaux rapportent le tressaillement de l'enfant d'Élisabeth ainsi que les louanges que celle-ci adresse alors à sa jeune cousine. Cependant, aucun des deux textes ne fait mention du *Magnificat*. Le second, en outre, insiste particulièrement sur les différences de statut qui existent entre les deux enfants à venir, l'un étant le maître, l'autre le serviteur.
La *Légende Dorée*[658] propose une version très écourtée, proche de celle de Maxime le Confesseur, mais Jacques de Voragine précise que Marie demeure auprès de sa cousine jusqu'à la naissance de Jean-Baptiste, s'accordant ainsi à une tradition qui aurait été transmise par Origène et saint Ambroise[659]. Dans l'*Arbre de vie* de saint Bonaventure, le thème de la Visitation est évoqué par les « suaves embrassements de la Stérile et de la Vierge » mais le récit n'est pas davantage développé[660].
Les *Méditations sur la vie du Christ*, en revanche, comportent un récit de la Visitation singulièrement développé et qui s'éloigne radicalement de celui de l'évangile[661]. Parmi les sources littéraires qui ont été étudiées au cours de cette enquête, il s'agit du seul texte qui indique que Marie se rend chez sa cousine en compagnie de Joseph, avec qui elle effectue le voyage à pied. En outre, l'auteur insiste sur la tendresse qui lie les deux femmes et qui s'exprime par une tendre embrassade lorsqu'elles se retrouvent dans la maison d'Élisabeth. Cependant, il n'est fait mention ni du tressaillement de l'enfant et des louanges que cette reconnaissance suscite, ni du *Magnificat*. À la suite de Jacques de Voragine, l'auteur des *Méditations* indique que Marie reste trois mois chez sa cousine et assiste à la naissance de Jean-Baptiste. Mais son implication dans les premiers jours de la vie du Précurseur est plus développée que dans aucun des autres textes répertoriés. L'auteur précise que la Vierge s'occupe de l'enfant et qu'elle est présente, quoique cachée des hommes de l'assistance, lors de sa circoncision qui intervient huit jours plus tard. Après quoi, elle salue Élisabeth et son époux Zacharie, bénit le nouveau-né et retourne chez elle, dans la ville de Nazareth.
Enfin, dans les *Révélations célestes* de Brigitte de Suède[662], la Vierge raconte à la sainte qu'elle s'est rendue auprès de sa cousine Élisabeth dans le but de lui narrer le miracle que l'archange Gabriel vient de lui annoncer. Les deux femmes se rencontrent près d'une fontaine où elles s'embrassent tendrement. Marie est consciente du tressaillement qui s'opère alors chez l'enfant de sa cousine et cette reconnaissance lui procure une joie incommensurable. Elle prononce alors « des paroles de Dieu incompréhensibles » qui ne sont pas rapportées par l'auteur mais dans lesquelles il faut sans doute reconnaître une allusion au *Magnificat*. Élisabeth admire la ferveur de sa cousine et les deux femmes consacrent tout leur temps à louer le Seigneur durant les « quelques jours » passés ensemble.

Du point de vue iconographique, il semble que le thème de la Visitation ait été peu illustré dans l'art paléochrétien, où il est généralement associé à celui de l'Annonciation. Le premier exemple connu apparait sur une colonnette sculptée, soutenant le ciborium de la basilique

[657] Vie 25-29 ; Conception 44, 17 – 47, 14.
[658] Légende I, 253.
[659] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 205.
[660] Arbre 242.
[661] Méditations 36-37.
[662] Révélations VI, LIX.

S. Marco de Venise, que l'on date généralement du Ve ou du VIe siècle[663]. C'est également à cette période qu'appartient la première *Visitation* répertoriée dans le *corpus* iconographique de cette étude. Il s'agit d'une mosaïque qui faisait partie du décor détruit de l'église Notre-Dame-de-la-Daurade de Toulouse. Dans l'art mural de la Péninsule, le thème de la Visitation apparait pour la première fois dans une peinture murale fragmentaire conservée dans un *cubiculum* de la catacombe de Valentin à Rome et qui a peut-être été réalisée vers le milieu du VIIe siècle[664]. La composition de cette peinture est connue grâce à une gravure réalisée dans la première moitié du XVIIe siècle[665]. Le centre de la composition est occupé par une figuration de la Vierge à l'Enfant dans un demi-médaillon associée, au registre supérieur et sur la droite, à une figuration de la Nativité dans laquelle Marie n'apparait pas[666]. Le thème de la Visitation est illustré dans la partie gauche de la composition. La Vierge et Élisabeth, que rien ne permet de distinguer l'une de l'autre, se rencontrent dans un lieu indéfini. Elles sont toutes deux vêtues d'un ample manteau qui dissimule également leur chevelure. Les deux femmes expriment la tendre affection qui les unit en s'enlaçant et en pressant leurs visages l'un contre l'autre.

Au début du siècle suivant, l'épisode de la Visitation est encore illustré à Rome dans le décor mural, consacré à l'Enfance du Christ, qui a été réalisé sous le pontificat de Jean VII dans le chœur de l'église S. Maria Antiqua. Cette peinture n'a fait l'objet d'aucune reproduction photographique, ce qui laisse à penser qu'elle doit être fort dégradée. Contemporainement, une *Visitation* mosaïquée était réalisée pour l'oratoire du pape dans l'ancienne basilique S. Pierre. À l'instar de l'*Annonciation* qui la précède et qui a été évoquée plus haut, cette image est détruite mais connue grâce à une gravure de la fin du XVIe siècle. Comme dans la catacombe de Valentin, rien ne permet de distinguer les deux femmes, hormis peut-être le fait que celle de gauche soit légèrement plus grande, ce qui laisse à penser qu'il pourrait s'agir de la Vierge. Marie et sa cousine sont étroitement enlacées mais leurs visages ne se touchent pas. Figurées en strict profil, les deux femmes semblent s'observer avec intensité.

Dans la seconde moitié du VIIIe siècle, peut-être dans les années 760[667], une *Visitation* a été peinte dans l'abside latérale droite de l'église S. Sofia de Benevento (fig. 269). Comme dans les autres images qui viennent d'être évoquées, il est difficile de distinguer Marie de sa cousine Élisabeth. Les deux personnages sont nimbés et étroitement enlacés. La femme vêtue de brun caresse tendrement le visage de sa compagne tandis que celle-ci l'embrasse sur la joue. Sur la droite de la composition, un troisième personnage observe la scène.

Dans la seconde moitié du IXe ou dans le courant Xe siècle[668], une *Visitation* appartenant à un petit cycle consacré à l'Enfance du Christ a été peinte dans le chœur de l'église de Saint-Pierre-les-Églises (fig. 271). Cette *Visitation* constitue le plus ancien témoignage préservé pour ce thème dans notre *corpus* français. Cette peinture murale présente une iconographie particulièrement développée puisque cinq personnages participent à la scène. La Vierge et Élisabeth sont facilement identifiables aux deux personnages qui convergent l'un vers l'autre. Si aucun élément ne permet de les distinguer avec certitude, il est permis de suppo-

---

[663] BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 304.

[664] QUACQUARELLI (1988), *art. cit.*, p. 213.

[665] BOSIO Antonio, *Roma sotterranea*, 1632, fac-similé, Roma : Quasar, 1998, p. 579.

[666] Au-dessus du demi-médaillon qui délimite la figuration de la Vierge à l'Enfant, le motif iconographique de la main desséchée de Salomé a été illustré. Celle-ci tend sa main invalide vers l'Enfant emmailloté et allongé dans la crèche afin que s'opère la guérison miraculeuse. Sur la droite de la composition, la même Salomé, que l'on identifie grâce à une inscription, est occupée avec une autre sage-femme au bain de l'Enfant. Cette figuration de la Nativité sans la Vierge est tout à fait exceptionnelle.

[667] Voir note 312 p. 272.

[668] Voir note 9 p. 65.

ser que Marie est la femme de droite, vêtue d'un manteau brun, qui est légèrement plus grande que sa compagne, hypothèse qui est d'ailleurs corroborée par plusieurs études[669]. Cependant, l'identification des autres personnages semble plus complexe. Les mêmes études proposent de reconnaître, dans les deux personnages de gauche, Zacharie et une servante d'Élisabeth tenant un fuseau et, dans le personnage de droite, une suivante de Marie. Sans réfuter cette hypothèse à défaut de pouvoir en proposer une meilleure, force est de constater que le mauvais état de conservation de la peinture ne permet pas de confirmer l'identification des personnages secondaires et que l'on a tout de même quelque peine à expliquer pourquoi ils sont tous nimbés, y compris les prétendues servantes.

Notre documentation iconographique italienne ne comporte aucune *Visitation* appartenant à l'art mural du IXe siècle. En revanche, le thème a été illustré, probablement dans la seconde moitié du siècle suivant[670], dans une chapelle qui fait partie du complexe rupestre de la Grotte S. Michele Arcangelo à Olevano sul Tusciano (fig. 270). La composition de cette peinture murale est très proche de celle de Benevento. Les deux femmes s'enlacent tendrement et pressent leurs visages l'un contre l'autre. En outre, la femme de droite pose délicatement sa main sur le ventre de sa compagne. Dans la partie droite de la composition, un troisième personnage féminin apparait sur le seuil d'un petit édicule de pierre couvert d'une toiture à double pente. D'une main, cette femme écarte une tenture afin de mieux observer la rencontre de Marie et d'Élisabeth. Il s'agit probablement d'une servante comme semble en témoigner la cruche qu'elle tient dans la main gauche. Une figuration très proche a sans doute été employée dans la *Visitation* fragmentaire qui poursuit le cycle de l'Enfance du Christ peint dans l'église S. Maria Foris Portas de Castelseprio. La Vierge, que l'on identifie grâce à son costume, identique à celui qu'elle porte dans l'*Annonciation* qui précède immédiatement la *Visitation*, est figurée sur la gauche. Elle tient sa cousine par les épaules pendant que cette dernière, comme à Olevano, pose une main sur le ventre de Marie. L'important arrachement qui a fait disparaître la partie droite de la composition ne permet pas de savoir si les deux femmes s'embrassaient, ni si une servante assistait à la scène.

Durant la première ou la deuxième décennie du XIe siècle[671], une *Visitation* a été peinte dans le cadre du cycle consacré à l'Enfance du Christ conservé dans l'oratoire S. Salvatore et S. Ilario de Casorezzo (fig. 272). Les deux femmes sont insérées sous une large arcade en plein cintre, identifiées par des inscriptions. Sur la gauche, Marie tient sa cousine par les épaules et presse tendrement sa joue contre la sienne. Élisabeth, quant à elle, pose sa main gauche sur le ventre de la Vierge. Selon une stricte symétrie, deux personnages secondaires encadrent la scène centrale. Chacun est abrité à l'intérieur d'un minuscule édicule et écarte une tenture afin de mieux observer la rencontre sacrée. Dans l'église S. Pierre de Souday, une *Visitation* accompagnant une *Annonciation,* qui a été évoquée plus haut, aurait été peinte à la fin du siècle[672]. Dans un lieu indéfini, les deux femmes que rien ne permet de distinguer s'enlacent étroitement, joue contre joue. Près d'elles, un personnage émergeant d'une nuée, probablement un ange, assiste à la scène.

Entre 1060 et 1117[673], le cycle de l'Enfance du Christ peint dans l'abside de l'ancienne cathédrale de Saint-Lizier se poursuit avec une très belle *Visitation* (fig. 273). Comme à Casorezzo, les deux femmes enlacées et dont les visages se touchent sont abritées sous une arcade en plein cintre. Le *maphorion* bleu que porte la femme de gauche, identique à celui

---

[669] BROCHARD, RIOU (1993), *op. cit.*, p. 50. DESCHAMPS (1952), *art. cit.*, p. 172-173.

[670] ZUCCARO (1977), *op. cit.*, p. 114.

[671] Voir note 37 p. 69.

[672] Voir note 325 p. 274.

[673] Voir note 38 p. 70.

de la Vierge de l'*Annonciation*, permet de supposer qu'il s'agit de Marie, bien qu'aucun autre élément ne vienne le confirmer. Près d'Élisabeth, vêtue de rouge, on aperçoit le sommet d'une architecture qui abritait peut-être un troisième personnage sans que l'on puisse le certifier en raison d'une importante lacune.

À partir du XIIe siècle, les images murales de la Visitation se multiplient, aussi bien en France qu'en Italie. L'épisode a d'ailleurs connu une faveur constante jusqu'à la fin de la période chronologique concernée par cette étude. L'observation des images répertoriées a également mis en lumière la constance d'une iconographie qui offre peu de variations au fil des siècles. Afin d'étayer ce constat, les images de la Visitation seront analysées selon un triple point de vue : celui du lieu dans lequel se déroule l'épisode, celui de la formulation iconographique adoptée pour figurer la rencontre de Marie et d'Élisabeth et enfin celui des personnages secondaires qui assistent parfois à la scène sacrée.

2.6.1. Le lieu de la Visitation

Si l'on en croit les principales sources textuelles qui ont été étudiées dans le cadre de cette enquête, l'épisode de la Visitation se déroule à l'intérieur ou près de la maison d'Élisabeth située, par ailleurs, dans une région montagneuse. Pourtant, dans de nombreuses images, particulièrement dans l'art mural de la France, la rencontre de Marie et d'Élisabeth prend place dans un lieu indéfini qui permet de situer la scène sacrée dans une réalité au-delà de l'humain. C'est le cas, par exemple, dans une *Visitation* qui appartient au cycle de la vie du Christ peint, dans la première moitié du XIIe siècle, peut-être vers 1130[674], dans l'église S. Martin de Nohant-Vic (fig. 274). Les bandes de couleur, alternativement ocre jaune, blanche et ocre rouge, qui composent l'arrière-plan de la peinture apportent une unité visuelle aux différents épisodes qui se succèdent horizontalement sur les murs de l'église. Une inscription permet d'identifier la femme de droite à Élisabeth tandis que la Vierge se distingue de sa cousine grâce à un nimbe rouge et perlé. Élisabeth empoigne vigoureusement sa jeune parente par les épaules et l'enlace étroitement tout en pressant son visage contre le sien.

Un arrière-plan indéfini et continu est également employé dans le cycle peint dans la chapelle du château de Hocheppan à Appiano. Comme dans l'*Annonciation* qui a été étudiée plus haut, les personnages de la *Visitation* (fig. 275) se détachent sur un fond constitué d'aplats aux teintes vives. Rien ne permet de distinguer les deux femmes, si ce n'est le costume de celle de gauche qui est identique à celui de la Vierge de l'*Annonciation*. Les cousines sont étroitement enlacées, le bras de Marie entourant fermement le cou d'Élisabeth. Joue contre joue, les deux femmes se prodiguent mutuellement de tendres caresses.

La *Visitation* peinte dans l'église S. Roch de Blassac se déroule encore dans un lieu indéfini caractérisé par un fond uniformément gris (fig. 276). Aucun élément ne permet de distinguer les deux femmes, pas même les vêtements dont aucun n'est identique à ceux portés par la Vierge dans l'*Annonciation* qui appartient au même ensemble décoratif. Mais ces costumes permettent au peintre de créer un jeu de contraste entre les deux figures enlacées, en utilisant des oppositions de teintes similaires : la femme de gauche porte une tunique rose pâle sous un manteau rouge tandis que les couleurs sont inversées dans la vêture de la seconde. Les deux beaux visages, encadrés de cheveux blonds, sont serrés l'un contre l'autre.

[674] Voir note 39 p. 70.

Bien que le lieu dans lequel se déroule la Visitation demeure indéfini, certaines images introduisent une ébauche de structuration de l'espace qui se traduit par l'insertion d'une arcade. Cet élément architectural rappelle un schéma compositif très usité dans les images murales de l'Annonciation[675], à cette différence près que les deux femmes de la Visitation sont presque toujours abritées sous la même arcade. Si ce mode de structuration de l'espace constituait un facteur de séparation entre le divin et l'humain dans les images de l'Annonciation, il souligne au contraire le rapprochement de Marie et d'Élisabeth dans le contexte de la Visitation. Ce motif iconographique a déjà été aperçu dans les *Visitations* peintes dans l'oratoire de Casorezzo (fig. 272) ou dans l'ancienne cathédrale de Saint-Lizier (fig. 273). Il est également employé dans une autre peinture murale appartenant à un petit cycle de l'Enfance du Christ, probablement réalisé à la fin du XIIe siècle[676] pour la voûte couvrant le chœur de l'église paroissiale S. Cyr à Vesdun (fig. 277). Les deux personnages se détachent sur un arrière-plan composé de bandes colorées alternativement rouges, blanches et grises. Leurs corps enlacés sont insérés sous une arcade en plein cintre dont l'étroitesse renforce la proximité qui existe entre les cousines. Encore une fois, rien ne permet de distinguer les deux femmes. Celle de droite porte bien un voile blanc qui pourrait rappeler celui qu'arbore la Vierge dans l'*Annonciation* appartenant au même programme iconographique, mais les vêtements sont différents. Par ailleurs, la composition est délimitée à droite par une ébauche d'architecture, un édicule étroit et percé d'une haute porte en plein cintre dont les deux battants sont clos. Cet élément formel évoque sans doute la maison d'Élisabeth près de laquelle les deux cousines se sont rencontrées, si l'on en croit plusieurs sources littéraires. Dès lors, il semblerait plus judicieux de considérer que la femme de droite est Élisabeth, accueillant sa jeune parente sur le seuil de sa demeure.

L'insertion d'une architecture évoquant la maison d'Élisabeth, dans l'iconographie de la Visitation, correspond à une figuration plus fidèle aux sources textuelles. Ce développement est particulièrement sensible dans l'art mural de la Péninsule tandis qu'il demeure limité en France, même s'il en existe des exemples anciens comme celui de Vesdun. En Italie, l'insertion de la rencontre de Marie et d'Élisabeth dans un cadre architectural est précoce. En témoigne, notamment, la *Visitation* d'Olevano sul Tusciano où, comme nous l'avons déjà indiqué, une servante observe la scène depuis le seuil d'un petit édicule qui délimite la composition sur la droite (fig. 270).
La décoration murale de l'église S. Giovanni a Porta Latina de Rome se poursuit avec une très belle *Visitation* (fig. 278). La partie droite de la composition est occupée par un édicule dont le porche est soutenu par trois colonnes dont l'une est torse. Une tenture verte est nouée au support de gauche. Près de l'édifice, les deux cousines, que rien ne distingue, s'enlacent et s'embrassent. Comme à Vesdun, il est permis de supposer que la femme de droite, la plus proche de l'édifice, est Élisabeth accueillant Marie chez elle. Derrière elle, malgré les lacunes qui altèrent la lisibilité de l'image, il est possible de déceler la présence d'un troisième personnage, peut-être la servante qui observe la scène depuis le seuil de la maison.
Une composition similaire a été adoptée par le mosaïste du baptistère de Florence (fig. 279). L'arrière-plan est constitué d'un fond d'or dont l'unité est rompue par l'insertion d'un édifice à l'architecture fantaisiste, dans la partie droite de la composition. Au centre de l'image, Élisabeth accueille sa jeune parente sur le seuil de sa maison. Marie, figurée sur la

[675] Voir p. 206 et suivantes.
[676] KUPFER (1993), *op. cit.*, p. 54.

gauche, est identifiable grâce au nimbe orné de cabochons qu'elle arborait déjà dans l'*Annonciation* qui appartient à la même décoration. Les deux cousines sont enlacées mais leurs visages ne se touchent pas. Deux personnages secondaires assistent à la scène sacrée : la servante d'Élisabeth, qui s'inscrit sous l'arc en plein cintre à l'entrée de la maison, et la suivante de Marie, de l'autre côté du groupe central.

À partir du XIVe siècle, les compositions architecturales devant lesquelles se déroule la Visitation tendent à se complexifier et gagnent en ampleur. Dans le transept septentrional de la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise, une *Visitation* fait partie du cycle de l'Enfance du Christ peint par Giotto et son atelier[677] (fig. 280). La partie droite de la composition est occupée par un vaste édifice de deux niveaux. Le niveau inférieur est essentiellement composé d'un porche élevé, soutenu par deux colonnes et abritant une étroite porte en plein cintre. Latéralement, une seconde porte, très petite et surmontée d'un auvent, a été figurée. Un entablement agrémenté de motifs losangés marque la séparation entre les deux niveaux. Le niveau supérieur est constitué d'un corps de bâtiment couvert d'un toit à double pente flanqué d'un appentis. L'ensemble est percé de nombreuses baies et s'ouvre sur la terrasse qui surmonte le porche et sur laquelle est figuré un vase contenant des fleurs, peut-être des lys faisant allusion à la conception virginale de Marie. L'arrière-plan est occupé par un paysage montagneux et aride, au sein duquel croissent quelques rares arbustes. Dans l'iconographie murale de la Visitation, la figuration d'une architecture vue de l'extérieur s'associe souvent d'un paysage dont le caractère généralement accidenté évoque la région montagneuse dans laquelle Elisabeth est établie, selon les sources littéraires.

Au sein du décor mural qu'il a réalisé pour le chœur de la cathédrale S. Maria Assunta in Cielo d'Orvieto, Ugolino di Prete Ilario a peint une *Visitation* dont le cadre architectural et paysager est très développé (fig. 281). La partie droite de la composition est occupée par une riche bâtisse de pierre aux murs crénelés. L'entrée principale est surmontée d'une corniche, soutenue par deux pilastres à chapiteaux corinthiens. La demeure est composée de deux corps de bâtiment surmontés par plusieurs tourelles que l'on aperçoit à l'arrière-plan. Dans la partie gauche de la composition, une haute colline verdoyante matérialise le paysage montagneux évoqué par les textes. À l'arrière-plan, une ville au tissu urbain compact s'abrite derrière une enceinte crénelée, ponctuée de bastions carrés.

Dans le cycle pictural qui décore les murs du cloître de l'abbaye Notre-Dame d'Abondance, la *Visitation* est la première peinture qui soit véritablement bien conservée (fig. 282). Une imposante demeure de pierre rose occupe une grande partie de la composition. Sur la droite, le corps de bâtiment principal est composé de quatre niveaux, comprenant notamment une loggia ainsi qu'une terrasse couverte d'un appentis. Une haute arcade en plein cintre marque l'entrée de la demeure et révèle les premiers degrés d'un escalier qui dessert les différents étages. Sur la façade antérieure de l'édifice, une fontaine laisse échapper un filet d'eau. La présence de ce motif peut souffrir deux interprétations. Il pourrait s'agir d'une allusion au récit de l'épisode de la Visitation selon les *Révélations célestes* de Brigitte de Suède, dans lequel l'auteur indique que la rencontre des deux cousines a lieu près d'une fontaine. Mais la présence de ce motif pourrait également correspondre à une évocation symbolique de la pureté de la Vierge, en référence à la « fontaine scellée » du *Cantique des cantiques*[678]. Sur la gauche, l'édifice se poursuit par une haute enceinte surmontée de pinacles, dont le registre supérieur est percé d'une série d'arcades, chacune abritant deux créneaux à merlons fendus. Au registre inférieur, le mur est interrompu par une baie carrée

[677] Voir note 189 p. 95.

[678] Voir p. 360.

et par une porte étroite qui permettent d'apercevoir, à l'arrière-plan, un jardin clos qui constitue une nouvelle allusion à l'interprétation mariale du *Cantique des cantiques*.
Dans la *Visitation* qui appartient au décor de la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 283), un intérêt particulier est accordé au décor montagneux dans lequel se déroule la scène. Au premier plan, les deux femmes se rencontrent au cœur d'un paysage accidenté composé de rochers qui sont ponctués par une végétation rase. À l'arrière-plan, cependant, la présence d'une bâtisse évoque la proximité de la demeure d'Élisabeth.
L'alliance du décor architectural et du paysage est particulièrement remarquable dans la *Visitation* peinte par Andrea Delitio pour la cathédrale S. Maria Assunta d'Atri (fig. 284). Au premier plan, les personnages sont rassemblés devant un édifice précédé par un porche haut et étroit dont les arcades en plein cintre sont soutenues par des colonnes de marbre blanc, veiné de gris. À l'arrière-plan, un paysage au relief fortement accusé se déploie jusqu'à une ville ceinte de hauts murs blancs. Au sein de ce paysage montagneux, plusieurs personnages vaquent à leurs occupations quotidiennes. On aperçoit notamment un homme encapuchonné qui mène un âne, chargé de rondins de bois, en direction de la porte de la ville. Un autre, accompagné d'une femme, quitte le bourg avec sa monture tandis qu'un second couple parcourt à pied le paysage accidenté.

Beaucoup plus rarement, la rencontre de Marie et de sa cousine se déroule à l'intérieur d'un édifice qui évoque peut-être la maison d'Elisabeth, bien que les caractéristiques d'un intérieur familier soient généralement absentes. Dans la Chartreuse du Val de Bénédiction, située à Villeneuve-lès-Avignon, une chapelle a été édifiée sous le pontificat d'Innocent VI, entre 1352 et 1362, et décorée à la même période par le peintre italien Matteo Giovanetti ou son atelier[679]. Consacré à la vie de saint Jean-Baptiste, le programme iconographique comporte notamment une très belle *Visitation* qui se déroule dans un intérieur (fig. 285 a). La présence de nombreux piliers évoque une galerie ou peut-être un patio mais il semble difficile d'affirmer qu'il s'agit bien de l'intérieur d'une demeure privée.
La *Visitation* qui appartient au cycle de la vie du Christ peint par Giusto de Menabuoi dans le baptistère de Padoue introduit également la scène à l'intérieur d'un édifice (fig. 286 a). Les deux femmes sont rassemblées dans la pièce principale, surmontée d'un registre de petites baies géminées à lancettes. À l'arrière-plan, les murs de pierre sont agrémentés de frises à motifs géométriques. La salle est flanquée, sur la droite, d'une pièce plus basse, sorte d'antichambre que jouxte un escalier. Comme à Villeneuve-lès-Avignon, cet intérieur ne comporte aucun mobilier ni effets personnels susceptible de lui conférer un caractère d'intimité.
Dans l'atrium de l'église S. Maria Annunziata de Florence, une *Visitation* a été peinte en 1516 par Le Pontormo[680] (fig. 287). Les multiples personnages qui assistent à la rencontre sacrée sont abrités dans un édifice dont le caractère ecclésial souligne la solennité de l'évènement. Quelques degrés permettent d'accéder à un espace semi-circulaire, évoquant l'abside d'une église, dont la paroi est scandée par plusieurs pilastres et marquée, au centre, par une niche.
Mais qu'elle se déroule dans un lieu indéfini, au sein d'un cadre architectural et paysager ou à l'intérieur d'un édifice, la rencontre de Marie et d'Élisabeth fait l'objet d'une figuration assez stéréotypée.

---

[679] Voir notes 94 à 97 p. 81.
[680] Voir note 442 p. 134.

2.6.2. La rencontre de Marie et d'Élisabeth

Dans les images murales de la Visitation qui ont été répertoriées dans le cadre de cette enquête, la rencontre de Marie et d'Elisabeth occupe généralement le centre de la composition. Lorsqu'il est possible de l'identifier avec certitude, la Vierge est le plus souvent figurée sur la gauche. La relation qui se noue entre les deux cousines est matérialisée par une gestuelle qui est caractérisée par trois types iconographiques principaux. Mais certaines images introduisent également des motifs iconographiques spécifiques dont l'objectif est d'insister particulièrement sur la grossesse des deux femmes ou sur les paroles échangées au moment de leurs retrouvailles.

2.6.2.1. Trois types iconographiques principaux : entre tendresse et solennité

L'observation de la figuration de Marie et d'Élisabeth dans les plus anciennes images de la Visitation qui appartiennent à notre *corpus* documentaire a permis de mettre en évidence la prépondérance d'un premier type iconographique, pour lequel nous utiliserons l'appellation d'embrassade. Les deux femmes sont étroitement enlacées et leurs visages sont pressés l'un contre l'autre. Cette gestuelle permet de matérialiser la profonde tendresse qui unit les deux parentes. Le motif de l'embrassade dans la Visitation serait d'origine orientale puisqu'il en existe des exemples anciens dans les fresques de Cappadoce ou sur les ampoules de Monza[681]. Il s'agit du type iconographique le plus répandu dans l'art mural jusqu'à la fin du XIIe siècle, aussi bien en France qu'en Italie.

Au sein de notre documentation, la *Visitation* fragmentaire conservée dans la catacombe de Valentin à Rome témoigne de l'utilisation précoce du motif iconographique de l'embrassade des deux cousines. Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, Marie et Élisabeth, que rien ne permet de distinguer, sont tendrement enlacées joue contre joue. Dans la *Visitation* de Benevento (fig. 269), le terme d'embrassade est parfaitement approprié puisque la femme de droite dépose un tendre baiser sur la joue de sa compagne, pendant que cette dernière lui caresse doucement le visage. À Olevano sul Tusciano (fig. 270), Casorezzo (fig. 272) ou Appiano (fig. 276), le type iconographique employé correspond toujours à celui de l'embrassade. Les exemples sont également nombreux dans l'art mural de l'Hexagone, comme en témoignent notamment les peintures de Saint-Lizier (fig. 273), de Nohant-Vic (fig. 274) ou de Vesdun (fig. 277).

Le type iconographique de l'embrassade a fait l'objet d'une variante assez ponctuelle mais que l'on retrouve néanmoins tout au long de la période chronologique concernée par cette étude. Les deux femmes sont toujours étroitement enlacées mais leurs visages ne se touchent pas. Nous utiliserons le terme d'étreinte pour qualifier cette variante. Ce motif iconographique apparait peut-être pour la première fois, au sein de notre documentation, dans la mosaïque détruite de l'ancienne basilique S. Pierre de Rome. Les deux femmes sont serrées l'une contre l'autre mais leurs visages se font face, dans une figuration en strict profil qui laisse à penser qu'elles se regardent intensément. Une figuration similaire est employée dans la *Visitation* du baptistère de Florence (fig. 279), à cette différence près que le visage de Marie est légèrement tourné vers le regardeur.

Dans la seconde moitié du XIIIe ou début du XIVe siècle[682], une *Visitation* appartenant à un petit cycle de l'Enfance du Christ a été peinte dans la crypte de l'église du Mas d'Aire-sur-

[681] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 198.

[682] Voir note 88 p. 79.

l'Adour (fig. 288). Cette peinture murale possède un caractère assez fruste et les figures, définies par un tracé simple, se détachent sur un fond uni. Aucun élément ne permet d'identifier avec certitude les deux femmes, hormis peut-être la taille légèrement supérieure de celle de gauche, ce qui laisse à penser qu'il pourrait s'agir de Marie. Elles sont toutes deux vêtues de manière identique : une tunique blanche et un manteau gris ainsi qu'une coiffe encadrant une chevelure blonde. Les deux cousines sont étroitement enlacées mais leurs visages ne se touchent pas, peut-être en raison de la différence de taille qui les distingue. Leurs visages ronds, aux yeux désormais vides, sont tournés en direction de l'observateur.
Le type iconographique de l'étreinte perdure jusque dans la première moitié du XVIe siècle puisqu'on en trouve un exemple tardif dans la *Visitation* qui poursuit le programme décoratif peint par Boccaccio Boccaccino dans la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona (fig. 289). La partie gauche de la composition est occupée par un haut édifice de pierre, précédé par un porche soutenu par deux colonnes à chapiteaux corinthiens. Sur la droite, l'arrière-plan est composé d'un paysage vallonné et verdoyant au-delà duquel on aperçoit une ville, implantée au bord d'un lac ou d'un cours d'eau, ainsi que de hautes montagnes à l'horizon. Au premier plan, Marie et Élisabeth se rencontrent, entourées de plusieurs personnages secondaires. Les deux femmes ne sont pas nimbées et rien ne permet de les distinguer l'une de l'autre. Les deux cousines sont enlacées et leurs visages sont proches sans toutefois se toucher. Celui la femme de droite est d'ailleurs presque entièrement dissimulé par son voile et par la position de sa tête, légèrement inclinée. Cet élément constitue peut-être un indice permettant d'identifier les deux femmes. Le visage baissé et dissimulé de celle de droite ne semble pas correspondre à une attitude adéquate pour la Vierge qu'il faut peut-être identifier au personnage de gauche dont le visage est dans la lumière. Par ailleurs, le manteau bleu et le voile blanc qu'elle porte font partie de la vêture traditionnelle attribuée à Marie dans l'iconographie du Moyen Âge.

À partir du XIIIe siècle, le type iconographique de l'embrassade a été progressivement abandonné au profit d'une figuration moins intime. Une nouvelle gestuelle se développe alors, pour laquelle nous emploierons l'appellation d'accolade. Marie et Élisabeth ne sont pas étroitement enlacées ; elles se tiennent par les mains, par les bras ou encore par les épaules mais une certaine distance subsiste entre elles. Le développement de ce nouveau type iconographique, à partir du XIIIe et surtout au XIVe siècle, correspond à une certaine solennisation de la figuration de la Visitation de laquelle les effusions de tendresse tendent à être évacuées progressivement. Dans les années 1270-1280[683], un petit cycle dédié à l'Enfance du Christ a été peint à la voûte du chœur de l'église de Saint-Maurice-sur-Loire et comporte notamment une *Visitation* (fig. 290). Les deux femmes se détachent sur un arrière-plan uni et, encore une fois, il semble difficile de les distinguer l'une de l'autre. Celle de gauche porte une tunique jaune et un manteau bleu tandis que l'autre est entièrement vêtue de blanc. Cette couleur, symbole de pureté, pourrait constituer un indice permettant d'identifier la femme de droite à la Vierge, sans que cela puisse être confirmé. Les deux femmes tiennent un livre dans une main tandis que, de l'autre, elles se tiennent mutuellement par l'épaule, dans une attitude empreinte de cordialité.
Au XIVe siècle, l'utilisation du type iconographique de l'accolade se multiplie dans les *Visitations* qui appartiennent au *corpus* de cette étude. Dans la peinture murale réalisée au début du siècle par Giotto pour la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 280), Marie et Élisabeth se

[683] Voir note 84 p. 78.

saluent en se tenant mutuellement par les bras. Mais la tension de leurs membres permet de maintenir une certaine distance entre elles. À la fin du XIVe siècle, un anonyme connu sous l'appellation de Maestro di Ada Negri[684] a peint une *Visitation* isolée sur une colonne de la nef de l'église S. Francesco de Lodi (fig. 291). Les deux femmes occupent tout l'espace d'une composition étroite dont l'arrière-plan est composé d'aplats noirs et verts. Sur la gauche, Marie est identifiable grâce à son visage juvénile, encadrée de boucles blondes. Sur la droite, les traits d'Élisabeth traduisent son âge avancé, ce qui permet de la distinguer de sa jeune parente. Comme à Assise, les deux cousines se tiennent amicalement par les bras tout en maintenant une certaine distance entre elles. Dans la *Visitation* de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon (fig. 285 a), les deux femmes tendent leurs bras ouverts comme si elles voulaient s'étreindre, mais le geste reste en suspens et un écart important est ainsi ménagé entre elles.
Le type iconographique de l'accolade demeure très répandu dans les *Visitations* postérieures au XIVe siècle. Il est notamment employé dans la peinture murale d'Abondance (fig. 282) où Marie et Élisabeth se rencontrent dans un espace extérieur, délimité par la structure architecturale qui a été décrite plus haut. Comme à Lodi, les deux femmes se distinguent par la jeunesse de l'une et les traits marqués par l'âge de l'autre. La posture adoptée par les deux cousines est identique à celle que l'on trouve dans les *Visitations* d'Assise ou de Lodi. Le programme décoratif peint par Domenico Ghirlandaio pour la chapelle Tornabuoni, dans l'église florentine de S. Maria Novella, se poursuit avec une belle *Visitation* à l'iconographie très développée (fig. 292). La scène s'inscrit dans un vaste espace architectural et paysager, dont l'arrière-plan est caractérisé par une ville finement détaillée et par un au-delà montagneux. Sur la droite, un riche édifice, dont une paroi est ornée de bas-reliefs historiés, s'ouvre par une vaste arcade en plein cintre flanquée de deux épaisses colonnes adossées. Un pont de bois enjambe un vide s'apparentant à une douve et un épais mur d'enceinte, formant angle droit, s'inscrit dans son prolongement. La rencontre entre Marie et Élisabeth a lieu près de l'extrémité de ce mur. La jeunesse et le manteau bleu de la femme de gauche laissent à penser qu'il s'agit de la Vierge. Sur la droite, le visage plus mature d'Élisabeth est encadré par un voile de dentelle blanche. Figures de profil, les yeux dans les yeux, les deux cousines se donnent l'accolade en se tenant par les poignets.

Le dernier type iconographique est peu fréquent, même s'il apparait précocement, dans les images murales de la Visitation qui ont été recensées, et perdure ponctuellement durant toute la période chronologique étudiée. Ce type iconographique, que nous qualifierons de rencontre, se caractérise par l'absence, ou la quasi-absence de contact physique entre Marie et Élisabeth ; tout au plus les deux femmes se tiennent-elles par la main.
Au sein de notre *corpus* iconographique, ce motif apparait pour la première fois dans la *Visitation* de Saint-Pierre-les-Églises (fig. 271). Les deux personnages qui ont été identifiés comme la Vierge et sa cousine convergent l'un vers l'autre, dans un mouvement dynamique souligné par la position de leurs jambes. Cette posture pourrait traduire l'empressement des deux femmes à se rencontrer, mais le contact entre les deux femmes est presque inexistant et seule celle de gauche tend ses bras ouverts en direction de sa compagne.
Dans le troisième quart du XIIe siècle[685], une *Visitation,* appartenant à un programme iconographique dédié à l'Enfance du Christ, a été peinte dans l'église d'Areines (fig. 293). La scène se déroule sur un fond décoratif qui caractérise l'ensemble du cycle ; l'arrière-plan,

[684] TERRAROLI (1993), *op. cit.*, p. 177.
[685] Voir note 42 p. 70.

constitué d'aplats blancs et rouges, est délimité par des frises d'un rouge plus soutenu, agrémentées d'un filet de perles blanches. Rien ne permet de distinguer les deux femmes qui se font face, à l'exception du nimbe bleu qui caractérise le personnage de la Vierge dans les deux autres peintures murales qui composent ce décor. Cette *Visitation* est soumise à une stricte recherche de symétrie. Marie et Élisabeth, figurées de trois-quarts, se font face et lèvent une main, paume ouverte, devant leur poitrine. Bien qu'une lacune importante marque le centre de la peinture, il est permis de supposer qu'elles tiennent, dans l'autre main, une palme dont on aperçoit les extrémités entre elles. Cet élément permet de déduire qu'il n'existe probablement aucun contact physique entre les deux femmes. La symétrie, le hiératisme des figures ainsi que l'absence de tout contact entre les personnages manifestent la volonté de livrer une vision véritablement solennelle de l'épisode de la Visitation.

Une motivation similaire animait probablement l'artiste anonyme qui a peint la *Visitation* qui poursuit le programme décoratif de la chapelle S. Pellegrino de Bominaco (fig. 294). Le groupe principal est figuré devant une structure architecturale qui évoque une abside, surmontée de son cul-de-four et flanquée de deux colonnes à chapiteaux feuillagés. La Vierge, à droite, et Élisabeth, à gauche, sont identifiées à l'aide d'inscriptions. Une distance importante est maintenue entre les deux cousines et aucun contact physique ne s'établit entre elles. Cependant, l'agitation de leurs mains au centre de la composition permet de signifier au regardeur que des paroles sont échangées. La symétrie de l'image est accentuée par les deux personnages féminins qui, de part et d'autre, observent la scène centrale depuis le seuil d'une porte en écartant la tenture qui y est suspendue.

Dans la *Visitation* de la cathédrale d'Orvieto (fig. 281), la rencontre de Marie et d'Élisabeth occupe le centre de la composition. Les deux femmes peuvent être distinguées grâce aux caractères respectifs de leurs visages. Sur la gauche, Marie possède un visage juvénile, encadré par une chevelure blonde. Sur la droite, Élisabeth porte une guimpe blanche qui souligne la vieillesse de ses traits. La rencontre des deux cousines est caractérisée par une grande solennité : elles se serrent simplement la main et Marie lève également la main gauche, paume ouverte, en signe de salutation.

C'est également en se serrant la main que la Vierge et Élisabeth se saluent dans la *Visitation* peinte dans l'église S. Maria Annunziata de Florence (fig. 287). Mais cette image est particulièrement intéressante puisqu'elle témoigne de l'utilisation d'un motif iconographique très peu répandu et qui concerne exclusivement, semble-t-il, l'art mural italien : l'agenouillement d'Élisabeth[686]. L'introduction de ce motif dans l'iconographie de la Visitation accentue la solennisation de la scène tout en lui conférant une dimension dévotionnelle qui a déjà été observée au sujet de l'épisode de l'Annonciation[687].

Au sein de notre documentation iconographique, le motif de l'agenouillement d'Élisabeth apparait pour la première fois dans la *Visitation* peinte par Taddeo Gaddi au sein du décor de la chapelle Baroncelli, dans la basilique florentine de S. Croce. La scène se déroule devant un édifice composé d'un porche étroit, surmonté d'un étage dont les parois sont percées de plusieurs baies et agrémentées de bandes lombardes. Au-delà, on aperçoit un paysage montagneux ainsi qu'une ville abritée à l'intérieur d'une enceinte crénelée. La rencontre de Marie et d'Élisabeth, qui se donnent l'accolade en se tenant par les bras, occupe le premier plan. Sur la gauche, la Vierge est caractérisée par un visage juvénile figuré de pro-

[686] Le motif de l'agenouillement d'Élisabeth s'est surtout imposé dans l'iconographie de la Contre Réforme. Louis Réau indique, à tort, qu'il n'a été adopté par l'art italien qu'à la fin du XVe siècle alors que notre documentation iconographique témoigne d'une insertion plus précoce dans l'art mural, dès la première moitié du XIVe siècle. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 199.

[687] Voir paragraphe 2.5.3.4 Le caractère dévotionnel des images de l'Annonciation, p. 378 et suivantes.

fil. Sur la droite, Élisabeth porte une guimpe blanche qui souligne la différence d'âge qui existe entre les deux femmes. L'aînée s'est agenouillée devant sa jeune cousine et lève vers elle un visage soumis. De part et d'autre, deux personnages féminins assistent à la scène sacrée.

Au XVe siècle, le motif iconographique de l'agenouillement d'Élisabeth est employé dans deux *Visitations* réalisées vers 1470-1480[688], par le peintre italien Giovanni Baleison, pour deux chapelles situées dans le sud-est de la France. Dans la chapelle Notre-Dame-del-Poggio de Saorge, la *Visitation* poursuit un programme iconographique consacré à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ (fig. 295). La rencontre a lieu devant un édifice qui comporte trois niveaux en décrochement, couverts de toitures en tuiles romaines. Une enceinte, crénelée et agrémentée de bandes lombardes, sépare le premier plan d'un au-delà urbain. Au sein du groupe principal, la Vierge est figurée sur la droite et donne l'accolade à sa cousine en la tenant par les épaules. Élisabeth, quant à elle, tient sa jeune parente au niveau de la taille puisqu'elle s'est agenouillée devant elle pour lui témoigner son admiration. À ses côtés, une servante assiste à l'évènement. Giovanni Baleison a utilisé une composition presque identique dans la *Visitation* qu'il a peinte contemporainement pour la chapelle Notre-Dame de Boncoeur de Lucéram. La scène se déroule près d'un bastion, percé d'une ouverture étroite qui permet de pénétrer dans l'enceinte de la ville figurée à l'arrière-plan. Toujours figurée sur la droite du groupe principal, la Vierge tient également sa cousine par les épaules. La posture d'Élisabeth est analogue puisqu'elle est agenouillée devant Marie et la tient par la taille. L'absence de tout personnage secondaire, dans la *Visitation* de Lucéram, constitue la seule différence notable entre les deux peintures murales.

ꝏ

L'observation des images murales de la Visitation qui appartiennent à la documentation de cette étude a révélé l'existence de trois types iconographiques principaux[689]. Le motif de l'embrassade des deux cousines caractérise les plus anciennes images de la Visitation, particulièrement jusqu'à la fin du XIIe siècle, tandis que sa variante, l'étreinte, est peu répandue mais ponctuellement présente pendant toute la période chronologique étudiée. À partir du XIIIe siècle, l'embrassade tend à disparaître au profit du type iconographique de l'accolade dont le développement, en limitant les effusions de tendresse, induit une certaine solennisation du thème de la Visitation. Cette solennisation est parfois accentuée, dès le siècle suivant, par l'introduction du motif de l'agenouillement d'Élisabeth devant sa jeune parente. Enfin, le type iconographique de la rencontre s'inscrit dans cette recherche de solennisation par la quasi absence de contact physique entre les deux cousines. Le développement de ce motif s'effectue parallèlement à celui des deux types iconographiques précédents. Bien que peu fréquemment employé, il apparait précocement et perdure pendant toute la période chronologique concernée par cette enquête. Mais quelle que soit la formule iconographique adoptée pour matérialiser la rencontre de Marie et d'Élisabeth, certaines images de la Visitation insistent particulièrement sur la grossesse des deux femmes, afin

[688] Voir note 382 p. 123.

[689] Les constats établis à partir des images murales de la Visitation, qui appartiennent à notre *corpus,* s'éloignent radicalement des observations proposées par Louis Réau dans son *Iconographie de l'art chrétien*. Celui-ci affirme que le type iconographique de la rencontre caractérise particulièrement l'art français des XIIe et XIIIe siècles. Cependant, cette affirmation semble se fonder exclusivement sur l'analyse de sculptures et de vitraux. Cette tendance ne se confirme pas dans l'art mural français puisque c'est le type iconographique de l'embrassade qui prévaut, au moins jusqu'à la fin du XIIe siècle, et cède ensuite la place à celui de l'accolade. D'ailleurs, Louis Réau n'opère aucune distinction entre ces deux derniers types iconographiques, qu'il désigne globalement sous l'appellation d'embrassement. RÉAU (1957), *op. cit*., p. 198.

d'en souligner le caractère miraculeux, tandis que d'autres mettent en exergue les paroles échangées au cours de la rencontre.

2.6.2.2. Une insistance particulière sur la grossesse des deux femmes

La valorisation de la grossesse de Marie et d'Élisabeth apparait très précocement dans l'iconographie de la Visitation. Elle s'observe déjà dans une mosaïque qui appartient au décor, réalisé vers 540[690], pour l'abside de la basilique S. Euphrasiana de Parenzo, en Istrie. La scène se détache sur un fond « abstrait », constitué de bandes horizontales de couleurs diverses. La partie droite de la composition est occupée par un petit édicule dont l'entrée, surmontée d'un fronton triangulaire, est dissimulée par une tenture. Un petit personnage la soulève à demi afin de pouvoir assister à la scène sacrée, caractérisée ici par le type iconographique de la rencontre. Les deux cousines, que rien ne permet de distinguer, se font face sans se toucher. Les *maphorions* ajustés dont elles sont revêtues permettent d'attirer l'attention du regardeur sur leurs ventres rebondis.
Mais cette évocation réaliste de la grossesse de Marie et d'Élisabeth disparaît de l'époque carolingienne jusqu'au XIIIe siècle, au profit d'un traitement formel plus allusif qui se traduit, notamment, par un motif iconographique figurant l'une des deux femmes posant sa main sur le ventre de sa compagne[691]. S'il est assez peu répandu au sein du *corpus* iconographique de cette enquête, ce motif est néanmoins employé précocement dans l'art mural de l'Italie. Il apparait dès le Xe siècle dans les *Visitations* peintes à Castelseprio et à Olevano sul Tusciano (fig. 270). Dans la première peinture murale, malgré une importante lacune, nous voyons que Marie tient sa cousine par les épaules tandis que cette dernière pose ostensiblement la main sur le ventre de sa jeune parente. Une figuration similaire s'observe dans la *Visitation* d'Olevano sul Tusciano. Les deux femmes sont enlacées, joue contre joue, tandis que celle de droite, peut-être Élisabeth si l'on considère que l'édifice près duquel elle se tient est sa demeure, pose de la même manière sa main sur le ventre de sa compagne.
Dans notre documentation française, le motif iconographique qui nous intéresse n'apparait pas avant la seconde moitié du XVe siècle. Il est notamment employé dans la *Visitation* qui continue le cycle de l'Enfance du Christ peint dans la chapelle du château du Pimpéan à Grézillé (fig. 296). La scène se déroule dans un paysage vallonné et verdoyant, dont l'arrière-plan est occupé par la figuration d'une ville. Sur la gauche, il est possible d'identifier la Vierge grâce au manteau brodé d'or et à la longue chevelure qui la caractérisent dans l'ensemble du cycle pictural. Le type iconographique adopté dans cette image s'apparente à celui de la rencontre puisque le contact établi entre les deux cousines est négligeable. Marie ne touche pas sa parente et se contente de la saluer de sa main gauche levée. Élisabeth, quant à elle, a placé une main derrière le dos de sa jeune cousine et, de l'autre, esquisse un geste en direction de son ventre. À la fin du siècle, un autre exemple apparait dans la *Visitation* qui appartient au cycle pictural consacré à la vie de la Vierge dans l'église Notre-Dame de Kernascléden. Comme à Grézillé, les personnages prennent place au cœur d'un paysage verdoyant interrompu, à l'arrière-plan, par un édifice haut et étroit dont la façade latérale est flanquée d'une mince tourelle. Au premier plan, les deux cousines se donnent l'accolade. Sur la gauche, Marie, possède un visage juvénile encadré de cheveux blonds. Sur la droite, la maturité d'Élisabeth est soulignée par la guimpe blanche

[690] SCHILLER (1971), *op. cit.*, fig. 72.
[691] STUBBE Achille, *La Madone dans l'art*, Bruxelles : Elsevier, 1958, p. 78.

qui entoure son visage. Chacune des deux femmes pose sa main droite sur le ventre de l'autre afin de souligner l'importance de leurs grossesses respectives.
Dans la *Visitation* peinte dans la cathédrale d'Atri (fig. 284), contrairement à la tendance générale, c'est la Vierge qui pose la main sur le ventre de sa cousine. Son regard dirigé vers l'abdomen rebondi souligne encore l'importance de cette grossesse miraculeuse. La joie d'Élisabeth se traduit sur son visage par un éclatant sourire. Bien que le ventre de Marie s'arrondisse également, c'est la grossesse de sa parente qui est mise à l'honneur dans cette image. Cette insistance inhabituelle aurait pu se justifier aisément si cette Visitation avait fait partie d'un programme iconographique consacré à l'histoire de saint Jean-Baptiste. Cependant, il s'agit bien d'un cycle dédié à la vie de la Vierge et du Christ. Pourquoi alors la grossesse de Marie n'est-elle pas mise à l'honneur ? La présence de Joseph permet peut-être d'expliquer cette particularité car, selon les sources littéraires, l'époux de la Vierge n'aura connaissance de sa grossesse qu'après la Visitation.

2.6.2.3. Les paroles échangées : les louanges d'Élisabeth et le *Magnificat*

Au sein de la documentation de cette étude, quelques rares images murales de la Visitation s'attachent à mettre en exergue les paroles qui ont été échangées par Marie et Élisabeth lors de leur rencontre. Il s'agit des louanges exprimées par Élisabeth lorsqu'elle reçoit la révélation de l'Incarnation, par le truchement de son propre enfant, et du *Magnificat* que la Vierge chante en réponse. D'un point de vue formel, la matérialisation de ces paroles s'effectue souvent sous la forme d'un phylactère. Prenons pour premier exemple une *Visitation* peinte vers 1440-1450[692], par un anonyme proche du style de Jean Bapteur et du peintre d'Abondance[693], dans une chapelle de l'ancienne église des Cordeliers d'Embrun (fig. 297). De l'ancienne église qui a été détruite par le feu au début du XXe siècle, il ne reste plus aujourd'hui que les quatre chapelles septentrionales qui abritent les locaux de l'office du tourisme de la ville. La peinture murale qui nous intéresse est conservée dans la quatrième chapelle, l'actuel bureau de la responsable de l'office, et appartient à un programme iconographique fragmentaire qui est probablement consacré à la vie de saint Jean-Baptiste[694]. La scène se déroule devant un édifice cossu composé de deux corps de bâtiment, comportant chacun deux niveaux couronnés d'une épaisse corniche en surplomb. Au

---

[692] *Peintures murales…* (1987), *op. cit.*, p. 97-113.

[693] ENAUD François, *Les peintures murales découvertes dans les restes de l'ancienne église des Cordeliers d'Embrun*, Tiré à part du Bulletin de la Société d'Études des Hautes-Alpes, Gap : Louis-Jean, 1978, p. 22-74.

[694] Le mauvais état de conservation des peintures murales de la quatrième chapelle altère la lisibilité du programme iconographique dans son ensemble. Les trois peintures qui figurent sur le mur occidental ne posent pas de problème d'identification majeur : il s'agit de l'*Annonce à Zacharie,* qui apprend par un ange la conception miraculeuse de son épouse, de la *Visitation* et de la *Naissance de Jean-Baptiste*. En revanche, l'identification des peintures du mur septentrional est plus délicate. François Enaud a proposé de reconnaître deux épisodes issus de l'Enfance du Christ, à savoir une *Annonciation* et une *Circoncision*. Cependant, cette hypothèse ne nous satisfait pas et il nous semble plus judicieux d'identifier cette *Circoncision* à celle du Précurseur et non à celle de Jésus. En effet, un personnage masculin, assis au premier plan à gauche, est vêtu de la même manière que Zacharie dans la peinture illustrant l'épisode de la *Naissance de saint Jean-Baptiste*. De plus, ce personnage semble occupé à écrire dans un livre, ce qui correspondrait au thème de l'Imposition du nom de Jean. Par ailleurs, il est à noter que l'enfant ne porte pas de nimbe crucifère et que la Vierge est absente. Bien que ces deux éléments iconographiques ne soient pas systématiques dans les images de la Circoncision du Christ, leur absence est néanmoins compatible avec une figuration de Jean-Baptiste. Si l'on considère que notre hypothèse est exacte, la présence de l'épisode de l'Annonciation, au registre supérieur du mur septentrional, constituerait une illustration littérale de l'*Évangile selon saint Luc*. En effet, la séquence narrative livrée par l'évangéliste intercale l'épisode de l'Annonciation entre l'annonce de la naissance de Jean-Baptiste à Zacharie et la Visitation. Dans ce cas, la lecture du cycle pictural s'effectuerait de façon continue sur les deux parois, de gauche à droite puis de haut en bas, depuis l'*Annonce à Zach*arie au registre supérieur du mur occidental jusqu'à la *Circoncision de Jean-Baptiste* au registre inférieur du mur septentrional.

premier plan, Marie et Élisabeth se donnent l'accolade en se tenant par les bras. Si l'identification des deux cousines ne peut être déterminée avec certitude, certains indices permettent néanmoins de supposer que la femme de gauche est la Vierge. En effet, celle-ci est revêtue d'un manteau bleu dont la teinte, traditionnellement associée à la figuration de la Vierge, est identique à celle du manteau porté par le personnage agenouillé dans l'*Annonciation* présumée peinte sur le mur contigu. La figuration d'Élisabeth sur le seuil d'une demeure qui est probablement la sienne, accueillant sa jeune parente, vient renforcer cette hypothèse. Cette image est particulièrement intéressante en raison des deux phylactères qui se déploient autour de la tête des deux femmes. Si les inscriptions qu'ils revêtaient certainement sont désormais illisibles, il est permis de supposer qu'elles devaient se référer aux louanges d'Élisabeth et au *Magnificat* chanté par la Vierge, tels qu'ils sont rapportés par l'*Évangile selon saint Luc*.

Dans la *Visitation* de La Brigue (fig. 283), le phylactère qui se déroule autour du visage d'Élisabeth porte encore, de manière très lisible, les paroles de louange qu'elle adresse à sa jeune cousine, lorsqu'elle reçoit la révélation de l'Incarnation. L'inscription n'est pas complète mais correspond à la citation suivante : « et unde hoc mihi ut veniat mater Domini mei ad me »[695]. Dans la peinture murale de la cathédrale d'Atri (fig. 284), en revanche, l'évocation des louanges d'Élisabeth s'effectue beaucoup plus discrètement, par le truchement d'un phylactère non inscrit qu'elle tient dans la main gauche. Cette discrétion s'accorde parfaitement à une possible volonté, déjà évoquée plus haut, de ne pas insister sur la grossesse de Marie à cause de la présence de Joseph, encore ignorant de l'état de sa jeune épouse.

Évoquons pour finir une *Visitation* étonnante dont l'iconographie met à l'honneur le *Magnificat* prononcé par la Vierge (fig. 298). Cette peinture murale a été réalisée dans le courant du XIVe siècle, par un artiste appartenant à l'école lombarde[696], pour l'église S. Marta de Bergamo. La peinture a été déposée de son emplacement originel et est actuellement conservée dans l'un des musées de la ville, l'Academia Carrara. Trois personnages sont figurés dans un espace indéfini. Sur la droite, Élisabeth, voilée de blanc, salue sa jeune cousine d'un geste de la main droite. Celle-ci, au centre, n'accorde pas un regard à sa parente puisqu'elle est absorbée dans la lecture du livre qu'elle tient entre ses mains. Sur les deux pages ouvertes, sont inscrits les premiers mots du *Magnificat* : « Magnificat anima mea Dominum et exsultavit spiritus »[697]. Sans la présence de cette inscription, l'identification de la scène à une Visitation aurait d'ailleurs pu s'avérer délicate. Les deux femmes sont accompagnées d'un personnage masculin figuré derrière la Vierge, dans la partie gauche de la composition. Il pourrait s'agir de Joseph mais le type iconographique, assez jeune, ne correspond pas à celui qui est généralement attribué à l'époux de Marie. De plus, malgré une importante lacune, l'homme semble occupé à écrire dans un livre qu'il tient dans la main gauche. Ne pourrait-il s'agir de saint Luc, auteur du *Magnificat* dont le texte est si bien mis à l'honneur par cette image ?

Si l'iconographie de la Visitation est, le plus souvent, centrée sur la Vierge et sa cousine Élisabeth, il n'est pas rare que des personnages secondaires, dont l'identification s'avère parfois complexe, soient introduits dans la scène pour assister à la rencontre sacrée.

---

[695] Lc 1, 43.

[696] Selon l'Index of Christian Art.

[697] Lc 1, 46-47.

2.6.3. L'assistance

Parmi l'assistance qui entoure parfois le groupe central formé par Marie et Élisabeth, les époux des deux femmes occupent une place de choix. Pourtant, la plupart des textes qui ont été étudiés ne mentionnent pas leur présence, même si celle de Zacharie semble implicite puisque la rencontre des cousines se déroule dans sa maison. Les *Méditations sur la vie du Christ* se distinguent en indiquant que la Vierge se rend chez sa cousine en compagnie de Joseph et évoquant la présence de Zacharie au cours des épisodes relatifs à la naissance de Jean-Baptiste, auxquels Marie assiste.

En dépit du silence des sources, la figuration des époux dans l'iconographie de la Visitation est ancienne puisqu'elle est attestée sur le dorsal sculpté de la cathèdre de Maximien, autrefois conservée à Ravenne et généralement datée vers 520-550[698]. Au sein du *corpus* iconographique de cette étude, la figuration des époux est peu répandue et plus tardive. La *Visitation* conservée à Saint-Pierre-les-Églises (fig. 271) pourrait en constituer le premier exemple puisque l'un des personnages a été identifié à Zacharie[699], bien qu'à notre avis le mauvais état de conservation de la peinture ne permette pas de confirmer une telle hypothèse.

La figuration des époux, dans les *Visitations* qui appartiennent à notre documentation, se développe surtout à partir du XIVe siècle et concerne principalement l'art mural de l'Italie. Il est parfois difficile d'identifier les époux respectifs de Marie et d'Élisabeth parmi l'assistance qui entoure le groupe principal. Certains indices, comme la présence d'un nimbe où la position par rapport aux deux femmes, permettent néanmoins d'apporter quelques éclaircissements. Dans la *Visitation* peinte dans la cathédrale d'Orvieto (fig. 281), chacun des deux vieillards porte le nimbe et se tient auprès de son épouse. Sur la gauche, Joseph, la barbe et le cheveu courts et s'appuyant sur un fin bâton, est figuré derrière Marie. En pendant, la figuration de Zacharie est très proche ; lui aussi est appuyé sur un bâton, mais il se distingue par la longue barbe bifide et le bonnet qui le coiffe. Le grand-prêtre est figuré près de son épouse, mais aussi près de la maison qui occupe la partie droite de la composition et qui est probablement la sienne. Cet élément constitue un nouvel indice permettant de favoriser l'identification de Zacharie.

D'ailleurs, l'époux d'Élisabeth est très souvent figuré sur le seuil de la maison dans laquelle Marie va bientôt être accueillie. C'est le cas notamment dans la *Visitation* conservée dans le cloître de l'abbaye d'Abondance (fig. 282). Zacharie descend les quelques degrés conduisant à l'arc en plein cintre qui marque l'entrée de la maison. À demi dissimulé, il observe son épouse et sa cousine qui se donnent l'accolade dans la cour de la demeure. En pendant, Joseph se rapproche de Marie, qui l'a précédé de quelques pas pour rejoindre Élisabeth. Au contraire de Joseph, Zacharie porte le nimbe, une différenciation dont l'objectif est peut-être de souligner le statut supérieur dont jouit l'époux d'Élisabeth en tant que grand-prêtre.

Dans la chapelle Ss. Ambrogio e Caterina de Solaro, le cycle pictural consacré à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ se poursuit avec une *Visitation* à l'iconographie surprenante (fig. 299). Les deux femmes, caractérisées par une certaine monumentalité, se détachent sur un fond uniformément bleu sombre. Sur la droite, nous reconnaissons la Vierge dont le visage juvénile est entouré de cheveux blonds, partiellement dissimulés par un pan de son manteau. Elle donne l'accolade à Élisabeth, dont l'âge plus avancé est indiqué par le port d'une guimpe qui souligne des traits matures. La cousine de la Vierge se tient sur le seuil d'un édifice dont la façade est percée d'une porte étroite dont le battant de bois est

[698] BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 305.

[699] Voir p. 384.

ouvert. La seule autre ouverture est une petite baie de laquelle jaillit la tête d'un vieil homme nimbé, que l'on suppose être Zacharie observant la rencontre des deux femmes depuis l'étage de sa propre demeure. Joseph n'est pas figuré dans cette peinture, mais il n'est pas rare qu'un seul des époux soit présent.
Dans la *Visitation* de la cathédrale d'Atri (fig. 284), Joseph est figuré auprès de la Vierge tandis que Zacharie n'apparait pas. L'époux de Marie est notamment identifiable grâce à ses attributs de voyageur : il porte le bâton de marche, qui le caractérise dans de nombreuses images, et tient la longe d'un âne dont le bât est chargé d'un panier, qui contient peut-être les victuailles nécessaires au voyage ou des présents destinés aux hôtes.
Mais l'identification des époux de Marie et d'Élisabeth s'avère parfois insoluble. Dans la *Visitation* de la cathédrale de Cremona (fig. 289), un vieil homme a été figuré au sein de l'assistance. Comme aucun des personnages n'est nimbé, rien ne permet de confirmer qu'il s'agit bien de l'un des deux saints vieillards. Si l'on prend cependant le parti de l'identifier à l'un des époux, duquel s'agit-il ? Nous avons vu plus haut que l'identification des deux cousines est déjà problématique[700]. Considérant que la femme en bleu est peut-être la Vierge, le vieil homme qui se tient près d'elle devrait alors être Joseph. Pourtant, il est également figuré sur le seuil d'une demeure qui pourrait être celle d'Élisabeth, un indice qui, nous l'avons vu, permet parfois d'identifier Zacharie. Il semble vain de vouloir trouver une réponse incontestable à cette question.

L'observation de la documentation iconographique qui a été rassemblée a permis de constater que la figuration des époux de Marie et d'Élisabeth se développe particulièrement à partir du XIVe siècle. En revanche, l'introduction d'autres personnages secondaires est beaucoup plus ancienne mais concerne principalement l'art mural italien.
Jusqu'à la fin du XIIIe siècle, la présence d'une ou deux servantes, qui observent la scène sacrée depuis l'encadrement d'une porte dévoilée par l'écartement d'un rideau, est assez fréquente. Nous retrouvons ici le symbolisme de la Révélation des mystères divins qui est également employé dans l'iconographie de l'Annonciation[701]. Après l'annonce de l'archange Gabriel, Élisabeth est la première à recevoir la révélation de l'Incarnation, par le truchement de son propre enfant qui tressaille de joie à l'approche de son Seigneur, incarné dans le sein de la Vierge. L'importance de cette révélation est soulignée par la présence de témoins qui attestent de la véracité du miracle. Au sein du *corpus* de cette étude, le motif iconographique de la servante observant la rencontre sacrée en écartant une tenture apparait pour la première fois dans la *Visitation* peinte à Olevano sul Tusciano (fig. 270). Une figuration similaire est employée dans la peinture murale de l'église romaine de S. Giovanni a Porta Latina (fig. 278). Dans la *Visitation* de Casorezzo (fig. 272), une certaine recherche de symétrie a conduit le peintre à introduire deux personnages, de part et d'autre du groupe principal. Les deux femmes sont abritées sous une sorte de dais auquel est suspendue la tenture qu'elles écartent afin d'observer la scène centrale. La *Visitation* de Bominaco (fig. 294) utilise un schéma compositif très proche, avec deux servantes qui contemplent la rencontre de Marie et d'Élisabeth depuis le seuil de deux portes figurées de part et d'autre. Dans la mosaïque du baptistère de Florence (fig. 279), la recherche de symétrie est rompue, même si la présence de deux témoins est maintenue. Sur la droite, une servante observe les retrouvailles des deux cousines depuis l'ouverture ménagée dans l'édifice, quelque peu fantaisiste, qui évoque peut-être la maison d'Élisabeth. Sur la gauche, une suivante de Marie apporte un second témoignage.

[700] Voir p. 390.

[701] Voir paragraphe 2.5.3.3 Le symbolisme de la Révélation : le rideau entrouvert et le témoin, p. 371 et suivantes.

À partir du XIVe siècle, l'assistance tend à s'accroitre autour du groupe central formé par Marie et Élisabeth. Dans la *Visitation* de la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 280), cinq personnages féminins assistent à la rencontre des deux cousines. Derrière Élisabeth, une femme revêtue d'une tunique brune, probablement une servante, se tient sur le seuil de la maison qui occupe la partie droite de la composition. À l'opposé, un groupe de quatre personnages féminins accompagne la Vierge. Les deux premières, dont la vêture reflète une certaine dignité, sont peut-être les suivantes de Marie. Les deux autres femmes arborent une mise plus simple et transportent différents objets, sans doute des présents destinés à Élisabeth.

Dans la *Visitation* de la chapelle Tornabuoni (fig. 292), les suivantes qui entourent le groupe principal sont nombreuses. Sur la gauche, derrière la Vierge, trois jeunes filles nimbées forment un groupe compact. Il s'agit probablement des vierges qui ont accompagné Marie lorsque celle-ci a quitté le Temple et dont la pureté pourrait s'accorder avec le port du nimbe. Près d'Élisabeth, cinq personnages féminins se répartissent en deux groupes distincts. Les deux premières remplissent probablement le rôle de suivantes de la sainte. En revanche, les trois femmes qui composent l'autre groupe, à l'extrémité droite de la composition, ont fait l'objet d'une figuration plus individualisée. Ce traitement particulier laisse à penser qu'il pourrait s'agir de portraits de quelques nobles dames appartenant à l'entourage du commanditaire.

Au début du XVIe siècle, l'espace ecclésial dans lequel se déroule la *Visitation* de l'église florentine de S. Maria Annunziata est littéralement envahi par une foule de personnages secondaires (fig. 287). Ceux-ci sont harmonieusement disposés sur les quelques degrés qui occupent le registre inférieur de la composition. Deux d'entre eux, dont un jeune enfant entièrement nu, y sont même assis. Les attitudes des personnages sont extrêmement variées : certains transportent divers objets, une femme tient son enfant dans ses bras, plusieurs regardent en direction de l'observateur tandis que d'autres commentent la scène centrale en la désignant du doigt.

ꝏ

L'analyse iconographique du thème de la Visitation, au travers des images murales répertoriées dans notre documentation, a révélé la relative constance d'une figuration qui n'a pas fait l'objet d'importantes variations au fil des siècles. Dans les images les plus anciennes, le lieu dans lequel se déroule la Visitation est souvent indéfini, en particulier dans l'art mural de la France. Néanmoins, l'espace est parfois structuré à l'aide d'une arcade qui contribue à favoriser le rapprochement visuel des deux cousines. L'introduction progressive d'une architecture coïncide avec le récit évangélique qui situe la Visitation près de la maison d'Élisabeth. Ce développement iconographique concerne principalement l'art mural italien, où il connaît son plein épanouissement à partir du XIVe siècle. Au cadre architectural s'ajoute parfois la figuration d'un paysage, souvent montagneux, qui constitue également une allusion au texte évangélique. Plus rarement, la Visitation se déroule à l'intérieur d'un édifice que l'on suppose être la demeure d'Élisabeth, bien qu'il soit généralement dépourvu de tout caractère d'intimité.

La relation qui unit Marie et Élisabeth, lors de leur rencontre, est également assez stéréotypée. Elle répond à trois types iconographiques principaux, dont l'évolution va de pair avec une certaine solennisation de la scène. Les plus anciennes images de la Visitation sont caractérisées par le type iconographique de l'embrassade, qui souligne la profonde tendresse unissant les deux cousines. Mais à partir du XIIIe et surtout du XIVe siècle, l'embrassade

tend à disparaître au profit de l'accolade qui suggère une relation plus cordiale que tendre entre Marie et Élisabeth. Parallèlement, quelques rares images de la Visitation utilisent une variante iconographique de l'embrassade, pour laquelle nous avons choisi l'appellation d'étreinte, ainsi qu'un troisième type iconographique, où la rencontre des deux femmes se caractérise par un contact physique très restreint, voire absent. Indépendamment du type iconographique employé pour figurer la rencontre des deux cousines, quelques images de la Visitation introduisent le motif de l'agenouillement d'Élisabeth, qui confère une dimension dévotionnelle à la scène tout en accentuant son caractère solennel.
Sans que la relative stéréotypie du lieu et de la rencontre ne soit remise en cause, certaines images murales de la Visitation introduisent quelques variantes iconographiques dont la vocation est d'insister sur un aspect de l'épisode, en particulier sur la grossesse des deux femmes et sur les paroles échangées lors de leur rencontre. Par ailleurs, le groupe principal est parfois entouré, surtout dans l'art mural de la Péninsule, d'un nombre variable de personnages secondaires. Dans les images les plus anciennes et jusqu'au XIIIe siècle, il s'agit souvent d'une ou deux servantes qui jouent le rôle de témoins, attestant du caractère sacré de la rencontre de Marie et d'Élisabeth. Plus tard, surtout à partir du XIVe siècle, les époux respectifs des deux femmes assistent parfois à la scène. C'est également à cette période que l'assistance, qui entoure le groupe principal, tend à s'accroitre considérablement.

Du point de vue de l'insertion du thème de la Visitation au sein d'un programme iconographique, nous constatons que l'épisode est généralement intégré à un cycle consacré à l'Enfance du Christ, bien qu'il puisse également apparaitre au sein d'un ensemble narratif dédié à la vie de saint Jean-Baptiste. Dans ce second contexte, la Vierge apparait parfois dans d'autres scènes qui appartiennent à l'histoire du Précurseur.

2.6.4. Les épisodes liés à l'histoire de saint Jean-Baptiste

La documentation iconographique de cette étude rassemble quelques peintures murales illustrant des épisodes relatifs à l'histoire de saint Jean-Baptiste auxquelles la Vierge participe. Nous rappelons que ces épisodes n'ont pas fait l'objet d'un recensement systématique puisqu'ils n'appartiennent pas, en propre, au récit de la vie terrestre de la Vierge. Ainsi, les images qui vont être présentées ont été répertoriées en raison de leur appartenance à un programme iconographique comportant d'autres thématiques qui intéressent plus directement notre enquête, en particulier celle de la Visitation.
La figuration de Marie, dans le contexte iconographique de l'histoire du Précurseur, peut être mise en relation avec les *Méditations sur la vie du Christ* dont le récit, consécutivement à la Visitation, insiste sur le rôle particulièrement actif que Marie a joué dans les premiers jours de Jean-Baptiste. L'auteur raconte, en effet, que la Vierge était présente lors de l'enfantement de sa cousine et qu'elle a pris soin du nouveau-né. Elle assiste également, huit jours plus tard, à la circoncision du nourrisson avant de prendre congé de ses hôtes et de s'en retourner à Nazareth.

Au sein de notre *corpus*, la figuration de la Vierge est, le plus souvent, associée aux images illustrant le thème de la Naissance de saint Jean-Baptiste. Dans la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, la *Visitation* est suivie d'une figuration de cet épisode (fig. 285 b). La scène se déroule dans la chambre d'Élisabeth et rappelle beaucoup certaines images de la Naissance de la Vierge. Le lit d'Élisabeth, recouvert d'une courtepointe verte, occupe une grande partie de l'espace pictural. La sainte semble y être assise, bien qu'une importante lacune ne per-

mette pas de l'affirmer, et s'apprête à recevoir le repas que deux servantes lui apportent. Au premier plan, une sage-femme, assise à même le sol, tient dans ses bras le nouveau-né, entièrement emmailloté, et s'apprête à lui donner son premier bain. Près du bassin, la Vierge est identifiable grâce à son nimbe. Elle ne participe pas activement à la scène mais regarde en direction de l'observateur tout en désignant sa cousine de sa main droite. Près d'elle, une seconde femme assiste également à la scène sans y prendre part.

Le rôle de Marie est plus actif dans une *Naissance de saint Jean-Baptiste* peinte dans la nef de l'église S. Giovanni in Villa de Bolzano (fig. 300). Cette peinture murale appartient à un programme iconographique, dédié à l'histoire du Précurseur, qui aurait été réalisé vers 1330-1335 par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maître du chœur de S. Giovanni in Villa[702]. La scène se déroule dans une étroite « boite architecturale » à l'intérieur de laquelle le lit d'Élisabeth occupe la majeure partie de l'espace. Celle-ci, assise sur sa couche, donne le nouveau-né emmailloté à la Vierge, qui se tient derrière le lit et que l'on identifie à nouveau grâce à son nimbe. Près d'elle, une servante apporte le repas destiné à l'accouchée. Au premier plan, d'autres servantes s'affairent. Deux sages-femmes, accroupies autour d'un bassin de bois oblong, préparent le bain de l'enfant. Une servante apporte de l'eau chaude dans un petit chaudron, qui avait probablement été mis à chauffer dans l'âtre de l'étroite cuisine qui jouxte la pièce principale à gauche. Une autre marmite est désormais suspendue à la crémaillère et une servante, accroupie près du foyer, remue le contenu d'un petit récipient déposé sur les braises.

Dans la ville de Fabriano, l'église S. Lucia abritait autrefois une *Naissance de saint Jean-Baptiste* peinte vers 1365 par un anonyme dénommé Maître du Couronnement d'Urbino[703]. Cette peinture murale a été déposée et est actuellement conservée au Musée National du Palais de Venise à Rome. Le lit sur lequel repose Élisabeth, appuyée sur un coude et adossée à un oreiller, occupe toute la largeur de l'espace et contribue à la création de deux plans, au sein desquels les personnages se répartissent. À l'arrière-plan, la Vierge, identifiée par son nimbe et par une inscription, présente à sa cousine un bol de nourriture et une cuillère. Derrière elle, deux servantes apportent une cruche et un plat de viande qui viennent compléter le repas de l'accouchée. Au premier plan, deux sages-femmes assises à même le sol prennent soin du nouveau-né. Sur la gauche, deux autres personnages, dont Zacharie que l'on reconnaît grâce à son nimbe, procèdent à l'Imposition du nom de Jean.

Dans le baptistère de Padoue décoré par Giusto de Menabuoi, le mur méridional est consacré à l'histoire de saint Jean-Baptiste. Cet ensemble décoratif est particulièrement remarquable puisque la Vierge intervient dans différents épisodes relatifs à l'enfance du Précurseur. Elle apparait tout d'abord dans la peinture murale qui illustre le thème de la Naissance de saint Jean-Baptiste (fig. 286 b). La scène se déroule dans une vaste pièce au sein de laquelle évoluent de nombreux personnages. Sur la gauche, le lit d'Élisabeth repose sur une imposante estrade de bois. L'accouchée est assise sur sa couche mais Marie, que l'on reconnaît grâce à son nimbe, et une autre femme, revêtue d'une robe verte, semblent l'inciter à s'allonger pour prendre un peu de repos et tentent de remonter les couvertures sur elle. À l'arrière-plan, un cortège de servantes pénètre dans la pièce par une porte ménagée dans la paroi postérieure. La première présente à Élisabeth une cuvette et une aiguière d'or destinées à sa toilette tandis que les autres transportent le repas. Au premier plan, trois sages-femmes, assises sur le sol, se consacrent au premier bain du nouveau-né. L'une d'entre

[702] DE MARCHI (2000), *op. cit.*, p. 210.

[703] VOLPE (1965), *op. cit.*, notice 108, p. 88.

elles tient le nourrisson nimbé dans ses bras, la seconde rempli un baquet à l'aide d'une cruche, tout en éprouvant la température de l'eau, et la troisième prépare un linge pour envelopper l'enfant à sa sortie du bain. Dans la partie droite de la composition, quatre femmes alignées semblent veiller au bon déroulement des préparatifs.
Dans la peinture suivante, la Vierge assiste à l'Imposition du nom de Jean (fig. 286 c). Figurée au sein d'une foule compacte, Marie est particulièrement mise en valeur car elle est plus grande que les autres personnages et le manteau bleu pâle qui la revêt contraste fortement avec les vêtements plus ternes de l'assemblée. Elle tient dans ses bras le petit saint Jean-Baptiste qu'elle présente à Zacharie qui, assis dans la partie droite de la composition, est occupé à inscrire le nom de son fils sur un parchemin.

Dans l'église S. Maria Incoronata de Lodi, une peinture murale avait été réalisée à la fin du XVe siècle par Giovanni della Chiesa[704], pour la chapelle S. Giovanni Battista. Aujourd'hui déposée, cette peinture est conservée au Museo Civico de la ville. Elle est particulièrement remarquable car elle constitue une véritable synthèse de trois épisodes relatifs à l'histoire du Précurseur, dans lesquels Marie est figurée à deux reprises (fig. 302). Au premier plan, la présence de deux piliers de pierre noire délimite les différentes scènes qui sont illustrées. Cette distribution tripartite est renforcée par trois arcs en plein cintre au registre supérieur.
Sur la gauche, une *Visitation* est figurée. Elle se déroule dans un espace étroit qui évoque l'entrée d'une demeure, puisque l'arc en plein cintre s'ouvre sur un extérieur au ciel d'azur. Marie, à gauche, et Élisabeth, à droite, s'étreignent sans toutefois s'embrasser. De part et d'autre du groupe central, les époux respectifs des deux cousines assistent à leurs retrouvailles. Au centre, la scène principale, qui occupe un espace plus important au sein de la composition, est consacrée au thème de la Naissance de Jean-Baptiste. Élisabeth est assise sur le lit, les jambes recouvertes d'une courtepointe rouge. Elle se lave les mains au-dessus d'une cuvette métallique, avec l'aide d'une servante qui verse l'eau contenue dans une aiguière. Derrière elle, une seconde servante apporte un plateau chargé de victuailles destinées à l'accouchée. Au premier plan, deux personnages sont assis sur l'estrade qui soutient la couche d'Élisabeth. Sur la droite, la Vierge que l'on reconnaît grâce à son nimbe et qui tient entre ses bras le nouveau-né emmailloté. Sur la gauche, Zacharie qui procède à l'Imposition du nom de Jean sur un long phylactère déposé sur ses genoux. Enfin, la *Circoncision de Jean-Baptiste* est figurée dans la partie droite de la composition. Deux prêtres accomplissent l'acte rituel à l'arrière-plan tandis que Zacharie et une femme portant un voile orange, peut-être Élisabeth, se recueillent au premier plan.

Pour finir, évoquons un programme iconographique, consacré à l'histoire du Précurseur, dont le développement est exceptionnel. Il s'agit d'un ensemble de peintures murales réalisé en 1416 par Lorenzo et Jacopo Salimbeni[705] dans l'oratoire S. Giovanni Battista d'Urbino.
Dans la première peinture qui nous intéresse (fig. 303 a), les personnages se répartissent devant et à l'intérieur d'un édifice évoquant une architecture ecclésiale. Sur la gauche, les peintres ont illustré l'épisode de la Visitation, au cours duquel Marie et Élisabeth se donnent l'accolade. Les deux cousines se distinguent par la forme de leur nimbe, rond pour la première et carré pour la seconde. Sur la droite, la deuxième scène illustre les félicitations que la Vierge adresse à Zacharie pour sa future paternité. Marie, accompagnée par Élisabeth, serre les mains du vieil homme, également doté d'un nimbe carré, qui s'est agenouillé de-

[704] TERRAROLI (1993), *op. cit.*, p. 139.
[705] Voir note 341 p. 116.

vant elle. Tout autour, hommes et femmes jouant un rôle secondaire observent les actions des saints personnages.
La deuxième peinture murale est principalement consacrée au thème de la Naissance de saint Jean-Baptiste (fig. 303 b). La chambre dans laquelle la scène se déroule est composée de deux espaces délimités par deux arcades en plein cintre, l'un couvert d'un plafond à caissons, l'autre de voûtes d'arêtes. Dans le premier espace, Élisabeth est assise sur sa couche, surmontée d'une imposante tête de lit à fronton triangulaire. Au premier plan, Marie cajole le nouveau-né dont elle presse tendrement le visage contre le sien. Près d'elle, Zacharie, assis sur le rebord de l'estrade sur laquelle repose le lit, procède à l'Imposition du nom de Jean. À l'arrière-plan, plusieurs femmes assistent aux premiers instants de Jean-Baptiste. La scène se poursuit dans la partie droite de la composition. Sous une treille recouverte d'une végétation dense, deux prêtres accomplissent le rituel de la circoncision de l'enfant. Plusieurs hommes assistent à la cérémonie mais Zacharie n'en fait pas partie.
Enfin, la dernière peinture murale immortalise l'instant où la Vierge prend congé de ses hôtes pour s'en retourner chez elle (fig. 303 c), un thème qui s'avère extrêmement proche du récit livré par les *Méditations sur la vie du Christ*. La scène se déroule devant la demeure d'Élisabeth. Marie, une main sur la poitrine, tend l'autre à Zacharie qui la serre en s'inclinant respectueusement. À ses côtés, son épouse joint les mains en signe de prière. Plusieurs personnages, en particulier des femmes, assistent aux adieux. Au milieu de l'assemblée, un vieil homme portant un bâton de marche, auquel est suspendu un baluchon, attire l'attention. Il s'agit peut-être de Joseph qui, si l'on en croit le récit des *Méditations sur la vie du Christ*, a accompagné Marie lors de la visite rendue à sa cousine.

Après avoir quitté Élisabeth, Marie rentre chez elle afin d'y mener à terme sa grossesse. Mais le mystère qui entoure le miracle de l'Incarnation expose la Vierge à l'incompréhension de son entourage, une incompréhension qui s'exprime par la mise en doutes de la parole de la jeune fille quant à la préservation de sa virginité.

2.7. Marie mise en doutes

Parmi les sources canoniques, l'*Évangile selon saint Matthieu*[706] est le seul texte à évoquer les soupçons qui pèsent sur la Vierge, après qu'elle a conçu de l'Esprit Saint. Cette suspicion se manifeste au travers des doutes exprimés par Joseph lorsqu'il constate que son épouse est enceinte, avant même qu'ils ne vivent sous le même toit. Comme il ne souhaite pas jeter l'opprobre sur la jeune fille, le vieil homme envisage de la répudier en secret. Mais un ange lui apparait en songe et lui enjoint de garder son épouse sous sa protection, tout en lui révélant que sa grossesse est d'origine divine. À son réveil, Joseph se conforme aux recommandations du messager céleste et il est précisé que le mariage n'était pas consommé au moment de l'enfantement de la Vierge. Le récit évangélique est à l'origine de deux traditions littéraires très différentes.
La première, qui se développe d'abord dans l'*Évangile de la Nativité de Marie*[707], est caractérisée par une grande fidélité à l'égard de la source canonique dont elle s'inspire. Le récit de l'apocryphe débute au moment où Joseph vient chercher Marie chez ses parents, en Galilée, trois mois après que leurs fiançailles ont été célébrées. L'auteur se conforme en tout point au texte de Matthieu, à l'instar du rédacteur de l'*Histoire de Joseph le Charpentier*[708].

[706] Mt 1, 18-24.
[707] Nativité 10.
[708] Joseph 5-6.

Ce récit insiste particulièrement sur l'angoisse ressentie par Joseph lorsqu'il constate que Marie est enceinte. Par ailleurs, c'est l'archange Gabriel en personne qui lui apparait en songe afin de le soulager de ses doutes. Plus tard, cette tradition apocryphe, fidèle à la source canonique, trouve son prolongement dans la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur[709]. L'auteur introduit, cependant, une légère variante lorsqu'il précise que l'intervention de l'ange est bien réelle, au lieu de s'opérer par le truchement d'un rêve. Enfin, le récit livré par Wace dans la *Conception Nostre Dame*[710] se rapproche plus particulièrement de l'*Évangile de la Nativité de Marie*. Après trois mois passés dans sa contrée pour préparer sa maison afin d'accueillir convenablement sa jeune épouse, Joseph vient chercher Marie à Nazareth où il constate sa grossesse.

La seconde tradition littéraire, initiée par le *Protévangile de Jacques*[711], reprend à son compte le récit évangélique livré par Matthieu tout en l'enrichissant considérablement. Cet apocryphe indique que Joseph, longtemps absent du domicile conjugal pour des raisons professionnelles, découvre la grossesse de Marie alors que celle-ci est déjà enceinte de six mois. Le vieil homme accueille la nouvelle avec une certaine violence, jette son sac à terre et se frappe le visage. Les critiques qu'il s'adresse à lui-même sont virulentes car il se reproche de n'avoir pas su protéger la jeune fille qui lui avait été confiée par Dieu. Après quoi, son incompréhension se retourne vers Marie qu'il interroge et accuse d'avoir perdu sa virginité. La jeune fille pleure et tente de se défendre mais elle ne révèle pas à son époux l'origine divine de sa conception. Joseph s'interroge alors sur ce qu'il convient de faire afin d'éviter que l'opprobre ne rejaillisse sur lui ou sur Marie. Le récit apocryphe rejoint alors la source canonique et le vieil homme décide de répudier son épouse secrètement. Il reçoit en songe les recommandations de l'ange qui lui apprend, en outre, que l'enfant a été conçu du Saint-Esprit. Fort de cette nouvelle miraculeuse, Joseph accepte de garder Marie sous sa protection. Mais le récit proposé par le *Protévangile de Jacques* se poursuit avec la découverte publique de la grossesse de la Vierge. Joseph reçoit la visite d'un scribe nommé Annas qui constate que l'épouse du vieil homme est enceinte. Convaincu que Joseph a « frauduleusement consommé » son mariage avec la jeune fille, le scribe se précipite pour annoncer sa découverte au grand-prêtre. Marie et Joseph comparaissent alors devant un tribunal présidé par le prélat. Celui-ci interroge Marie sur les raisons qui l'ont conduite à rompre son vœu de chasteté et reproche à Joseph de l'avoir souillée. Les deux accusés tentent de se défendre mais ne peuvent révéler l'origine divine de la conception. Ils sont alors soumis à « l'eau d'épreuve du Seigneur » afin que leurs péchés soient indubitablement révélés au peuple d'Israël.

L'origine de l'épreuve à laquelle les époux sont soumis doit être recherchée dans l'Ancien Testament. En effet, elle a été instaurée par une loi mosaïque, exposée dans le *Livre des Nombres*[712], afin de déterminer la culpabilité d'une femme adultère. Celle-ci doit boire une eau amère chargée des malédictions du grand-prêtre qui, si le péché est avéré, rendra l'accusée malade et stérile. Le thème du jugement rendu par Dieu s'apparente également à l'ordalie dont l'usage était extrêmement répandu au Moyen Âge, en particulier à partir de l'époque carolingienne et jusqu'à sa progressive disparition au XIIIe siècle[713]. Il s'agit d'un mode de preuve généralement employé en dernier recours, lorsqu'aucun autre moyen n'a

[709] Vie 30.

[710] Conception 47, 15 – 50, 18.

[711] Protévangile 13-16.

[712] Nombres 5, 12-31.

[713] Les éléments historiques relatifs à la pratique d'ordalie sont issus de : BARTLETT Robert, *Trial by fire and water. The medieval judicial ordeal*, Oxford : Clarendon Press, 1986, 182 p.

permis de déterminer l'innocence ou la culpabilité de l'accusé. L'épreuve était fréquemment utilisée pour trancher des différends relatifs à la propriété, des conflits à caractère sexuel comme l'adultère, mais aussi pour déterminer l'orthodoxie des croyances religieuses d'une personne soupçonnée d'hérésie. L'ordalie médiévale pouvait prendre la forme d'épreuves très différentes au cours desquelles le feu et l'eau constituaient des instruments privilégiés. L'ordalie du chaudron est la forme la plus ancienne. L'accusé devait se saisir d'un objet, généralement une pierre ou un anneau, immergé dans une marmite d'eau bouillante. La main était ensuite bandée durant trois jours puis examinée par le juge qui, en fonction de l'aspect des blessures, décidait de la culpabilité du prévenu. Dans le même esprit, l'accusé pouvait être contraint de se saisir d'une pièce de métal chauffé à blanc. L'origine de l'ordalie par le feu doit probablement être rapprochée de l'épisode vétérotestamentaire des trois Hébreux, jetés dans la fournaise ardente sur ordre du roi Nabuchodonosor pour avoir refusé d'adorer son idole[714]. Mais l'ordalie par l'eau froide était également très usitée, surtout parce qu'elle permettait d'obtenir un résultat immédiat. L'accusé était immergé dans une eau glacée, généralement une rivière bénie au préalable, et était déclaré coupable si son corps flottait car l'on considérait alors que l'eau consacrée l'avait rejeté.

Ces différents éléments d'information permettent de constater que l'épreuve de l'eau amère, à laquelle sont soumis Marie et Joseph, n'a que peu de points communs avec la pratique de l'ordalie, si ce n'est la recherche d'un jugement divin. L'introduction de cette épreuve, dans le récit du *Protévangile de Jacques,* constitue donc une référence vétérotestamentaire qui manifeste la volonté de l'auteur de donner à son texte une authenticité indéniable en se réclamant d'une tradition biblique ancienne. Mais si l'épreuve exposée dans le *Livre des Nombres* ne concerne que la femme soupçonnée d'adultère, dans le cas qui nous intéresse ici, les époux sont tous deux soumis au jugement divin. Chacun à leur tour, Joseph puis Marie boivent l'eau et s'en vont dans la montagne d'où, contrairement aux attentes du grand-prêtre, ils reviennent sains et saufs. Le jugement de Dieu démontre l'absence de péché et le prélat doit s'y conformer ; Joseph et Marie retournent dans leur maison en glorifiant le Seigneur.

Le récit livré par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*[715] est sensiblement le même que celui du *Protévangile*. Joseph rentre chez lui après neuf mois passés à Capharnaüm pour les besoins de son métier de charpentier. Lorsqu'il découvre la grossesse de Marie, le vieil homme est pris d'une grande frayeur et supplie Dieu de le faire mourir sur le champ. Mais les vierges qui ont accompagné Marie à son départ du Temple témoignent en sa faveur et affirment qu'aucun homme ne l'a souillée. Elles insistent particulièrement sur les vertus de la jeune fille, qui reçoit toujours sa nourriture de la main d'un ange. Les vierges supposent, d'ailleurs, qu'il serait à l'origine de la conception de leur compagne. Mais Joseph demeure incrédule et envisage de se cacher, ainsi que de répudier secrètement son épouse. Durant son sommeil, l'ange lui apparait et confirme que la Vierge a conçu de l'Esprit-Saint. À son réveil, le vieil homme raconte sa vision à toutes les jeunes filles et s'excuse auprès de son épouse d'avoir douté d'elle. Mais la grossesse de la Vierge est rendue publique et Joseph est conduit devant le grand-prêtre Abiathar qui l'accable de reproches et le condamne à subir l'épreuve de l'eau amère. Le peuple se rassemble près du Temple et Marie est également conduite devant le grand-prêtre qui la somme de confesser ses péchés. En l'absence de tout aveu de culpabilité de la part des accusés, Joseph est contraint de boire l'eau de l'épreuve ; « lorsqu'un homme coupable l'avait bue, il se manifestait quelque signe sur sa face, quand il

[714] Daniel 3.

[715] Ps-Mt 10-12.

avait fait sept fois le tour de l'autel du Seigneur ». Il est intéressant de constater que, contrairement à la coutume vétérotestamentaire, c'est l'époux qui subit l'épreuve en premier. Le texte apocryphe insiste davantage sur la faute potentielle de Joseph que sur celle de Marie, qui n'est pas immédiatement soupçonnée. Mais le vieil homme accomplit l'épreuve sans qu'aucun signe n'apparaisse et est ainsi disculpé officiellement par le grand-prêtre. Les accusateurs se tournent alors naturellement vers la Vierge et lui font boire l'eau amère à son tour. Malgré une nouvelle absence de manifestation de la colère divine, certains demeurent sceptiques quant à l'innocence de Marie. Celle-ci s'adresse alors au peuple et réaffirme sa volonté de demeurer toujours vierge. L'assemblée est alors convaincue de sa pureté et la raccompagne chez elle dans l'allégresse.

Enfin, cette seconde tradition littéraire se prolonge dans l'*Évangile arménien de l'Enfance*[716] qui livre un récit très proche de celui du *Protévangile de Jacques,* même si l'auteur insiste particulièrement sur les émotions ressenties par les deux personnages principaux et introduit un dénouement inédit. Lorsque Joseph rentre chez lui et retrouve Marie après une longue absence, il ne s'aperçoit pas immédiatement qu'elle est enceinte, bien qu'il constate un réel trouble chez elle. Il l'interroge alors longuement pour en connaître les causes avant de prendre conscience de sa grossesse. Le texte insiste particulièrement sur la réaction violente de Joseph et sur les reproches qu'il s'adresse pour avoir été un mauvais protecteur à l'égard de la jeune fille. Le vieil homme met également en exergue la pureté particulière de la conception de Marie et de sa jeunesse passée dans le Temple, afin de rendre encore plus criante la souillure dont il la croit coupable. Marie se défend d'avoir jamais connu un homme et souligne l'affront que lui fait Joseph en demeurant incrédule. Face à la résolution de son épouse, le vieillard est réticent à la dénoncer publiquement, d'autant plus qu'il craint beaucoup pour sa propre réputation. Joseph se résout donc à emmener Marie, à la nuit tombée, pour la laisser partir là où elle le souhaitera. Lorsque la jeune fille est informée de ce projet, elle est profondément affligée et prie le Seigneur de lui épargner la honte d'un opprobre public. Un ange lui apparait alors pour l'assurer de l'indéfectible soutien divin et Marie s'en trouve rassérénée. Au cours de la nuit, l'envoyé céleste se manifeste également à Joseph par le biais d'un songe au cours duquel il l'informe de l'origine miraculeuse de la conception de la Vierge. Après avoir longuement loué le Seigneur à son réveil, le vieil homme rejoint son épouse afin de s'excuser pour son incrédulité. Mais comme dans le *Protévangile de Jacques*, la grossesse de Marie est rendue publique par un scribe du nom d'Anne qui fait part de sa découverte aux prêtres du Temple. Les deux époux sont convoqués devant le tribunal présidé par le grand-prêtre Zacharie. Celui-ci questionne d'abord la Vierge, mais le texte insiste particulièrement sur l'interrogatoire de Joseph qui se défend avec vigueur, bien qu'il ne puisse révéler l'origine réelle de la grossesse de son épouse. Le vieillard puis la jeune fille sont donc soumis à l'épreuve de l'eau dont ils sortent indemnes après que le grand-prêtre leur a ordonné « d'aller et de venir rapidement ». Le prélat et le peuple émerveillés, reconnaissent alors l'innocence des deux époux qui rentrent chez eux. La crainte reste néanmoins ancrée dans leurs cœurs et ils demeurent cachés. À l'approche du terme, Joseph décide même qu'ils doivent quitter la ville pour s'établir dans une contrée où personne ne les connaîtra car il appréhende les critiques dont ils ne manqueront pas de faire l'objet après la naissance de l'enfant. Le récit s'achève sur l'assentiment donné par la Vierge.

[716] Arménien VI-VII.

Du point de vue iconographique, la figuration des thèmes relatifs aux soupçons qui pèsent sur Marie à propos de sa grossesse est peu fréquente dans l'art mural de la France et de l'Italie, puisque la documentation rassemblée dans le cadre de cette étude ne comporte que huit occurrences.

L'image la plus ancienne appartient au décor pictural de l'église S. Maria Foris Portas de Castelseprio. Cette peinture murale illustre le moment précis où le grand-prêtre soumet Marie à l'épreuve de l'eau amère, qui est censée la confondre et révéler sa culpabilité (fig. 304). La figuration de ce thème iconographique, très peu répandu en Occident[717], témoigne des apports orientaux dans les peintures murales de Castelseprio. Les deux personnages prennent place auprès d'un élément cylindrique, posé sur un socle, qui évoque peut-être un puits dans lequel l'eau de l'épreuve aurait été tirée. À l'arrière-plan, le peintre a figuré trois gradins dont le plus élevé est garni, semble-t-il, d'un coussin rouge déposé sur une étoffe bleue. Il s'agit peut-être du lieu où siège habituellement le grand-prêtre. Le vieil homme tient entre ses mains un vase orfévré, doté d'un col fin et évasé dont l'extrémité est placée près de la bouche de Marie. La jeune fille se penche légèrement en avant et tend la main, comme pour faciliter l'absorption du liquide empoisonné. Derrière elle, on aperçoit les pieds nus et la tunique blanche d'un troisième personnage qu'il n'est plus possible d'identifier en raison de l'importante lacune de cette peinture.

Dans la première moitié du XIIe siècle, l'illustration des doutes qui pèsent sur la Vierge apparait pour la première fois, au sein de notre documentation française, dans l'église S. Martin de Nohant-Vic (fig. 305). Mais le peintre ne s'est pas attaché, comme à Castelseprio, à illustrer le thème de l'épreuve de l'eau amère mais plutôt les récriminations publiques dont Marie est l'objet. La Vierge, occupant le centre de la composition, est entourée d'une assemblée composée d'hommes dont certains la montrent du doigt, comme pour matérialiser les critiques qui lui sont adressées. Ces personnages sont vêtus d'une manière similaire, ce qui laisse à penser qu'il s'agit des prêtres composant le tribunal chargé de déterminer la culpabilité de la jeune fille. Celui qui fait directement face à Marie, et qui s'adresse à elle en la désignant de son index pointé, est probablement le grand-prêtre à moins qu'il ne s'agisse du scribe Anne, renouvelant ses accusations devant l'assemblée. Si Joseph est figuré parmi les hommes rassemblés, rien ne permet de le distinguer des autres, ce qui rend cette hypothèse peu vraisemblable.

Les évènements qui entourent la découverte de la grossesse de Marie sont illustrés par deux images dans les mosaïques du transept septentrional de la basilique S. Marco de Venise. La première a pour sujet les récriminations que Joseph adresse à Marie, comme l'indique l'inscription qui surmonte la scène[718] (fig. 306 a). Les deux personnages principaux, dont les noms sont inscrits au-dessus de leurs têtes, se font face. Joseph est plus grand que la Vierge, un moyen formel qui permet de matérialiser l'autorité qui lui a été conférée lorsque les prêtres ont placé la jeune fille sous sa protection. La dignité du vieil homme est accentuée par la barbe, la tunique rebrodée d'or et le *pallium* blanc qu'il arbore. Joseph adresse ses récriminations à Marie, comme l'indique sa main droite tendue, paume ouverte, dans la direction de son épouse. Face aux reproches dont elle fait l'objet, la jeune fille exprime sa tristesse en posant sa main gauche contre sa joue, selon une convention iconographique très répandue au Moyen Âge[719]. Dans la partie droite de la composition, deux personnages masculins assistent à la scène principale qu'ils désignent de leur index

[717] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 210.

[718] « Crimina Ioseph ».

[719] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 181. Nous reviendrons plus longuement sur cette gestuelle dans le contexte iconographique de la Crucifixion.

pointé. Les deux hommes se tiennent devant un petit édicule auquel une tenture blanche est suspendue. L'écartement de cette tenture permet peut-être de symboliser la révélation de la grossesse de Marie aux yeux du monde. Les deux hommes sont probablement les serviteurs mandatés par le grand-prêtre afin qu'ils conduisent les époux aux Temple où ils seront jugés. La seconde mosaïque vénitienne, dans laquelle la Vierge n'apparait pas, illustre le premier songe de Joseph par le truchement duquel l'ange l'informe de l'origine divine de la grossesse de son épouse (fig. 306 b).

Le peintre qui a réalisé le décor de la chapelle Ss. Ambrogio e Caterina de Solaro a, lui aussi, illustré le thème du premier songe de Joseph, mais celui-ci se déroule en présence de la Vierge (fig. 307). L'espace très limité de cette composition est structuré grâce à une « boîte architecturale » dont la face postérieure est entièrement ouverte, sur un au-delà indéfini, par une série d'arcades en plein cintre reposant sur de fines colonnettes. Les deux personnages principaux sont abrités à l'intérieur de cet espace restreint. Sur la gauche, Marie est assise sur un siège étroit, adossée au mur de la salle, et se consacre à la lecture d'un livre déposé sur ses genoux. Sur la droite, Joseph s'est endormi sur le banc de bois sur lequel il est assis. Son bras repose sur l'accoudoir et son visage, aux yeux clos, est soutenu par sa paume ouverte. Au registre supérieur, un ange minuscule désigne le dormeur de son bras gauche tendu. Il s'agit, bien entendu, du messager céleste chargé de dissiper les doutes que le vieil homme nourrit au sujet de son épouse.

Dans le chœur de la cathédrale d'Orvieto, le programme iconographique peint par Ugolino di Prete Ilario comporte deux images relatives aux doutes suscités par la grossesse de la Vierge. La première peinture illustre le thème du doute de Joseph. Le couple est figuré à l'intérieur de sa maison, qui comporte deux espace distincts : sur la droite, une haute pièce voûtée et, sur la gauche, une pièce plus basse couverte d'un plafond à caissons, sorte de vestibule sur lequel s'ouvre la porte de la demeure. Dans le premier espace, Marie est figurée derrière d'un prie-Dieu, la main posée sur sa poitrine. Son visage n'est plus visible en raison d'une lacune dans la couche picturale. Dans le second espace, Joseph se détourne vivement de son épouse et se dirige vers la porte comme s'il voulait quitter au plus vite la maison. Sa main rejetée vers l'arrière, paume ouverte, indique qu'il refuse avec véhémence les explications que la jeune fille lui a fournies au sujet de sa grossesse[720]. Dans la seconde peinture murale, Ugolino di Prete Ilario a illustré le moment où Joseph et Marie retournent chez eux après avoir été disculpés par le tribunal des prêtres (fig. 308). Les deux époux sont escortés par une foule en liesse, au sein de laquelle se distinguent des musiciens et des danseuses formant une ronde. Plusieurs enfants, répartis sur les degrés qui mènent à la demeure de Joseph, forment une haie d'honneur jusqu'à la porte ouverte. Le vieil homme est figuré au centre de la composition, revêtu d'une tunique rouge et d'un manteau orange. Le regard tourné vers la Vierge, il l'invite d'un geste de la main à pénétrer dans la demeure où il l'accueille à nouveau. Marie apparait dans la partie gauche de l'image, drapée dans un ample manteau bleu. La position de ses mains souligne ostensiblement les formes pleines de son ventre. Pourtant, la jeune fille garde le visage légèrement baissé comme si elle craignait de faire l'objet de nouvelles accusations.

Pour finir, évoquons une peinture murale appartenant au décor de la chapelle Notre-Dame d'Entrevignes de Sigale et illustrant le thème du doute de Joseph (fig. 309). Les deux personnages principaux cheminent, semble-t-il, au sein d'un paysage au sol rocailleux. La Vierge croise les mains sur son abdomen, attirant ainsi l'attention sur la rondeur de son ventre. Elle fixe son regard sur l'observateur, comme pour le prendre à témoin des récrimi-

[720] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 175.

nations calomnieuses dont elle fait l'objet. Des récriminations que l'on imagine provenir de Joseph, ouvrant la marche tout en se retournant vivement vers son épouse. Ses attributs de voyageur, bâton de marche et baluchon, laissent à penser que la scène se déroule alors que les époux rentrent chez eux après la Visitation. À moins qu'il ne s'agisse d'illustrer le retour de Joseph auprès de Marie après sa longue absence. Cette seconde hypothèse semble plausible puisque l'époux de la Vierge n'apparait pas dans la *Visitation* peinte à Sigale. Quoi qu'il en soit, il eut été difficile d'identifier avec certitude le sujet de cette peinture murale sans la présence de l'ange volant au registre supérieur. Celui-ci tient dans la main un long phylactère sur lequel figurent, très lisiblement, les paroles prononcées par l'ange qui apparait en songe à Joseph pour lui annoncer l'origine divine de la grossesse de la Vierge : « Ioseph fili David noli timere accipere Mariam coniugem tuam quod enim in ea natum est de Spiritu Sancto est »[721].

La première séquence de notre enquête iconographique, correspondant à la jeunesse de la Vierge et aux évènements qui entourent le miracle de l'Incarnation, s'achève avec les épisodes relatifs aux doutes et récriminations dont la Vierge fait l'objet lorsque sa grossesse est découverte. L'introduction des différents thèmes iconographiques qui appartiennent à cette première séquence est relativement précoce dans l'art mural de la Péninsule, où elle s'effectue par le truchement des cercles gréco-byzantins de Rome, notamment liés aux églises de S. Maria Antiqua et de S. Saba[722]. Dans l'art mural de l'Hexagone, les épisodes relatifs à la jeunesse de Marie apparaissent plus tardivement et font l'objet d'une diffusion, semble-t-il, plus restreinte.

Après le Concile de Trente, les décors muraux consacrés à la jeunesse de la Vierge tendent à disparaître de l'art occidental, puisque le canon relatif à l'iconographie rejette la figuration des épisodes dont l'origine est apocryphe. En outre, l'art mural fait l'objet d'une certaine désaffection qui favorise la raréfaction des cycles iconographiques de grande ampleur. Cette désaffection pour le décor mural va de pair avec l'apparition de grands tableaux d'autel à sujet unique, qui remplacent progressivement les retables sur lesquels des cycles iconographiques pouvaient également être figurés. En dépit des préceptes du concile, certains épisodes relatifs à la jeunesse de la Vierge perdurent sous la forme d'images isolées, en particulier sa Naissance, sa Présentation au Temple ainsi que son Mariage avec Joseph[723].

La deuxième séquence de cette étude iconographique est consacrée aux épisodes de l'Enfance du Christ auxquels la Vierge est presque toujours inextricablement liée.

---

[721] Mt 1, 20.

[722] LAFONTAINE-DOSOGNE (1964-1965), *op. cit.*, Vol. 2, p. 154.

[723] *Ibid.*, p. 159.

3. L'Enfance du Christ : l'histoire indissociable de la Vierge et de son Fils

La deuxième phase de la vie terrestre de la Vierge correspond aux épisodes de l'Enfance du Christ au sein desquels Marie est omniprésente. La séquence débute avec la Nativité et ses thèmes corollaires, comme le Voyage vers Bethléem ou l'Annonce aux bergers, parfois suivis de l'Adoration des pasteurs. D'un point de vue chronologique, les sources littéraires ne s'accordent pas toujours sur l'ordre dans lequel se sont déroulés les trois épisodes suivants, à savoir l'Adoration des mages, la Circoncision de Jésus et sa Présentation au Temple. Cependant, l'examen des différents textes étudiés dans le cadre de cette enquête a révélé que le récit de l'Adoration des mages est généralement placé directement après la Nativité ou l'Adoration des bergers[1]. Nous adopterons également ce parti. Viennent ensuite les épisodes de la Circoncision et de la Présentation de Jésus au Temple qui, s'ils ne sont pas systématiquement mentionnés par les sources, apparaissent toujours dans cet ordre chronologique. Enfin, le cycle de l'Enfance du Christ s'achève avec les thèmes de la Fuite en Égypte et de Jésus parmi les Docteurs de la Loi.

3.1. La Nativité du Christ

Malgré l'importance que revêt la Nativité du Christ dans l'Œuvre du Salut, les sources canoniques sont étonnamment peu prolixes en ce qui concerne cet évènement majeur. Dans l'*Évangile selon saint Matthieu*, la naissance du Sauveur est évoquée par une mention très brève : « Or il [Joseph] ne l'avait point connue, quand elle [Marie] enfanta son fils premier-né, à qui il donna le nom de Jésus »[2].

Le récit proposé par l'*Évangile selon saint Luc* est plus développé[3]. Il débute par l'évocation du recensement ordonné par César Auguste qui oblige Joseph à quitter Nazareth pour se rendre dans sa ville d'origine, Bethléem. L'auteur en profite pour insister particulièrement sur l'ascendance davidique de Joseph. Celui-ci effectue le voyage en compagnie de son épouse, Marie, qui attend un enfant. Pendant le séjour du couple à Bethléem, Marie arrive au terme de sa grossesse et elle enfante un fils. Le lieu dans lequel l'accouchement se déroule n'est pas indiqué, mais il est permis de supposer qu'il s'agit d'un endroit utilisé pour parquer des animaux puisque l'auteur rapporte que la Vierge enveloppe son enfant dans des langes avant de le déposer dans une crèche. Le lecteur apprend que la famille est logée dans ce lieu précaire car l'hôtellerie de la ville ne disposait plus d'aucune place.

---

[1] Cette chronologie s'observe pour la première fois dans l'*Évangile selon saint Matthieu* qui ne mentionne ni la Circoncision, ni la Présentation du Christ au Temple. Le *Protévangile de Jacques* propose une structure narrative identique. Ce déroulement chronologique est également adopté par les récits de l'Enfance du Christ livrés par la *Vie de Jésus en arabe* et l'*Évangile arménien de l'Enfance,* bien que les deux textes se poursuivent par la relation de la Circoncision et de la Présentation au Temple. Cette structure narrative plus complexe est réutilisée par Maxime le Confesseur dans sa *Vie de la Vierge*. Plus tardivement, Brigitte de Suède en propose une version modifiée en insérant le thème de l'Adoration des bergers entre la Nativité et l'Adoration des mages qui est suivie par la Circoncision du Christ sans que sa Présentation au Temple ne soit mentionnée. L'existence d'une tradition littéraire différente est attestée par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* qui situe la Présentation du Christ au Temple entre la Nativité et l'Adoration des mages. Plus tardivement, l'*Arbre de vie* de saint Bonaventure et les *Méditations sur la vie du Christ* s'accordent sur une nouvelle chronologie dans laquelle la Nativité est immédiatement suivie par la Circoncision, avant l'Adoration des mages et la Présentation de Jésus au Temple.

[2] Mt 1, 25.

[3] Lc 2, 1-7.

Dans une volonté de faire connaître les circonstances dans lesquelles la naissance du Christ s'est déroulée, la tradition apocryphe enrichit considérablement le récit de la Nativité en ajoutant plusieurs évènements où le merveilleux est mis à l'honneur. Le *Protévangile de Jacques* livre, sans doute pour la première fois, une narration très développée de la naissance du Christ qui a connu une grande postérité. Le récit apocryphe reprend à son compte l'idée d'un recensement ordonné par l'empereur Auguste et débute, comme dans l'*Évangile selon saint Luc*, par l'épisode du Voyage vers Bethléem[4]. Mais si les conditions du voyage ne sont pas mentionnées par l'évangéliste, l'auteur du *Protévangile* en propose une vision détaillée. Il rapporte, tout d'abord, les interrogations de Joseph qui se demande sous quel statut il va pouvoir déclarer la jeune Marie qui lui a été confiée. Il est embarrassé de devoir l'inscrire comme son épouse mais ne peut prétendre qu'il s'agit de sa fille. Joseph s'en remet alors au Seigneur et prépare son ânesse sur laquelle Marie est juchée. Son fils mène la monture en la tenant par la bride tandis que le vieil homme marche à ses côtés. Durant le voyage, Marie a une vision qui lui révèle l'image d'un peuple affligé et d'un autre témoignant de son allégresse. C'est alors que, arrivés à mi-chemin de Bethléem, la Vierge doit enfanter.

Le récit du Voyage vers Bethléem livré par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*[5] s'inspire largement du *Protévangile* bien qu'il ne mentionne ni les interrogations de Joseph au sujet du statut de Marie, ni la présence du fils du vieil homme. En revanche, la vision des deux peuples fait l'objet d'une insistance particulière. Lorsque Marie fait part de sa prémonition à Joseph, celui-ci lui reproche de proférer des paroles inutiles. Apparait alors un enfant, revêtu d'atours somptueux, qui explique à Joseph le sens de la vision de son épouse : le peuple affligé est assimilé aux Juifs qui se sont éloignés de Dieu en refusant de reconnaître le Christ tandis que le peuple joyeux représente les Gentils qui ont su voir en lui le Sauveur.

La *Vie de Jésus en arabe* offre une intéressante synthèse des deux apocryphes qui viennent d'être évoqués[6]. La structure narrative est très proche de celle du *Protévangile* si ce n'est que, comme dans le *Pseudo-Matthieu*, l'auteur n'évoque ni les interrogations de Joseph, ni la présence de son fils. En revanche, l'*Évangile arménien de l'Enfance*[7] apporte des précisions nouvelles qui témoignent de l'existence d'une tradition littéraire différente. Comme dans le *Protévangile*, le fils de Joseph est bien présent lors du Voyage vers Bethléem, l'auteur précisant qu'il s'agit de son benjamin prénommé José. En outre, la vision de Marie fait l'objet d'un développement inédit. Elle aperçoit non pas deux peuples, mais deux armées dont l'une est joyeuse et l'autre triste. Tandis que Joseph s'interroge sur la signification de cette prémonition, un ange apparait pour en préciser le sens. L'armée joyeuse est composée d'anges qui attendent la naissance du Christ afin de venir l'adorer ; l'armée affligée est constituée de démons qui savent que la venue du Sauveur coïncidera avec leur perte.

Lorsque Maxime le Confesseur rédige sa *Vie de la Vierge*, il respecte le récit canonique en introduisant, au commencement, le recensement ordonné par l'empereur Auguste[8]. Si la relation du Voyage vers Bethléem s'avère peu développée, l'auteur précise néanmoins que le trajet s'effectue en compagnie des filles de Joseph. Les *Méditations sur la vie du Christ* apportent peu de renseignements sur le Voyage vers Bethléem, si ce n'est que Joseph et

---

[4] Protévangile 17.

[5] Ps-Mt 13.

[6] Arabe 2.

[7] Arménien VIII, 1-4.

[8] Vie 32-33.

Marie ont emmené avec eux deux bêtes de somme, un âne et un bœuf[9]. La *Légende Dorée*[10], au contraire, s'inscrit dans la continuité du récit plus développé du *Protévangile de Jacques* et de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*. L'auteur indique que Marie voyage sur le dos d'un âne et précise que Joseph l'emmène avec lui pour le recensement car il ne veut laisser à personne d'autre le soin d'assister à ses couches. Jacques de Voragine rapporte ensuite la vision des deux peuples et l'explicite, en accord avec le *Pseudo-Matthieu*.

En ce qui concerne le récit de la Nativité du Christ à proprement parler, le *Protévangile de Jacques* est également à l'origine d'une narration qui s'éloigne radicalement des sources canoniques pour accentuer le caractère miraculeux du récit[11]. Le moment de la naissance s'annonce alors que Marie et Joseph sont encore à mi-chemin de Bethléem. Le vieil homme s'inquiète de trouver un lieu discret qui saurait préserver la pudeur de son épouse et découvre une grotte à l'intérieur de laquelle il l'installe. Le choix de ce lieu se fonderait sur une tradition ancienne, attestée dès le IIe siècle et relayée par différents auteurs, qui certifierait l'existence de cette caverne près de Bethléem[12]. Laissant ses fils auprès de Marie, Joseph part quérir une sage-femme. Une fois à l'extérieur de la grotte, il s'aperçoit que le temps est comme suspendu, ce qui permet de souligner l'imminence de la naissance miraculeuse. Lorsque le temps reprend son cours, Joseph croise une sage-femme à qui il demande assistance pour l'accouchement de sa fiancée, une vierge ayant conçu de l'Esprit Saint. La femme l'accompagne, et lorsqu'ils arrivent en vue de la grotte, ils constatent qu'une nuée lumineuse recouvre l'endroit. Celle-ci se mue en une intense lumière qui rayonne dans la caverne et se dissipe au moment où apparait l'Enfant qui, aussitôt, se met à téter. Bien que les aspects humains de l'accouchement en lui-même soient occultés, le fait que l'auteur mentionne l'allaitement de l'Enfant pourrait manifester une volonté de lutter contre le docétisme, une doctrine caractérisée par une farouche négation de l'humanité du Christ[13]. Émerveillée par l'évènement auquel elle vient d'assister, la sage-femme quitte la grotte et rencontre une autre femme, Salomé, à qui elle raconte le miracle de cette naissance virginale. L'auteur du *Protévangile de Jacques* introduit alors le thème de l'incrédulité de Salomé, dont la vocation est d'insister sur la virginité préservée de Marie. La femme ne veut pas croire qu'une vierge ait pu enfanter et entre dans la grotte pour vérifier que son intimité est intacte. Marie la laisse procéder mais lorsque Salomé la touche, sa main « est consumée par le feu et se détache ». Tandis que la femme se repent de son incrédulité, un ange lui apparait et lui enjoint de porter l'Enfant afin qu'il la guérisse. Rétablie, Salomé reconnaît en ce nouveau-né « un grand roi pour Israël ». Le récit s'achève avec une nouvelle intervention de l'ange qui ordonne à Salomé de garder le silence par rapport aux miracles auxquels elle vient d'assister.

La reprise du thème de l'incrédulité de Salomé permet d'inclure plusieurs autres textes dans la tradition littéraire issue du *Protévangile de Jacques*, même si quelques nuances peuvent être constatées. Le récit de la Nativité livré par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* est très proche[14]. Comme dans le *Protévangile*, Marie doit accoucher sur le chemin de Bethléem et

---

[9] Méditations 40.

[10] Légende I, 65-66.

[11] Protévangile 18-20.

[12] JUSTIN, *Dialogue avec Tryphon*, 78. ORIGENE, *Contre Celse*, 1, 51. Selon NORELLI Enrico, « Avant le canonique et l'apocryphe : aux origines des récits de la naissance de Jésus », in *Revue de théologie et de philosophie*, 126, 1994, p. 320.

[13] WINLING (2004), *art. cit.*, p. 88.

[14] Ps-Mt 13-14.

trouve refuge dans une grotte qui resplendit de lumière dès lors qu'elle y pénètre. L'accouchement n'est pas décrit, mais lorsque l'Enfant est mis au monde, il est adoré par de nombreux anges qui chantent à la gloire de Dieu. Ce n'est qu'après l'enfantement que Joseph revient avec deux sages-femmes, nommées Zélémi et Salomé. Lorsque la première examine Marie, elle constate avec effarement que la jeune mère est encore vierge. L'auteur insiste particulièrement sur le dogme de la triple virginité de Marie au travers des paroles de Zélémi qui s'exclame : « Vierge elle a conçu, vierge elle a enfanté, et vierge elle demeure ». Mais Salomé est incrédule et souhaite procéder à un second examen. La Vierge le permet mais la main de la sage-femme se dessèche à son contact en lui causant de grandes douleurs. Tandis que Salomé se lamente en implorant la pitié du Seigneur, « un jeune homme d'une grande beauté » lui apparait et lui conseille d'adorer l'Enfant afin qu'il la guérisse. La sage-femme s'exécute et, au moment où elle touche les langes du nouveau-né, elle recouvre l'usage de sa main. À ce stade de la narration, le récit du *Pseudo-Matthieu* s'éloigne du *Protévangile*, ce qui indique soit une innovation de la part de l'auteur, soit l'existence d'une seconde source. Sitôt sa main guérie, Salomé quitte la grotte pour raconter les miracles auxquels elle vient d'assister. Les habitants de la contrée ne mettent pas en doute ses paroles car des bergers avaient également reçu l'annonce de la naissance du Sauveur, par le truchement d'un chœur angélique chantant à la gloire du Seigneur. En outre, la véracité du miracle est attestée par la présence, au-dessus de la grotte, d'une étoile à la grosseur inaccoutumée qui a été interprétée par les prophètes comme un signe annonçant la Nativité du Messie promis à Israël. Le récit se poursuit au troisième jour qui suit la naissance de l'Enfant. Marie sort alors de la caverne pour entrer dans une étable où elle dépose son Fils dans la crèche, afin qu'il soit adoré par le bœuf et l'âne et que s'accomplisse la prophétie d'Isaïe : « Un bœuf connaît son possesseur, un âne l'étable de son maître : mais Israël ne m'a pas connu, et mon peuple n'a pas eu d'intelligence »[15]. La Sainte Famille demeure dans l'étable durant trois jours.

Le récit de l'*Évangile arménien de l'Enfance* appartient également à la même tradition littéraire, avec un déroulement narratif très proche du *Protévangile*, bien qu'enjolivé[16]. Lorsque le terme de la grossesse de Marie s'annonce, Joseph l'abrite dans une grotte utilisée par les bergers pour parquer leurs bêtes pendant la nuit. Cependant, la caverne est déserte car la scène se déroule au cœur de l'hiver, le six janvier. Le vieil homme laisse son épouse à la garde de son fils, José, et quitte l'abri pour quérir l'aide d'une sage-femme. Comme dans le *Protévangile*, Joseph s'aperçoit alors que le cours du temps est suspendu puis rencontre une sage-femme qui l'accompagne jusqu'à la grotte. Mais cette femme n'est autre qu'Ève, « première mère de tous les hommes, […] venue voir de [ses] yeux [sa] Rédemption qui s'est opérée ». Lorsqu'ils arrivent en vue de la caverne, Ève et Joseph assistent à un phénomène qui dépasse de loin la simple nuée lumineuse évoquée par le *Protévangile*. « Et tout à coup, ils virent la voûte des cieux s'ouvrir et une vive lumière se répandre de haut en bas ; une colonne de vapeur ardente se dressa sur la caverne, et une nuée lumineuse recouvrit celle-ci. Et la voix des êtres incorporels, anges sublimes et esprits célestes, se faisait entendre […] ». Puis, une lumière étincelante vient se fixer dans la crèche où l'Enfant apparait. Le nouveau-né est doté d'une mobilité exceptionnelle puisqu'il vient seul prendre le sein de sa mère avant de retourner s'asseoir dans la crèche. Louant le Seigneur, Ève entre dans la caverne et se saisit de l'Enfant qu'elle embrasse tendrement avant de le langer et de le déposer à nouveau dans la mangeoire. Puis la mère des hommes aperçoit une femme,

[15] Isaïe 1, 3.

[16] Arménien VIII, 5 – IX.

nommée Salomé, au-devant de laquelle elle se précipite pour lui annoncer la naissance virginale qui vient d'avoir lieu. Salomé rapporte qu'elle a entendu parler de cette vierge à Jérusalem, où elle a été condamnée « comme coupable et digne de mort ». Ayant appris qu'elle avait enfanté un fils, elle est venue pour le voir. Ève tente de convaincre Salomé du caractère miraculeux de cette naissance en lui racontant les phénomènes extraordinaires auxquels elle a assisté. Mais, comme toujours, la femme demeure incrédule. Annoncée par Ève, elle se présente au chevet de Marie et s'apprête à l'examiner lorsque, jaillissant du corps saint, une flamme lui brûle profondément la main. Puis la guérison s'opère et le récit s'achève, comme dans le *Protévangile*, avec l'intervention d'un ange qui ordonne à Salomé de ne rien révéler à quiconque.
Enfin, le récit de la Nativité introduit par le *Protévangile de Jacques* trouve un prolongement plus tardif au travers de la *Légende Dorée*[17], même si le compilateur dominicain s'éloigne quelquefois de sa source apocryphe. C'est le cas, notamment, pour le lieu dans lequel se déroule la Nativité qui correspond davantage au récit évangélique de Luc. L'enfantement se produit non en chemin mais lorsque Marie et Joseph sont déjà arrivés à Bethléem. Les hôtelleries de la ville ne pouvant les accueillir en raison de leur pauvreté, mais aussi de l'affluence provoquée par le recensement, les époux trouvent refuge « sous un passage public, qui se trouvait […] entre deux maisons, ayant toiture […] ». Dans cet abri précaire, Marie met au monde son Fils puis le couche dans une crèche qui se trouve là, sur le foin que le bœuf et l'âne n'ont pas voulu manger. L'auteur s'attache ensuite à rapporter les épisodes relatifs à l'intervention des sages-femmes et à l'incrédulité de Salomé qui constitue, selon lui, une preuve irréfutable en faveur de la virginité perpétuelle de Marie.

Les trois autres évangiles apocryphes qui ont été étudiés dans le cadre de notre enquête, c'est-à-dire l'*Évangile de la Nativité de Marie*, l'*Histoire de Joseph le Charpentier* et la *Vie de Jésus en arabe*[18], comportent des récits de la Nativité beaucoup moins développés, qui s'éloignent de la tradition littéraire transmise par le *Protévangile*.
Le premier texte, en particulier, accorde peu d'importance au récit de la Nativité du Christ et se rapproche ainsi de l'*Évangile selon saint Matthieu*. L'auteur de l'apocryphe ne fait que mentionner l'évènement en précisant qu'il a lieu dès l'arrivée de Marie et de Joseph à Bethléem. Le couple ne se rend d'ailleurs pas dans ce lieu pour répondre à une quelconque injonction impériale mais, semble-t-il, pour s'installer dans la ville dont Joseph est originaire. Le maigre développement accordé au thème de la Nativité du Christ permet d'insister sur le fait que cet évangile apocryphe est véritablement consacré à la Vierge elle-même et non à son Fils. D'ailleurs, le texte s'achève avec la relation de cet évènement et ne s'attache pas, comme d'autres l'ont fait, au récit des épisodes de l'Enfance de Jésus. Plus tard, ce récit apocryphe trouve un prolongement direct dans la *Conception Nostre Dame* de Maître Wace[19].
La relation de la Nativité proposée par l'*Histoire de Joseph le Charpentier* est également très succincte car il ne s'agit pas d'un apocryphe consacré à l'Enfance du Christ mais à la vie de son père adoptif. Comme dans l'*Évangile selon saint Luc* et les différents apocryphes qui ont été évoqués plus haut, le récit début avec le départ de Joseph et Marie pour Bethléem, répondant à l'injonction de l'empereur Auguste. L'enfantement a lieu après que Joseph a inscrit son nom dans le registre impérial, dans une grotte dont l'auteur précise qu'elle se situe près du sépulcre de Rachel, femme de Jacob.

[17] Légende I, 67-68.

[18] Nativité 10 ; Joseph 7 ; Arabe 2-4.

[19] Conception 51, 1-8.

Enfin, la Nativité telle qu'elle est rapportée par la *Vie de Jésus en arabe* est très proche de la première partie du récit livré par le *Protévangile de Jacques*. Lorsque Marie et Joseph arrivent à proximité de Bethléem, les douleurs annoncent que l'enfantement est proche et ne permettent pas de continuer jusqu'à la ville. Joseph installe son épouse dans une grotte avant de partir à la recherche d'une sage-femme. Il rencontre une vieille femme qui accepte de l'accompagner jusqu'à la grotte. Malgré la nuit tombée, l'intérieur resplendit de lumière. L'accouchement a déjà eu lieu et Marie allaite l'Enfant qu'elle a, au préalable, emmailloté et déposé dans la crèche. Des bergers et un chœur angélique adorent le nouveau-né tandis que la sage-femme loue le Seigneur d'avoir assisté à la naissance du Sauveur. Le récit s'achève ainsi, sans faire mention du thème de l'incrédulité de Salomé.

Évoquons, pour finir, les textes des trois mystiques médiévaux qui ont été étudiés dans le cadre de cette enquête et dont les auteurs livrent une vision très personnelle de la Nativité de Jésus. Dans l'*Arbre de vie*[20], saint Bonaventure débute son récit en indiquant que la Vierge est conduite par Joseph à Bethléem, sans toutefois en mentionner le motif. L'accouchement n'est qu'évoqué lorsque l'auteur précise que Marie met au monde l'Enfant « sans aucune altération de sa personne », une expression qui fait évidemment référence à la virginité perpétuelle. Voici comment le mystique imagine la scène de la Nativité. « Bien que puissant et riche, il choisit par amour pour nous de venir petit et pauvre, de naître hors de sa maison dans une étable, d'être enveloppé de pauvres langes, nourri de lait virginal et couché dans une crèche entre un bœuf et un âne ». Les bergers et les anges sont également présents pour assister à la naissance miraculeuse.
Le récit de la Nativité proposé dans les *Méditations sur la vie du Christ*[21] est très différent et fait preuve d'originalité. Sans en indiquer les raisons, l'auteur rapporte que Marie et Joseph se rendent à Bethléem en emmenant avec eux un bœuf et un âne. Ne trouvant pas de lieu où se loger, les époux se réfugient sous une « galerie couverte » où Joseph « établit sans doute une sorte de retranchement », qui évoque l'abri précaire décrit par la *Légende Dorée*. La Vierge se prépare à enfanter, debout contre une colonne, tandis que Joseph se désole de ne pouvoir lui être utile autrement qu'en étendant un peu de foin à ses pieds. Mais l'accouchement a lieu en un instant et l'Enfant se retrouve étendu sur le foin aux pieds de sa mère. Marie « le prend, l'embrasse doucement, le pose sur ses genoux » avant de l'enduire entièrement de son lait maternel. La Vierge ôte ensuite le voile qu'elle porte sur la tête pour langer son Fils puis le dépose dans la crèche où il est réchauffé par les souffles conjugués du bœuf et de l'âne, qui s'agenouillent devant lui. Marie et Joseph s'agenouillent à leur tour pour adorer l'Enfant, en présence d'un chœur angélique.
Dans ses *Révélations célestes*[22], sainte Brigitte rapporte qu'elle a eu une vision de la Nativité du Christ alors qu'elle se trouve à Bethléem. Une Vierge enceinte, revêtue d'un manteau blanc et d'une fine tunique au travers de laquelle se devine le ventre plein, et le vieillard qui l'accompagne pénètrent dans une grotte avec le bœuf et l'âne qui leur appartiennent. Après avoir attaché les animaux à la crèche, le vieil homme apporte une lampe allumée qu'il fixe dans la roche près de la Vierge. La jeune fille se prépare à enfanter ; elle se déchausse, retire son manteau puis dispose près d'elle des linges très purs destinés à envelopper le nouveau-né. Elle fléchit alors le genou et se met en oraison, le visage et les mains levées, le dos contre la crèche. Sainte Brigitte voit l'Enfant bouger dans le ventre de sa mère avant qu'il n'apparaisse en un instant, produisant une clarté si intense que la lumière de la lampe

[20] Arbre 243.

[21] Méditations 40-43.

[22] Révélations VII, XXI.

en est éclipsée. L'Enfant repose sur le sol, « nu et pur », tandis que « les chants mélodieux des anges » retentissent dans la grotte. La Vierge, dont le ventre a retrouvé en un instant sa forme originelle, joint les mains pour adorer son Fils. L'auteur insiste sur le caractère humain de cet Enfant qui geint et, « comme tremblotant de froid et de la dureté du pavé où il gît », tend les bras vers sa mère qui le prend pour le serrer avec une grande tendresse contre son sein. La Vierge s'occupe ensuite de couper le cordon ombilical, sans que cette opération cause la moindre effusion de sang, avant d'emmailloter entièrement le nouveau-né. Alors, Joseph s'agenouille près de l'Enfant et l'adore en pleurant de joie. Marie se lève pour déposer l'Enfant dans la crèche et les deux parents se prosternent à genoux devant lui.

Dans le cadre de l'analyse du thème iconographique de la Nativité du Christ, nous examinerons en forme de préambule les images murales, peu nombreuses, illustrant l'épisode du Voyage vers Bethléem. Dans un deuxième temps, la figuration de la Nativité elle-même fera l'objet d'une observation détaillée, afin de mettre en exergue les éléments formels qui en composent l'iconographie traditionnelle. Enfin, quelques *Nativités* présentant une iconographie plus complexe seront mises en lumière.

3.1.1. Le Voyage vers Bethléem

L'observation du *corpus* iconographique rassemblé dans le cadre de notre étude révèle la rareté du thème du Voyage vers Bethléem, avec un recensement de six occurrences dans l'art mural de la Péninsule et seulement un exemple en France. La mention la plus ancienne fait référence à une peinture murale qui appartiendrait au décor réalisé sous le pontificat de Jean VII, entre 705 et 707, pour le chœur de l'église S. Maria Antiqua de Rome. L'absence de toute reproduction photographique laisse à penser que cette peinture est fragmentaire, ou simplement détruite.

Au sein de notre documentation, le premier exemple avéré fait partie du cycle peint dans l'église S. Maria Foris Portas de Castelseprio (Catalogue – Vol. 2, fig. 1). Cette peinture murale constitue une illustration fidèle de la tradition littéraire initiée par le *Protévangile de Jacques*. La scène se déroule près d'un porche, devant une enceinte qui évoque probablement la ville de Nazareth que la Vierge et Joseph quittent pour se rendre à Bethléem. Marie occupe le centre de la composition et, conformément au récit apocryphe, est juchée sur un âne dont le dos a été recouvert d'une étoffe blanche. La position que le peintre a conférée à la Vierge correspond au mode de monte traditionnellement adopté par les femmes : elle est assise sur le dos de sa monture, les deux jambes du même côté, ce qui permet en outre de favoriser la frontalité du personnage principal. Joseph chemine derrière l'âne en s'aidant d'un bâton de marche noueux. Sa main tendue vers Marie semble indiquer qu'il s'adresse à elle, ce que tend à confirmer le regard de la jeune fille, tourné vers son époux. Malgré un important arrachement de la couche picturale dans la partie droite de la composition, la jambe d'un troisième personnage est encore visible. Il s'agit certainement du fils de Joseph qui mène la monture de la Vierge, conformément au récit du *Protévangile*.

Une autre image du Voyage vers Bethléem a été intégrée au cycle peint dans la nef de l'église S. Giovanni a Porta Latina de Rome. Cette peinture murale a été largement amputée par l'ouverture d'une baie, située dans les parties hautes de la nef. La figure de la Vierge, juchée sur une monture dont on n'aperçoit plus que les pattes, a été entièrement détruite. Il semble, cependant, que le schéma iconographique adopté par le peintre soit similaire à celui qui vient d'être observé à Castelseprio. La monture est menée par un homme aux cheveux courts, portant un baluchon sur l'épaule. L'apparente jeunesse et le dynamisme de

cette figure s'accordent mal avec une figuration de Joseph. Il s'agirait donc de son fils, conduisant l'équipage comme dans le récit du *Protévangile de Jacques*. Derrière l'âne, on devine les pieds d'un autre personnage qui, si l'on se réfère à la composition de Castelseprio, pourrait bien être identifié à Joseph.

La répartition des personnages s'inverse dans le *Voyage vers Bethléem* appartenant au décor mosaïqué du transept de la basilique S. Marco de Venise (fig. 2). La Vierge, juchée sur l'âne, occupe toujours le centre de la composition et adopte un mode de monte identique à celui observé à Castelseprio. Cependant, la monture est menée par Joseph lui-même, identifié grâce à son nimbe et à l'inscription qui le surmonte. La marche est fermée par un troisième personnage, probablement le fils de Joseph. Comme à S. Giovanni a Porta Latina, la jeunesse de cet homme est soulignée par un vêtement et des cheveux courts, bien que sa position soit plus statique. Il porte également un baluchon sur son épaule. Ces différents éléments iconographiques tendent à confirmer l'hypothèse formulée au sujet du schéma compositif de notre peinture romaine mutilée.

Au XIVe siècle, deux autres peintures murales illustrant le thème du Voyage vers Bethléem ont été répertoriées au sein du *corpus* de cette étude. La première appartient au vaste cycle de la vie du Christ qui décore l'abside de la basilique S. Abbondio de Côme (fig. 3). Le lieu dans lequel se déroule la scène est matérialisé par une simple bande rocailleuse sur laquelle cheminent les personnages. Au centre, la Vierge est montée sur l'âne selon la posture habituelle. Les jeux d'ombres et de lumière, appliqués à la tunique claire de Marie, soulignent la rondeur de son ventre. Par ailleurs, la jeune femme assume fièrement sa grossesse en posant ostensiblement la main droite sur son abdomen. La Vierge fixe son regard sur Joseph qui suit la monture en lui piquant les flancs à l'aide de baguettes de bois. Le vénérable vieillard, à la chevelure et à la barbe grisonnantes, s'appuie sur un bâton de marche. Dans la partie droite de la composition, le fils de Joseph mène l'âne par la bride, tout en tenant un baluchon de l'autre main. La seconde peinture murale fait partie du décor conservé dans la chapelle Ss. Ambrogio e Caterina de Solaro (fig. 4). La figuration répond au schéma iconographique traditionnel, tout en y ajoutant quelques détails inédits par rapport aux autres exemples répertoriés. La Vierge, montée sur l'âne en faisant face au regardeur, occupe toujours le centre de la composition. Les mains jointes, la jeune fille est revêtue d'un manteau dont les pans s'écartent au niveau de l'abdomen afin de révéler subtilement le renflement de son ventre. L'homme qui mène la monture est vêtu d'une tunique courte, coiffé d'un chapeau à large bord et porte sur l'épaule un baluchon. Ce personnage, que l'on identifie traditionnellement au fils de Joseph, semble beaucoup moins jeune que dans les autres images observées. Cependant, au regard de l'âge avancé du vieil homme, il est permis de supposer que son fils a déjà atteint une certaine maturité. Quoi qu'il en soit, le personnage se présente devant une porte étroite qui laisse à penser que le cortège s'apprête à pénétrer dans la ville de Bethléem, au terme de son voyage. La marche est fermée par Joseph qui, comme souvent, prend appui sur un bâton et qui est suivi par un bœuf. La présence de cet animal semble indiquer que le peintre avait connaissance d'une tradition littéraire, notamment transmise par la *Légende Dorée* et les *Méditations sur la vie du Christ*, selon laquelle Joseph avait emmené avec lui un âne et un bœuf pour effectuer le voyage vers Bethléem.

La dernière peinture murale, illustrant le thème du Voyage vers Bethléem, appartient à notre documentation française et aurait été réalisée vers 1515[23] (fig. 5). Elle fait partie d'un cycle, dédié à la vie du Christ, qui décore la voûte du chœur de l'église d'Ourde et qui a été redécouvert à la fin des années 1950. La scène se déroule dans un lieu indéfini, caractérisé

[23] Voir note 410 p. 129.

par un arrière-plan vert et par une sorte de dallage aux formes géométriques et multicolores. Contrairement aux autres images qui ont été répertoriées, la peinture d'Ourde ne comporte que deux personnages. La Vierge, toujours assise sur le dos de sa monture, semble croiser les mains sur son ventre dans une attitude protectrice. Dans la partie droite de la composition, un second personnage partiellement détruit guide la monture de la Vierge. En l'absence de tout autre personnage, il est permis de supposer qu'il s'agit de Joseph.

En forme de conclusion, remarquons les nombreuses affinités qui existent entre l'iconographie adoptée pour illustrer le thème du Voyage vers Bethléem et celle de la Fuite en Égypte. Dans les deux cas, la Vierge est juchée sur une monture, généralement un âne, et chemine en compagnie de Joseph qui est à pied. Le couple est parfois escorté par un ou plusieurs personnages secondaires. En réalité, seule l'absence de l'Enfant dans l'épisode du Voyage vers Bethléem permet de différencier les deux sujets. Mais, nous l'avons vu, l'illustration de ce thème est peu fréquente dans l'art mural de France et d'Italie. En revanche, l'épisode de la Nativité du Christ a bénéficié d'un succès précoce dans l'iconographie chrétienne. Des éléments formels récurrents se mettent rapidement en place.

3.1.2. La Nativité : les éléments iconographiques traditionnels

La Nativité fait partie des trois thèmes iconographiques les plus représentés au sein de la documentation de cette étude, avec un recensement de 239 occurrences parmi lesquelles 165 sont conservées en Italie et 74 en France. Les valeurs relatives sont similaires dans chacun des pays, où la proportion d'images murales illustrant le thème de la Nativité est comprise entre 10 et 11 pour cent.

L'iconographie du premier art chrétien ne semble pas s'être intéressée à la figuration de la Nativité du Christ avant le IVe siècle. Le développement de ces nouvelles images coïncide avec l'expansion de la fête de Noël, dont la première mention apparait dans le *Depositio martyrum*, une liste des principaux martyrs établie vers 335-336. La formule iconographique qui se répand alors a probablement été créée dans un atelier lapidaire de Rome, où sont conservés presque tous les exemples plus anciens sculptés, que l'on date généralement de la seconde moitié du IVe siècle[24].

Au sein de notre *corpus*, la première *Nativité* répertoriée, également datée dans la seconde moitié du IVe siècle[25], est justement conservée dans la catacombe romaine de S. Sébastien, où elle est abritée dans l'*arcosolium* dit de la Nativité. Cette peinture murale fragmentaire est caractérisée par un schéma iconographique simple, centré sur une mangeoire à pieds sur laquelle l'Enfant Jésus est déposé. L'âne et le bœuf sont figurés à l'arrière-plan mais la Vierge n'est pas présente. L'observation des *Nativités* paléochrétiennes qui ont été rassemblées dans le cadre de cette enquête révèle que l'absence de Marie est une constante dans ces images précoces. Cette particularité s'explique sans doute par le fait que les images se développent en lien avec la fête de Noël qui est, à l'origine, une célébration strictement christologique.

Le thème iconographique de la Nativité se diffuse rapidement en dehors de Rome puisqu'il en existe un exemple, que l'on date approximativement dans le courant des IVe-Ve siècles[26],

[24] BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 226.

[25] Selon l'Index of Christian Art. La description de la *Nativité* conservée dans la catacombe de S. Sébastien est livrée par : WILPERT (1903), *op. cit.*, Vol. 1, p. 187.

[26] Voir note 4 p. 64.

dans un hypogée creusé sous l'église S. Maria in Stelle de Vérone. Cette crypte se compose d'un atrium qui ouvre latéralement sur deux absides, celle de droite, située au nord, abritant plusieurs peintures murales parmi lesquelles figure notre *Nativité*. Cette peinture est particulièrement intéressante en raison de l'importance accordée au bœuf et à l'âne qui occupent un panneau entier et témoignent du goût naturaliste du peintre. Les deux animaux font face à l'Enfant, figuré à plus petite échelle dans la partie droite de la composition qui est fort endommagée. Peu après, le thème iconographique de la Nativité est mentionné pour la première fois au sein de notre documentation française. Cette image, aujourd'hui perdue, appartenait au cycle de mosaïques qui décorait autrefois l'église Notre-Dame-de-la-Daurade de Toulouse et que l'on date des Ve-VIe siècles.

Pour la période du VIIe siècle, une seule occurrence a été répertoriée dans l'art mural de la Péninsule. Dans une autre catacombe romaine, celle de Valentin, une *Nativité* accompagne la *Visitation* qui a déjà été évoquée plus haut, l'ensemble ayant peut-être été réalisé vers le milieu du siècle[27]. Le schéma iconographique se complexifie puisque des sages-femmes ainsi que le motif du bain de l'Enfant sont introduits. Cependant, la Vierge est toujours absente.

Parmi les *Nativités* qui appartiennent à la documentation iconographique de cette enquête, Marie apparait pour la première fois au début du VIIIe siècle dans le cycle de mosaïques réalisé sous le pontificat de Jean VII et autrefois conservé dans l'ancienne basilique S. Pierre de Rome. Cette mosaïque témoigne d'une mutation profonde dans l'iconographie de la Nativité, une mutation qui se traduit par une figuration systématique de la Vierge au cœur de la scène. Cette tendance se vérifie dans toutes les *Nativités* postérieures au VIIIe siècle qui ont été répertoriées, même si elles demeurent relativement peu nombreuses pendant les trois siècles suivants.

Pour le IXe siècle, la documentation iconographique de cette enquête ne comporte qu'une seule occurrence (fig. 6). Il s'agit d'une *Nativité* qui fait partie du cycle décoratif conservé dans la crypte de l'église monastique de S. Vincenzo al Volturno. La Vierge figure en bonne place dans la composition, en marge d'une figuration du bain de l'Enfant.

Dans l'art mural de l'Hexagone, la *Nativité* qui poursuit le programme iconographique peint dans l'église de Saint-Pierre-les-Églises constitue le premier exemple avéré au sein du *corpus* national (fig. 7). L'iconographie adoptée dans cette *Nativité* est très proche de celle qui se développe dans la péninsule italienne, avec l'introduction des sages-femmes et du motif du bain de l'Enfant.

Les *Nativités* rassemblées au sein de notre *corpus* iconographique sont plus nombreuses dans le courant du Xe siècle. Une *Nativité* suit immédiatement le *Voyage vers Bethléem* évoqué plus haut, au sein du programme iconographique peint dans l'église S. Maria Foris Portas de Castelseprio (fig. 8). Une autre *Nativité* peinte, dont l'état de conservation est malheureusement très lacunaire, est conservée dans la grotte S. Michele Arcangelo à Olevano sul Tusciano. À la fin du siècle[28], une *Nativité* et une *Adoration des mages* avaient été peintes dans la nef de l'église romaine de S. Sebastiano al Palatino. Ces deux peintures murales ont été détruites dans la première moitié du XVIIe siècle sur ordre du pape Urbain VIII, mais la première est connue grâce à un dessin conservé dans un manuscrit de la Bi-

[27] Voir note 664 p. 383.

[28] FERRARA Daniele, « San Sebastiano al Palatino » in CAIOLA Antonio Federico, CASSANELLI Luciana, *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna*, Soprintendenza per in Beni artistici e storici di Roma, Pozzuoli (Napoli) : De Rosa, 1995, Vol. 3, p. 35.

bliothèque Apostolique Vaticane[29]. En France, une peinture murale fragmentaire illustrant le thème de la Nativité est conservée dans l'abside orientale de la chapelle S. Michel d'Aiguilhe près du Puy-en-Velay.
Pour le XIe siècle, une seule *Nativité* murale a été découverte. Elle apparait au sein du programme décoratif de l'église S. Urbano alla Caffarella de Rome (fig. 9). Au tournant des XIe et XIIe siècles, trois très belles *Nativités* ont été recensées au sein de notre documentation. La première appartient à un petit cycle pictural dédié à l'Enfance du Christ, autrefois conservé dans la Grotta degli Angeli à Magliano Romano, probablement réalisé à la fin du XIe ou au début du XIIe siècle[30] (fig. 10). Ces peintures murales ont été déposées et sont actuellement conservées au Musée National du Palais de Venise à Rome. Les deux autres *Nativités* ont été peintes par le Maître de Pedret ou son atelier et appartiennent à deux cycles consacrés à l'Enfance du Christ, l'un dans l'abside de l'ancienne cathédrale de Saint-Lizier, l'autre à la voûte du chœur de l'église prieurale de Vals (fig. 11).
À partir du XIIe siècle, les images de la Nativité tendent à se multiplier dans l'art mural, aussi bien en France qu'en Italie. Remarquons, cependant, que le thème iconographique est particulièrement répandu dans l'art italien des XIVe et XVe siècles, avec respectivement 59 et 42 occurrences recensées.

L'étude du thème iconographique de la Nativité prend en considération l'ensemble des éléments formels qui le composent, comme le lieu dans lequel se déroule la naissance de Jésus. Par ailleurs, l'observation des images qui appartiennent à notre documentation a révélé l'existence de deux types iconographiques principaux appliqués à la figuration de la Vierge. En parallèle, les relations qui se nouent entre la Vierge et l'Enfant ont été décryptées. Enfin, l'analyse s'oriente vers les personnages secondaires, parfois nombreux, qui jouent le rôle de premiers témoins de la Nativité.

3.1.2.1. Le lieu de la Nativité

Si l'on se réfère aux différentes sources textuelles qui ont relaté l'épisode de la Nativité, la venue au monde du Sauveur se serait déroulée tantôt dans une grotte, tantôt dans une étable, tantôt sous un passage public. Ces traditions littéraires diverses ont probablement joué un rôle au niveau de l'iconographie, dans la création formelle des lieux où la naissance du Christ a été située. L'observation des *Nativités* qui appartiennent au *corpus* iconographique de cette étude a mis en évidence l'existence de différentes formules. L'adoption, tout d'abord, d'un lieu indéfini comme cadre de la naissance, en particulier dans l'art mural de la France. En Italie, en revanche, le lieu privilégié de la Nativité est la grotte, telle qu'elle fut décrite par les évangiles apocryphes. Mais progressivement, l'iconographie s'attache à figurer d'autres lieux pour accueillir la venue au monde du Christ, en particulier l'étable mais aussi l'architecture en ruine, qui constitue une particularité de la *Nativité* italienne du Quattrocento.

[29] Rome, Bibliothèque Apostolique Vaticane, Ms. Cod. Vat. Lat. 9071, fol. 235. Le dessin de la *Nativité* est publié dans : GIGLI Laura, *S. Sebastiano al Palatino*, Istituto di Studi Romani, Roma : Marietti, 1975, fig. 16 a-b. (Le chiese di Roma illustrate, 128).

[30] Voir note 69 p. 75.

Un lieu indéfini

Comme dans le cas des épisodes qui ont été étudiés précédemment, le choix de situer iconographiquement la Nativité dans un lieu indéfini permet d'ancrer la naissance miraculeuse du Sauveur dans une réalité au-delà de l'humain. Ce choix iconographique est particulièrement fréquent dans l'art mural de l'Hexagone, et en particulier jusqu'à la fin du XIVe siècle.
Dans l'église prieurale de Vals, une très belle *Nativité* (fig. 11) poursuit le cycle pictural dédié à l'Enfance du Christ. L'épisode se déroule dans un lieu indéfini, caractérisé par plusieurs bandes horizontales, d'une hauteur variable, alternativement rouges, bleues et blanches. La présence de deux anges aux ailes déployées, au registre supérieur, contribue à renforcer l'irréalité de la scène. Un parti similaire a été adopté dans la *Nativité* peinte dans l'église S. Aignan de Brinay (fig. 12). Aux aplats colorés qui, comme à Vals, composent l'arrière-plan de l'image s'ajoute un sol en forme de nuée qui situe définitivement la naissance dans une sphère surnaturelle, au-delà du monde humain. Dans les *Nativités* peintes dans les églises Notre-Dame d'Aigueperse (fig. 13) et S. Roch de Blassac (fig. 14), la scène se détache sur un arrière-plan uniforme.
Dans quelques *Nativités* murales qui appartiennent à des décors romans conservés en France, le lieu indéfini dans lequel se déroule la naissance du Christ est délimité par une sorte d'enceinte qui évoque peut-être la Jérusalem céleste. Dans l'église S. Sylvain de Chalivoy-Milon, une *Nativité* marque le commencement d'un cycle pictural, probablement réalisé dans le deuxième quart du XIIe siècle[31] et consacré à la vie du Christ. La peinture murale qui nous intéresse est malheureusement très fragmentaire, mais le schéma compositif demeure lisible et révèle que la figuration de la Vierge et du nouveau-né dans la crèche est circonscrite par une enceinte crénelée. Un parti similaire a été adopté dans une *Nativité* peinte à la fin du siècle[32] dans la chapelle Notre-Dame de Boussac-Bourg (fig. 15), dans le département actuel de la Creuse. Comme à Chalivoy-Milon, les personnages sont figurés à l'intérieur d'une enceinte crénelée, ici de forme circulaire. Au registre supérieur, la partie interne du mur est constituée de blocs alternativement rouges et blancs formant un damier décoratif. Sur la gauche, près du visage de la Vierge, l'enceinte est flanquée d'une tourelle, dont le niveau supérieur est percé de deux baies et surmonté d'une toiture pyramidale.
Dans l'art mural de la Péninsule, l'emploi d'un lieu indéfini pour situer l'épisode de la Nativité est particulièrement inhabituel. Il en existe, néanmoins, quelques rares exemples parmi les plus anciennes images qui ont été répertoriées. C'est le cas notamment de la *Nativité* qui poursuit le cycle pictural dédié à l'Enfance du Christ peint dans le monastère de S. Vincenzo al Volturno (fig. 6). L'uniformité de l'arrière-plan bleu, sur lequel les personnages se détachent, est interrompue par une bande brun clair, matérialisant un sol ponctué de nombreuses fleurs. Autre exemple, plus tardif, avec la *Nativité* qui appartient au décor mural de la nef de l'église S. Urbano alla Caffarella de Rome (fig. 9). Bien que le lieu dans lequel se déroule la scène soit peu détaillé, il pourrait s'agir d'un extérieur comme le suggère, dans la partie droite de la composition, la présence d'un ange dont le buste apparait derrière ce qui semble être une colline, caractérisée par un aplat de couleur verte.

Lorsque le choix d'un lieu indéfini ne s'est pas imposé, l'iconographie s'est souvent orientée vers la figuration d'une grotte, conformément aux récits livrés par les évangiles apocryphes.

---

[31] Voir note 41 p. 70.

[32] DEMUS, HIRMER (1969), *op. cit.*, p. 142.

Le motif ne semble pas s'être diffusé dans l'art mural français puisqu'aucun exemple n'a pu être recensé dans le cadre de cette étude.

La grotte : un motif iconographique italien

Si le motif iconographique de la grotte est inexistant dans les images de la Nativité qui appartiennent à l'art mural français, il est particulièrement répandu en Italie où il concerne plus d'un tiers des occurrences référencées dans le *corpus* national. La grotte, particulièrement usitée dans l'iconographie orientale[33], constitue le lieu privilégié de la Nativité dans les plus anciennes images italiennes et cette primauté perdure jusqu'au XIIIe siècle.
Au sein du *corpus* iconographique de cette étude, le motif de la grotte semble apparaitre pour la première fois vers le milieu du VIIe siècle dans la catacombe romaine de Valentin, si l'on en croit la gravure grâce à laquelle la peinture murale est connue. Dans la partie droite de l'image, la scène du bain de l'Enfant est figurée devant un amas rocheux qui évoque certainement la grotte des évangiles apocryphes.
Dans la *Nativité* de Castelseprio (fig. 8), la scène se déroule dans un paysage arboré, à l'horizon duquel on aperçoit les hautes tours d'une ville. Une grande part de la composition est occupée par une imposante masse rocheuse qui constitue une sorte d'enveloppe protectrice abritant la couche de la Vierge. L'aspect naturaliste que le peintre a conféré aux rochers constitue une exception et la grotte adopte généralement une forme plus stylisée. Une composition très proche a été employée dans la *Nativité* peinte dans la grotte S. Michele Arcangelo d'Olevano sul Tusciano. La grotte occupe également la majeure partie de l'image mais elle possède la forme d'une coque semi-circulaire qui englobe la figure de la Vierge. Le naturalisme du peintre de Castelseprio est ici abandonné, de même que la définition d'un paysage aux alentours de la grotte.
C'est également sous un aspect stylisé que la caverne a été figurée dans la *Nativité* autrefois conservée dans la Grotta degli Angeli de Magliano Romano (fig. 10). Comme à Olevano sul Tusciano, la grotte forme une sorte de coque semi-circulaire autour des figures de la Vierge et de Jésus dans la crèche. Seuls les contours, aux arêtes marquées, permettent de savoir qu'il s'agit d'un matériau rocheux. Le décor est complété par la présence, dans la partie gauche de la composition, d'une tour dépassant de la grotte et, à droite, d'une masse verte qui semble être la matérialisation stylisée d'une colline.
Dans la chapelle S. Maria dell'Ammiraglio de Palerme, une *Nativité* appartient au cycle mosaïqué qui en décore la voûte (fig. 16). La figuration d'un paysage est abandonnée au profit du fond d'or qui caractérise chacune des mosaïques abritées dans l'édifice. Mais la grotte stylisée occupe toujours le centre de la composition, la forme de son ouverture s'adaptant étroitement à celle de la couche de Marie. Comme à Magliano Romano, l'aspect acéré des contours de cette ouverture indique qu'il s'agit d'une caverne.
Au siècle suivant, une *Nativité* a été peinte, au sein d'un cycle dédié à l'Enfance et à la Passion du Christ, dans la chapelle S. Pellegrino de Bominaco (fig. 17). Si la forme de la grotte épouse toujours étroitement celle du corps de la Vierge et de la crèche dans laquelle Jésus est couché, les contours en sont beaucoup plus lisses que dans les images précédentes. L'ondulation de la grotte évoque davantage la forme d'une nuée, ce qui contribue à situer le groupe central dans une dimension céleste[34]. Sans la prégnance de la tradition iconographique en Italie, peut-être serait-il plus difficile d'identifier ce lieu à une caverne.

---

[33] BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 227.
[34] BASCHET (1991), *op. cit.*, p. 34.

À partir du XIVe siècle, le motif de la grotte tend à se raréfier considérablement dans l'iconographie de la Nativité, mais quelques exemples subsistent néanmoins au sein de la documentation de cette enquête. C'est le cas, notamment, dans une *Nativité* qui été peinte dans la première moitié du siècle[35] dans l'église S. Maria della Lizza d'Alezio (fig. 18), dans la région des Pouilles. La grotte occupe un large espace, au sein d'une image qui a fait l'objet d'un cadrage assez resserré. Comme dans les images précédemment mentionnées, l'ouverture de la caverne épouse étroitement la forme du corps de Marie. La situation de la scène dans un environnement désertique et rocailleux est renforcée par un aplat coloré brun clair, dans l'angle inférieur droit de la composition, qui évoque une colline aride ou un amas rocheux.
Le caractère minéral du paysage est particulièrement accentué dans une *Nativité* peinte par un artiste marchésien dans l'église S. Agostino de Fermo, à une période transitoire entre la fin du XIVe et le début du XVe siècle[36] (fig. 19). La quasi-totalité de l'espace est occupée par un paysage rocailleux au sein duquel les différents personnages sont répartis. La grotte, dont l'ouverture est beaucoup plus étroite qu'à l'ordinaire, abrite non pas la Vierge mais la crèche vide derrière laquelle le bœuf et l'âne apparaissent. Au registre supérieur, la roche cède la place à un ciel étoilé sur lequel se détache un chœur angélique, accompagné par deux figures masculines portant un phylactère, probablement des prophètes.
Dans la chapelle du Palazzo Orsini de Tagliacozzo, le cycle de l'Enfance du Christ peint par Andrea Delitio se poursuit avec une belle *Nativité* (fig. 20). La scène se déroule au sein d'un paysage verdoyant, ponctué d'arbres et de collines herbeuses, où paissent les troupeaux des bergers. Le centre de la composition est occupé par une grotte dont la forme régulière évoque davantage une voûte faite de main d'homme qu'une cavité naturelle. Comme à Fermo, la grotte n'abrite que les animaux tandis que les personnages principaux sont figurés au premier plan de l'image.

À mesure que le motif iconographique de la grotte tend à se raréfier, à partir du XIVe siècle, l'intérêt pour un nouveau lieu s'affirme : désormais, la Nativité se déroule de plus en plus souvent dans une étable.

Un nouveau lieu pour la Nativité : l'étable

L'apparition de ce motif iconographique va de pair avec la diffusion d'une nouvelle tradition littéraire qui s'éloigne des récits apocryphes quant au lieu dans lequel la Nativité s'est déroulée. Le motif de l'étable provient peut-être d'une interprétation du récit livré par l'*Évangile de saint Luc,* dont le contenu laisse à penser que la naissance de Jésus se déroule dans la ville de Bethléem puisque l'auteur précise que l'hôtellerie dans laquelle Marie et Joseph comptaient loger ne dispose plus d'aucune place. Les époux trouvent donc refuge dans un abri de fortune, dont la nature véritable n'est pas indiquée mais qui est caractérisé par la présence d'une crèche. Cet indice permet de supposer qu'il s'agit d'un lieu dans lequel les animaux étaient abrités, peut-être une dépendance de l'hôtellerie. Il ne peut, quoi qu'il en soit, s'agir d'une grotte puisque l'action se déroule en ville.
La plupart des textes médiévaux qui ont été étudiés s'inscrivent dans la même tradition que l'évangile canonique et ne retiennent pas la grotte comme le lieu de la Nativité. La *Légende*

[35] FALLA CASTELFRANCHI (1991), *op. cit.*, p. 230.

[36] Cette fourchette de datation est suggérée par Germano Liberati tandis que Luigi Dania situe plus précisément la réalisation de cette peinture murale à la fin du XIVe siècle et en propose également l'attribution à un artiste local. DANIA (1968), *op. cit.*, pl. VIII. LIBERATI (1999), *op. cit.*, p. 35.

Dorée et les *Méditations sur la vie du Christ* livrent une première interprétation du récit succinct de Luc en situant la naissance miraculeuse sous une sorte de passage public, pourvu d'une toiture et abritant une crèche. Saint Bonaventure, dans son *Arbre de vie,* est le seul à définir explicitement le lieu de la *Nativité* comme étant une étable.

Du point de vue iconographique, l'observation des *Nativités* murales qui ont été répertoriées a révélé que le motif iconographique de l'étable apparait dès le début du XIVe siècle dans la Péninsule. Il est peut-être employé pour la première fois dans la *Nativité* qui appartient au décor mural de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 21). Giotto a évoqué l'idée de l'étable, ou du passage public, en abritant la Vierge et l'Enfant sous un petit édicule de bois, une structure simple composée de quatre pieds soutenant une toiture à double pente. Mais la tradition iconographique antérieure est encore prégnante dans cette image puisque la scène se déroule au sein d'un paysage à la minéralité affirmée. Marie est allongée à même la roche, ce qui n'est pas sans rappeler le motif iconographique de la grotte.
L'association des deux traditions iconographiques relatives au lieu de la naissance du Christ a été observée, dans de nombreuses images murales illustrant le thème de la Nativité, durant tout le Trecento. Une *Nativité* poursuit le cycle de la vie de la Vierge peint par Agnolo Gaddi dans la chapelle Sacra Cintola de la cathédrale de Prato (fig. 22). La scène se déroule au sein d'un paysage rocailleux ponctué par quelques arbres malingres. Dans la partie gauche de la composition, un édicule de bois, similaire à celui qu'a peint Giotto, est accolé à une bâtisse qui évoque peut-être l'hôtellerie dans laquelle Marie et Joseph n'ont pu trouver de place. Le petit édifice de bois abrite la Vierge et l'Enfant, mais aussi le bœuf et l'âne qui sont figurés à l'intérieur d'une petite grotte, dont l'ouverture est située derrière la crèche.
Dans l'église S. Michele de Civitella Paganico, une *Nativité* appartient à la décoration picturale du chœur qui a été réalisée par Bartolo di Fredi ou Biagio di Goro Ghezzi (fig. 23). Les personnages principaux sont abrités sous une toiture de bois à double pente qui constitue une sorte d'auvent, adossé à une niche de pierre dont la forme triangulaire épouse celle du toit. Cette construction marque le centre de la composition et crée un axe de symétrie fort, accentué par la présence de deux rangées d'anges de part et d'autre. Dans cette peinture murale, l'étable s'affirme comme unique lieu dans lequel la naissance de Jésus s'est déroulée. Seule la minéralité du sol constitue peut-être encore une réminiscence du motif iconographique de la grotte.

La tendance illustrée par la peinture murale de Civitella Paganico se confirme dans les *Nativités* italiennes appartenant à l'art mural du XVe siècle, période à laquelle la figuration de l'étable seule devient prépondérante. Dans la collégiale de Castiglione Olona, une *Nativité* s'inscrit dans le cycle consacré à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ qui a été peint par Masolino (fig. 24). Comme à Prato, le petit édicule de bois qui évoque l'étable est accolé à une autre bâtisse, ici constituée de briques et percée de baies géminées. Mais la petite construction n'abrite que les animaux tandis que les personnages principaux sont figurés au premier plan. Le cadre de la scène se poursuit, à l'arrière-plan, avec un paysage verdoyant où paissent les troupeaux des bergers.
Le motif iconographique de l'étable est beaucoup plus prégnant dans une *Nativité* peinte vers 1495, probablement par un suiveur de Gian Giacomo da Lodi[37], dans l'église S. Maria Bressanoro de Castelleone (fig. 25). Cette peinture murale appartient à un petit cycle décoratif, dédié à l'Enfance du Christ et assorti d'une *Crucifixion*, qui est conservé dans la tour

[37] Voir note 291 p. 109.

de l'église. Comme à Castiglione Olona, la scène se situe dans un vaste paysage champêtre où sont figurés les bergers et leurs bêtes. Une grande partie de la composition est occupée par un haut mur de briques rouges auquel l'étable est adossée. L'édicule est surmonté d'un toit à double pente, couvert de chaume, et ses parois sont constituées d'osier ou de branchages tressés. Par une ouverture ménagée à l'avant, le bœuf et l'âne penchent leurs museaux vers la crèche, elle-même constituée d'osier tressé, dans laquelle l'Enfant Jésus est couché.
Le motif iconographique de l'étable perdure dans les *Nativités* appartenant à la première moitié du XVIe siècle. En témoigne, notamment, une peinture murale réalisée par Bernardino Luini, probablement vers 1525[38], pour le cloître de l'église S. Maria dei Miracoli de Saronno (fig. 26). Dans cette image, la scène semble véritablement se dérouler à l'intérieur de l'étable dont les parois de bois délimitent un espace étroit et protecteur, dans lequel sont rassemblés les personnages principaux. Mais cet espace est, néanmoins, largement ouvert sur l'extérieur et le peintre a ménagé, dans la partie gauche de la composition, une échappée visuelle vers un paysage vallonné et arboré.

Si le motif iconographique de l'étable apparait dès le XIVe siècle dans l'art mural italien, ce n'est qu'au siècle suivant qu'il est adopté dans l'iconographie de la Nativité en France. Cette nouvelle tradition se diffuse évidemment dans les vallées alpines, qui constituent une zone de contact privilégié avec la Péninsule. Mentionnons, notamment, la *Nativité* peinte dans le cloître de l'abbaye d'Abondance par un artiste italien proche de Giacomo Jaquerio et qui fait partie des premiers exemples répertoriés au sein du *corpus* français (fig. 27). L'étable, située dans un vaste paysage au caractère alpestre, occupe la majeure partie de la composition. La charpente de bois supporte un toit constitué de lauzes et l'espace intérieur est délimité, à l'arrière, par une cloison de bois. Tous les personnages principaux sont abrités sous cet édicule.
Autre exemple au sein du programme décoratif peint par Giovanni Baleison dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 28). La partie droite de la composition est occupée par une étable, constituée d'un mur de pierre partiellement écroulé et d'une toiture de chaume soutenue par une charpente de bois. Moins vaste que celui d'Abondance, l'édicule n'abrite que la crèche et les deux animaux tandis que les personnages principaux sont figurés au premier plan. Sur la gauche, un promontoire escarpé couvert de pâturages complète le décor.
Mais la diffusion du motif iconographique de l'étable s'étend bien au-delà des vallées alpines comme en témoigne, notamment, la *Nativité* appartenant au décor de l'église Notre-Dame de Kernascléden (fig. 29). L'étable constitue le seul élément de décor qui se détache sur un sol herbeux et un arrière-plan parsemé d'étoiles, alternativement bleues et rouges. La charpente, soutenant la toiture à double pente, repose ici sur un mur-bahut constitué de pierres. Comme à La Brigue, le bœuf et l'âne sont abrités dans l'étable mais les personnages principaux sont figurés à l'extérieur, au premier plan de la composition.

Pour achever l'analyse iconographique du lieu dans lequel se déroule la naissance du Christ, évoquons un thème apparu spécifiquement dans la *Nativité* italienne du Quattrocento, celui de l'architecture en ruine.

[38] MARANI (1996), *art. cit.*, p. 174.

L'architecture en ruine dans la Nativité italienne du Quattrocento

Avec une dizaine d'occurrences recensées au sein du *corpus* italien, le motif iconographique de l'architecture en ruine concerne près d'un quart des *Nativités* rassemblées pour la période du Quattrocento. Le motif apparait pour la première fois dans une peinture murale réalisée vers 1460-1462 par Alesso Baldovinetti[39] et conservée dans l'atrium de l'église S. Maria Annunziata de Florence (fig. 30). La scène se déroule au sein d'un vaste paysage champêtre qui témoigne du goût naturaliste de l'artiste. Dans la partie droite de la composition, une haute bâtisse de pierre constitue l'arrière-plan devant lequel les personnages sont figurés. Le motif iconographique de l'étable est suggéré par un auvent de bois qui surmonte le bœuf et l'âne. Mais cette architecture est surtout remarquable par son état de délabrement avancé. Les parties hautes sont entièrement détruites et il ne reste rien de la toiture de l'édifice. L'entrée même de la bâtisse, que l'on situe grâce à la naissance d'un arc sur la gauche, est béante tandis que les murs sont recouverts de végétaux grimpants, notamment un lierre que l'on identifie aisément.

Le motif de l'architecture en ruine est également utilisé par Giovanni Martino Spanzotti dans la *Nativité* qu'il a peinte au sein du programme décoratif du jubé de l'église S. Bernardino d'Ivrea (fig. 31). Au premier plan de la composition, les personnages principaux sont rassemblés dans un espace délimité par plusieurs éléments architecturaux. Sur la droite, le peintre a figuré une toiture de chaume dont la charpente est soutenue par un tronc non équarri. Elle repose également sur un mur de pierre, partiellement détruit, qui délimite les deux plans de la composition. Ce mur est percé d'une arcade en plein cintre, incomplète, qui ménage une échappée visuelle vers le second plan, constitué d'un paysage au relief accusé.

La *Nativité* peinte par Boccaccio Boccaccino dans la cathédrale de Cremona (fig. 32) fait figure d'exception car le motif iconographique de l'architecture en ruine a été peu employé dans les images murales qui appartiennent à la première moitié du XVIe siècle. L'architecture en ruine occupe ici la quasi-totalité de l'espace disponible, ne ménageant que d'étroites échappées vers un au-delà arboré. Au premier plan, un petit auvent, couvert de tuiles et soutenu par deux troncs de bois, évoque le motif de l'étable. Il est adossé à un haut édifice de pierre dont les murs sont partiellement écroulés. L'ensemble est couvert d'une toiture, dont le garnissage de chaume laisse apparaitre de larges manques.

L'introduction de l'architecture en ruine dans l'iconographie de la Nativité en Italie témoigne probablement des apports de la peinture flamande qui développe le motif dans les années 1440[40]. Il recèle, selon nous, une signification symbolique similaire à celle qui a été observée dans le cadre du thème iconographique de l'Annonciation[41]. L'architecture qui se décompose symbolise l'Ancien Testament qui va disparaître au profit de la Nouvelle Loi, issue de l'avènement du Christ. Au travers de la Nativité, la venue du Sauveur, annoncée par l'archange Gabriel, s'accomplit et marque le commencement d'une nouvelle ère reposant sur les ruines de l'Ancienne Loi.

ꕥ

Le choix d'un lieu indéfini pour situer l'épisode de la Nativité est particulièrement prégnant dans l'art mural de la France, surtout jusqu'à la fin du XIVe siècle. Une telle prépondérance

[39] VERDON (2005), *op. cit.*, p. 31.

[40] PÉREZ-HIGUERA (1996), *op. cit.*, p. 111.

[41] Voir p. 355 et suivantes.

quantitative témoigne probablement d'une volonté d'ancrer la naissance du Christ dans une sphère surnaturelle. Par ailleurs, dans quelques images appartenant à la période romane, la scène est circonscrite par une sorte d'enceinte qui constitue peut-être une évocation de la Jérusalem céleste.
Dans l'art mural de la Péninsule, en revanche, le motif iconographique de la grotte s'impose précocement dans les images de la Nativité. L'emploi de ce motif reflète une certaine adéquation avec les récits de la naissance de Jésus livrés par les évangiles apocryphes. La grotte demeure le lieu privilégié de la Nativité italienne jusqu'à la fin du XIIIe siècle.
À partir du siècle suivant dans l'art mural de l'Italie, le motif iconographique de la grotte tend à perdre sa suprématie et il est de plus en plus souvent associé au motif de l'étable. Cette évolution iconographique coïncide avec le développement d'une tradition littéraire qui s'éloigne radicalement des récits apocryphes quant au lieu de la naissance du Christ. Progressivement, le motif de l'étable s'affranchit de celui de la grotte et affirme sa primauté dans les *Nativités* qui appartiennent à l'art mural du Quattrocento. C'est également au XVe siècle que la figuration de l'étable fait son apparition dans l'art mural de l'Hexagone.
La Nativité italienne du Quattrocento voit également se développer un motif iconographique spécifique, celui de l'architecture en ruine, une particularité qui, selon toute vraisemblance, recèle un sens symbolique relatif à l'opposition entre l'Ancien et le Nouveau Testament.

Si l'on excepte les images murales les plus anciennes, antérieures au VIIIe siècle, Marie est toujours figurée dans les *Nativités* qui appartiennent à la documentation de cette enquête, aussi bien en France qu'en Italie. L'observation de ces images a révélé que la figuration de la Vierge est caractérisée par deux types iconographiques principaux.

3.1.2.2. Les types iconographiques de la Vierge dans la Nativité : la parturiente et l'adoratrice

Dans l'art mural de la France et de l'Italie, la figuration de la Vierge dans la Nativité correspond à deux types iconographiques principaux et successifs. Le type iconographique le plus ancien est celui de la Vierge parturiente : Marie, allongée, se repose à la suite de l'accouchement. Après plusieurs siècles de primauté, le type iconographique de la Vierge parturiente est progressivement remplacé par celui de l'adoratrice qui, à genoux et les mains jointes, honore le Sauveur qui vient de naître.

La Vierge parturiente : un type iconographique ancien

Le type iconographique de la Vierge parturiente est employé dès lors que Marie est figurée dans l'iconographie de la Nativité. Au sein du *corpus* iconographique qui a été rassemblé, le premier exemple apparait au début du VIIIe siècle dans la mosaïque détruite de l'ancienne basilique S. Pierre de Rome. La figuration du type iconographique de la Vierge parturiente est systématique jusqu'à la fin du XIIIe siècle, en France comme en Italie.

Dans l'art mural de la Péninsule, la Vierge est généralement allongée sur une sorte de matelas, dont la forme épouse celle de son corps, qui est déposé à même le sol. Dans la *Nativité* de S. Vincenzo al Volturno (fig. 6), Marie, les pieds nus, est allongée sur un matelas recouvert d'une étoffe blanche, agrémentée de bandes rouges constellées de fleurettes. La couche est assez maladroitement insérée dans la composition, si bien qu'elle semble flotter

dans les airs tandis que sa verticalité ne s'accorde pas avec la position de la Vierge qui est censée être allongée.
Dans la peinture murale de Castelseprio (fig. 8), en revanche, la couche de Marie est harmonieusement intégrée à l'amas rocheux qui évoque le motif iconographique de la grotte. En appui sur les coudes, le buste relevé et les jambes repliées, la jeune mère observe l'Enfant qui repose près d'elle.
Dans la mosaïque conservée dans la chapelle S. Maria dell'Ammiraglio de Palerme (fig. 16), la Vierge semble plutôt figurée en position assise, tandis qu'elle dépose son Fils dans la crèche. Mais la présence du matelas blanc, agrémenté de rayures rouges et bleues, renvoie néanmoins au type iconographique de la Vierge parturiente.

L'observation des *Nativités* qui appartiennent à l'art mural de l'Hexagone révèle une formulation très différente pour le type iconographique de la Vierge parturiente. Marie est le plus souvent allongée dans un lit véritable, un oreiller sous la tête et le corps recouvert d'une courtepointe. Dans la *Nativité* peinte dans l'église prieurale de Vals (fig. 11), le corps de l'accouchée est dissimulé par une couverture bleue agrémentée de motifs circulaires.
Une autre *Nativité* appartient au petit cycle de l'Enfance du Christ, peint dans le courant du XIIe siècle[42], dans l'église S. Martin-de-Fenouilla à Maureillas (fig. 33). La scène se déroule dans un espace indéfini notamment caractérisé par un fond en damier blanc et rouge. Sur la gauche de la composition, la Vierge est allongée dans un lit surmonté d'une arcade à laquelle une tenture grise, bordée de rouge, est fixée. Marie est recouverte jusqu'aux épaules par une couverture rouge, ourlée de jaune, dont le plissé laisse à penser que la couche est surélevée. Un oreiller oblong, jaune et rouge, est glissé sous la tête de l'accouchée.
Une figuration similaire apparait dans la Nativité peinte dans la chapelle Notre-Dame de Boussac-Bourg (fig. 15). La Vierge repose sous une courtepointe claire, bordée d'un galon jaune et rouge et agrémentée d'étoiles de mêmes teintes. Sa tête s'appuie sur un coussin ovale, dont l'étoffe blanche est ornée de motifs géométriques écarlates. Cependant, la présence d'un lit est moins évidente dans cette image et la couche de Marie semble plutôt constituée de quatre disques – d'autres coussins ? – alternativement jaunes et bruns.
Dans la *Nativité* peinte dans l'église Notre-Dame d'Aigueperse (fig. 13), le lit de la Vierge, dont on aperçoit les pieds sous l'étoffe qui le recouvre, occupe la majeure partie du premier plan de la composition. Recouverte jusqu'à la taille par une courtepointe, Marie est adossée à un oreiller qui présente une étrange forme polygonale.

Le type iconographique de la Vierge parturiente est caractérisé par la forte passivité du personnage. Afin de rompre avec cette impression d'inertie, la posture de Marie s'accompagne quelquefois de gestes dont la gamme est peu variée.
Dans la *Nativité* de Boussac-Bourg (fig. 15), la Vierge désigne, de son index droit, l'Enfant couché dans la crèche située au-dessus d'elle. Cette gestuelle est assez fréquente dans l'art mural de l'Hexagone mais, au contraire, presque inexistante en Italie. Une gestuelle identique est adoptée dans une peinture murale qui poursuit le cycle de l'Enfance du Christ conservé dans la salle de la Curie de la basilique S. Maria Maggiore de Bergamo (fig. 34). La Vierge est allongée sur une couche constituée de plusieurs disques partiellement superposés qui rappellent la *Nativité* de Boussac-Bourg. Les jambes de l'accouchée sont recouvertes d'une couverture à motifs losangés. De sa main gauche, elle désigne l'Enfant emmailloté qui repose au-dessus d'elle dans la crèche. L'ensemble de ces éléments iconographiques té-

[42] Voir note 47 p. 71.

moigne des apports de l'art français dans la formation de l'artiste anonyme qui a réalisé la peinture murale de Bergamo.
Dans la *Nativité* peinte dans l'église S. Martin-de-Fenouilla de Maureillas (fig. 33), la Vierge parturiente se relève légèrement, en prenant appui sur son coude gauche, et soutient son visage avec sa paume. Cette seconde gestuelle, que l'on rencontre aussi bien en France qu'en Italie, est généralement associée à l'expression de la mélancolie et de la tristesse si les yeux du personnage sont ouverts[43]. Il est permis de supposer que cette gestuelle constitue une allusion à la destinée funeste de l'Enfant qui vient de voir le jour. Dès la naissance de son Fils, Marie est consciente du sacrifice qui va devoir être accompli pour le Salut de l'humanité. En France, un autre exemple de ce geste mélancolique apparait dans la *Nativité* peinte dans l'église Notre-Dame d'Aigueperse (fig. 13).

Au XIVe siècle, le type iconographique de la Vierge parturiente commence à perdre sa primauté, avec l'introduction d'une attitude nouvelle dont nous reparlerons au paragraphe suivant. Le motif demeure, néanmoins, assez fréquent dans l'art mural de la Péninsule. Il est notamment employé dans la *Nativité* qui appartient au grand cycle de la vie du Christ peint dans l'abside de l'église S. Abbondio de Côme (fig. 35). La scène se déroule dans un espace rocailleux, évoquant la grotte des évangiles apocryphes. La Vierge est allongée sur un matelas qui épouse la déclivité de l'amas rocheux ainsi que la forme du corps de l'accouchée. La jeune femme imprime une légère torsion à son buste tandis qu'elle replie son coude gauche et appuie son visage dans sa main. Au tournant des XIVe et XVe siècles, le type iconographique de la Vierge parturiente apparait pour la dernière fois, au sein du *corpus* italien, dans la *Nativité* peinte dans l'église S. Agostino de Fermo (fig. 19). Marie est entièrement allongée sur le côté, la tête reposant sur un oreiller oblong. L'étroit grabat rouge sur lequel elle repose est inséré dans une anfractuosité du décor rocheux qui caractérise la scène. Le bras droit de l'accouchée est replié sous elle et sa paume est placée tout contre sa joue.
Au contraire de ce qui a été observé pour la Nativité italienne, le type iconographique de la Vierge parturiente reste prépondérant durant tout le XIVe siècle dans l'art mural de l'Hexagone. À Blassac (fig. 14), la Vierge est allongée et son corps est enroulé dans une couverture dont le plissé souligne la surélévation de la couche. Un large oreiller soutient la tête de Marie et son visage repose dans sa paume droite. Dans le courant du XIVe siècle[44], une belle *Nativité* a été peinte au cœur d'un cycle, dédié à l'Enfance du Christ, qui décore la chapelle cimétériale de la petite commune charentaise de Chirac. La scène se déroule dans un lieu indéfini, caractérisé par deux espaces distincts. Sur la droite, Joseph est figuré sous une étroite arcade trilobée. Sur la gauche, l'espace le plus vaste est occupé, sur toute sa largeur, par la couche de la Vierge. L'endroit est dévoilé par un rideau entrouvert, un motif iconographique déjà évoqué dans le contexte de l'Annonciation[45] et qui symbolise la Révélation des mystères divins. Marie est recouverte d'une courtepointe écarlate doublée de jaune. Dans cette image, l'accouchée associe les deux gestuelles qui viennent d'être détaillées. Le buste légèrement relevé, elle s'accoude sur le bras droit, le visage reposant dans la paume correspondante. De son bras gauche, tendu dynamiquement à la verticale et l'index pointé, elle désigne l'Enfant qui repose au-dessus de deux arcades, auxquelles sont suspendues deux lampes dorées.

---

[43] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 181. Si les yeux du personnage sont fermés, la gestuelle matérialise alors le sommeil ou un songe.

[44] Voir note 104 p. 82.

[45] Voir paragraphe 2.5.3.3 Le symbolisme de la Révélation : le rideau entrouvert et le témoin, p. 371 et suivantes.

À partir du XVe siècle et jusqu'à la fin de la période chronologique étudiée, le type iconographique de la Vierge parturiente disparaît complètement dans les *Nativités* italiennes qui appartiennent à notre documentation. Cependant, quelques rares exemples perdurent encore dans l'art mural de l'Hexagone.

C'est le cas, notamment, d'une *Nativité* qui figure au sein d'un petit cycle consacré à l'Enfance du Christ et peint au début du siècle[46] dans l'église S. Amable de Riom (fig. 36). L'espace étroit, dévolu à cette peinture murale, est largement occupé par la couche sur laquelle la Vierge est allongée, sa tête reposant sur un oreiller oblong. Le bras droit replié, l'accouchée appuie son visage dans sa paume.

Dans l'église paroissiale S. Martin de Polignac, un programme iconographique dédié à l'Enfance du Christ a été peint à la fin du XVe ou au début du XVIe siècle[47] dans l'abside méridionale. La *Nativité* se déroule dans un lieu indéfini, dont la majeure partie est occupée par la large couche sur laquelle la Vierge est allongée sur le dos, la tête reposant sur un traversin. Elle tend sa main droite en direction de la crèche dans laquelle l'Enfant, entièrement nu, se contorsionne afin de pouvoir se saisir des doigts de sa mère.

Cette disparition progressive du type iconographique de la Vierge parturiente s'effectue au profit de celui de la Vierge adoratrice.

La Vierge adoratrice : une innovation iconographique au XIVe siècle

Ce nouveau type iconographique apparait au XIVe siècle, peut-être plus précisément vers le milieu du siècle, et commence à se diffuser dans l'art mural de l'Italie, où 20 pour cent des *Nativités* recensées pour cette période figurent le motif de la Vierge adoratrice. Cette innovation iconographique coïncide avec le développement d'une tradition littéraire, notamment transmise par les *Méditations sur la vie du Christ* et les *Révélations célestes* de Brigitte de Suède, selon laquelle la Vierge aurait adoré l'Enfant juste après l'avoir mis au monde. Le type iconographique de la Vierge adoratrice permet, en outre, de souligner le fait que la naissance miraculeuse s'est effectuée sans douleur, ce qui place Marie au-dessus de la condition des autres femmes, qui ont été condamnées à enfanter dans la souffrance après le Péché originel. La Vierge, nouvelle Ève, se libère du joug qui avait été imposé aux femmes et participe ainsi à l'Œuvre du Salut.

Parmi les premiers exemples répertoriés au sein du *corpus* de cette étude, mentionnons une *Nativité* peinte vers le milieu du XIVe siècle[48] dans la chapelle funéraire de la famille Strozzi, au sein du complexe conventuel de S. Maria Novella à Florence. La scène prend place dans un vaste paysage rocailleux au centre duquel s'ouvre une grotte surmontée d'un édicule de bois évoquant le motif de l'étable. La crèche, dans laquelle l'Enfant est étendu, prend place au-dessous. Près de la mangeoire, le grabat de Marie est déposé au sol mais celle-ci n'y est plus allongée comme dans le type iconographique de la Vierge parturiente. La jeune femme est ici assise, les jambes légèrement fléchies devant elle, et joint les mains pour adorer le nouveau-né.

Peu après, une très belle *Nativité* a été peinte par Ugolino di Prete Ilario au sein du vaste programme iconographique qui décore le chœur de la cathédrale d'Orvieto (fig. 37). Comme dans la chapelle Strozzi, la scène se déroule au sein d'un paysage rocheux associant les

[46] Voir note 390 p. 125.

[47] Voir note 403 p. 127.

[48] La Fondazione Federico Zeri suggère de dater cette peinture vers 1340-1350 et Timothy Verdon corrobore cette hypothèse en en situant la réalisation au milieu du siècle, sans plus de précision. L'attribution de la peinture semble plus problématique. Si la Fondazione évoque l'intervention d'un anonyme orcagnesque, Verdon propose différentes attributions : Stefano Fiorentino, Giottino ou l'atelier d'Orcagna. VERDON (2003), *op. cit*.

motifs de la grotte et de l'étable, matérialisés ici par une large anfractuosité surmontée d'un petit auvent couvert de tuiles. Figurée au premier plan de l'image, la Vierge est véritablement agenouillée devant l'Enfant, déposé près d'elle sur le sol, et croise ses mains sur la poitrine en signe de respect.
Dans l'art mural de l'Hexagone, le développement du type iconographique de la Vierge adoratrice accuse un certain retard puisqu'un seul exemple a été découvert pour le XIVe siècle. Il s'agit d'une peinture murale conservée dans le transept septentrional de l'église S. Martin de Laval[49]. Comme le reste du décor de l'église, elle a probablement fait l'objet d'une importante restauration réalisée par L. Goethals, jeune étudiant des Beaux-Arts chargé de l'embellissement de l'église, vers 1883[50]. La scène se déroule dans un cadre indéfini dont l'arrière-plan est matérialisé par un mur de pierre. Au premier plan de l'image, la Vierge est agenouillée devant l'Enfant, entièrement enveloppé dans une étoffe immaculée et déposé sur le sol. L'absence de tout autre exemple illustrant le type iconographique de la Vierge adoratrice, au sein de la documentation française du XIVe siècle, est surprenante. Cet isolement iconographique pourrait souffrir plusieurs explications. Tout d'abord, la restauration effectuée au XIXe siècle a pu modifier la formule iconographique originale. Par ailleurs, l'artiste anonyme qui a peint cette *Nativité* aurait pu être d'origine italienne ou proche des traditions iconographiques de la Péninsule du fait de sa formation. Enfin, le caractère unique de cette peinture pourrait conduire à envisager une datation ultérieure, pourquoi pas dans le courant du siècle suivant ? Car c'est justement au XVe siècle que le type iconographique de la Vierge adoratrice devient prépondérant, aussi bien en France qu'en Italie.

Dans la cathédrale d'Atri, le vaste programme iconographique peint par Andrea Delitio se poursuit avec une très belle *Nativité* (fig. 38). L'arrière-plan de l'image est caractérisé par un paysage montagneux au sein duquel se répartissent de nombreux bergers, accompagnés de leurs troupeaux. Au premier plan, une vaste grotte occupe toute la largeur de la composition. Son ouverture est protégée par un auvent de bois qui évoque le motif iconographique de l'étable. Remarquons également la chouette qui est posée sur la toiture de cet édicule. Selon le symbolisme animalier en vigueur durant tout le Moyen Âge, ce volatile constituerait une allusion au peuple hébraïque car il voit dans les ténèbres mais refuse la lumière, tout comme les Juifs ont refusé de reconnaître en Jésus le messie tant attendu[51]. À l'intérieur de la grotte, l'Enfant nu, figuré dans une mandorle de lumière, repose sur le sol. La Vierge est agenouillée auprès de lui, les mains jointes en signe d'adoration.
Une autre *Nativité* fait partie du vaste cycle décoratif peint sur le jubé de l'église S. Maria Annunziata de Borno (fig. 39). La scène s'inscrit dans un vaste paysage montagneux, au sein duquel un certain symbolisme est clairement affirmé. Au premier plan, le sol est constellé de plusieurs rangées de coquillages et de perles qui revêtent une signification particulière dans la pensée théologique du Moyen Âge. On considérait, en effet, que la perle avait pour origine une goutte de rosée tombée du ciel à l'intérieur d'une huître dans laquelle elle se développe sans entrer en contact avec l'eau de mer. Une fois son développement achevé, la perle se détache du coquillage sans le blesser. Les exégètes, et en premier lieu saint Éphrem de Nisibe, ont donc considéré la perle comme un symbole de la naissance du Christ,

[49] Si l'Index of Christian Art et Lucien Lécureux s'accordent pour situer la réalisation de cette peinture murale dans le courant du XIVe siècle, aucune datation plus précise n'a été avancée. LÉCUREUX Lucien, « Les anciennes peintures des églises de Laval », in *Revue de l'art chrétien*, LX, 1910, fig. 15, p. 238.

[50] ERAUD Dominique, *Laval, Mayenne*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Nantes : Association pour le développement de l'Inventaire général des Pays de la Loire, 1990, p. 45.

[51] RÉAU (1955), *op. cit.*, p. 126.

qui s'est incarné dans le sein de la Vierge sans altérer sa virginité[52]. Selon le type iconographique de la Vierge adoratrice, Marie s'agenouille et joint les mains pour honorer le nouveau-né, entièrement nu et déposé sur le sol, duquel émane un halo de lumière colorée.
Parmi les *Nativités* conservées en France et datées avec une certaine précision, la peinture murale de l'abbaye d'Abondance est la première dans laquelle apparait le type iconographique de la Vierge adoratrice (fig. 27). Rappelons, cependant, que le peintre d'Abondance était sans doute un italien, proche en tout cas du maître piémontais Giacomo Jaquerio, et que l'abbaye est située dans une zone alpine où les échanges avec la Péninsule étaient favorisés. Au centre de la composition, l'édicule de bois, qui matérialise l'étable, abrite une vaste crèche dans laquelle l'Enfant Jésus, emmailloté, a été déposé sur un lit de foin. La Vierge s'est agenouillée près de la mangeoire et joint les mains pour adorer son Fils.

En dehors de la peinture murale d'Abondance, le type iconographique de la Vierge adoratrice n'apparait plus avant la seconde moitié du XVe siècle au sein du *corpus* des *Nativités* françaises, ce qui laisse à penser que le motif s'est diffusé plus largement dans l'Hexagone au cours de cette période.
Prenons pour exemple la *Nativité* qui a été peinte au sein du décor de la chapelle du château du Pimpéan à Grézillé (fig. 40). La scène se déroule dans un paysage verdoyant, à l'horizon duquel se dressent les hautes tours d'une ville ou d'un château. Au plan intermédiaire de l'image, un édicule de bois et de pierre, au toit recouvert de chaume, matérialise le motif iconographique de l'étable. Au premier plan, la Vierge adoratrice s'est agenouillée près de l'Enfant, déposé sur le sol, et croise les mains sur la poitrine pour manifester son profond respect.
Le type iconographique de la Vierge adoratrice est également employé dans trois *Nativités* qui appartiennent à trois cycles picturaux réalisés à l'initiative d'un seigneur local et situés dans le département actuel de la Vienne[53]. Les deux premiers décors sont conservés à Antigny, l'un dans l'oratoire du château de Boismorand, l'autre dans la chapelle seigneuriale en l'église Notre-Dame-de-l'Incarnation. Le troisième décor est abrité dans la chapelle cimétériale de la commune toute proche de Jouhet. Le schéma compositif mis en œuvre dans ces trois *Nativités* est analogue et le type iconographique de la Vierge adoratrice est employé systématiquement. Prenons pour exemple celle qui est conservée dans le château de Boismorand à Antigny pour laquelle nous disposons d'une reproduction d'assez bonne qualité (fig. 41). La moitié gauche de la composition est occupée par une étable à l'intérieur de laquelle sont abrités les personnages principaux. Marie est figurée près de la crèche, constituée d'osier tressé, dans laquelle l'Enfant est couché. Les mains jointes, elle adore le nouveau-né. Cependant, l'ample manteau brodé d'or dans lequel la jeune femme est drapée perturbe la lisibilité de sa position. La retombée des plis semble néanmoins indiquer que la Vierge adoratrice est assise, et non agenouillée comme c'est le cas dans beaucoup d'autres *Nativités*.

La faveur dont a bénéficié le type iconographique de la Vierge adoratrice dans les images murales de la Nativité au XVe siècle ne se dément pas dans la première moitié du siècle suivant, aussi bien en France qu'en Italie.
Dans l'église Notre-Dame-de-l'Assomption de Boulogne-sur-Gesse, une *Nativité* fait partie du petit cycle peint à la voûte de la première travée de la nef (fig. 42). La scène se déroule

[52] *Ibid.*, p. 135.
[53] Voir p. 126 et suivante.

dans un lieu indéfini caractérisé par deux aplats colorés, gris pour le sol, rouge pour le fond. Les personnages sont répartis de part et d'autre de l'Enfant, en mandorle et déposé sur le sol. Sur la droite, Marie honore le nouveau-né, à genoux et les mains jointes.
Dans la *Nativité* qui appartient au décor de la chapelle Notre-Dame-de-Protection de Cagnes (fig. 43), les personnages sont intégrés à un vaste paysage montagneux et maritime, à l'horizon duquel croisent plusieurs navires aux voiles déployées. Au premier plan, les personnages sont rassemblés autour de l'Enfant Jésus, étendu sur le sol. Comme à Boulogne-sur-Gesse, la Vierge adore son Fils à genoux et les mains jointes.
Vers 1520-1525, Bernardino Luini[54] est l'auteur d'une *Nativité* autrefois conservée dans l'oratoire de la famille Litta à Greco Milanese, un quartier de la capitale lombarde qui correspond à une ancienne commune, indépendante jusqu'au XIXe siècle. Cette fresque a été déposée et est aujourd'hui exposée au Musée du Louvre, en compagnie d'une *Adoration des mages* provenant du même édifice. L'arrière-plan de l'image est délimité par d'épaisses poutres de bois qui indiquent que la scène s'inscrit à l'intérieur d'un édifice, probablement l'étable. Dans l'angle supérieur gauche, l'artiste a ménagé une échappée visuelle vers un paysage peuplé de bergers. Au premier plan, Marie est agenouillée, les mains jointes, près de l'Enfant. Le nouveau-né, déposé au sol, est entouré par deux angelots dont les visages enfantins sont encadrés de boucles blondes. L'un d'eux porte sur son épaule une croix qui constitue une allusion explicite au futur sacrifice de l'Enfant qui vient de naître.

ꕥ

L'observation des *Nativités* murales qui appartiennent à la documentation de cette enquête a démontré l'existence de deux types iconographiques qui caractérisent la figuration de la Vierge. Le premier, celui de la Vierge parturiente, se développe précocement et demeure prépondérant jusqu'à la fin du XIIIe siècle en Italie, et jusqu'à la fin du siècle suivant en France. La formulation de ce premier type iconographique diffère en fonction des zones géographiques étudiées. En Italie, Marie est généralement allongée sur un matelas posé à même le sol tandis qu'en France elle repose dans un lit, la tête sur un oreiller et les jambes recouvertes d'une courtepointe. La relative passivité de la posture est dynamisée par l'introduction de gestes évoquant une certaine mélancolie ou mettant en exergue la présence de l'Enfant.
Le second type iconographique, celui de la Vierge adoratrice, apparait vers le milieu du XIVe siècle dans la Nativité italienne et au siècle suivant, vraisemblablement durant la seconde moitié du siècle, dans l'art mural de l'Hexagone. Ce type iconographique devient prépondérant dès le XVe siècle et son succès perdure jusqu'à la fin de la période chronologique étudiée.
Mais que la Vierge soit figurée dans l'attitude de la parturiente ou dans celle de l'adoratrice, le contact qu'elle entretient avec l'Enfant est souvent limité. Certaines images murales de la Nativité témoignent, néanmoins, d'une volonté de souligner la tendresse que Marie éprouve à l'égard de son Fils.

3.1.2.3. La Vierge et l'Enfant

Dans la plupart des *Nativités* qui ont été répertoriées au sein de la documentation iconographique de cette enquête, il n'existe aucun contact physique entre Marie et l'Enfant. Cette

[54] Voir note 431 p. 132.

absence de lien va de pair avec les deux types iconographiques qui sont prépondérant dans la figuration de la Vierge et qui ne favorisent pas l'établissement d'un contact entre les deux personnages.

Lorsque le type iconographique de la Vierge parturiente est employé, Jésus est généralement déposé dans la crèche, la plupart du temps entièrement emmailloté. Le motif de la crèche est omniprésent dans l'iconographie de la Nativité car l'objet apparait, dans l'*Évangile selon saint Luc*, comme un signe permettant de reconnaître l'Enfant[55]. Par ailleurs, le motif du nouveau-né déposé dans la crèche possède une importante portée symbolique dans une perspective eucharistique. Plusieurs Pères de l'Église, comme Grégoire de Nysse, Jean Chrysostome ou Ambroise de Milan, définissent la mangeoire comme un « autel symbolique » sur lequel repose « le pain vivant », c'est-à-dire le Christ[56]. Cette idée est encore plus prégnante lorsque la crèche adopte visuellement la forme d'un autel comme c'est le cas, par exemple, dans la *Nativité* peinte dans l'église Notre-Dame d'Aigueperse (fig. 13). L'Enfant, enveloppé dans une étoffe brune, est déposé sur une étroite pierre grise et striée, soutenue par un large pied dont la base disparaît derrière la couche de la Vierge.
Toujours dans l'optique du sacrifice futur du Christ, le motif iconographique de l'Enfant emmailloté se réfère visuellement à celui de Lazare ressuscité sortant de son tombeau et permet d'évoquer la Résurrection du Sauveur après sa mort sur la croix[57]. Une analogie peut également être établie entre les langes et le suaire dans lequel Jésus sera enveloppé par les saintes femmes avant d'être mis au tombeau[58]. Dans la *Nativité* de S. Urbano alla Caffarella de Rome (fig. 9), le corps et la tête de l'Enfant sont étroitement enveloppés dans des bandelettes blanches. La crèche dans laquelle il repose, qui semble ici constituée de pierre sculptée, n'est pas sans évoquer la forme d'un tombeau.

Dans l'iconographie de la Nativité italienne, Jésus fait souvent l'objet d'une double représentation, de « figurations simultanées »[59] qui permettent d'illustrer dans une même image deux actions qui, en réalité, se déroulent successivement dans le temps. Très fréquemment, Jésus est allongé dans la crèche auprès de la Vierge parturiente, puis il apparait dans la scène du bain de l'Enfant, généralement figurée au premier plan et sur laquelle nous reviendrons plus loin. Ce schéma compositif est utilisé précocement puisqu'il apparait dès le début du VIIIe siècle dans la mosaïque détruite de l'ancienne basilique S. Pierre de Rome. Il est également employé dans la *Nativité* qui est conservée dans l'église S. Maria Foris Portas de Castelseprio (fig. 8). Bien que peu visible en raison de l'altération de la couche picturale, l'Enfant est bel et bien figuré dans une crèche étroite disposée à la droite de la Vierge, au contact du matelas sur lequel elle est étendue. Au registre inférieur de l'image, à la verticale de la première représentation, Jésus est figuré une seconde fois dans son bain, entre les deux sages-femmes qui prennent soin de lui. Ce mode figuratif est employé tant que perdure le type iconographique de la Vierge parturiente, jusqu'au XIVe siècle, puisqu'on en ren-

---

[55] Lc 2, 12 : « Et ceci sera pour vous le signe : vous trouverez un enfant enveloppé de langes et couché dans une crèche ». BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 226.

[56] GREGOIRE DE NYSSE, *Oratio in diem natalem* (PG 46, 1141-1144) ; JEAN CHRYSOSTOME, *De beata Philogonia* (PG 48, 753) ; AMBROISE DE MILAN, *Expositio evangelii secundum Lucam* 2, 41-42 (PL 15, 1567-1568). D'après BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 227. La comparaison entre le thème de Jésus dans la mangeoire et le sacrifice sur l'autel et également évoquée dans : PAPASTAVROU (1993), *art. cit.*, p. 145.

[57] BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 226. GARCIA (2004), *art. cit.*, p. 228.

[58] PAPASTAVROU (1993), *art. cit.*, p. 145.

[59] GARNIER (1989), *op. cit.*, p. 45.

contre un autre exemple dans la *Nativité* peinte dans la basilique S. Abbondio de Côme (fig. 35).

Lorsque la figuration de la Vierge correspond au type iconographique de l'adoratrice, Jésus est généralement déposé à terre, près de sa Mère, le plus souvent entièrement nu. Cependant, il est rare que le nouveau-né soit en contact direct avec le sol et divers moyens formels, visant à souligner la sainteté de ce corps nu, ont été mis en œuvre. Ainsi, dans la *Nativité* peinte à Kernascléden (fig. 29) ou dans celle de la cathédrale d'Atri (fig. 38), l'Enfant, étendu aux pieds de la Vierge, est enveloppé d'une mandorle de lumière dorée. La mandorle est constituée de langues de feu dans la peinture murale conservée dans l'église de Boulogne-sur-Gesse (fig. 42). Dans la *Nativité* de Castiglione Olona (fig. 24), Jésus est entouré d'une gloire formant un halo lumineux autour de son corps nu.
Dans d'autres images appartenant à notre documentation iconographique, le nouveau-né est déposé sur une étoffe qui permet de l'isoler visuellement du sol. Dans les *Nativités* peintes à La Brigue ou dans l'église S. Bernardino d'Ivrea (fig. 28 et 31), l'Enfant est déposé sur un pan du manteau dont la Vierge est revêtue. Une figuration un peu différente apparait dans la *Nativité* qui appartient au décor réalisé par Giovanni Baleison pour la chapelle Notre-Dame-de-Boncoeur de Lucéram (fig. 44). Le cadre étroit de la composition est largement occupé par une étable, couverte d'un toit de chaume et délimitée latéralement par des demi-parois constituées de clayonnages. À l'arrière-plan, un paysage montagneux est surmonté d'un ciel d'azur. La Vierge est figurée à l'entrée de la cabane. Les mains jointes et à genoux, elle adore l'Enfant dénudé et étendu sur une étoffe blanche agrémentée d'un liseré bleu.
Beaucoup plus rarement, Jésus est allongé dans la crèche tandis que Marie l'adore, assise ou agenouillée près de la mangeoire. C'est le cas, notamment, dans la *Nativité* conservée dans le cloître de l'abbaye d'Abondance ou dans celle qui est peinte dans l'église d'Antigny (fig. 27 et 41). Ce schéma compositif est également employé dans l'art mural de la Péninsule, comme en témoignent les *Nativités* peintes à Castelleone ou à Saronno (fig. 25 et 26).

Mais dès le XIIe siècle, plus particulièrement dans les *Nativités* qui appartiennent à l'art mural de la Péninsule, l'iconographie révèle un intérêt certain pour la figuration des relations tendres qui unissent la Vierge et l'Enfant. Dans la mosaïque conservée dans la chapelle S. Maria dell'Ammiraglio de Palerme (fig. 16), l'Enfant emmailloté est encore figuré dans la crèche, mais Marie le tient entre ses mains, ce qui laisse à penser qu'elle va le prendre dans ses bras ou qu'elle s'apprête justement à le reposer. Dans la *Nativité* peinte dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 21), l'Enfant est également en position transitoire, ici entre les bras de sa mère et ceux d'une sage-femme, à moins que cette dernière n'aide la Vierge à installer Jésus dans la crèche de bois au-dessus de laquelle il est figuré.
Dans le baptistère de Florence, une *Nativité* poursuit le cycle de mosaïques consacré à l'Enfance et à la Passion du Christ (fig. 45). Le fond d'or contribue à situer la scène dans une dimension surnaturelle et aucun élément de décor ne permet de définir le lieu dans lequel elle se déroule. Au centre, la Vierge est à demi allongée sur un matelas écarlate qui épouse la forme de son corps. Sur la gauche, l'Enfant entièrement emmailloté est étendu dans la crèche. Dans un geste de tendresse discret, Marie tend la main gauche vers son Fils et lui caresse doucement le visage.
Dans l'église S. Francesco de Gubbio, une *Nativité* s'inscrit dans le cadre du vaste cycle pictural réalisé par Ottaviano di Martino Nelli (fig. 46). La scène se déroule dans un paysage rocailleux, au cœur duquel une petite grotte a été ménagée. Son entrée est surmontée par

un édicule de bois barlong évoquant le motif de l'étable. La crèche y est abritée mais elle est vide. L'Enfant est figuré au premier plan, dans la cuve où deux sages-femmes sont en train de le baigner. Sur la gauche, la Vierge est assise à même le sol et, les bras tendus, manifeste son envie de prendre son Fils dans ses bras. Une envie à laquelle le nouveau-né répond en levant son visage vers sa mère et en agitant ses petites mains dans sa direction. Une figuration similaire a été mise en œuvre dans la *Nativité* qui appartient au décor de la chapelle du Palazzo Trinci de Foligno (fig. 47), à cette différence près que Jésus n'est pas dans son bain mais assis à même le sol.
Une autre *Nativité* poursuit le cycle pictural qui est conservé dans la chapelle S. Martin du Monêtier (fig. 48). Le mauvais état de conservation de cette peinture murale ne permet pas d'appréhender avec certitude le lieu dans lequel la scène se déroule. Le motif de l'étable est néanmoins illustré par un petit édicule de bois, couvert d'un toit à double pente, sous lequel la couche de la Vierge est abritée. Malgré une importante lacune, il est encore possible de constater que Marie y est assise, les jambes recouvertes par une courtepointe aux rayures vertes et noires sur laquelle l'Enfant, entièrement emmailloté, est étendu et maintenu tendrement par sa mère.

Au cours du XIVe siècle, plusieurs *Nativités* italiennes témoignent d'un intérêt accru pour la figuration de la tendresse éprouvée par Marie à l'égard de son Fils. Cette tendance va de pair avec le progressif abandon du type iconographique de la Vierge parturiente et l'adoption de postures qui permettent à Marie d'être plus active.
Dans l'église des Dominicains de Bolzano, le programme iconographique se poursuit avec une *Nativité* qui s'inscrit au sein d'un paysage rocailleux (fig. 49). La Vierge est assise sous un petit édicule, évoquant le motif de l'étable, et tient entre ses bras l'Enfant emmailloté dans des langes. Avec une grande tendresse, la jeune femme presse son visage contre celui de son Fils tandis que celui-ci entoure de son petit bras le cou de sa mère. Selon une convention fréquente qui a été évoquée plus haut, l'Enfant fait l'objet d'une double représentation puisqu'il est également figuré au premier plan de l'image dans la scène du bain.
Une figuration similaire peut être observée dans une *Nativité* faisant partie de la vaste peinture murale qui a pour thème l'*Arbre de vie* et qui est conservée dans le transept droit de la basilique S. Maria Maggiore de Bergamo (fig. 50). L'espace du médaillon dévolu à la scène est entièrement occupé par les reliefs étagés d'un paysage montagneux. La présence d'une petite cabane de bois s'apparente au motif de l'étable. Dans la partie gauche de la composition, la Vierge est assise sur un matelas qui épouse la position de son corps. Marie serre l'Enfant emmailloté tout contre son cœur et la tendresse de leur relation est soulignée par l'intensité du regard qu'ils échangent.
L'église S. Francesco d'Amatrice, aux confins orientaux du Latium, abrite une belle *Nativité* peinte dans le dernier quart du XIVe siècle, par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maestro di Campli[60] (fig. 51). Les personnages s'inscrivent au sein d'un vaste paysage montagneux au cœur duquel une grotte est creusée. Devant l'entrée se trouve une vaste couche surmontée d'un édicule de bois qui évoque à la fois un baldaquin, notamment en raison de la tenture rouge qui est suspendue à la tête de lit, et le motif de l'étable. La Vierge est allongée dans ce lit, les jambes dissimulées par une couverture verte, selon une posture qui rappelle le type iconographique de la parturiente tel qu'il a particulièrement été

[60] GANGEMI Francesco, « Ai confini del Regno. L'insediamento francescano di Amatrice e il suo cantiere pittorico » in PISTILLI Pio Francesco, MANZARI Francesca, CURZI Gaetano (a cura), *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, Atti del convegno (Guardiagrele – Chieti, 9-11 novembre 2006), Roma : ZiP, 2008, Vol. II, p. 110.

développé dans l'art mural français. Cependant, il existe ici une différence considérable puisque Marie serre son Fils emmailloté contre elle et presse tendrement son visage contre le sien.

L'intérêt pour des attitudes visant à exalter la maternité de la Vierge trouve un prolongement dans deux *Nativités* exceptionnelles, appartenant à l'art mural de la Péninsule, dans lesquelles Marie allaite l'Enfant. Ces images dérivent de l'iconographie de la Vierge à l'Enfant et, plus particulièrement, du type iconographique que l'on appelle *Galaktotrophousa* dans l'aire byzantine, ou *Virgo Lactans* dans l'Occident médiéval. Cependant, l'identification du sujet de nos deux peintures murales ne fait aucun doute en raison de la présence d'éléments formels caractéristiques de la Nativité, notamment le bœuf et l'âne.
Le récit de la Nativité livré par l'*Évangile selon saint Luc* ne fait pas mention de l'allaitement de l'Enfant par la Vierge. Cependant, l'auteur y fait allusion plus tardivement lorsqu'il relate certains enseignements que Jésus prodigue au peuple, juste après le repas chez Marthe et Marie. Enthousiasmée par ses paroles, une femme s'écrie alors : « […] Heureux le sein qui vous a porté, et les mamelles que vous avez sucées ! »[61]. Au contraire de l'évangile canonique, plusieurs sources textuelles font état de l'allaitement de l'Enfant dans le cadre du récit de la Nativité. Parmi les évangiles apocryphes relatifs à l'Enfance du Christ, cet aspect particulier est mentionné par le *Protévangile de Jacques*, puis par la *Vie de Jésus en arabe* et l'*Évangile arménien de l'Enfance*, le dernier précisant, en outre, que le nouveau-né s'est assis de lui-même après avoir pris le sein de sa mère. Il convient de mentionner ici l'existence d'un autre évangile apocryphe, contemporain du *Protévangile*, qui évoque le thème de l'allaitement de l'Enfant. Il s'agit d'un texte connu sous l'appellation d'*Ascension d'Isaïe,* qui se compose de deux parties distinctes. La première relate le martyre du prophète tandis que la seconde révèle ses visions, dont celle de la naissance du Christ. L'auteur précise que Jésus « […] tétait comme un enfant, il tétait selon l'usage, afin de ne pas être connu »[62]. Dans ce texte, l'allaitement ne constitue pas un geste naturel mais un acte délibéré destiné à cacher aux yeux du monde la divinité du nouveau-né. Le thème de l'allaitement est ensuite réutilisé d'une manière plus allusive par Maxime le Confesseur dans sa *Vie de la Vierge*. L'auteur précise qu'après avoir été emmailloté dans des bandelettes, « Celui qui nourrit tout était nourri de lait […] »[63]. D'une manière analogue, l'*Arbre de vie* de saint Bonaventure indique que l'Enfant était « nourri de lait virginal »[64] sans pour autant évoquer l'acte de l'allaitement en lui-même.
Au sein du *corpus* iconographique de cette enquête, l'idée de l'allaitement est illustrée pour la première fois vers le milieu du XIVe siècle, dans une *Nativité* conservée dans la basilique S. Chiara d'Assise (fig. 52). Cette peinture murale fait partie du décor la chapelle S. Giorgio, réalisé par Pace di Bartolo. L'espace minéral dans lequel se déroule la scène est caractérisé par un simple aplat de couleur brun clair qui se détache sur un fond noir. Une zone légèrement ombrée permet d'évoquer la présence de la grotte dont l'entrée est surmontée d'un auvent couvert de tuiles qui matérialise le motif de l'étable. Sous l'appentis, la Vierge est étendue à même le sol et prend appui sur son coude droit. Marie tient dans ses bras l'Enfant dont elle dissimule la nudité grâce à un pan de son manteau. Le nouveau-né s'agrippe des deux mains au sein de sa mère et tète voracement. Le caractère inhabituel de cette *Nativité* est accentué par la présence de la colombe du Saint-Esprit, qui n'est que rarement figurée

[61] Lc 11, 27.

[62] Ascension d'Isaïe 2, 17. Dans BOVON, GEOLTRAIN (1997), *op. cit*., Vol. I, p. 543.

[63] Vie 33.

[64] Arbre 243.

dans ce contexte iconographique. Inscrit dans un médaillon noir et porté par un rayon lumineux provenant du ciel, l'oiseau plane au-dessus de l'Enfant. L'alliance de ces deux motifs iconographiques permet de souligner la double nature du Christ, d'origine divine mais soumis aux nécessités de la vie humaine.
Le second exemple est conservé dans une chapelle située dans le sanctuaire franciscain del Presepe à Greccio, en Latium non loin de Rieti (fig. 53). C'est dans ce couvent que fut créée, à l'occasion de la fête de Noël de l'an 1223, la première crèche vivante par saint François d'Assise. La peinture murale qui illustre le thème iconographique de la Nativité aurait été réalisée à la fin du XIVe ou au début du XVe siècle[65]. La scène se déroule dans un lieu indéfini caractérisé par un arrière-plan uniformément bleu. Au centre de la composition, la Vierge est adossée à un matelas blanc, agrémenté de rayures rouges, qui rappelle le type iconographique de la parturiente. De la main droite, Marie maintient son sein dénudé afin que l'Enfant emmailloté, qu'elle soutient du bras gauche, puisse téter. Le nouveau-né est figuré au-dessus d'une crèche dont la forme et le matériau, vraisemblablement de la pierre grise, évoquent un tombeau. Un parallèle s'effectue entre la nature humaine du Christ, qui s'exprime par le truchement de l'allaitement, et sa mort future sur la croix pour le Salut de l'humanité.

ꝏ

L'intérêt manifesté, dans certaines *Nativités,* pour la relation tendre qui unit la Vierge et l'Enfant décroit à mesure que se diffuse le type iconographique de la Vierge adoratrice. Avec l'introduction de ce motif, l'iconographie de la Nativité s'oriente définitivement vers une figuration de la Vierge axée sur l'attitude respectueuse de la jeune mère à l'égard du Fils de Dieu, au détriment de tout contact intime noué avec le nouveau-né.
Après avoir analysé longuement les attitudes des deux personnages principaux et les relations qui les unissent, intéressons-nous à présent aux protagonistes secondaires, qui apparaissent de manière récurrente dans l'iconographie de la Nativité et qui jouent le rôle de témoins accréditant le caractère miraculeux de cette naissance.

3.1.2.4. Les premiers témoins de la Nativité du Christ

L'observation des images murales de la Nativité qui appartiennent au *corpus* iconographique de cette étude a révélé la présence récurrente, et souvent simultanée, de différents témoins. Il s'agit tout d'abord de Joseph, époux de Marie et père adoptif de Jésus, dont la figuration est quasi systématique et dont l'attitude oscille entre mélancolie et adoration. De la même manière, la présence des animaux, c'est-à-dire le bœuf et l'âne, a été introduite précocement dans l'iconographie de la Nativité. Par ailleurs, les sages-femmes, témoins privilégiés de la virginité préservée de Marie, sont également présentes dans de nombreuses images de la Nativité. Enfin, la présence des bergers, qui sont considérés comme les premiers adorateurs du Christ, est évoquée par le truchement de deux épisodes, l'Annonce aux bergers et l'Adoration à proprement parler.

[65] ROMANO S. (1992), *op. cit.*, p. 433.

Joseph : entre mélancolie et adoration

La période à laquelle la figuration de Joseph a été introduite dans l'iconographie murale de la Nativité est difficile à déterminer précisément. Il a été identifié pour la première fois dans la peinture murale de la seconde moitié du IVe siècle qui est conservée dans la catacombe romaine de S. Sébastien[66]. Cependant, cette assertion n'a pas pu être vérifiée en l'absence de toute reproduction photographique. Au sein de la documentation rassemblée, la présence de Joseph est avérée pour la première fois au début du VIIIe siècle dans la mosaïque détruite de l'ancienne basilique S. Pierre de Rome. Le vieil homme est assis dans l'angle inférieur gauche de la composition. Si l'on considère que le dessin de Grimaldi est absolument fidèle à l'original, Joseph est même identifié grâce à l'inscription de son nom au-dessus de lui.
En France, l'état de conservation des *Nativités* les plus anciennes, comme celle de Saint-Pierre-les-Églises (fig. 7), ne permet pas d'affirmer que Joseph est présent. Tout au plus pouvons-nous supposer que le personnage figuré au registre inférieur, à gauche du groupe des sages-femmes occupées au bain de l'Enfant, est peut-être l'époux de Marie sans qu'aucun élément ne vienne le confirmer. Mais la présence de Joseph est en tout cas assurée dès le XIIe siècle, période à laquelle il devient omniprésent. Dans la *Nativité* de l'église S. Aignan de Brinay (fig. 12), le vieil homme, à la chevelure et à la barbe blanches, est figuré dans la partie droite de la composition, assis sur un tabouret. Dans la peinture murale conservée dans la chapelle Notre-Dame de Boussac-Bourg (fig. 15), Joseph est également figuré dans la partie droite de la composition. Malgré le fait que la couche picturale soit assez détériorée dans cette zone, l'identification du vieil homme est confirmée par une inscription près de sa main droite. Dans la *Nativité* de Maureillas (fig. 33), la figuration de Joseph est très proche de celle observée à Brinay puisqu'il est assis sur un tabouret. Mais l'homme est ici moins vieux, comme l'indiquent la barbe et les cheveux bruns. Joseph apparait comme une figure transitoire entre les deux espaces distincts qui composent cette peinture murale : à gauche, la couche de la Vierge surmontée d'une arcade et, à droite, la crèche soutenue par deux colonnettes décoratives dans laquelle l'Enfant est allongé.

L'observation de ces différentes images murales de la Nativité permet de constater que le personnage de Joseph a, très rapidement, fait l'objet d'une figuration stéréotypée. Il est généralement assis, un bras replié et la paume de la main posée sur la joue, dans une attitude mélancolique qui a déjà été remarquée chez la Vierge parturiente. Cette gestuelle illustrerait le trouble ressenti par Joseph face à la maternité divine de son épouse[67], à moins qu'il ne s'agisse, comme dans le cas de cette dernière, de l'expression d'une prémonition relative au futur sacrifice du Christ.
Cette formule iconographique est la plus répandue jusqu'au XIVe siècle et elle apparaissait déjà dans la mosaïque détruite de l'ancienne basilique S. Pierre de Rome. Mais à partir du XIVe siècle, les attitudes de Joseph tendent à se diversifier dans les images murales de la Nativité qui ont été rassemblées. Dans la peinture murale conservée dans l'église S. Roch de Blassac (fig. 14), Joseph apparait dans la partie droite de la composition. Bien que le personnage soit partiellement détruit, son identification est favorisée par le fait qu'il arbore

[66] BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 227.

[67] TOUBERT Hélène, « La Vierge et les sages-femmes. Un jeu iconographique entre les Évangiles apocryphes et le drame liturgique » in IOGNA-PRAT Dominique, PALAZZO Éric, RUSSO Daniel (dir.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996, p. 351.

une barbe grise, longue et ondulée. Le vieil homme possède un long bâton de marche qu'il brandit en direction de la crèche où repose l'Enfant, afin d'attirer l'attention du regardeur.
Dans l'église S. Maria della Verità de Viterbo, une *Nativité* appartient au cycle, consacré à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ, qui décore la chapelle Mazzatosta (fig. 54). La partie gauche de la composition est occupée par un amas rocheux dans lequel s'ouvre une grotte étroite, dont l'entrée est surmontée d'un auvent de chaume qui évoque le motif de l'étable. Sous cet abri, la Vierge adoratrice joint les mains et s'agenouille devant l'Enfant, nu et entouré d'un halo lumineux, qui est étendu sur le sol. Sur la droite, Joseph, un vieillard à la barbe et à la chevelure bouclées, arrive aux abords de la caverne. Il est accompagné par deux personnages féminins, sans doute les sages-femmes qu'il a appelées en renfort, selon le récit des évangiles apocryphes.
Dans d'autres images murales de la Nativité, Joseph est occupé à des activités d'ordre domestique. Cette tendance iconographique se serait inspirée du théâtre religieux qui présente Joseph comme un père actif, prenant grand soin de sa famille[68]. Dans l'église S. Michele de Cremona, une peinture murale fragmentaire, illustrant la naissance du Christ, est conservée. Cette fresque, déposée sur toile, aurait été réalisée dans le dernier quart du XIVe siècle par un anonyme lombard[69]. L'état de conservation de la peinture ne permet plus d'appréhender la nature du lieu dans lequel se déroule la scène. La Vierge parturiente est à demi allongée sur un matelas disposé près de la crèche vide. L'absence de l'Enfant laisse à penser que le motif du bain devait être figuré au registre inférieur de l'image, où l'on devine le vêtement d'un personnage. Près de son épouse, Joseph est assis à même le sol. L'homme a atteint une certaine maturité mais ce n'est pas un vieillard puisque ses cheveux sont encore noirs, bien que légèrement grisonnants. Joseph déploie devant lui un linge blanc qu'il présente à la flamme d'un foyer pour le réchauffer, probablement dans le but d'y envelopper l'Enfant au sortir du bain.
Autre exemple dans la *Nativité* qui poursuit le cycle de l'Enfance et de la Passion du Christ peint dans la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (fig. 55). La Vierge est assise, les jambes recouvertes d'une courtepointe bleue, dans un vaste lit abrité sous un édicule de bois. De la main droite, elle se saisit d'un linge immaculé que lui remet un personnage féminin tandis que, de la gauche, elle retient l'Enfant qui se penche en direction du présent que lui offre un mage, une particularité de cette image sur laquelle nous reviendrons plus tard. Joseph, quant à lui, est figuré dans l'angle inférieur gauche de la composition (voir détail). Le vieillard est assis sur un tabouret de bois, près d'une marmite mijotant sur le foyer. À l'aide d'une longue cuillère, Joseph remue le contenu du chaudron et s'apprête à servir la nourriture dans l'écuelle de bois qu'il tient dans l'autre main.
Une activité similaire est illustrée dans la *Nativité* qui appartient au décor pictural de la chapelle S. Sébastien de Lanslevillard (fig. 56). L'espace de la composition est entièrement occupé par une étable à l'intérieur de laquelle les personnages principaux sont rassemblés. Sur la gauche, la Vierge adoratrice est agenouillée auprès de l'Enfant nu, qui a été déposé dans une crèche constituée de branchages tressés. Sur la droite, Joseph est, comme à Saint-Bonnet-le-Château, assis sur un tabouret de bois près du feu. Il tient dans la main gauche un soufflet grâce auquel il vient peut-être d'attiser les flammes. De la main droite, le vieil homme manipule la crémaillère à laquelle est suspendue une petite marmite.
Dans l'église paroissiale de Terlano, une *Nativité* a probablement été peinte en 1407 par un artiste appartenant à l'entourage de Hans Stotzinger d'Ulm[70] (fig. 57). La scène a pour

[68] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 219.
[69] MATALON (1963), *op. cit.*, p. 471 et pl. 301.
[70] Voir note 364 p. 120.

cadre un paysage rocailleux dans lequel une grotte a été ménagée. Un édicule de bois, à la couverture de chaume, abrite la Vierge adoratrice ainsi qu'une crèche de pierre dans laquelle l'Enfant, nu, est étendu. Dans l'angle inférieur gauche de la composition, Joseph est agenouillé près du foyer et tient dans la main gauche une longue baguette de bois avec laquelle il tisonne le feu.
Dans quelques rares images de la Nativité, qui appartiennent toutes à l'art mural français du XVe siècle, Joseph tient un cierge allumé dans la main. La présence de cet objet, inhabituel dans l'iconographie de la Nativité, revêt probablement une signification symbolique, comme dans le contexte de l'Annonciation[71]. Pourquoi ne pas y voir, de la même manière, un symbole de la présence réelle de la divinité du Christ, désormais incarné dans la chair ? Le motif iconographique apparait pour la première fois dans la *Nativité* de Grézillé (fig. 40). Joseph est figuré dans la partie droite de la composition, revêtu d'une tunique brune et d'un manteau blanc à capuchon. La main droite sur la poitrine, il s'incline légèrement vers l'Enfant étendu au sol, en signe de respect. Bien que la reproduction en notre possession soit d'assez mauvaise qualité, nous apercevons le cierge qu'il tient dans la main gauche. Deux autres exemples apparaissent par la suite, dans les *Nativités* de La Brigue et de Kernascléden (fig. 28 et 29). Dans les deux cas, Joseph tient la chandelle allumée dans une main et utilise l'autre afin de protéger la flamme.

Malgré la diversité des attitudes observées à partir du XIVe siècle, la figuration de Joseph est surtout marquée, à la même période, par l'apparition du type iconographique de l'adorateur, agenouillé devant l'Enfant. Ce motif se développe parallèlement à celui de la Vierge adoratrice : la diffusion s'effectue dans la seconde moitié du siècle et concerne principalement les *Nativités* italiennes. Les deux motifs iconographiques participent d'une tendance commune puisque la littérature mystique, qui introduit le thème de l'adoration de l'Enfant par la Vierge, précise que Joseph adopte une attitude analogue[72].
La *Nativité* peinte dans la cathédrale S. Maria Assunta in Cielo d'Orvieto constitue sans doute l'un des exemples les plus précoces au sein de la documentation italienne de cette étude (fig. 37). L'attitude de la Vierge adoratrice a déjà été évoquée plus haut. À gauche de l'Enfant, nu et étendu sur le sol, Joseph est également agenouillé. Les mains jointes en signe de prière, il incline avec un grand respect sa tête chenue en direction du nouveau-né.
Au XVe siècle, le type iconographique de l'adoration de Joseph supplante celui de la mélancolie et concerne environ un tiers des images murales de la Nativité qui ont été recensées, aussi bien en Italie qu'en France où le motif fait enfin son apparition dans la seconde moitié du siècle. Parmi les premiers exemples, mentionnons la *Nativité* de Lucéram (fig. 44) dans laquelle le vieil homme adopte une attitude profondément respectueuse, en tout point semblable à celle qui a été observée à Orvieto. Le motif de l'adoration de Joseph est particulièrement mis en valeur dans une peinture murale réalisée pour le sanctuaire S. Maria delle Grazie di Fornò à Forli et actuellement conservée à la Pinacoteca Civica de la ville (fig. 58). Cette fresque déposée aurait été réalisée à la fin du XVe siècle par un artiste local[73]. L'arrière-plan de l'image est constitué par un vaste paysage, vallonné et verdoyant, à l'horizon duquel nous apercevons une ville dont les édifices sont finement détaillés. La Vierge et Joseph, en adoration, sont figurés au premier plan, de part et d'autre de l'Enfant entièrement nu et déposé sur un mur bas qui clôt la composition au registre inférieur. Sur la droite, la Vierge incline légèrement son doux visage vers le nouveau-né, tandis qu'elle joint

[71] Voir p. 359.

[72] Voir p. 431.

[73] VIROLI Giordano, *Pittura dal Duecento al Quattrocento a Forlì*, Venezia : Nuova Alfa, 1998, p. 147.

les mains en signe de prière. Sur la gauche, la posture de Joseph est similaire. Malgré le mur bas qui dissimule partiellement les jambes des personnages, il semble également que le vieil homme esquisse une génuflexion. La forme de son genou est soulignée par la tunique noire dont il est revêtu et qui dépasse, sur la droite, du manteau jaune qui ceint ses hanches.

La prépondérance du type iconographique de l'adoration de Joseph perdure dans la première moitié du XVIe siècle comme en témoignent, notamment, les *Nativités* de Saronno et de Boulogne-sur-Gesse, bien que les gestuelles attribuées au vieil homme soient fort différentes. Dans la première image (fig. 26), Joseph est figuré sur la droite de la composition, près de la crèche dans laquelle repose l'Enfant nu. Joseph effectue une génuflexion et croise les mains sur sa poitrine en signe de profond respect. Dans la seconde *Nativité* (fig. 42), Joseph est simplement agenouillé près du nouveau-né et prend appui sur le bâton de marche qu'il tient dans la main gauche.

Ꝏ

Ainsi, la figuration de Joseph apparait précocement dans l'iconographie de la Nativité et fait l'objet d'une certaine stéréotypie. Une gestuelle évoquant la mélancolie lui est attribuée dans les plus anciennes images et demeure prépondérante jusqu'au XIVe siècle. À partir de cette période, les attitudes du vieil homme tendent à se diversifier considérablement mais l'une d'entre elles, celle de l'adorateur, est plus fréquente, particulièrement dans l'art mural de la Péninsule où elle se diffuse parallèlement au motif de la Vierge adoratrice, dans la seconde moitié du siècle. Le type iconographique de l'adoration de Joseph devient prépondérant en Italie dès le XVe siècle tandis qu'il fait son apparition dans l'art mural de l'Hexagone, probablement dans la seconde moitié du siècle. La prééminence du motif iconographique ne se dément pas jusqu'à la fin de la période chronologique étudiée.

Le bœuf et l'âne

Dans l'iconographie de la Nativité, la présence du bœuf et de l'âne va souvent de pair avec celle de la crèche, un objet qui suggère la proximité d'animaux[74]. Mais le fait d'avoir opté pour la figuration d'un bœuf et d'un âne n'est pas anodin et témoigne, au contraire, d'une volonté manifeste de s'inscrire dans la continuité d'une prophétie d'Isaïe qui a déjà été évoquée plus haut[75]. Parmi les sources littéraires qui ont été étudiées dans le cadre de cette enquête, la présence des animaux est explicitement mentionnée pour la première fois dans l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* aux VIIe-VIIIe siècles. Par la suite, ce détail est remployé par la plupart des textes médiévaux que nous avons examinés.

Comme le récit de la Nativité livré par le *Pseudo-Mattieu* dérive principalement du *Protévangile de Jacques* et que ce dernier texte ne mentionne pas la présence des animaux, il faut supposer que l'auteur s'est inspiré d'une autre source. Cette source pourrait être un autre texte, peut-être directement la prophétie d'Isaïe, mais il pourrait également s'agir d'une influence de l'iconographie sur la tradition apocryphe de la Nativité puisque la présence des animaux est attestée très précocement, avant que la Vierge elle-même ne soit figurée. Le premier exemple connu apparait sur le couvercle sculpté du sarcophage de Claudien, conservé au Museo delle Terme de Rome et daté aux environs de 320[76]. Au sein de la

[74] QUACQUARELLI (1988), *art. cit.*, p. 209.

[75] Voir p. 414.

[76] QUACQUARELLI (1988), *art. cit.*, p. 209.

documentation de notre enquête, le motif iconographique des animaux apparait dans la seconde moitié du IVe siècle dans la *Nativité* peinte à l'intérieur de la catacombe romaine de S. Sébastien. Derrière une crèche en forme de table, sur laquelle l'Enfant a été déposé, les têtes du bœuf et de l'âne apparaissent. Un peu plus tardivement, le motif est également employé dans la peinture murale conservée dans l'hypogée de S. Maria in Stelle de Vérone, où les animaux, figurés en pied, occupent une place de choix.
L'observation des *Nativités* murales qui ont été recensées a mis en évidence l'importante diffusion du motif iconographique des animaux, aussi bien en France qu'en Italie, puisqu'il concerne environ les trois quarts des occurrences rassemblées, avec une proportion légèrement plus importante dans la Péninsule. Par ailleurs, la stabilité de la figuration des animaux est particulièrement remarquable ; elle apparait pendant toute la période chronologique étudiée n'a subi que de très faibles variations. La formule iconographique la plus fréquemment employée se fixe dans les images les plus anciennes, comme la *Nativité* de la catacombe de S. Sébastien : seules les têtes du bœuf et de l'âne sont visibles derrière la crèche. Un mode figuratif analogue est mis en œuvre dans la mosaïque détruite de l'ancienne basilique S. Pierre de Rome ou, pour visualiser un exemple concret, dans la peinture murale de Magliano Romano (fig. 10). Cette formule iconographique est également très répandue dans l'art mural de l'Hexagone où elle apparait, notamment, dans les *Nativités* de Boussac-Bourg au XIIe siècle, d'Aigueperse au siècle suivant et de Blassac au XIVe siècle (fig. 12 à 14). Elle perdure jusqu'à la fin de la période chronologique étudiée, comme en témoigne, par exemple, la peinture murale de Saronno (fig. 26).

À partir du XIVe siècle, cependant, le bœuf et l'âne sont davantage valorisés dans certaines images de la Nativité qui appartiennent principalement à l'art mural de la Péninsule. Dans la peinture murale de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 21), le point de vue traditionnel est modifié et, bien que les animaux soient toujours figurés derrière la crèche qui les sépare de la Vierge, ils apparaissent au premier plan, dans l'angle inférieur gauche de la composition.
Dans la *Nativité* d'Orvieto (fig. 37), Ugolino di Prete Ilario propose une vision plus naturaliste des deux animaux. Comme l'Enfant Jésus n'est pas couché dans la crèche, le bœuf et l'âne sont en train de manger le foin qu'elle contient. Une formule iconographique similaire semble avoir été adoptée par le peintre de l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 49) qui, en outre, figure l'âne de dos, comme dans la *Nativité* de Padoue.
Les animaux occupent une position centrale dans la peinture murale de Civitella Paganico (fig. 23). Bien que figurés encore une fois derrière la crèche, les animaux font preuve d'une vivacité remarquable, en particulier l'âne qui manifeste sa joie en levant haut la tête et que l'on imagine aisément en train de braire. Une figuration similaire a été employée dans les *Nativités* d'Abondance ou de Kernascléden (fig. 27 et 29).
Une place très importante est accordée aux animaux dans la peinture murale autrefois conservée dans le sanctuaire S. Maria delle Grazie di Fornò à Forli (fig. 58). En effet, le bœuf et l'âne sont figurés juste derrière la Vierge adoratrice et forment, avec les parents de Jésus, un groupe homogène rassemblé autour de l'Enfant figuré au premier plan. On a l'impression que les animaux s'apprêtent eux aussi à adorer le nouveau-né.

L'idée de l'adoration des animaux est bel et bien illustrée de manière littérale dans quelques *Nativités* qui appartiennent au corpus iconographique de cette enquête. Ce motif s'apparente au récit livré par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* qui précise que les animaux, présents dans l'étable où Marie amène Jésus trois jours après sa naissance, se sont livrés à

une véritable adoration de l'Enfant. Par la suite, l'idée est particulièrement popularisée par la *Légende Dorée* et par les *Méditations sur la vie du Christ*. Le thème bénéficierait d'une portée symbolique puisque le bœuf serait assimilé au peuple juif et l'âne à la communauté des Gentils[77].

Du point de vue iconographique, l'illustration littérale de l'adoration des animaux est très exceptionnelle dans l'art mural puisque notre documentation n'en comporte que sept exemples, dont un seul en France. Par ailleurs, le motif iconographique ne semble pas antérieur au XIVe siècle et il est donc possible que la popularisation du thème par les deux textes médiévaux mentionnés ci-dessus ait joué un certain rôle dans sa création. D'ailleurs, l'adoration des animaux apparait pour la première fois, au sein du *corpus,* dans une *Nativité* qui appartient au programme décoratif de la collégiale S. Maria Assunta de San Gimignano (fig. 59), la ville dont est justement originaire Jean de Caulibus, l'auteur présumé des *Méditations*. Le centre de la composition est occupé par une grotte, dont l'entrée est précédée d'un édicule de bois couvert d'une toiture à double pente. La Vierge est assise sous cet abri, à même le sol, et tient dans ses bras l'Enfant emmailloté qu'elle s'apprête vraisemblablement à déposer dans la crèche. Derrière Marie, Joseph est assis par terre et semble endormi. En pendant, les animaux sont figurés à l'intérieur de la grotte, faisant face à la Vierge et à l'Enfant. De l'âne, on n'aperçoit que la tête, mais on distingue clairement que le bœuf se prosterne devant le nouveau-né, comme l'indique la flexion de ses membres antérieurs.

À S. Maria Novella de Florence, l'adoration des animaux a été illustrée dans une peinture murale conservée au revers de façade de l'église (fig. 60). La scène se déroule à l'intérieur de la grotte qui s'ouvre dans un monticule rocheux, aux arêtes saillantes. Au premier plan, Marie et Joseph adorent l'Enfant, déposé sur le sol, dont le corps nu rayonne d'un halo lumineux. D'une manière inhabituelle, la Vierge adoratrice est également enveloppée d'une aura lumineuse ainsi que d'une mandorle. Derrière Joseph, qui manifeste son respect en croisant les bras sur sa poitrine, une sainte, peut-être Brigitte de Suède alors récemment canonisée[78], adore également le nouveau-né. Les animaux sont figurés à l'intérieur de la grotte, dont la voûte est habitée par un chœur angélique. En appui sur les articulations de leurs membres antérieurs, le bœuf et l'âne se prosternent et honorent l'Enfant.

La *Nativité* de Grézillé (fig. 40) constitue l'unique exemple illustrant l'adoration des animaux au sein de la documentation française de notre enquête. L'âne et le bœuf sont partiellement dissimulés derrière la Vierge adoratrice. D'une manière inhabituelle, seul le bœuf se prosterne tandis que l'âne dresse la tête par-dessus l'échine de son compagnon.

ꝏ

L'examen du motif iconographique des animaux a révélé un développement précoce qui a peut-être précédé l'introduction du thème au sein des récits apocryphes relatifs à la naissance du Christ. Il a également mis en évidence la stabilité iconographique particulière de la figuration des animaux dont la tête apparait généralement derrière la crèche. C'est seulement à partir du XIVe siècle que les attitudes du bœuf et de l'âne tendent à se diversifier, conférant aux animaux une place relativement importante dans certaines images de la Nativité. Le motif de l'adoration des animaux apparait à la même période, peut-être à partir de deux textes médiévaux qui popularisent une idée d'origine apocryphe.

---

[77] Grégoire de Nysse a écrit à ce propos : « Bos, judaicus populus, Asinus, gentilis ». Selon PÉREZ-HIGUERA (1996), *op. cit.*, p. 140. « Cette interprétation s'expliquait parce que le bœuf, comme le peuple juif, était enchaîné par la Loi, et l'âne, bête de charge, supportait le fardeau de l'idolâtrie, comme les gentils ».

[78] VERDON (2003), *op. cit.*, p. 95.

Les sages-femmes : témoins de la virginité préservée de Marie

Le thème des sages-femmes est une pure création apocryphe puisque les sources canoniques du récit de la Nativité n'en font pas mention. Le sujet est introduit par le *Protévangile de Jacques* qui précise que Joseph confie Marie aux bons soins de ses fils afin d'aller quérir l'aide d'une ventrière. L'idée a ensuite été réutilisée par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, mais aussi par la *Vie de Jésus en arabe* et l'*Évangile arménien de l'Enfance.* Par la suite, le thème ne semble pas avoir connu une grande faveur dans la littérature médiévale puisque, parmi les textes étudiés, seule la *Légende dorée* en fait mention. Dans le récit livré par le *Protévangile*, les sages-femmes sont au nombre de deux mais seule l'une d'entre elles, Salomé, est nommée. L'*Évangile du Pseudo-Matthieu* est l'unique apocryphe qui désigne la seconde accoucheuse par son nom, Zélémi ou parfois Zelomi[79]. Dans la *Vie de Jésus en arabe*, aucun nom n'est mentionné tandis que dans l'*Évangile arménien*, Salomé est avertie de la naissance miraculeuse non par une seconde sage-femme mais par Ève. Le récit proposé par la *Légende Dorée* diffère légèrement de la tradition apocryphe dans le sens où ce n'est pas Salomé qui est victime de son incrédulité, mais la seconde ventrière nommée Zébel.

L'introduction de la sage-femme dans les récits apocryphes de la Nativité revêt une dimension dogmatique. La ventrière n'a pas pour rôle d'assister la Vierge lors de son accouchement – d'ailleurs elle arrive généralement trop tard – mais plutôt de témoigner de la virginité préservée de Marie[80]. Lorsque la sage-femme l'examine, elle constate que la jeune femme est toujours vierge bien qu'elle ait mis au monde son enfant. C'est donc le dogme de la virginité perpétuelle de Marie, *ante partum*, *in partu* et *post partum*, qui est affirmé via le personnage de la sage-femme. À ce titre, l'épisode de l'incrédulité de Salomé, également introduit par le *Protévangile de Jacques*, possède une importance particulière puisqu'il permet d'affirmer une nouvelle fois la virginité perpétuelle de Marie, mais aussi de souligner la nécessité d'avoir la foi. Le personnage de Salomé, « plus complexe que celui de Zelomi, apportait non seulement l'image de la Foi mais aussi celle du repentir et du pardon. En elle, les fidèles, pécheurs et pénitents, pouvaient se reconnaître »[81]. Salomé, au même titre que Thomas, est l'image « de l'incrédulité vaincue qui fait éclater avec d'autant plus de force la Vérité et la Foi »[82].

Du point de vue iconographique, les sages-femmes présentes sont généralement au nombre de deux, en accord avec les sources textuelles, mais il arrive qu'elles soient trois. Leur figuration est toujours associée à deux contextes narratifs particuliers, celui de l'incrédulité de Salomé et celui du bain de l'Enfant.

L'illustration de l'épisode de l'incrédulité de Salomé est peu fréquente dans l'art mural, en particulier en France où aucun exemple n'a pu être découvert. En Italie, le motif apparait précocement, principalement à Rome, probablement au travers des apports de l'art byzantin dans lequel l'épisode est illustré dès le VIe siècle[83]. Du point de vue formel, l'incrédulité de Salomé est toujours matérialisée par l'évocation de la punition qui en découle, c'est-à-dire le dessèchement de l'une de ses mains.

---

[79] NORDHAGEN Jonas, « The origin of the washing of the child in the Nativity scene » in *Byzantinische Zeitschrift*, 1961, 54, fasc. 2, p. 334.

[80] TOUBERT (1996), *art. cit.*, p. 327.

[81] *Ibid.*, p. 335.

[82] *Ibid.*, p. 333.

[83] NORDHAGEN (1961), *art. cit.*, p. 333.

Au sein du *corpus* de notre étude, ce motif iconographique apparait pour la première fois vers le milieu du VIIe siècle, dans la *Nativité* peinte dans la catacombe de Valentin à Rome. Il occupe le centre de la composition, au-dessus d'une figuration de la Vierge à l'Enfant dans un demi-médaillon. Une femme est figurée près de la crèche dans laquelle l'Enfant emmailloté est étendu. Elle est revêtue d'une tunique sans manche, blousant à la taille, qui caractérise la fonction d'accoucheuse selon le vocabulaire iconographique antique[84]. La femme s'approche de la crèche en présentant ostensiblement son membre inerte, qu'elle soutient de sa main valide. Elle s'apprête vraisemblablement à toucher l'Enfant afin que la guérison promise par l'ange s'accomplisse.

Au début du siècle suivant, l'incrédulité de Salomé a été illustrée dans la mosaïque détruite de l'ancienne basilique S. Pierre de Rome. Dans la partie gauche de la composition, la sage-femme est agenouillée près de la couche de la Vierge parturiente. Elle présente sa main droite, inerte, et lève un visage que l'on imagine implorant vers l'Enfant, étendu dans une crèche dont la forme évoque un autel.

Un peu plus tard, probablement dans la seconde moitié du VIIIe ou dans la première moitié du IXe siècle[85], une *Nativité* aujourd'hui très endommagée a été peinte dans l'église S. Maria Antiqua, toujours à Rome. Les fragments qui subsistent permettent néanmoins de constater que le motif de l'incrédulité de Salomé a été figuré. La sage-femme soutient, de sa main valide, son membre desséché et le présente à la Vierge parturiente, allongée sur un matelas blanc rayé de rouge. Cette dernière esquisse un geste de bénédiction en direction de Salomé, comme pour lui signifier son pardon et évoquer sa guérison prochaine. Entre les deux femmes, l'Enfant emmailloté repose dans la crèche, sous le regard du bœuf et de l'âne figurés à l'arrière.

Dans le courant du Xe siècle, le motif de l'incrédulité de Salomé apparait dans la *Nativité* peinte dans l'église de Castelseprio (fig. 8). La sage-femme, les bras nus selon le modèle antique, est figurée dans la partie gauche de la composition, près de la couche sur laquelle repose la Vierge parturiente. Comme dans les autres images, elle soutient sa main blessée à l'aide de son membre valide. Au-dessus de sa tête, l'inscription « EMEA » permet d'identifier sans ambigüité sa fonction de ventrière. Il pourrait, en effet, s'agir de la latinisation d'un terme grec employé pour désigner une sage-femme. Cette tradition épigraphique est ancienne puisqu'on en trouve déjà des exemples dans l'iconographie relative à la naissance de Dionysos[86].

Après le Xe siècle, le motif de l'incrédulité de Salomé disparaît des images murales de la Nativité qui ont été rassemblées dans le cadre de cette enquête. L'abandon de ce motif iconographique manifeste probablement une volonté de s'éloigner de sources apocryphes parfois décriées[87]. Le rejet de cet épisode, peut-être condamné pour sa trivialité, par l'*Évangile de la Nativité de Marie* et par la plupart des textes médiévaux nous semble, à ce titre, symptomatique d'un retour à une plus grande orthodoxie.

Cependant, Hélène Toubert indique que le motif de l'incrédulité de Salomé connaît une nouvelle faveur dans l'iconographie de la Nativité au cours du XVe siècle[88]. Ce regain d'intérêt n'est pas flagrant parmi les images murales qui ont été rassemblées dans notre *corpus*. La *Nativité* peinte dans la collégiale de Castiglione Olona fait peut-être figure d'exception (fig. 24). En effet, la partie droite de la composition est occupée par deux personnages fé-

[84] TOUBERT (1996), *art. cit.*, p. 329.

[85] Voir note 20 p. 66.

[86] NORDHAGEN (1961), *art. cit.*, p. 334-336.

[87] TOUBERT (1996), *art. cit.*, p. 332.

[88] *Ibid.*, p. 351.

minins agenouillés auprès de l'Enfant étendu sur le sol. Si la femme figurée au premier plan se contente de joindre les mains en signe d'adoration, la seconde tend sa main vers le nouveau-né et s'apprête à toucher sa tête. Bien que rien ne permette de l'affirmer, il s'agit peut-être d'une évocation, discrète, du thème de la guérison de Salomé, supposée se produire au contact de l'Enfant.

Le second contexte iconographique dans lequel peuvent être figurées une ou plusieurs sages-femmes est celui du bain de l'Enfant. L'introduction de ce motif dans l'iconographie de la Nativité ne repose sur aucune source textuelle. Les spécialistes s'accordent sur le fait que le motif du bain de l'Enfant Jésus provient probablement d'une source iconographique antique, plus précisément des images de la naissance de Dionysos. Cette hypothèse semble confirmée par la présence ponctuelle de l'inscription « EMEA » pour désigner une sage-femme, une locution qui, nous l'avons vu, était déjà employée dans l'iconographie dionysiaque. En témoigne, notamment, un tissu d'ameublement décoré d'épisodes de la vie du dieu antique, connu sous l'appellation de Voile d'Antinoé et conservé au Musée du Louvre[89].
Le thème du bain de l'Enfant est particulièrement répandu dans l'art mural de la Péninsule puisqu'il apparait dans près d'un tiers des *Nativités* qui ont été recensées. En revanche, il est peu fréquent en France où seulement trois occurrences ont été découvertes. Le bain est illustré précocement, dans les plus anciennes peintures murales de Rome. Il apparait pour la première fois dans la *Nativité* de la catacombe de Valentin, conjointement au motif de l'incrédulité de Salomé. Le bain de l'Enfant est figuré dans la partie droite de la composition. Jésus est plongé jusqu'à mi-corps dans une cuve hexagonale sur pied. Son type physique ne correspond absolument pas à celui d'un nouveau-né, ce qui est souvent le cas dans les images les plus anciennes. De part et d'autre, deux sages-femmes lui prodiguent leurs soins. Celle de gauche, assise sur un tabouret est identifiée par une inscription comme étant Salomé
Une très belle figuration du bain de l'Enfant apparait dans la *Nativité* peinte dans le monastère de S. Vincenzo al Volturno (fig. 6). La scène fait l'objet d'une figuration relativement indépendante, sur le mur qui jouxte celui sur lequel la Vierge parturiente et Joseph sont figurés. Comme dans la catacombe de Valentin, Jésus est plongé jusqu'à la taille dans une cuve, qui possède ici la forme d'un calice orfévré. Sur la gauche, une première sage-femme, assise sur un tabouret bas, s'occupe de laver l'Enfant. La seconde, sur la droite, verse de l'eau dans la cuve à l'aide d'une cruche. Cette activité domestique, au caractère naturaliste affirmé, est très fréquemment illustrée dans le contexte du bain de l'Enfant.
Le motif du bain est figuré, pour la première fois au sein du *corpus* français, dans la *Nativité* de Saint-Pierre-les-Églises (fig. 7). Selon le schéma compositif habituel, l'épisode est figuré au premier plan de l'image. Jésus est debout, dans une cuve aux dimensions modestes, entre deux sages-femmes agenouillées à même le sol. Celle de droite s'occupe de le baigner tandis que celle de gauche tient une tunique blanche dont elle revêtira l'Enfant à sa sortie du bain.
Au début du XIIe siècle, la *Nativité* qui est conservée dans la prieurale de Vals illustre le motif du bain de l'Enfant, pour la deuxième fois au sein de la documentation française de cette enquête (fig. 11). Cette figuration est caractérisée par un strict hiératisme qui semble révéler l'importance symbolique que peut revêtir l'épisode du bain. Jésus, plongé à mi-corps dans une cuve en forme de calice, marque l'axe de symétrie de la scène. De part et d'autre, les deux sages-femmes ont saisi l'Enfant par les poignets et maintiennent ses bras dans une

[89] NORDHAGEN (1961), *art. cit.*, p. 334-336. Le Voile d'Antinoé est daté au plus tard du Ve siècle par l'auteur, du IIIe ou du IVe siècle par la base de données du musée du Louvre.

position qui évoque celle du Christ en croix. Cette posture, associée à la cuve en forme de calice, constitue une évocation eucharistique explicite. Par ailleurs, les sages-femmes sont nimbées, ce qui permet de leur conférer une dignité supplémentaire et de les assimiler, en tant que témoins de la Nativité, à d'autres personnages évangéliques importants. Elles ont notamment été rapprochées des saintes femmes qui se rendent au tombeau après la mort du Christ et constatent qu'il est ressuscité[90]. Cette comparaison renforce le symbolisme de la scène peinte puisque l'eucharistie constitue la commémoration de la mort du Sauveur et de sa Résurrection.

Un peu plus tardivement, le motif iconographique est également illustré dans la mosaïque de la chapelle S. Maria dell'Ammiraglio de Palerme (fig. 16). Le bain apparait dans l'angle inférieur droit de la composition et l'Enfant fait l'objet de figurations simultanées puisqu'il a déjà été représenté dans la crèche, près de sa mère. Les deux sages-femmes en charge du bain sont réparties de part et d'autre d'une cuve circulaire sur pied mais, contrairement à ce qui a été observé jusqu'à présent, Jésus est figuré hors de l'eau et repose dans les bras de la femme de gauche, assise à même le sol. Cette formule iconographique est assez exceptionnelle avant le XIVe siècle. La seconde sage-femme procède au remplissage de la cuve à l'aide d'une cruche, selon un motif iconographique qui a déjà été observé à S. Vincenzo al Volturno. De sa main libre, la femme qui porte l'Enfant éprouve l'eau du bain, une attitude qui accentue encore le caractère naturaliste de la scène.

Au siècle suivant, dans la *Nativité* peinte à Bominaco (fig. 17), les sages-femmes sont au nombre de trois pour procéder au bain de l'Enfant, dans l'angle inférieur gauche de la composition. Encore une fois, le Christ fait l'objet d'une double représentation. La cuve circulaire sur pied, dans laquelle Jésus est plongé, est figurée selon un double point de vue. Derrière, une première sage-femme veille à la sécurité du nouveau-né dans le bain. Une deuxième, sur la droite, verse le contenu de sa cruche dans la cuve tandis que la dernière, à gauche, présente un linge dans lequel l'Enfant sera enveloppé au sortir du bain. Cette figuration du bain de l'Enfant, bien que conforme au motif habituellement associé au thème iconographique de la Nativité, s'apparente à une tradition particulière qui semble avoir connu une faible diffusion. La sage-femme, située derrière la cuve, est identifiée par une inscription sous le nom d'« Anastasia ». La légende d'Anastasie est connue au travers d'un mystère provençal, d'un poème français intitulé *Histoire de Marie et de Jésus*, et surtout localement au travers d'une laude de Noël, conservée dans le recueil d'une confrérie établie dans la ville de L'Aquila[91]. Ces différents textes relatent l'histoire d'une femme née sans bras et qui, ayant offert son aide à la Vierge lors de son enfantement, retrouve ses membres au moment où elle s'apprête à saisir le Christ. En outre, sainte Anastasie était justement fêtée le 25 décembre, jour de la Nativité[92].

Au XIVe siècle, dans la *Nativité* de Civitella Paganico (fig. 23), le bain de l'Enfant fait l'objet de toutes les attentions. Une sage-femme, assise à même le sol et les jambes étendues, baigne le nouveau-né, aux caractéristiques physiques plus appropriées à son âge, dans une petite cuve circulaire. Une seconde femme, accroupie, tient entre ses mains un linge immaculé destiné à envelopper l'Enfant après le bain. Les soins apportés à Jésus se déroulent sous l'œil attentif des parents, qui sont figurés de part et d'autre de la scène. De plus en plus souvent, à cette période, Jésus apparait hors du bain, dans les bras d'une sage-femme,

---

[90] TOUBERT (1996), *art. cit.*, p. 342.

[91] Cette laude, citée par Jérôme Baschet, a été éditée par PERCOPO E., « Laudi e devozioni della città di Aquila » in *Giornale storico della letteratura italiana*, 1886, VII, p. 351. « Et Nastasia la venne ad aiutare / Et non aveva le many / Tocchando Cristo subito sanone ».

[92] BASCHET (1991), *op. cit.*, p. 36-37.

tandis que l'idée du bain est évoquée par la présence du bassin ou par un autre personnage féminin versant de l'eau. C'est le cas, notamment, dans la *Nativité* peinte dans la basilique S. Abbondio de Côme (fig. 35). Dans la partie gauche de la composition, deux sages-femmes sont réparties autour d'un large baquet de bois dans lequel la première verse le contenu d'une cruche. La seconde, assise à même le sol et tenant l'Enfant, toujours emmailloté, éprouve de sa main libre la température de l'eau versée par sa compagne.
Au cours du XVe siècle, le motif du bain de l'Enfant se raréfie considérablement puisqu'il n'apparait plus que dans dix pour cent des *Nativités* recensées pour cette période. Il est notamment illustré dans la peinture murale conservée dans l'église S. Francesco de Gubbio (fig. 46). Au premier plan de la composition, l'Enfant est plongé jusqu'à mi-corps dans une petite cuve circulaire, dans laquelle une première sage-femme verse le contenu d'une cruche. La seconde, qui tient dans une main le linge destiné à sécher Jésus après le bain, se retourne vers la Vierge qui, comme nous l'avons évoqué plus haut, manifeste son désir de prendre son Fils en tendant les bras vers lui. En revanche, dans la *Nativité* du Palazzo Trinci de Foligno (fig. 47), Ottaviano Nelli accorde une place plus que discrète au bain de l'Enfant. Jésus n'est pas figuré dans l'eau, ni même dans les bras d'une sage-femme, mais assis à même le sol et tendant les bras en direction de sa mère. Seule la présence d'objets, comme la cruche et le linge immaculé tenus par les sages-femmes, ou encore le bassin de bois à demi dissimulé derrière la femme vêtue de rouge, permet d'évoquer l'épisode du bain. Dans la peinture murale conservée dans le cloître de l'abbaye d'Abondance (fig. 27), l'Enfant n'est pas non plus figuré dans l'eau, mais le bain est illustré explicitement par la présence d'une sage-femme, exceptionnellement seule, qui verse le contenu de sa cruche dans un long baquet de bois tout en éprouvant la température de l'eau avec son autre main.
L'absence du motif du bain de l'Enfant dans les *Nativités* qui ont été répertoriées pour la première moitié du XVIe siècle laisse à penser qu'il disparaît tout à fait à cette période. La progressive disparition du motif semble aller de pair avec le développement du type iconographique de la Vierge adoratrice, car force est de constater que les deux motifs iconographiques ne sont que très exceptionnellement associés au sein d'une même image.

Nous proposons ici un petit excursus consacré à un motif iconographique très rare, celui de la Vierge donnant elle-même le bain à l'Enfant. Au sein de notre documentation iconographique, il apparait pour la première fois dans la première moitié du XIVe siècle[93], dans une *Nativité* qui appartient au décor de la chapelle S. Nicola da Tolentino dans la basilique homonyme (fig. 61). Il s'agit d'une composition particulièrement complexe sur laquelle nous reviendrons dans le dernier paragraphe de ce chapitre, consacré à quelques *Nativités* à l'iconographie particulière. Pour l'heure, intéressons-nous exclusivement au motif du bain de l'Enfant qui est figuré au premier plan de l'image (voir détail). Assise à même le sol près d'un bassin circulaire, la Vierge s'apprête à plonger l'Enfant, dont la nudité est encore dissimulée par un voile, dans l'eau du bain. Deux sages-femmes l'assistent, l'une en remplissant le baquet à l'aide d'une cruche, l'autre en tenant le linge sec dans lequel Jésus sera enveloppé.
Le couvent des Eremitani de Padoue abritait autrefois, dans une chapelle du cloître, un cycle de peintures murales probablement réalisé vers 1330-1340 par Pietro da Rimini[94]. Ces fresques, très endommagées, ont été déposées mais sont toujours conservées dans l'édifice, aujourd'hui reconverti en musée. Les fragments conservés d'une *Nativité* donnent

[93] La datation et l'attribution des peintures de Tolentino sont débattues. Voir notes 239 et 240 p. 102.
[94] Selon la Fondazione Federico Zeri

à voir, comme à Tolentino, la Vierge assise au sol et baignant l'Enfant. Elle est assistée d'au moins une sage-femme, qui tient entre ses mains un objet dont la nature est difficile à déterminer en raison du mauvais état de conservation de la peinture. Il s'agit probablement de la cruche ou du linge qui constituent les « attributs » habituels des sages-femmes procédant au bain de l'Enfant.

Une autre *Nativité* à l'iconographie complexe, sur laquelle nous reviendrons, appartient au petit cycle de l'Enfance du Christ, autrefois conservé au revers de façade de l'église S. Apollonia di Mezzaratta de Bologne (fig. 62). Cette peinture murale aurait été réalisée par Vitale da Bologna vers 1340-1345[95]. Au registre supérieur, le centre de la composition est occupé par un édicule de bois, de forme pyramidale. Cette structure abrite la crèche vide, près de laquelle les deux animaux sont figurés. Sur la gauche, la Vierge tient dans ses bras l'Enfant emmailloté et s'apprête à lui donner le bain. De sa main libre, elle éprouve la température de l'eau contenue dans un petit bassin circulaire. Près d'elle, c'est Joseph et non une sage-femme qui procède au remplissage de la cuve, à l'aide d'une aiguière en étain.

Dans la petite ville piémontaise de Sologno, une *Nativité* est conservée dans l'église Ss. Nazzaro e Celso (fig. 63). Elle aurait été peinte en 1461 par un artiste local, connu sous le nom de Giovanni de Campo ou Johannes de Campis, et son atelier[96]. L'état de conservation de la peinture ne permet plus d'appréhender pleinement le lieu dans lequel se déroule la scène mais on distingue, néanmoins, les murs de clayonnage et le toit d'une étable. Elle abrite la crèche dans laquelle l'Enfant, emmailloté, a été déposé sous la surveillance attentive des deux animaux. Au premier plan, la Vierge est assise, un livre ouvert sur les genoux, et joint les mains en signe d'adoration. À ses côtés, Joseph est également assis sur le sol et prend appui sur son bâton de marche. Dans cette image, la Vierge et l'Enfant font l'objet d'une double représentation. Ils sont également figurés dans le contexte du bain, dans l'angle inférieur droit de la composition. Marie est agenouillée près d'un bassin rectangulaire dans lequel elle baigne Jésus, tandis qu'une sage-femme lui présente un linge qu'elle a peut-être préalablement réchauffé à la flamme du foyer qui se trouve derrière elle.

ꝏ

La figuration des sages-femmes apparait précocement dans l'iconographie de la Nativité, mais concerne principalement l'art mural de l'Italie. Ces premiers témoins de la virginité de Marie sont généralement insérés dans deux contextes iconographiques particuliers. Le premier matérialise l'incrédulité de Salomé, un épisode issu de la littérature apocryphe qui est essentiellement illustré dans des images anciennes, antérieures au XIe siècle. Le second contexte iconographique, beaucoup plus répandu, correspond au motif du bain de l'Enfant, dont l'origine s'apparente probablement à l'iconographie dionysiaque. La plupart des images figurant ce motif revêtent un caractère naturaliste affirmé, tandis que d'autres possèdent une signification symbolique. Le motif du bain de l'Enfant tend à se raréfier considérablement dans le courant du XVe siècle, avant de disparaître dans la première moitié du siècle suivant. Enfin, dans quelques *Nativités* exceptionnelles, la sage-femme qui baigne généralement l'Enfant est remplacée par la Vierge elle-même.

La progressive disparition des sages-femmes dans les images murales de la Nativité va de pair avec la généralisation du type iconographique de la Vierge adoratrice. Ces deux tendances ont une cause commune : l'affirmation de la doctrine selon laquelle la Vierge aurait

[95] *Idem*.

[96] BISOGNI, CALCIOLARI (2006), *op. cit.*, p. 32.

enfanté sans douleur. La présence des accoucheuses auprès de la jeune mère n'avait donc plus aucun sens. Cette volonté de faire disparaître le motif iconographique des sages-femmes est confirmée par les décisions prises lors du Concile de Trente[97].

Les bergers : premiers adorateurs du Christ

La présence des bergers auprès du Christ nouveau-né est mentionnée pour la première fois par l'*Évangile selon saint Luc*[98]. Le récit de la Nativité se poursuit avec les épisodes de l'Annonce et de l'Adoration des bergers. L'apparition d'un ange, au cœur de la nuit, éveille une grande crainte chez les pasteurs mais le messager céleste les rassurent et leur annonce la naissance d'un Sauveur dans la ville de Bethléem. L'annonce est solennisée par la présence d'un chœur angélique qui chante à la gloire de Dieu. Après le départ des anges, les bergers décident voir le nouveau-né. Lorsqu'ils arrivent auprès de Marie et Joseph et qu'ils voient l'enfant couché dans la crèche, les pasteurs reconnaissent la véracité de l'annonce angélique. Ils repartent en glorifiant Dieu et en annonçant la bonne nouvelle alentour.

Plusieurs évangiles apocryphes intègrent également les épisodes de l'Annonce aux bergers ou de l'Adoration des pasteurs au récit de la Nativité du Christ. Dans l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*[99], le sujet n'est qu'évoqué au moment où la Salomé quitte la grotte de la Nativité afin de raconter, alentour, la naissance miraculeuse à laquelle elle vient d'assister. L'auteur précise que les paroles de la sage-femme sont acceptées par les habitants car des bergers auraient reçu une annonce similaire durant la nuit. Les pasteurs ont été informés de l'évènement par un chœur angélique chantant un hymne à la gloire de Dieu.
Dans la *Vie de Jésus en arabe*[100], les bergers arrivent juste après la naissance du Christ, comme s'ils avaient été attirés par la grande clarté qui émane de la grotte. Ils allument un feu et expriment leur allégresse en louant le Seigneur, imités par une cohorte angélique. « La grotte ressemblait à cet instant à l'Église d'en haut, car les bouches célestes et les langues terrestres glorifiaient et magnifiaient la naissance du Seigneur, le Messie ».
L'*Évangile arménien de l'Enfance* se rapproche davantage de la source canonique en relatant successivement l'Annonce puis l'Adoration des bergers[101]. Un ange apparait aux pasteurs qui ont rassemblé leurs troupeaux à la nuit tombée. Pris de frayeur, les bergers se regroupent et s'interrogent sur cette apparition. L'ange leur annonce alors la naissance du Sauveur qu'ils pourront reconnaître car il repose dans une crèche, enveloppé de langes. L'auteur cite explicitement l'*Évangile selon saint Luc* comme la source de cette description. À ces mots, les quinze bergers présents se précipitent vers la grotte où ils se prosternent devant l'Enfant. Ils retournent ensuite veiller sur leurs troupeaux en glorifiant Dieu.
Parmi les textes médiévaux qui ont été étudiés dans le cadre de cette enquête, nombreux sont ceux qui mentionnent les épisodes relatifs aux bergers. Dans sa *Vie de la Vierge*, Maxime le Confesseur relate avec grandiloquence l'Annonce aux bergers : « […] et les anges se tinrent au-dessus des bergers et les bergers furent illuminés par les anges et jouirent de la grande annonce, et ils virent le bon pasteur gracieux comme un agneau immaculé nouveau-né dans la grotte »[102].

[97] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 218.
[98] Lc 2, 8-20.
[99] Ps-Mt 13.
[100] Arabe 4, 1-2.
[101] Arménien X.
[102] Vie 34.

Jacques de Voragine livre, dans la *Légende Dorée*[103], un récit de l'Annonce et de l'Adoration des bergers qui s'accorde avec celui de l'évangéliste, bien qu'il soit moins détaillé. Pendant la nuit, un ange apparait aux pasteurs pour leur annoncer la naissance du Sauveur et leur donne un signe, que l'auteur ne définit pas, afin qu'ils puissent le trouver. Un chœur angélique se joint au messager et chante à la gloire du Seigneur. Le récit s'achève avec la venue des bergers qui trouvent le lieu de la Nativité grâce au signe que leur avait indiqué l'ange.
Dans l'*Arbre de vie* et les *Méditations sur la vie du Christ*, la présence des bergers est mentionnée[104]. Le premier récit ne précise pas comment ils sont arrivés sur le lieu de la Nativité tandis que le second rapporte que les nombreux anges qui ont assisté à la naissance du Christ se sont hâtés de l'annoncer aux pasteurs, avant de monter au ciel pour propager la bonne nouvelle.
Quant à Brigitte de Suède, elle s'intéresse exclusivement à l'Adoration des bergers sans indiquer comment ils ont été informés de la naissance miraculeuse[105]. La scène se déroule à l'endroit même où la sainte a déjà vu Marie et Joseph se prosterner devant Jésus, reposant dans la crèche. Lorsqu'ils aperçoivent l'Enfant, les pasteurs l'adorent « avec une grande révérence et joie ». Ils retournent ensuite auprès de leurs troupeaux en remerciant Dieu pour le miracle auquel ils viennent d'assister.
Du point de vue iconographique, les épisodes dans lesquels les bergers sont figurés se réfèrent directement aux textes. La Nativité est donc souvent associée aux thèmes secondaires de l'Annonce aux bergers et de l'Adoration des pasteurs.

L'observation des images murales de la Nativité, qui ont été répertoriées dans le cadre de notre enquête, a révélé tout l'intérêt accordé au thème de l'Annonce aux bergers, en particulier dans l'art mural de la Péninsule où il concerne plus de 60 pour cent des occurrences répertoriées. L'épisode est nettement moins répandu dans l'art mural de la France, où il est illustré dans moins de 20 pour cent des *Nativités* recensées. L'Annonce aux bergers ne fait pas l'objet de figurations indépendantes mais est toujours illustrée comme un thème secondaire de la naissance de Jésus[106].
L'Annonce aux bergers apparait précocement dans l'iconographie de la Nativité, avec un premier exemple dans la mosaïque détruite de l'ancienne basilique S. Pierre de Rome. L'épisode prend place à l'arrière-plan de la scène principale, dans un espace rocailleux qui occupe l'angle supérieur droit de l'image. Les bergers, au nombre de deux, reçoivent l'annonce de l'ange qui vole dans leur direction. En France, l'Annonce aux bergers est illustrée pour la première fois dans la *Nativité* peinte dans la chapelle S. Michel d'Aiguilhe, près du Puy-en-Velay. Les deux pasteurs sont figurés dans la partie droite de la composition et lèvent leurs visages vers le ciel. L'un d'eux pointe même son doigt dans la même direction, désignant probablement un ange qui n'est plus visible aujourd'hui. Ces deux images inaugurent un schéma iconographique qui a subi peu de variations, en dehors peut-être du nombre des bergers.
Dans la *Nativité* de Magliano Romano (fig. 10), l'ange délivre son message à un pasteur solitaire figuré dans la partie droite de la composition. La créature céleste, en vol, est à de-

[103] Légende 71.

[104] Arbre 243 ; Méditations 43.

[105] Révélations VII, XXIII.

[106] À notre connaissance, il existe une exception dans le programme iconographique qui décore la chapelle du château de Bioule où la *Nativité* est suivie de deux autres images illustrant respectivement les thèmes de l'Annonce et de l'Adoration des bergers. Mais dans les deux cas, et malgré le mauvais état de conservation de ces peintures murales, il semble que la Vierge n'ait pas été figurée.

mi dissimulée derrière la grotte. Quant au berger, il est accompagné de son troupeau qui est parqué au registre inférieur, près de l'entrée de la caverne.
Le thème secondaire de l'Annonce aux bergers est également illustré dans la mosaïque conservée dans la chapelle S. Maria dell'Ammiraglio de Palerme (fig. 16). Quatre anges sont figurés en buste, derrière la grotte qui occupe le centre de la composition. Celui qui est le plus à gauche se retourne en direction des deux bergers et esquisse un geste de bénédiction. Le plus jeune des deux pasteurs est effrayé par cette apparition céleste et lève la main vers son visage pour se protéger. Le second berger, un vieillard dont les épaules sont recouvertes d'un mantelet de fourrure, lève son visage vers l'ange.

Dans le courant du XIIIe siècle, le thème de l'Annonce aux bergers tend à se multiplier et concerne, dans l'art mural de l'Italie, les deux tiers des *Nativités* recensées. Évoquons deux mosaïques qui appartiennent aux décors des églises romaines de S. Maria Maggiore et de S. Maria in Trastevere et qui sont particulièrement intéressantes en raison des inscriptions, relatives à l'Annonce aux bergers, qu'elles recèlent.
La première *Nativité* (fig. 64) se déroule dans une grotte caractérisée par des arêtes rocheuses aiguës. L'ouverture épouse la forme de la Vierge parturiente, à demi allongée sur un matelas blanc. Comme dans la mosaïque de Palerme, Marie tient entre ses mains l'Enfant emmailloté et s'apprête à le déposer dans la crèche. Celle-ci jouxte un petit édicule, surmonté d'un fronton triangulaire, dans lequel les deux animaux sont figurés. Un rayon lumineux, provenant d'une étoile, rejoint le visage de Jésus. Au registre inférieur de la composition, Joseph est assis à même le sol dans une attitude mélancolique. Dans l'angle supérieur gauche, un groupe d'ange assiste à l'évènement miraculeux. L'un d'eux se détache du groupe pour rejoindre les deux bergers qui sont figurés dans la partie droite de la composition, près d'un arbre auquel ils ont accroché leur baluchon. L'ange esquisse un geste de bénédiction et tient dans la main gauche un phylactère sur lequel une inscription se réfère aux paroles de l'annonce telle qu'elle est rapportée par l'*Évangile selon saint Luc*[107].
Dans la seconde *Nativité*, conservée dans l'église S. Maria in Trastevere (fig. 65), la scène se déroule également devant la grotte dont l'ouverture est largement obstruée, non seulement par la Vierge parturiente, mais également par la crèche dans laquelle est déposé l'Enfant emmailloté et derrière laquelle se trouvent les animaux. Dans l'angle inférieur gauche de la composition, Joseph possède toujours son attitude mélancolique. Près de lui, un petit édifice est identifié, par une inscription, à l'auberge dans laquelle Marie et Joseph n'ont pas pu trouver de place[108]. Comme à S. Maria Maggiore, plusieurs anges sont figurés au-dessus de la grotte. L'un d'eux s'éloigne du groupe pour aller à la rencontre des bergers dans la partie droite de l'image. Il tient également un phylactère inscrit, mais les paroles prononcées sont différentes, bien qu'elles se réfèrent encore au texte de Luc[109]. Les bergers sont toujours au nombre de deux mais tandis que l'un reçoit l'annonce de l'ange, l'autre est assis auprès du troupeau et souffle dans une corne.
Si les *Nativités* du XIIIe siècle illustrant le thème secondaire de l'Annonce aux bergers sont nombreuses en Italie, en revanche, un seul exemple a été découvert en France. Il s'agit d'une peinture murale qui est conservée dans le transept de l'église de Pontigné, et qui au-

[107] L'inscription « NAT E VOBIS SALVATOR » se réfère au verset Lc 2, 11 : « quia natus est vobis hodie salvator qui est Christus Dominus in civitate David ».

[108] « TABERNA MERITORIA ».

[109] L'inscription « ANNVTIO VOBIS GAUDIUM MAGNUM » se réfère cette fois au verset précédent Lc 2, 10 : « et dixit illis angelus nolite timere ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum quod erit omni populo ».

rait été réalisée dans le premier quart du siècle[110] (fig. 66). Selon une formule iconographique répandue dans l'art mural français, la scène se déroule dans un lieu indéfini et la Vierge parturiente est couchée dans un lit véritable, dont le matelas est recouvert d'une étoffe blanche. Sa tête repose sur un large oreiller dont le tissu jaune est agrémenté de motifs losangés. Au-dessus du lit, l'Enfant emmailloté est déposé dans une crèche soutenue par deux colonnettes. Les têtes du bœuf et de l'âne sont visibles à l'arrière-plan. Sur la gauche, Joseph est assis et pose une main sur son menton, dans une attitude soucieuse. La partie droite de la composition est consacrée à l'illustration de l'épisode de l'Annonce aux bergers. Un ange en buste émerge d'une nuée et pointe son index vers les pasteurs, tout en tenant un phylactère de son autre main. Les bergers qui reçoivent l'annonce sont ici au nombre de trois.

L'expansion du thème secondaire de l'Annonce aux bergers se poursuit au XIVe siècle dans l'art mural de la Péninsule, puisque environ 70 pour cent des *Nativités* répertoriées pour cette période l'illustrent. La figuration des bergers tend à se diversifier et révèle l'intérêt des artistes pour le caractère naturaliste de leurs activités pastorales. Dans la *Nativité* d'Alezio (fig. 18), l'épisode de l'Annonce aux bergers est illustré dans l'angle supérieur droit de la composition. Un ange, figuré en buste derrière la grotte, s'approche d'un pasteur, que l'on peine à distinguer à l'extrémité droite de l'image. Néanmoins, nous voyons clairement que le berger reçoit l'annonce de l'ange tandis qu'il souffle dans un instrument à vent évoquant un hautbois.

Le motif du berger musicien apparait également dans la peinture murale conservée dans l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 49). Un ange, volant au-dessus de l'étable qui abrite la Vierge à l'Enfant, se dirige vers deux pasteurs figurés dans la partie droite de la composition. Le message céleste pointe l'index en direction des deux hommes afin de bien signifier à l'observateur qu'il s'adresse à eux, tandis que les bergers lèvent avec étonnement leurs visages vers cette apparition surnaturelle. L'un d'eux, tournant le dos à l'ange, vient vraisemblablement de s'interrompre alors qu'il jouait de la cornemuse.

Dans la *Nativité* peinte dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 21), Giotto déroge avec le point de vue habituellement employé, comme il l'a déjà fait pour la figuration du bœuf et de l'âne. Un groupe d'anges survole l'étable dans laquelle se trouvent la Vierge et l'Enfant. L'un d'entre eux plonge en direction des bergers en esquissant un geste de bénédiction. Contrairement à la tendance généralement observée, les deux pâtres ne sont pas figurés à l'arrière-plan mais sur le devant de l'image, de dos qui plus est, ce qui constitue un point de vue tout à fait inaccoutumé. Le troupeau, rassemblé en une masse compacte, est tranquillement couché auprès de ses gardiens.

C'est justement assis au milieu de son troupeau que le berger reçoit l'annonce de l'ange dans la *Nativité* d'Amatrice (fig. 51). Le registre supérieur de la composition est occupé par deux cortèges d'anges, qui se répartissent de part et d'autre du relief d'une montagne. Sur la gauche, le premier ange s'adresse au pasteur, comme l'indique sa main tendue. Le berger, revêtu d'un large manteau verdâtre à capuchon, est assis parmi ses bêtes et mange une miche de pain.

Dans l'art mural de l'Hexagone, le thème secondaire de l'Annonce aux bergers est toujours aussi inhabituel au XIVe siècle puisqu'un seul exemple a été découvert parmi les *Nativités* rassemblées. Il s'agit d'une peinture murale appartenant à un petit cycle consacré à l'Enfance du Christ et conservé dans la travée de chœur de l'église S. Pierre-ès-Liens de

[110] DAVY Christian, « La peinture murale angevine au treizième siècle » in *Anjou. Medieval art, architecture and archaeology*, The British Archaeological Association, Conference transaction XXVI, 2003, p. 235-246.

Breuil-la-Réorte[111]. La scène se déroule dans un lieu indéfini, caractérisé par un arrière-plan uniformément beige. Au premier plan, la Vierge parturiente est allongée sur un lit recouvert d'une étoffe jaune. Au-dessus d'elle se trouve vraisemblablement l'Enfant dans la crèche, peut-être accompagné par les deux animaux, mais le mauvais état de conservation de la peinture ne permet pas de le confirmer. À l'arrière-plan, au pied du lit, Joseph contemple sa jeune épouse. Dans la partie droite de la composition, un berger revêtu d'une courte tunique rouge reçoit l'annonce d'un ange minuscule qui vole au-dessus de lui.

Au siècle suivant, le motif iconographique de l'Annonce aux bergers tend à se multiplier dans les *Nativités* qui appartiennent à l'art mural français, mais il s'agit souvent d'images marquées par les apports de l'art italien. C'est le cas, notamment, dans la peinture murale du cloître de l'abbaye d'Abondance (fig. 27), où l'Annonce aux bergers est illustrée au registre supérieur de l'image. Deux pâtres sont assis, au sommet d'une colline, en compagnie de leurs chiens. L'ange messager, qui volait au-dessus d'eux, n'est plus visible en raison d'une lacune mais on aperçoit encore le phylactère matérialisant ses paroles. L'un des deux pasteurs manifeste sa crainte à l'égard de l'apparition surnaturelle en protégeant son visage de son bras levé.
Le thème secondaire est également figuré dans la *Nativité* de La Brigue (fig. 28), dans l'angle supérieur gauche de la composition. L'ange tient à la main un long phylactère sur lequel sont inscrites les paroles prononcées, conformément à l'*Évangile selon saint Luc*[112]. Les deux bergers sont interrompus dans leurs activités quotidiennes par l'apparition du messager céleste. L'un d'eux, au premier plan, était occupé à manger la nourriture contenue dans une écuelle de bois, maintenue entre ses genoux. Il est surpris par l'arrivé de l'ange et, comme à Abondance, lève le bras dans un réflexe protecteur. Au second plan, l'autre pasteur transporte une cornemuse sous son bras droit. Au-dessous, le troupeau broute paisiblement.
Dans la *Nativité* d'Antigny (fig. 41), l'épisode de l'Annonce aux bergers occupe la partie droite de la composition. Un ange, aux ailes largement déployées et tenant un phylactère dont l'inscription n'est plus lisible, vole au-dessus des bergers qui sont ici au nombre de trois. Bien que ces figures soient largement détériorées, les pasteurs semblent être en possession d'instruments de musique, peut-être une cornemuse pour celui de gauche et une sorte de flûte pour celui qui est au centre.
Dans l'art mural de l'Italie du Quattrocento, le thème secondaire de l'Annonce aux bergers accuse un certain recul, mais il concerne encore les deux tiers des *Nativités* répertoriées pour cette période. Dans la peinture murale conservée dans la cathédrale d'Atri (fig. 38), l'épisode se déroule derrière la grotte, dans la partie gauche de l'image. Un ange se détache du chœur angélique pour se diriger vers un groupe de trois bergers, rassemblés autour d'un chien endormi. Deux d'entre eux esquissent un geste de protection face à l'apparition céleste tandis que le troisième, assis à même le sol, continue de souffler dans sa cornemuse. Plus bas, deux autres bergers, endormis auprès du troupeau, ne manifestent aucune réaction à l'arrivée de l'ange. Dans la partie droite de la composition, en revanche, l'annonce angélique fait éclater la joie d'un autre groupe de personnages, qui improvisent une farandole au son de la cornemuse tenue par le dernier homme du cortège.

---

[111] Voir note 102 p. 82.

[112] L'inscription est similaire à celle déjà observée dans la *Nativité* de S. Maria in Trastevere de Rome : « ANUNCIO VOBIS GAUDIUM MAGNUM ». Selon Lc 2, 10 : « et dixit illis angelus nolite timere ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum quod erit omni populo ».

Dans la *Nativité* de Terlano (fig. 57), les bergers ont vraisemblablement reçu l'annonce de l'ange et s'acheminent, accompagnés de leur troupeau, vers l'étable qui abrite la Vierge et Jésus dans la crèche. Au firmament, un enfant portant une croix, figuré dans une mandorle auréolée de rayons lumineux, constitue le signe qui guide les pasteurs vers le lieu de la naissance miraculeuse, en même temps qu'il évoque la Passion du Christ.
Le thème secondaire de l'Annonce aux bergers est matérialisé d'une manière très discrète dans la *Nativité* peinte dans le sanctuaire de Forli (fig. 58). Les pasteurs sont figurés à l'arrière-plan et à très petite échelle, près du bras droit de Joseph. L'un est assis près du feu tandis que l'autre se lève et place une main en visière afin de mieux apercevoir l'ange, qui apparait au registre supérieur de l'image. L'Annonce aux bergers est également reléguée à l'arrière-plan dans la *Nativité* d'Ivrea (fig. 31), où l'on aperçoit deux bergers au-dessus de la tête de la Vierge. Cependant, une certaine importance est néanmoins accordée à ce thème secondaire, comme l'indique la taille disproportionnée de l'ange annonciateur dont le buste émerge d'une nuée, dans l'angle supérieur gauche de la composition.

En dépit du faible échantillon répertorié pour la première moitié du XVIe siècle, il apparait que le thème de l'Annonce aux bergers se raréfie considérablement dans l'iconographie de la Nativité. Dans l'art mural français, aucun exemple n'a été découvert tandis que dans la Péninsule, l'épisode concerne moins de la moitié des images rassemblées pour cette période. L'observation de ces rares occurrences a permis de constater que la figuration de l'Annonce est désormais systématiquement rejetée à l'arrière-plan.
Dans la *Nativité* peinte dans l'église de Saronno (fig. 26), l'épisode apparait dans la partie gauche de la composition, au travers de l'échappée visuelle que le peintre a ménagée dans le mur de l'étable. Perchés sur une colline verdoyante où paissent leurs bêtes, les deux pasteurs reçoivent l'annonce de l'ange qui vole au cœur d'un halo lumineux. Au registre inférieur, deux autres personnages semblent s'acheminer en direction de l'étable, peut-être deux autres bergers ayant déjà été informés de la naissance miraculeuse.
Dans l'église S. Lorenzo de Lodi, une *Nativité* a été peinte au début du siècle[113] dans la première chapelle de la nef latérale droite (fig. 67). La scène se déroule au sein d'un vaste paysage dont la grotte occupe la partie droite. Au premier plan, la Vierge adoratrice est agenouillée, les mains jointes, devant l'Enfant qui repose, nu, sur un pan de son manteau. Le bœuf et l'âne sont figurés juste derrière le nouveau-né. Joseph, debout derrière son épouse, porte une main à son front et s'apprête à retirer sa coiffe afin de pouvoir, à son tour, adorer l'Enfant. L'Annonce aux bergers a lieu à l'arrière-plan. Un ange, enveloppé d'une intense aura lumineuse, vole vers les bergers en tenant un phylactère dont l'inscription ne se réfère pas directement aux paroles de l'annonce, mais plutôt aux louanges que le chœur angélique adresse ensuite à Dieu d'après l'*Évangile selon saint Luc*[114]. L'un des bergers reçoit l'annonce céleste en posant un genou à terre tandis que l'autre, adossé à un arbre sec, semble endormi.

Au contraire de l'Annonce aux bergers, le thème secondaire de l'Adoration des pasteurs est beaucoup moins répandu au sein de la documentation iconographique qui a été rassemblée, aussi bien en France qu'en Italie, où il apparait respectivement dans 10 et 15 pour cent des *Nativités* répertoriées. Comme dans le cas de l'Annonce, l'Adoration des bergers est souvent

[113] TERRAROLI (1993), *op. cit.*, p. 138.

[114] Lc 2, 14 : « gloria in altissimis Deo et in terra pax in hominibus bonae voluntatis ». Cependant, l'inscription proposée dans la peinture de Lodi diffère légèrement du texte évangélique puisque le terme *altissimis* est remplacé par *excelsis*. Elle constitue donc une référence directe à la prière du *Gloria* dont elle reprend les premières paroles.

illustrée comme un thème secondaire de la naissance de Jésus. Cependant, elle fait parfois l'objet d'une figuration indépendante qui confère à l'épisode une place à part entière au sein du cycle narratif de l'Enfance du Christ.

Le thème secondaire de l'Adoration des bergers semble avoir joui d'une certaine faveur dès les origines de l'iconographie chrétienne. L'exemple le plus précoce apparait dans un dessin, conservé dans un manuscrit de la Bibliothèque Vaticane, que l'on daterait de 343[115]. Au sein du *corpus* de cette étude, il existe deux exemples appartenant à l'art paléochrétien, mais qui sont malheureusement connus par des témoignages indirects. Dans les deux cas, le thème de l'Adoration des bergers aurait fait l'objet d'une figuration indépendante de celle de la *Nativité*. Il s'agit, tout d'abord, d'une peinture murale décorant une galerie située près de la basilique funéraire, dans la catacombe des Ss. Pierre et Marcellin. Cette *Adoration des bergers* aurait été réalisée dans la première moitié du IVe siècle[116]. Cependant, face à l'impossibilité de trouver une reproduction photographique de cette peinture murale, il est permis de supposer qu'elle est actuellement détruite ou, pour le moins, dans un état de dégradation avancé. La seconde *Adoration des bergers* faisait partie du cycle de mosaïques des Ve-VIe siècles qui décorait autrefois l'église Notre-Dame-de-la-Daurade de Toulouse. En dehors de ces deux occurrences, le thème iconographique de l'Adoration des bergers n'apparait plus dans notre documentation avant le XIVe siècle. Faudrait-il envisager de reconsidérer l'identification du sujet de ces images anciennes ou le thème a-t-il simplement été délaissé durant plusieurs siècles ? Il semble délicat de trancher en faveur de l'une ou l'autre de ces hypothèses. Quoi qu'il en soit, il faut réfuter l'affirmation de Louis Réau qui situe l'apparition de l'Adoration des bergers dans l'art à la fin du XVe siècle[117], puisque nous avons connaissance de plusieurs exemples datés du siècle précédent.

Au sein du cycle de la jeunesse de la Vierge et de l'Enfance du Christ qui décore le chœur de la cathédrale d'Orvieto, l'épisode de l'Adoration des bergers bénéficie d'une figuration distincte (fig. 68) qui suit immédiatement celle de la Nativité (fig. 37). La scène se déroule d'ailleurs dans un cadre parfaitement identique où figure la grotte surmontée d'un auvent de tuiles évoquant l'étable, le bœuf et l'âne parqués derrière un muret de pierre ainsi que le paysage à l'arrière-plan, avec le troupeau rassemblé dans un enclos délimité par un filet. Désormais assise à même le sol et adossée au muret de l'étable, la Vierge tient l'Enfant, toujours entièrement nu, entre ses bras. Sur la gauche, trois pasteurs se sont agenouillés pour adorer le nouveau-né, à la place occupée précédemment par Joseph, que l'on retrouve assoupi contre le muret. Le premier berger, en position de prière devant Jésus, est un vieillard à la barbe et à la chevelure blanches et bouclées. Les deux autres pâtres semblent converser. Le plus jeune, comme l'indique son absence de barbe, désigne l'Enfant de l'index en regardant son compagnon. Les mains écartées de ce dernier, un homme mûr à la barbe brune, témoignent de sa surprise face à l'évènement miraculeux auquel il assiste. Remarquons que les trois bergers et leurs différents types physiques symbolisent les trois âges de la vie, un motif qui provient certainement de l'iconographie de l'Adoration des mages dans laquelle il est souvent illustré. D'ailleurs, les attitudes des bergers sont également analogues à celles qui caractérisent les mages dans de nombreuses images. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

---

[115] Rome, Bibliothèque Apostolique Vaticane, Cod. Vat. Lat. Barberini 2019, fol. 55r. D'après BISCONTI (2000), *op. cit*., p. 227.

[116] Selon l'Index of Christian Art.

[117] RÉAU (1957), *op. cit*., p. 231.

Dans l'église S. Michele de Civitella Paganico, l'épisode de l'Adoration des bergers ne fait pas l'objet d'une figuration indépendante mais apparait comme un thème secondaire dans la *Nativité* (fig. 23). Dans la partie gauche de la composition, deux jeunes bergers sont agenouillés auprès de la Vierge. Leur chien se trouve près d'eux, tandis que leur troupeau occupe la partie droite de l'image. Le premier pâtre se joint à l'allégresse générale, déjà manifestée par le bœuf, l'âne et les chœurs angéliques, en jouant un air de cornemuse.
Dans la *Nativité* peinte dans la cathédrale de Prato (fig. 22), les trois bergers qui participent à l'épisode font l'objet d'une double représentation. Ils sont figurés une première fois à l'arrière-plan, dans la partie droite de la composition, où ils reçoivent l'annonce d'un ange apparaissant dans un halo lumineux. Les pasteurs sont figurés une seconde fois auprès des personnages principaux, lorsqu'ils viennent adorer l'Enfant. L'un d'entre eux, les mains jointes, esquisse une génuflexion près de la Vierge tandis que les deux autres, restés en retrait, jouent du flûtiau et de la cornemuse. Sur la gauche près de Joseph, un autre personnage, dont la vêture l'assimile également à un berger, apparait dans l'embrasure d'une porte. Une main sur la tête, il observe avec stupéfaction la scène miraculeuse qui se déroule sous ses yeux.

L'illustration de l'épisode de l'Adoration des bergers perdure au XVe siècle, dans l'art mural de France et d'Italie. Dans la première moitié du siècle, le motif apparait comme un thème secondaire dans la *Nativité* d'Abondance (fig. 27). Comme à Prato, les pasteurs font l'objet de figurations simultanées puisqu'ils apparaissent également dans l'épisode de l'Annonce aux bergers qui a déjà été mentionné plus haut. Les deux pâtres sont également agenouillés à droite de l'étable, dans laquelle les personnages principaux sont abrités. L'un d'entre eux joint les mains en signe de prière, tandis que l'autre désigne le nouveau-né tout en se retournant vers son compagnon comme pour s'assurer qu'il a bien conscience du caractère miraculeux de cette naissance.
À Lanslevillard (fig. 56), le thème secondaire de l'Adoration des bergers est illustré d'une manière inhabituelle. Comme nous l'avons observé plus haut, la scène se déroule à l'intérieur d'une étable dans laquelle sont rassemblés les personnages principaux. Deux bergers assistent à la scène miraculeuse par une fenêtre ouverte dans la paroi postérieure de la cabane. Le premier désigne, de son index pointé, l'Enfant couché dans la crèche tandis que le second l'adore en joignant les mains.
L'église S. Maria del Popolo de Rome abrite une très belle *Nativité* qui décore le mur d'autel de la chapelle funéraire du cardinal Domenico della Rovere (fig. 69). Cette peinture murale aurait été réalisée vers 1490 par Pinturicchio[118]. La scène se déroule dans un vaste paysage montagneux à l'horizon duquel on distingue une ville, à laquelle on accède par un pont de pierre qui enjambe la rivière. La moitié droite de la composition est occupée par un haut édifice dont les murs de pierre sont partiellement écroulés. L'ensemble est surmonté d'une charpente de bois couverte de chaume. La disparité des éléments architecturaux employés ainsi que leur ruine partielle symbolisent, ainsi que nous l'avons observé plus haut, l'opposition entre l'Ancienne et la Nouvelle Loi dont la naissance du Christ marque le commencement. Au premier plan, la Vierge adoratrice est agenouillée auprès de l'Enfant et joint les mains en signe d'adoration. L'Enfant, entièrement nu, est étendu sur une étoffe sombre et sa tête repose sur une botte de paille. Faisant pendant à Marie, Joseph est figuré selon l'attitude mélancolique qui lui est propre. Sur la droite de l'image, le bœuf et l'âne sont parqués derrière un clayonnage bas. Les bergers, quant à eux, sont figurés à deux reprises.

[118] Voir note 332 p. 115.

L'un d'entre eux, perché avec son troupeau au sommet de la montagne qui occupe la partie gauche de la composition, reçoit l'annonce d'un ange qui vole au-dessus de lui. Au premier plan, deux pâtres s'approchent de la scène centrale. Le plus jeune d'entre eux croise ses mains sur la poitrine pour manifester son profond respect. Le second est un homme d'âge mur dont on n'aperçoit que le visage de profil. Devant les deux bergers, un vieil homme est agenouillé auprès de l'Enfant et joint les mains en signe de prière. Il ne s'agit pas ici d'un troisième pasteur mais de saint Jérôme, doté d'un nimbe discret et que l'on identifie aisément grâce au lion figuré derrière lui.

Dans la première moitié du XVIe siècle, contrairement au thème de l'Annonce aux bergers qui tend à se raréfier considérablement, celui de l'Adoration est assez répandu dans les images de la Nativité qui ont été répertoriées. Cet intérêt particulier pour l'Adoration des bergers participe d'une tendance générale qui vise à exalter, par le truchement des éléments formels de la Nativité, le respect qui a été témoigné au Christ dès sa venue au monde. Cette tendance s'observe également, nous l'avons vu, au travers du développement des figures de la Vierge et de Joseph adorant l'Enfant.
Dans la *Nativité* peinte dans l'église S. Lorenzo de Lodi (fig. 67), une grande importance est accordée aux bergers qui sont figurés au premier plan, au plus près des personnages sacrés, grâce à l'utilisation d'une composition au cadrage très resserré. Le plus âgé est agenouillé devant l'Enfant, les mains croisées sur la poitrine en signe de respect comme à S. Maria del Popolo. Le plus jeune, debout derrière son compagnon, se contente d'observer la scène miraculeuse avec une profonde attention. Une formule analogue est employée dans la peinture murale de la cathédrale de Cremona, bien que le cadrage choisi soit moins resserré (fig. 32). Deux bergers sont agenouillés auprès de l'Enfant, au sein même du cercle familial formé par Marie et Joseph.
Dans la *Nativité* peinte dans la chapelle Notre-Dame de Protection de Cagnes (fig. 43), deux bergers sont également figurés au plus près de l'Enfant, étendu sur le sol. Cependant, leur taille minuscule les distingue clairement des personnages sacrés. L'un des pasteurs joint les mains en signe de prière tandis que l'autre tient entre ses mains une cornemuse.

La présence des bergers, lors de la Nativité du Christ, a amplement été rapportée par les sources canoniques et apocryphes, puis par certains textes médiévaux, principalement au travers de deux épisodes : l'Annonce aux bergers et l'Adoration des pasteurs. Ces traditions littéraires ont trouvé un large écho dans l'iconographie où les deux épisodes apparaissent précocement.
Le thème de l'Annonce aux bergers est relativement répandu dans l'art mural, en particulier en Italie, où il est toujours illustré sous la forme d'un thème secondaire au sein des images de la Nativité. Si le thème apparait dès le début du VIIIe siècle au sein du *corpus* italien de cette enquête, il se diffuse surtout à partir du XIIIe siècle puis au siècle suivant, une période à laquelle la figuration des pasteurs tend à se diversifier en mettant l'accent sur le naturalisme de leurs activités quotidiennes. Durant cette période, l'Annonce aux bergers est toujours peu fréquemment illustrée dans l'art mural de l'Hexagone. Au XVe siècle, le thème commence enfin à se multiplier dans les *Nativités* françaises, mais souvent dans des images proches de la culture artistique italienne. Dans la Péninsule, l'Annonce aux bergers est moins omniprésente et tend à devenir plus discrète. Cette tendance se confirme dans la

première moitié du siècle suivant, en même temps que le thème se raréfie considérablement, jusqu'à disparaître totalement en France à cette période.
Quant au thème de l'Adoration des bergers, il est beaucoup moins répandu que le précédent dans l'art mural de la France et de l'Italie. À l'instar de l'Annonce aux pasteurs, l'Adoration des bergers est souvent traitée comme un thème secondaire de la Nativité, mais elle peut également faire l'objet d'une figuration indépendante. Au sein du *corpus* de cette étude, le thème de l'Adoration est mentionné pour la première fois dans la première moitié du IVe siècle. Pourtant, il ne semble pas se développer véritablement avant le XIVe siècle. Mais contrairement à l'Annonce aux pasteurs, l'illustration de l'Adoration des bergers demeure assez fréquente jusque dans la première moitié du XVIe siècle, probablement parce qu'elle participe d'une tendance générale caractérisée par une exaltation de l'adoration dont le Christ a été l'objet dès sa naissance.

Achevons ce chapitre consacré au thème iconographique de la Nativité en mentionnant quelques images particulièrement remarquables du fait de leur composition complexe, associant la figuration de plusieurs épisodes liés à la naissance de Jésus.

3.1.3. De quelques *Nativités* à l'iconographie complexe

Comme nous venons de l'observer, des thèmes secondaires comme l'Annonce ou l'Adoration des bergers sont régulièrement associés aux images de la Nativité, dans l'art mural de la France et de l'Italie. Cependant, quelques *Nativités* parmi celles qui ont été recensées, donnent à voir des associations thématiques plus inhabituelles.

À plusieurs reprises, l'épisode de la Nativité et des thèmes relatifs à l'histoire des mages ont été réunis au sein d'une image unique. Le premier exemple, appartenant au *corpus* de cette étude, est une *Nativité* appartenant au décor mosaïquée de la Cappella Palatina de Palerme (fig. 70). La scène s'inscrit dans un paysage montagneux au centre duquel la grotte est figurée. L'ouverture de la caverne s'ajuste à la forme du matelas sur lequel la Vierge parturiente est à demi-allongée. À l'instar de la mosaïque de la chapelle S. Maria dell'Ammiraglio, Marie tient entre ses mains l'Enfant emmailloté, comme si elle s'apprêtait à le prendre dans ses bras ou, au contraire, à le reposer dans la crèche derrière laquelle apparaissent les deux animaux. Jésus fait l'objet de figurations simultanées puisqu'il apparait également au premier plan de l'image, dans le contexte iconographique du bain. Une sage-femme, assise à même le sol, porte le nouveau-né, tout en éprouvant la température de l'eau qu'une seconde accoucheuse verse dans la cuve à l'aide d'une cruche. Dans l'angle inférieur gauche de la composition, Joseph est assis et sa gestuelle reflète l'attitude mélancolique qui lui est traditionnellement dévolue. Le thème secondaire de l'Annonce aux bergers est également illustré, mais partiellement dans la reproduction photographique à notre disposition. La scène se poursuit en réalité sur le mur adjacent. Dans l'angle supérieur droit de l'image, un ange, portant un sceptre et esquissant un geste de bénédiction, se dirige vers la droite, c'est-à-dire à la rencontre des bergers qui sont figurés sur la paroi contiguë. Mais d'autres thèmes secondaires, ici le Voyage et l'Adoration des mages, sont associés aux éléments formels qui constituent l'iconographie traditionnelle de la Nativité italienne à cette période. À gauche de la grotte, les trois mages à cheval arrivent aux abords du lieu dans lequel la naissance miraculeuse s'est déroulée. Une étoile, de laquelle s'échappe un rayon lumineux, leur indique le chemin à suivre pour rejoindre l'Enfant. L'illustration de l'histoire des mages se poursuit, à droite de la crèche, avec le thème de l'Adoration des mages. Le premier, un

vieil homme, esquisse une génuflexion et offre son présent au nouveau-né. Le deuxième mage transporte également une coupe qu'il offrira à l'Enfant et se retourne vers le troisième adorateur que l'on n'aperçoit pas sur notre reproduction puisqu'il est figuré sur le mur adjacent.

Les deux épisodes relatifs à l'histoire des mages sont également associés au thème iconographique de la Nativité dans une peinture murale qui appartient au décor conservé dans la nef de la basilique S. Caterina di Alessandria de Galatina (fig. 71). Cependant, le schéma compositif employé est fort différent de celui de Palerme puisque les trois personnages sacrés, c'est-à-dire la Vierge, l'Enfant et Joseph, font tous l'objet de figurations simultanées, ce qui semble tout à fait exceptionnel. Au sein du vaste paysage qui compose le cadre de la scène, deux grottes s'ouvrent au premier plan. Dans celle de droite est figuré l'épisode de la Nativité à proprement parler. La Vierge adoratrice, les mains jointes, est agenouillée auprès de l'Enfant entièrement nu, figuré dans une mandorle et déposé sur le sol. En pendant, Joseph est assis et pose la main sur son menton dans une attitude méditative. Derrière le groupe principal, le nouveau-né est représenté une deuxième fois, emmailloté et déposé dans une crèche d'osier tressé, sous la surveillance du bœuf et de l'âne. Près de Joseph, un homme arrive aux abords de la caverne. Il s'agit probablement de l'un des bergers venus pour adorer l'Enfant après avoir reçu l'annonce de l'ange, un épisode que le peintre a illustré au registre supérieur. La créature céleste délivre son message à deux pasteurs, terrassés par la frayeur que leur cause cette apparition surnaturelle. Auprès d'eux, les trois rois mages à cheval sont à la tête d'un cortège de cavaliers qui contourne une montagne pour se diriger vers la seconde grotte, figurée au premier plan et dans laquelle se déroule l'Adoration des mages. La Vierge, tenant l'Enfant sur ses genoux, est assise et adossée à la paroi rocheuse de la caverne. Derrière elle, on aperçoit le visage de Joseph que son attitude mélancolique ne quitte pas. Les trois mages, ayant abandonné leurs montures à l'entrée de la grotte, se présentent devant la Sainte Famille en transportant les présents, qui ont été extraits d'un grand coffre par un serviteur. Le premier roi a déposé sa couronne au sol et s'agenouille devant l'Enfant pour lui offrir son cadeau, tandis que les deux autres conversent.

Une autre *Nativité* à l'iconographie tout à fait remarquable a été peinte, probablement vers 1470-1480[119], dans l'église S. Filippo d'Agira de Laurito (fig. 72). La composition comporte deux registres superposés. Au registre supérieur, la grotte de la Nativité s'ouvre au premier plan d'un vaste paysage champêtre. Sur la gauche, la Vierge adoratrice est agenouillée devant l'Enfant, emmailloté, déposé dans la crèche derrière laquelle se trouvent les deux animaux et que surmonte une étoile, scintillant dans l'obscurité de la caverne. En pendant, Joseph est assis dans une attitude mélancolique. Jésus est figuré une seconde fois tandis qu'il est dans son bain. Le nouveau-né est entouré de deux sages-femmes, l'une qui s'occupe de le laver et l'autre qui étale sur ses genoux un linge dans lequel il sera ensuite enveloppé. Au-dessus de la grotte, les bergers reçoivent l'annonce d'un ange en buste, dont le corps disparaît hors du cadre de l'image. On distingue également la présence de cavaliers, dont les visages apparaissent juste derrière le sommet de la grotte et qui évoquent le thème du Voyage des mages. Au registre inférieur de la composition, l'épisode de l'Adoration des mages est illustré d'une manière étonnante puisque les trois personnages sont rassemblés sous la figuration de l'Enfant dans son bain et semblent flotter dans les airs. Ils sont entourés de quatre figures de saints, notamment les deux saints Jacques et saint André que l'on identifie grâce à des inscriptions.

---

[119] GREGORI (1996), *op. cit.*, p. 227.

Dans la *Nativité* de l'église S. Francesco de Gubbio (fig. 46), les éléments iconographiques traditionnels s'accompagnent d'une illustration du thème du Voyage des mages, indépendamment de l'épisode de l'Adoration qui figurait dans une peinture murale distincte n'ayant pas été conservée. Les trois mages à cheval contournent la montagne dans laquelle est creusée la grotte, devant laquelle sont rassemblés les personnages principaux. Les rois sont accompagnés de serviteurs, allant à pied aux côtés de leurs montures.

Dans la peinture murale conservée dans la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (fig. 55), l'épisode de la Nativité s'accompagne d'une illustration du thème de l'Adoration des mages. Les rois, accompagnés d'une escorte nombreuse, se présentent devant la cabane qui abrite la couche dans laquelle la Vierge est assise. Le premier mage a ôté sa couronne et s'agenouille au pied du lit pour offrir son présent, que l'Enfant tente de saisir en s'agitant dans les bras de sa mère. Le deuxième roi désigne le ciel de l'index tandis que le dernier lève son visage dans cette direction.

Dans la *Nativité* peinte dans la basilique S. Nicola da Tolentino (fig. 61), les différents thèmes iconographiques illustrés sont harmonieusement disposés sur et autour d'une montagne, au centre de laquelle s'ouvrait peut-être la grotte de la Nativité. Le premier épisode figuré est celui de la Visitation, dans l'angle inférieur gauche de la composition. Le thème de la Nativité à proprement parler est illustré au travers de deux scènes. Au registre supérieur, un édicule de bois coiffe le sommet de la montagne et évoque le motif de l'étable. Le bœuf et l'âne, ainsi que plusieurs anges, sont rassemblés autour de la crèche qui, bien qu'elle soit vide, constitue le signe annonçant la naissance miraculeuse du Christ. Au registre inférieur, le peintre a figuré la scène du bain de l'Enfant qui présente un caractère exceptionnel puisque, comme nous l'avons observé plus haut, c'est la Vierge elle-même qui baigne le nourrisson. Juste au-dessus, le peintre a illustré le thème de l'Annonce aux bergers, qui s'effectue par le truchement d'un ange à demi-dissimulé derrière la montagne. L'apparition surnaturelle effraie les deux pasteurs, comme l'indique le mouvement de recul de celui qui porte une tunique rose. Enfin, l'épisode de l'Adoration des mages apparait dans la moitié inférieure droite de la composition. Les trois hommes, portant leurs présents, s'avancent vers le centre de l'image après avoir confié leurs montures aux bons soins de deux serviteurs. Le premier mage, vraisemblablement agenouillé, tend à bout de bras le cadeau qu'il transporte. Sa position ainsi que la direction de son regard laissent à penser que la Vierge et l'Enfant étaient figurés une seconde fois au centre de l'image dont la lisibilité est compromise par une importante lacune.

Pour finir, revenons à la *Nativité* autrefois conservée dans l'église S. Apollonia di Mezzaratta de Bologne (fig. 62). La scène de la naissance à proprement parler, qui est illustrée au registre supérieur de la composition, s'accompagne de deux épisodes secondaires. Dans l'angle inférieur droit de l'image, Vitale da Bologna a illustré le thème de l'Adoration des bergers. Les pasteurs délaissent leur troupeau pour se retourner vers la scène principale, tout en effectuant une génuflexion et en joignant les mains en signe d'adoration. Dans l'angle inférieur gauche de la composition, le peintre a représenté deux thèmes secondaires dont nous n'avons trouvé aucun équivalent dans le contexte iconographique de la Nativité (fig. 62 a et b). Sur la gauche, une femme vêtue de bleu et nimbée est endormie sur un lit recouvert de tissu rouge. Sur la droite, un personnage est allongé dans un autre lit et son corps est entièrement recouvert d'une courtepointe jaune et blanche. Cinq femmes sont rassemblées autour du lit et affichent une attitude recueillie, à l'exception d'une seule qui est absorbée dans la lecture d'un ouvrage. Un groupe compact de femmes nimbées assistent à la scène par-dessus un mur peu élevé. Celle qui est au centre du premier rang, revêtue de bleu, tend la main en direction du personnage alité. Il semble s'agir de la Vierge te-

nant l'Enfant, dont on n'aperçoit plus que la tête nimbée près du visage de sa mère. La sainte située à leur gauche tient une roue qu'elle désigne de sa main libre et qui permettrait de l'identifier à sainte Catherine d'Alexandrie. La sainte figurée à la droite de la Vierge semble également désigner un objet de sa main gauche, mais il n'est plus possible de distinguer la nature de cet attribut, ce qui compromet l'identification du personnage. Les bases de données de la Pinacothèque de Bologne et de la Fondazione Federico Zeri proposent d'identifier ces deux scènes au songe de la Vierge et à une guérison miraculeuse. Parmi les sources évangéliques, apocryphes ou médiévales qui ont été étudiées dans le cadre de cette enquête, aucune ne fait mention de ces deux épisodes en lien avec le thème de la Nativité.

En forme de conclusion, force est de constater que les formules iconographiques relatives au thème de la Nativité, telles qu'elles ont été développées dans l'art mural de la France et de l'Italie, sont très différentes d'une zone géographique à l'autre, en particulier jusqu'au XIVe siècle.

La formule iconographique qui caractérise la Nativité italienne est souvent assez complexe. La naissance se déroule dans une grotte où la Vierge parturiente est allongée sur un matelas déposé à même le sol. Joseph, dans une attitude mélancolique, est généralement présent aux côtés de son épouse. Jésus fait très souvent l'objet de figurations simultanées. Il apparait une première fois dans la crèche, disposée près de la Vierge et derrière laquelle apparaissent les têtes du bœuf et de l'âne. Il est figuré une seconde fois dans le contexte iconographique du bain de l'Enfant, au premier plan de la composition. Les sages-femmes participent au bain du nouveau-né et, à ce titre, font partie des personnages secondaires récurrents dans la Nativité italienne. Les pasteurs sont également très souvent figurés, mais surtout à partir du XIIIe siècle dans le cadre de l'Annonce aux bergers.

L'observation des *Nativités* appartenant à l'art mural français révèle un schéma compositif simplifié. La scène s'inscrit généralement dans un lieu indéfini qui souligne le caractère miraculeux de la naissance. La Vierge parturiente est étendue dans un lit véritable, les jambes recouvertes d'une courtepointe et la tête reposant sur un oreiller. Comme en Italie, Joseph assiste à la scène et sa gestuelle exprime une certaine mélancolie. La crèche, dans laquelle l'Enfant a été déposé, est souvent figurée au-dessus de la couche de Marie. Le bœuf et l'âne, dont seules les têtes sont visibles, veillent sur le nouveau-né. Les personnages secondaires sont quasiment absents dans la Nativité française.

À partir du XIVe siècle, l'iconographie de la Nativité connaît une mutation décisive dans l'art mural de la Péninsule. La scène se déroule désormais dans une étable et la Vierge, de même que Joseph, s'agenouillent devant l'Enfant pour l'adorer. La Nativité française a subi une évolution analogue mais environ un siècle plus tard. De fait, l'observation des *Nativités* qui appartiennent à la documentation de cette enquête a révélé que les différences iconographiques caractérisant les deux aires culturelles étudiées, s'aplanissent à partir du XVe siècle. Les personnages sont rassemblés devant ou à l'intérieur d'une étable. L'Enfant, étendu sur le sol, est entouré par un groupe d'adorateurs où l'on retrouve, bien entendu, la Vierge et Joseph, mais aussi parfois les bergers. Les deux animaux sont toujours présents dans la scène, mais les sages-femmes tendent à disparaître dans l'iconographie italienne.

Le chapitre suivant est consacré à l'analyse du thème iconographique de l'Adoration des mages que, contrairement à Louis Réau[120], nous avons choisi de traiter indépendamment de

[120] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 212.

la Nativité puisque, dans l'art mural de France et d'Italie, les deux thèmes sont rarement associés au sein d'une même image, exception faite peut-être des quelques *Nativités* à l'iconographie complexe qui viennent d'être évoquées.

3.2. L'Adoration des mages

Le premier récit relatif à la venue des mages auprès du Christ nouveau-né est introduit par l'*Évangile selon saint Matthieu*[121]. Ces mages, dont l'identité et le nombre ne sont pas indiqués, voyagent vers Bethléem depuis l'Orient où ils ont vu briller une étoile leur annonçant la naissance du « roi des Juifs ». Avant d'atteindre leur destination, les mages passent par Jérusalem où ils font la rencontre du roi Hérode. Celui-ci avait rassemblé autour de lui les prêtres et les scribes du royaume afin de les interroger sur la prophétie relative à cette naissance miraculeuse. Le monarque questionne également les mages sur le lieu présumé de la naissance du Christ. Il les encourage à se rendre à Bethléem et à lui transmettre toutes les informations qu'ils pourront obtenir au sujet du nouveau-né. Les mages reprennent leur route, guidés par l'étoile qui s'immobilise au-dessus du lieu dans lequel se trouve l'Enfant. L'évangéliste indique que les mages pénètrent alors dans la maison où la Sainte Famille est rassemblée, sans pour autant préciser de quelle demeure il s'agit. Les voyageurs se prosternent devant le Christ et l'adorent avant de lui offrir des présents, encens, or et myrrhe contenus dans des « trésors ». Selon l'interprétation de certains Pères de l'Église[122], ces offrandes recèlent une signification symbolique. L'or représente la royauté du Christ, descendant de la lignée davidique et Messie appelé à devenir le roi des Juifs. L'encens symbolise la nature divine de Jésus et sa mission sacerdotale. La myrrhe, enfin, évoque son humanité mais aussi son futur sacrifice puisque cette résine était utilisée dans le processus d'embaumement des corps[123]. Enfin, lorsqu'arrive le moment de quitter l'Enfant, les mages sont avertis en songe de retourner dans leur contrée en évitant la ville de Jérusalem et le roi Hérode, dont les mauvaises intentions sont désormais manifestes.

Il est frappant de constater que le récit de l'Adoration des mages n'apparait dans aucun autre évangile canonique. Cette omission, en particulier dans les synoptiques contemporains ou postérieurs au texte de Matthieu, laisse à penser que la figure du mage inspire une certaine méfiance aux premiers chrétiens. Dans le Nouveau Testament, ce type de personnage est notamment représenté par Simon le magicien, un homme de peu de foi qui, bien qu'il ait reçu le baptême, pense qu'il peut acheter les pouvoirs dont disposent les apôtres[124]. Son nom est d'ailleurs à l'origine du terme de « simonie » qui condamne le commerce frauduleux de biens spirituels[125].

Malgré cela, le fait que Matthieu introduise les mages au sein de son évangile permet de supposer que ces personnages pouvaient également bénéficier d'une image plus positive. Du point de vue étymologique, le mot mage provient d'un terme issu de l'ancien persan *magu*, traduit en grec par *màgos*, qui désigne un personnage assumant une fonction sacerdotale au sein du culte zoroastrien. Cette fonction particulière est intimement liée aux do-

---

[121] Mt 2, 1-12.

[122] Notamment IRENEE DE LYON, *Contra Haereses* 3, 9 (PG 7, 870) ; HILAIRE DE POITIERS, *De Trinitate* 2, 27 et 4, 38 (PL 10, 68 et 123-125) ; ID., *Commentarius in Euangelium Matthaei* 1, 5 (PL 9, 922-923) ; ID., *Tractatus super Psalmum CXXXI* 13 (PL 9, 735-736) ; ORIGENE, *Contra Celsum* 1, 60 (PG 11, 770-771). Selon BISCONTI (2000), *op. cit*., p. 206.

[123] BISCONTI (2000), *op. cit*., p. 206.

[124] Actes des apôtres 8.

[125] CARDINI Franco, *La cavalcata d'Oriente. I magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Roma : Tomo, 1991, p. 35.

maines de la magie et de l'astrologie et s'accompagne d'une vocation thaumaturgique[126]. Dans le contexte de l'Adoration des mages, la présence de ces adeptes du zoroastrisme permet de créer un parallèle entre cette religion et le christianisme. En effet, l'idée d'un Sauveur né d'une vierge existe aussi dans le zoroastrisme, sous la forme du *Saoshyant,* qui est censé apporter résurrection et immortalité à tous les hommes[127].
Par ailleurs, deux extraits de l'Ancien Testament ont été envisagés comme une préfiguration de l'avènement du Messie et de la venue des mages pour l'adorer[128]. Dans le Livre des Nombres, la prophétie de Balaam fut considérée par les Pères de l'Église comme une annonce de l'étoile qui a guidé les mages vers le Christ incarné : « […] Il se lèvera une étoile de Jacob ; et il s'élèvera une vierge d'Israël […] »[129]. Le Psaume 71, quant à lui, commente l'avènement du futur du Messie et introduit l'idée que les rois terrestres viendront l'adorer : « Les rois de Tharsis et les îles lui offriront des présents ; des rois d'Arabie et de Saba lui apporteront des dons ; Et tous les rois de la terre l'adoreront : toutes les nations le serviront ; […] Et il vivra, et on lui donnera de l'or d'Arabie, et on adorera toujours à son sujet : tout le jour on le bénira »[130].

Les récits apocryphes de l'Adoration des mages respectent les grandes lignes de la narration originelle de Matthieu, bien que les différents auteurs aient introduit quelques variations qui leur sont propres. Dans le *Protévangile de Jacques*[131], la rencontre entre les mages et le nouveau-né se déroule non dans une maison, mais dans la grotte dans laquelle la naissance de Jésus a eu lieu. Par ailleurs, le récit n'indique pas que les mages se livrent à une véritable adoration de l'Enfant mais simplement qu'ils lui offrent leurs présents, conformes à ceux qui sont mentionnés par l'évangile. Enfin, lorsque les mages quittent la Sainte Famille, ils sont avertis de rentrer directement chez eux par un ange et non par le truchement d'un songe.
L'*Évangile du Pseudo-Matthieu*[132] adopte une chronologie spécifique en situant l'Adoration des mages deux jours après la Présentation de Jésus au Temple, qui a elle-même eu lieu 40 jours après la Nativité. La narration reprend ensuite la trame du récit évangélique mais l'auteur précise que, lorsque les mages pénètrent dans la maison où se trouve la Sainte Famille, ils voient l'Enfant « couché dans les bras de Marie ». Par ailleurs, l'offrande des présents est proposée comme un moyen de déterminer enfin le nombre des mages : « Et chacun d'eux présenta à l'enfant des offrandes particulières. L'un offrit de l'or, l'autre de l'encens, et l'autre de la myrrhe ».
Certains détails narratifs spécifiquement introduits par la *Vie de Jésus en arabe* et par l'*Évangile arménien de l'Enfance*[133] laissent à penser que les deux textes se fondent sur des sources communes, mais leurs différences témoignent également d'évolutions distinctes. La *Vie de Jésus en arabe* s'accorde avec l'évangile canonique sur l'origine orientale des mages, mais précise qu'ils sont originaires de Perse. Le récit diffère ensuite sensiblement de sa source canonique puisque la rencontre entre les voyageurs et Hérode n'est pas évoquée. L'auteur s'intéresse au nombre des mages sans pour autant parvenir à le déterminer avec

[126] *Ibid*., p. 36.
[127] *Ibid*., p. 38.
[128] GARLAND (1994), *art. cit*., p. 100.
[129] Nombres 24, 17.
[130] Psaumes 71, 10-15.
[131] Protévangile 21.
[132] Ps-Mt 16.
[133] Arabe 5-6 ; Arménien XI.

précision : « Certains prétendent qu'ils étaient trois, comme leurs offrandes [l'auteur fait sans doute ici référence au récit de l'Évangile du Pseudo-Matthieu], d'autres qu'ils étaient douze, fils de leurs rois, d'autres enfin qu'ils étaient dix fils de rois accompagnés d'environ mille deux cents serviteurs »[134]. Quoi qu'il en soit, lorsque les mages pénètrent dans la grotte, dans laquelle a eu lieu la naissance du Christ, ils trouvent l'Enfant emmailloté et couché dans une crèche. Ils se prosternent devant lui et déposent leurs couronnes, un détail qui permet d'insister sur la royauté des mages[135] et qui a peut-être joué un certain rôle dans la formation de l'iconographie de l'Adoration des mages. Après avoir offert les présents traditionnels, les mages reçoivent de Marie l'un des langes de l'Enfant et s'en retournent dans leur pays, guidés par la lumière d'un ange. Le récit se poursuit par une brève évocation du retour des mages dans leur contrée, où ils sont immédiatement interrogés par leurs rois et leurs prêtres sur le déroulement de leur voyage. Les mages présentent à leurs compatriotes le lange donné par Marie et organisent une fête au cours de laquelle l'étoffe est jetée dans le feu sans se consumer, révélant aux yeux du peuple la divinité de l'Enfant qui l'a portée. En introduisant le récit de cette fête au cours de laquelle les participants se prosternent devant le brasier, l'auteur de La *Vie de Jésus en arabe* insiste sur l'appartenance des mages au culte zoroastrien dans lequel le thème de l'adoration du feu occupe une place importante[136]. D'ailleurs, l'apocryphe débute par une prophétie de Zoroastre, relative à la naissance du Christ.

Le récit livré par l'*Évangile arménien* débute par une indication d'ordre chronologique qui précise au lecteur que l'Adoration des mages a lieu trois jours après la Nativité, c'est-à-dire le 9 janvier. Comme dans la *Vie de Jésus en arabe*, l'auteur mentionne l'origine particulière des mages mais il indique également leur nombre et leurs noms. Nous apprenons ainsi qu'il s'agit de trois frères qui sont aussi des rois : « Le premier était Melkon, roi des Perses. Le second était Gaspar, roi des Hindous ; le troisième était Balthasar, roi des Arabes »[137]. Les noms des mages seraient issus d'un traité intitulé les *Collectanea*, autrefois attribué à Bède le Vénérable et dont la datation demeure incertaine. Cependant, ils n'ont véritablement été fixés et popularisés qu'à la suite de la translation des reliques des mages de Milan à Cologne, au milieu du XIIe siècle[138]. L'*Évangile arménien* précise, en outre, que les mages sont accompagnés d'une armée nombreuse. Le voyage qu'ils ont entrepris, depuis leurs contrées respectives, a duré neuf mois puisque un ange les a avertis de la future naissance du Christ dès que l'Incarnation fut annoncée à la Vierge. L'épisode de la rencontre avec le roi Hérode est beaucoup plus développé que dans les autres récits. L'étoile a guidé le cortège des mages jusqu'à Jérusalem mais sa lumière disparaît alors, les laissant dans l'incertitude du chemin à emprunter. L'armée fait donc halte aux portes de la ville afin que les mages puissent s'enquérir de la route à suivre pour trouver l'Enfant. Hérode s'inquiète de la présence d'une telle armée et s'interroge longuement, avec l'aide de ses conseillers, sur l'attitude qu'il convient d'adopter face à cette menace potentielle. Il finit par envoyer trois émissaires auprès des mages avec lesquels ils parlementent longuement. Ensuite, le monarque interroge lui-même les trois voyageurs sur le but de leur périple. Ébranlé par leurs révélations, Hérode ordonne que les mages soient arrêtés, mais le palais s'effondre aussitôt en tuant

---

[134] Arabe 5, 2.

[135] La tradition de la royauté des mages est ancienne dans la littérature chrétienne puisque l'idée est déjà développée au tournant des IIe et IIIe siècles dans les écrits de Tertullien. Selon BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 207.

[136] CARDINI (1991), *op. cit.*, p. 39.

[137] Arménien XI, 1.

[138] VEZIN Gilberte, *L'Adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif. Étude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, Paris : Presses Universitaires de France, 1950, p. 33-34 et p. 63.

tous ses occupants. Le peuple se jette alors aux pieds du roi afin qu'il permette aux mages de poursuivre leur voyage en paix. Il accepte et interroge les prêtres qui indiquent aux mages que la naissance du Christ doit avoir lieu dans la ville de Bethléem. Les mages reprennent leur chemin et parviennent devant la caverne qui a abrité la Nativité. Ils descendent de leurs montures et, accompagnés de l'armée, entonnent un chant de louange et dansent au son des instruments de musique. D'abord effrayés par l'ampleur de cette armée, Marie et Joseph sont ensuite rassurés sur les intentions des mages et leur permettent d'entrer dans la grotte. Comme dans la *Vie de Jésus en arabe*, les voyageurs trouvent l'Enfant couché dans la crèche et se prosternent devant lui. Outre les offrandes traditionnelles, les mages et les seigneurs de guerre qui les accompagnent ont apportés de nombreux et précieux présents – étoffes, épices, pierres et métaux précieux. Après avoir offert leurs cadeaux au nouveau-né, les trois rois se réunissent à l'extérieur de la caverne et se révèlent mutuellement les visions dont ils ont été assaillis au moment de l'offrande. Gaspar a une révélation de la divinité de l'Enfant qu'il reconnaît comme « le Fils de Dieu incarné, assis sur un trône de gloire » et entouré d'anges, constituant sa cour céleste. Balthasar le vit également « siégeant sur un trône sublime et, devant lui, une armée innombrable l'adorait prosternée ». Enfin, la Passion et la Résurrection du Christ sont révélées à Melkon qui a vu « qu'après être mort corporellement dans les supplices, il se levait, revenu à la vie »[139]. Après avoir vérifié à deux reprises la véracité de ces visions en retournant à la grotte les deux matins suivants, les mages reconnaissent la divinité du nouveau-né. Ils lui remettent alors un parchemin, désigné sous l'appellation de livre du Testament, dont leurs premiers ancêtres étaient les dépositaires. Ce manuscrit, établi par Dieu, contiendrait la promesse faite à Adam d'envoyer son fils incarné sur terre afin de racheter le péché originel. La prophétie s'étant accomplie, les mages adorent une dernière fois l'Enfant et regagnent leur pays après qu'une voix les a informés de ne pas retourner auprès du roi Hérode car il nourrit le projet de tuer le nouveau-né.

En marge des évangiles apocryphes, deux textes rédigés dans l'aire culturelle syriaque proposent une version différente de l'épisode de l'Adoration des mages. Le premier s'intitule *Livre de la Caverne au Trésor* et aurait été rédigé vers le VIe siècle de notre ère. Deux ans avant la naissance de Jésus, des mages originaires de Perse voient dans le ciel une étoile, au centre de laquelle se trouve une jeune fille tenant sur ses genoux un enfant couronné. Ces mages se nomment Hormizd de Perse, Jazdegerd de Saba et Peroz de Saba. Après que cette vision leur a été révélée, les mages gravissent le mont Nud qui est considéré comme la montagne primordiale et paradisiaque dans de nombreuses traditions orientales anciennes. Arrivés au sommet, ils prennent possession d'offrandes, composées d'or, d'encens et de myrrhe, qu'Adam avait laissées en héritage à son fils Seth. Emportant les dons et accompagnés d'une grande armée, les mages se mettent en route pour la ville de Bethléem qu'ils atteignent huit jours après la naissance de Jésus. Ils y restent pendant trois jours avant de s'en retourner dans leur pays où, plusieurs années après, l'apôtre Thomas les baptisera et les associera à sa mission d'évangélisation de l'Orient[140].
Le second texte, connu sous l'appellation de *Chronique de Zuqnin*, est un peu plus tardif puisqu'il aurait été rédigé dans le courant du VIIIe siècle. L'auteur insiste particulièrement sur l'héritage et le testament qu'Adam a laissés à Seth. Chaque année, un collège composé de douze sages escalade une montagne pour observer le ciel, dans l'attente de l'apparition

[139] Arménien XI, 19.
[140] CARDINI (1991), *op. cit.*, p. 41-42.

d'une étoile prodigieuse. Lorsqu'elle apparait enfin, les douze mages présents se mettent en route vers Jérusalem où ils parviennent au mois d'avril, avant de se rendre à Bethléem[141].

Les différents textes médiévaux qui ont été étudiés dans le cadre de cette enquête proposent des récits de l'Adoration des mages qui sont assez fidèles à la tradition évangélique et s'enrichissent de peu de détails supplémentaires. D'ailleurs, la relation de l'épisode livrée par Maxime le Confesseur dans sa *Vie de la Vierge*[142] est en tout point conforme au texte de Matthieu.

Dans la *Légende Dorée*[143], Jacques de Voragine s'inscrit dans la continuité de l'*Évangile arménien de l'Enfance* lorsqu'il indique que les mages sont accompagnés d'une suite nombreuse. L'auteur précise, en outre, que les voyageurs sont juchés sur des dromadaires, ce qui accentue le caractère exotique de ces personnages. L'étoile, qui les guide vers le lieu de la naissance du Christ, a la forme « du plus bel enfant, sur la tête duquel brillait une croix ». Conformément à la tradition initiée par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, les mages sont au nombre de trois et leurs noms sont mentionnés en latin, en hébreu et enfin en grec[144]. Le texte reprend ensuite le cours du récit évangélique.

Parmi les textes des mystiques chrétiens, les récits relatifs à l'Adoration des mages proposés dans l'*Arbre de vie* de saint Bonaventure et dans les *Méditations sur la vie du Christ* présentent certaines similitudes[145]. Dans les deux cas, l'épisode se déroule après la Circoncision de Jésus, qui intervient huit jours après la naissance. Par ailleurs, dans la continuité de certains récits apocryphes, les deux auteurs insistent sur l'origine royale des mages. Cependant, les deux textes mystiques diffèrent sur d'autres éléments de la narration. Les *Méditations* suppriment l'idée d'une étoile ayant guidé les voyageurs jusqu'au nouveau-né, mais évoque la présence d'un « nombreux et brillant cortège ». D'autre part, tandis que saint Bonaventure n'indique pas le lieu dans lequel se déroule la rencontre, bien qu'il précise que l'Enfant est couché dans son berceau, l'auteur des *Méditations* s'accorde avec le récit évangélique pour situer l'action dans une maison. On ignore, cependant, de quelle demeure il s'agit. En tout état de cause, il ne peut s'agir du lieu de la Nativité que l'auteur définissait comme une simple galerie couverte. La Sainte Famille a-t-elle finalement trouvé refuge dans l'hôtellerie de Bethléem ou est-elle retournée dans la demeure de Joseph, à Nazareth ? Rien ne permet de répondre à cette question. L'aboutissement des récits proposés par les deux auteurs mystiques diffère également. Dans l'*Arbre de vie*, le nouveau-né ne fait pas l'objet d'une adoration à proprement parler, mais les mages se contentent de lui offrir les trois présents traditionnellement mentionnés depuis l'*Évangile selon saint Matthieu*. Dans les *Méditations*, au contraire, l'auteur insiste particulièrement sur le cérémonial qui entoure la rencontre entre les mages et l'Enfant. Les voyageurs, après s'être agenouillés devant Jésus, déploient une étoffe sur laquelle les présents habituels sont déposés. Ils baisent ensuite les pieds de l'Enfant qui les bénit en retour. L'auteur nous apprend également que la Sainte Famille n'a conservé que l'encens et la myrrhe, des présents dont la nature est plutôt spirituelle, tandis que l'or est distribué aux pauvres. Au travers de ce détail narratif, l'auteur franciscain fait l'éloge des vertus de pauvreté et de charité auxquelles l'Ordre est particulièrement attaché.

---

[141] *Ibid*., p. 43.

[142] Vie 36-40.

[143] Légende I, 115-120.

[144] En latin, Appellius, Amérius et Damascus ; en hébreu, Galgalat, Malgalat et Sarathin ; en grec, Caspar, Balthasar et Melchior. Cette tradition provient de l'*Histoire scolastique* de Pierre Comestor. VEZIN (1950), *op. cit*., p. 63.

[145] Arbre 244 ; Méditations 49-51.

Pour finir, l'épisode de l'Adoration des mages est également évoqué, mais d'une manière très succincte, dans les *Révélations célestes* de Brigitte de Suède[146]. Le lecteur apprend, néanmoins, que la scène se déroule à l'intérieur de l'étable dans laquelle les trois mages, qui sont aussi des rois, viennent adorer l'Enfant. La Vierge, qui s'exprime au travers des mots de la sainte, précise qu'elle avait connaissance à l'avance de la venue des mages et qu'elle se réjouit du bonheur que son Fils a manifestement éprouvé à la vue de ses adorateurs.

Au sein du *corpus* iconographique de cette enquête, l'Adoration des mages fait partie des sujets les plus fréquemment représentés dans l'art mural de France et d'Italie, avec respectivement 68 et 141 occurrences recensées. Le thème iconographique apparait dans l'art paléochrétien et les témoignages les plus anciens sont conservés dans différentes catacombes de Rome. Dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, les mages étaient considérés comme les premiers païens convertis au christianisme, les premiers membres de l'*ecclesia ex gentibus*. Ce statut particulier explique sans doute pourquoi les mages ont bénéficié d'une place de choix dans l'art des catacombes[147].
L'exemple le plus ancien, daté du IIe ou du IIIe siècle[148], est une peinture murale conservée dans la chapelle grecque de la catacombe romaine de Priscille (fig. 73). La Vierge à l'Enfant est figurée sur la droite et fait face à trois mages qui se dirigent vers elle et présentent leurs offrandes, les bras tendus. La même catacombe abritait également une mosaïque plus tardive, probablement datée des IVe-Ve siècles[149], mais qui est aujourd'hui perdue. La catacombe des Ss. Pierre et Marcellin, toujours à Rome, rassemble pas moins de quatre *Adorations des mages* d'époque paléochrétienne. L'une d'entre elle, particulièrement bien conservée, est une peinture murale abritée dans le *cubiculum* 69, également dénommé crypte de la Madone, et datée du IIIe ou du IVe siècle[150] (fig. 74). La Vierge à l'Enfant est ici figurée au centre tandis que deux mages, portant un plat rond entre leurs mains, convergent vers elle en une composition symétrique. La catacombe de Domitille abrite également trois peintures murales illustrant le thème iconographique de l'Adoration des mages. Celle qui est conservée dans le *loculus* dit des quatre mages est assez précisément datée, dans la première moitié du IVe siècle[151] (fig. 75). Il s'agit d'une composition tout en longueur, dans laquelle la Vierge à l'Enfant occupe le centre. De part et d'autre, quatre mages tenant des plats ronds convergent deux à deux vers le groupe central. Enfin, une *Adoration des mages,* assez détériorée, a été peinte dans la catacombe de Calixte, plus précisément dans le *cubiculum* d'Ulpio Florenzio, au cours du IVe siècle, peut-être plus précisément dans la première moitié du siècle[152] (fig. 76).

---

[146] Révélations VII, XXIV.

[147] WILPERT (1903), *op. cit.*, p. 176-177.

[148] Ces datations sont proposées respectivement par WILPERT (1903), *op. cit.*, p. 177. et BUSSAGLI (1999), *op. cit.*, p. 188. Quelle que soit la datation acceptée, cet exemple ancien vient contredire l'hypothèse de Richard Trexler selon laquelle le thème iconographique de l'Adoration des mages aurait été introduit dans le premier art chrétien au début du IVe siècle après la conversion au christianisme de l'empereur Constantin. TREXLER Richard C., « Les mages à la fin du Moyen Age : un duo dynamique » in *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 1990, 5, p. 39.

[149] Selon l'Index of Christian Art.

[150] Les datations sont suggérées respectivement par WILPERT (1903), *op. cit.*, p. 177. et ANDALORO (2006), *op. cit.*, p. 136.

[151] WILPERT (1903), *op. cit.*, p. 179.

[152] Antonio Baruffa propose de dater cette peinture murale dans le courant du IVe siècle tandis que Giuseppe Wilpert et Enrico Josi la situent plus précisément dans la première moitié du siècle. BARUFFA (1989), *op. cit.*, fig. 3. JOSI (1933), *op. cit.*, p. 101. WILPERT (1903), *op. cit.*, p. 180.

La mosaïque paléochrétienne des Ve et VIe siècles comporte également deux belles *Adorations des mages* conservées dans des édifices prestigieux. Dans la basilique S. Maria Maggiore de Rome, le sujet est illustré au sein du cycle de mosaïques qui décore l'arc triomphal. Cette *Adoration des mages* (fig. 77) est tout à fait remarquable en raison du schéma compositif unique qui a été mis en œuvre par le mosaïste. Le centre de la composition est occupé par un large trône, orné de pierreries et garni d'un épais coussin bleu, sur lequel le Christ est assis seul. Cette position inhabituelle souligne la majesté de l'Enfant qui est à la fois le descendant du roi David mais aussi le messie désigné comme roi des Juifs[153]. La Vierge, que l'on identifie aisément grâce au costume doré qu'elle portait déjà dans l'*Annonciation*, est figurée à la droite de l'Enfant. En pendant, le mosaïste a représenté une seconde femme revêtue d'un *maphorion* bleu et tenant un *rotulus* dans la main gauche. Ce personnage inhabituel a été interprété comme une figure allégorique qui pourrait personnifier la Sagesse divine ou l'Église tenant le livre d'Adam, ou livre du Testament, que les mages ont remis à Jésus selon l'*Évangile arménien de l'Enfance*[154]. D'autres préfèrent identifier cette femme à une Sybille, dont les prophéties sont liées au thème de l'Incarnation du Christ[155]. Les trois mages sont répartis de part et d'autre de ce groupe central tandis que quatre anges, formant une sorte de garde angélique, prennent place derrière le trône du Christ que surmonte l'étoile. À l'extrémité gauche de la composition, Joseph assiste à la scène.

Une autre mosaïque, illustrant le thème iconographique de l'Adoration des mages, est conservée dans l'église S. Apollinare Nuovo de Ravenne (fig. 78). Cette mosaïque a probablement été réalisée durant le règne du roi Théodoric, entre 493 et 526[156]. La Vierge à l'Enfant est assise sur un trône richement décoré qui n'est pas sans rappeler celui de la mosaïque de Rome. Autre similitude avec les quatre anges qui montent la garde de part et d'autre du trône. Les trois mages sont figurés dans la partie gauche de la composition et progressent vers le groupe sacré pour offrir leurs présents. Mentionnons ici une autre mosaïque conservée dans la ville de Ravenne et qui appartient au décor de l'abside de la basilique S. Vitale. Cette image représente l'impératrice byzantine Théodora, épouse de Justinien, accompagnée de sa cour et présentant une offrande. Elle a été réalisée au VIe siècle[157], probablement après 527, date à laquelle Théodora et son époux accèdent à la dignité impériale. Cette mosaïque est particulièrement intéressante puisque le thème de l'Adoration des mages est illustré sur la broderie d'or du manteau que porte l'impératrice. On y aperçoit les trois mages, portant leurs offrandes à bout de bras et se dirigeant vers la gauche, supposément vers la Vierge à l'Enfant qui est dissimulée par les plis de l'étoffe. Cette image remarquable témoigne d'une association particulière entre le thème sacré de l'Adoration des mages et la scène de donation impériale qui est représentée. Dans les mosaïques de S. Vitale, l'empereur et son épouse offrent des présents à Dieu comme l'ont fait les mages avant eux[158].

C'est également aux alentours des Ve et VIe siècles que l'on rencontre la première mention d'une *Adoration des mages* dans la documentation française de cette enquête. Il s'agit

---

[153] SPAIN (1979), *art. cit.*, p. 526.

[154] COTHENET (1961), *art. cit.*, p. 100.

[155] THÉREL Marie-Louise, *À l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : le triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris : CNRS, 1984, p. 107.

[156] Voir note 7 p. 64.

[157] BISCONTI (2000), *op. cit*.

[158] TREXLER (1990), *art. cit.*, p. 40.

d'une mosaïque qui appartenait au décor détruit de l'église Notre-Dame-de-la-Daurade de Toulouse.

Dans le courant du VIIIe siècle, deux *Adorations des mages* ont été peintes dans l'église S. Maria Antiqua de Rome. La première fait partie du décor réalisé sous le pontificat de Jean VII, dans le chœur de l'édifice (fig. 79). La Vierge à l'Enfant, accompagnée de Joseph, reçoit l'hommage des trois mages, guidés par un ange. La seconde peinture murale, très fragmentaire, appartient au décor de la nef latérale droite qui a peut-être été réalisé sous le pontificat de Paul Ier, entre 757 et 767[159]. Seule la partie inférieure gauche de la peinture a été conservée mais elle permet de reconstituer la composition générale de l'image. Les trois mages, dont ne subsistent que les jambes, se dirigent vers le trône de la Vierge à l'Enfant qui est situé sur la droite, comme l'indique une partie du socle sur lequel il repose.
Une *Adoration des mages* appartenait également au cycle de mosaïques qui décorait autrefois l'oratoire du pape Jean VII dans l'ancienne basilique S. Pierre de Rome. Un fragment a été préservé et est actuellement conservé dans la sacristie de l'église S. Maria in Cosmedin. La Vierge, revêtue d'un *maphorion* bleu et tenant l'Enfant sur ses genoux, est assise sur un trône dans la partie gauche de l'image. Figurée de trois-quarts, elle se tourne vers le premier mage dont on ne voit plus que les bras, qui présente à Jésus une boite carrée, vers laquelle l'Enfant tend la main. Marie est accompagnée par Joseph, qui se tient derrière le dossier du trône, et par un ange qui joue le rôle d'une figure intermédiaire entre le groupe sacré et les mages.

Pour la période du Xe siècle, notre documentation iconographique comporte plusieurs belles *Adorations des mages* peintes. Évoquons, tout d'abord, une peinture murale appartenant au décor de Saint-Pierre-les-Églises, dont la datation oscille entre la seconde moitié du IXe et le Xe siècle (fig. 80). Il s'agit de la première *Adoration des mages* dont l'existence soit avérée au sein du *corpus* français de cette étude. La Vierge à l'Enfant est figurée à l'extrémité droite de la composition et reçoit les présents des mages dont la position, sur une ligne perpendiculaire au plan de l'image, crée une profondeur de champ. Les mages apparaissent une seconde fois, à cheval et armés de lances, dans la partie gauche de la composition.
Une autre *Adoration des mages* appartient au cycle de l'Enfance du Christ peint dans l'église S. Maria Foris Portas de Castelseprio (fig. 81). La composition mise en œuvre est particulièrement originale puisque la Vierge à l'Enfant est figurée dans une position surélevée par rapport aux mages, ce qui oblige le premier à lever les bras au-dessus de la tête afin de présenter son offrande. Joseph est également assis en contrebas du groupe principal. Cette position dominante permet de souligner la dignité particulière des personnages sacrés qui sont, en outre, désignés par un ange aux ailes déployées qui vole auprès d'eux. Dans cette image, la Vierge à l'Enfant occupe une place intermédiaire entre le monde terrestre, représenté par les mages et Joseph, et la sphère céleste, évoquée par la présence de l'ange. Il s'agit peut-être d'un moyen formel destiné à matérialiser le dogme de la double nature du Christ.
Une dernière *Adoration des mages* fait partie du décor peint dans la grotte S. Michele Arcangelo à Olevano sul Tusciano (fig. 82). Les personnages forment un groupe compact dans le cadre resserré de la composition. Sur la droite, la Vierge à l'Enfant est assise sur un siège bas entre Joseph, à sa gauche, et un ange qui, comme dans la mosaïque de l'ancienne basi-

[159] Voir note 20 p. 66.

lique S. Pierre marque la transition avec le groupe des mages, situé dans la partie gauche de l'image.

Pour le siècle suivant, seules deux peintures murales illustrant le thème iconographique de l'Adoration des mages ont été recensées au sein de la documentation de cette enquête. La première a été réalisée au cours de la première décennie du siècle et appartient au décor mural de l'église S. Urbano alla Caffarella de Rome. Cependant, cette peinture est fragmentaire et semble avoir été particulièrement restaurée.
La seconde *Adoration des mages*, réalisée à la fin du XIe siècle[160], est conservée dans l'abside de l'église S. Jean-des-Vignes de Saint-Plancard (fig. 83). La Vierge à l'Enfant est assise sur un siège recouvert d'un tissu rouge perlé, dans la partie droite de l'image. Joseph est debout derrière elle. Sur la gauche, les trois mages, figurés en rang serré, apportent leurs présents à Jésus. Un personnage nimbé et bénissant, peut-être un ange ou un saint personnage que l'on ne peut identifier, clôt la composition à gauche.

Dans le courant du XIIe siècle, le thème iconographique de l'Adoration des mages tend à se multiplier dans l'art mural de l'Hexagone. De très beaux exemples appartiennent à quelques prestigieux décors romans. Dans l'église S. Martin-de-Fenouilla de Maureillas, une *Adoration des mages* fragmentaire poursuit le cycle peint. La figure de la Vierge à l'Enfant, située sur la gauche de la composition, est presque entièrement détruite. Les trois mages sont parfaitement identiques, tant dans leurs costumes que dans leurs attitudes. Leurs jambes écartées et légèrement fléchies matérialisent un déplacement rapide tandis qu'ils se dirigent vers le groupe principal en tenant, dans leurs mains tendues, des plats ronds et creux contenant leurs offrandes.
Le décor déposé de l'église S. Sauveur de Casenoves à Ille-sur-Têt comporte également une *Adoration des mages* du début du siècle, qui est actuellement conservée au Musée d'art sacré de la ville (fig. 84). Dans la partie gauche de la composition, la Vierge à l'Enfant est assise sur un siège bas, abrité sous une arcade étroite. Sur la droite, les trois mages, dont les visages sont partiellement détruits, se pressent les uns contre les autres pour offrir leurs présents.
Toujours dans la première moitié du XIIe siècle, une très belle *Adoration des mages* a été peinte au sein du cycle de la vie du Christ qui décore l'église S. Martin de Nohant-Vic (fig. 85). Comme à Saint-Pierre-les-Églises, les mages font l'objet d'une double représentation. Ils sont figurés une première fois à cheval, dans la partie gauche de la composition, puis une seconde fois tandis qu'ils se présentent devant la Vierge à l'Enfant, assise à l'extrémité droite de l'image. Cependant, probablement en raison du manque de place, le peintre a figuré deux mages porteurs d'offrandes tandis qu'ils sont trois sur leurs montures.
Une *Adoration des mages* unique est conservée dans le cloître de l'ancienne abbaye S. Aubin, actuelle préfecture de la ville d'Angers, où elle aurait été réalisée vers le milieu ou le troisième quart du siècle[161] (fig. 86). Cette image est particulièrement remarquable puisqu'elle combine deux techniques artistiques différentes : le bas-relief, pour la Vierge à l'Enfant qui est figurée au sommet du tympan, et la peinture murale, pour les trois mages qui sont représentés au-dessus de l'arc de gauche.
Le décor pictural réalisé pour le chœur de l'église paroissiale de Vesdun, à la fin du XIIe siècle, comporte également une belle *Adoration des mages* encore bien conservée (fig. 87).

---

[160] Voir note 32 p. 68.

[161] La première hypothèse de datation est proposée par l'Index of Christian Art et la seconde par DAVY (1999), *op. cit.*, p. 159.

Encore une fois, les mages font l'objet d'une figuration simultanée mais, au contraire de la peinture de Nohant-Vic, ils sont toujours au nombre de trois. Montés sur de puissants destriers, ils arrivent par la gauche de la composition. Dans la partie droite de l'image, ils présentent leurs offrandes à la Vierge à l'Enfant, assise à l'extrémité de la composition.
Toujours vers la fin du XIIe siècle, mais dans un style déjà gothique, mentionnons une autre *Adoration des mages* qui appartient à la décoration murale de la chapelle S. Julien du Petit-Quevilly (fig. 88). Les personnages sont répartis dans deux médaillons superposés. Dans le premier, la Vierge à l'Enfant est assise sur un siège bas, inséré sous une arcade elle-même surmontée par quelques petits édifices évoquant une ville. Dans le second médaillon, situé en-dessous, les trois mages lèvent leurs visages vers le groupe sacré et présentent leurs offrandes.
Dans l'art mural de la Péninsule, au cours du XIIe siècle, le thème iconographique de l'Adoration des mages a connu une faveur moins importante qu'en France. En effet, le *corpus* national ne comporte que trois occurrences encore conservées pour cette période. Une très belle peinture murale, dont la réalisation est située dans la seconde moitié du siècle[162], est notamment conservée dans la nef de l'église abbatiale S. Pietro in Valle à Ferentillo, au sein d'un cycle consacré à la vie du Christ (fig. 89). Le schéma compositif est très proche de celui qui a été observé dans l'*Adoration des mages* de S. Maria Antiqua de Rome. La Vierge à l'Enfant est figurée dans la partie droite de la composition et accueille les trois mages qui présentent leurs offrandes. Un ange désigne le couple sacré à l'attention des voyageurs. La seule différence notable entre les deux peintures murales est l'absence de Joseph à Ferentillo.
Dans la cathédrale de Monreale, l'une des mosaïques qui décorent la croisée du transept illustre le thème iconographique de l'Adoration des mages (fig. 90). Toujours dans la partie droite de la composition, la Vierge et l'Enfant sont figurés devant une architecture de pierre, élevée et étroite. Les trois mages progressent vers Jésus, en rang serré, afin de lui offrir des couronnes. L'étoile surmonte les personnages et un rayon lumineux en jaillit pour rejoindre le nimbe de l'Enfant. Dans le même édifice, il semble qu'une autre *Adoration des mages* appartenait au cycle de mosaïques qui décorait autrefois le porche.
Pour finir, une autre peinture murale, fragmentaire, fait partie du décor pictural réalisé à la fin du siècle dans la nef de l'église S. Giovanni a Porta Latina de Rome. La Vierge à l'Enfant est assise, à l'extrémité droite de la composition, sur un siège bas inséré dans une structure semi-circulaire évoquant une abside. Parmi les trois mages qui s'avancent vers le groupe principal, deux sont presque entièrement détruits.

À partir du XIIIe siècle, le thème iconographique de l'Adoration des mages est plus fréquemment illustré, aussi bien dans l'art mural de l'Hexagone que de la Péninsule. Il est particulièrement répandu aux XIVe et XVe siècles, surtout en Italie où les occurrences répertoriées pour cette période représentent plus de la moitié des *Adorations des mages* appartenant au *corpus* national, toutes époques confondues. En revanche, le thème se raréfie considérablement dans l'art mural italien de la première moitié du XVIe siècle, tandis qu'il est encore fréquemment illustré dans l'art mural français de la même période.

L'analyse du thème iconographique de l'Adoration des mages s'articule principalement autour de l'observation du lieu dans lequel se déroule l'action et des personnages qui y participent. Elle se poursuit avec l'examen des thèmes secondaires qui constituent un ensemble

[162] Voir note 53 p. 72.

narratif que l'on peut qualifier de cycle des mages. Elle s'achève, enfin, avec l'exploration du caractère symbolique de l'épisode et avec la mise en exergue de certains modèles iconographiques qui se diffusent depuis la France.

3.2.1. Le lieu de l'Adoration des mages

Les sources textuelles qui ont été étudiées dans le cadre de cette enquête sont peu précises quant au lieu dans lequel l'Adoration des mages s'est déroulée. Dans l'*Évangile selon Matthieu*, il est indiqué que la rencontre a lieu dans une maison sans qu'il soit précisé de quelle demeure il s'agit. S'agit-il d'un lieu situé à Bethléem, dans lequel la Sainte Famille aurait trouvé refuge après la Nativité, ou Joseph a-t-il, dans l'intervalle, ramené son épouse et l'Enfant dans sa propre maison ? Rien dans le texte évangélique ne permet de répondre à cette question.
Malgré cette imprécision, le récit biblique est à l'origine d'une tradition littéraire qui situe toujours la rencontre de Jésus et des mages dans une demeure anonyme. L'*Évangile du Pseudo-Matthieu* participe de cette tradition littéraire mais, dans ce cas précis, cela signifie que l'Adoration des mages ne se déroule pas dans le même lieu que la Nativité puisque Jésus avait vu le jour dans une grotte. Un constat analogue peut être établi au sujet de deux textes médiévaux, la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine et les *Méditations sur la vie du Christ* du Pseudo-Bonaventure. Dans les deux cas, l'Adoration des mages prend place dans une maison tandis que la Nativité s'est déroulée respectivement sous « un passage public » ou « une galerie couverte ».
Le *Protévangile de Jacques* est l'origine d'une autre tradition littéraire relative au lieu de l'Adoration des mages qui semble s'être surtout diffusée en Orient. Le récit précise que la rencontre de Jésus et des mages se déroule dans la grotte où l'Enfant a vu le jour. Cette indication spatiale est ensuite réutilisée dans la *Vie de Jésus en arabe* puis dans l'*Évangile arménien de l'Enfance*.
Une dernière tradition littéraire, que sainte Brigitte de Suède dans ses *Révélations célestes* est la seule à introduire, situe l'Adoration des mages dans une étable. En l'occurrence, ce lieu diffère de celui de la Nativité puisque la sainte s'accordait avec les auteurs apocryphes pour affirmer que la naissance miraculeuse s'était déroulée dans une grotte.

Du point de vue iconographique, en particulier dans les images les plus anciennes, la scène se déroule généralement dans un lieu indéfini. Cette caractéristique s'observe, notamment, dans toutes les peintures murales des catacombes romaines (fig. 73 à 76) où les personnages se détachent sur un fond neutre dépourvu de toute indication d'ordre spatial. Plus tardivement, l'*Adoration des mages* de Ferentillo est encore caractérisée par un arrière-plan uni de couleur bleue (fig. 89) tandis qu'à Vesdun (fig. 87), le fond de l'image est constitué de trois bandes horizontales, alternativement rouge, blanc et vert. Dans l'art mural de l'Hexagone, la figuration de l'Adoration des mages dans un lieu indéfini perdure jusqu'à la fin de la période chronologique étudiée, puisqu'on en rencontre notamment un exemple, daté du dernier quart du XVe siècle, dans l'église Notre-Dame de Kernascléden (fig. 91). Les personnages se détachent sur un fond beige, constellé d'étoiles rouges, qui caractérise l'ensemble du cycle peint sur la voûte du chœur de l'édifice.
Dans d'autres images, le lieu indéfini dans lequel se déroule l'Adoration des mages s'enrichit d'un élément de structuration à caractère architectural dont la vocation est de valoriser le groupe principal de la Vierge et l'Enfant. Dans la peinture murale d'Ille-sur-Têt (fig. 84), le siège sur lequel la Vierge à l'Enfant est assise s'inscrit sous une arcade étroite, soutenue par

deux colonnes aux chapiteaux ornementés. En outre, l'arrière-plan est légèrement plus foncé que celui du reste de l'image, ce qui contribue à valoriser davantage les deux personnages principaux.

Une très belle *Adoration des mages* fait partie du cycle de l'Enfance du Christ qui a été peint, dans le courant du XIVe siècle, dans la chapelle cimétériale de Chirac (fig. 92). Les personnages se détachent sur un fond blanc, parsemé de fleurettes rouges. Dans la partie droite de la composition, la Vierge à l'Enfant est figurée en position frontale, assise sur un siège massif, dépourvu de dossier. Le groupe est surmonté d'une arcade légèrement brisée, dont les écoinçons sont agrémentés de palmettes également rouges. De plus, une bande verticale rouge et jaune, identique à celles qui délimitent les différentes scènes qui composent le cycle, matérialise une séparation entre la Vierge à l'Enfant et le premier mage offrant son présent. Grâce à ces différents éléments de structuration de l'espace, les deux personnages sacrés sont visuellement exclus de la sphère terrestre dans laquelle évoluent les trois mages.

Dans la chapelle S. Sébastien de Lanslevillard, une *Adoration des mages* fait partie du cycle de la vie du Christ peint dans la nef de l'édifice (fig. 93). La scène se déroule dans un lieu indéfini caractérisé par un sol marron et un arrière-plan vert, incluant un rectangle horizontal de couleur bleue. Cet arrière-plan nous fournit néanmoins une indication d'ordre spatial puisqu'il n'est employé, dans l'ensemble du cycle peint, que pour des scènes se déroulant en extérieur. Au sein de cet espace neutre, la Vierge à l'Enfant est assise sur un siège étroit surmonté d'un dais, qui se substitue ici à l'arcade pour mettre en valeur les personnages principaux.

Dans une autre peinture murale, le dais qui surmonte le siège de la Vierge à l'Enfant évoque une véritable architecture. Il s'agit d'une *Adoration des mages* provenant de l'église S. Francesco de San Marino, peinte dans la première moitié du XVe siècle par un artiste émilien du nom de Bitino da Faenza[163] (fig. 94). La scène se déroule en extérieur, comme l'indiquent les deux arbres qui occupent l'arrière-plan, sur la gauche de l'image. La partie droite de la composition est occupée par un imposant dais qui abrite la Vierge à l'Enfant. Il s'agit ici d'une ébauche d'architecture, quoique de proportions modestes, qui est flanquée de colonnettes torses et dont l'arcade polylobée est surmontée d'un gâble.

Dans la même veine, quelques *Adorations des mages*, appartenant exclusivement à l'art mural de la Péninsule, figurent la Vierge à l'Enfant devant une véritable architecture. Parmi les exemples les plus précoces, mentionnons la mosaïque de la cathédrale de Monreale (fig. 90) dans laquelle, comme nous l'avons évoqué plus haut, la Vierge à l'Enfant est assise devant un édifice de pierre, dont la façade étroite est surmontée d'un fronton triangulaire.

Dans l'abside de l'église romaine de S. Maria in Trastevere, le décor de mosaïques élaboré par Pietro Cavallini se poursuit avec une très belle *Adoration des mages* (fig. 95). Sur le fond d'or qui compose l'arrière-plan, se détache une montagne surmontée d'une ville fortifiée. La partie droite de la composition est occupée par une architecture, haute et étroite, devant laquelle le siège bas de la Vierge à l'Enfant est disposé sur un sol herbeux. L'arc en plein cintre qui marque l'entrée de l'édifice est flanqué de deux consoles en ressaut, tandis qu'on aperçoit le garde-corps d'un toit-terrasse à l'arrière.

La chapelle Tornabuoni, dans l'église florentine de S. Maria Novella, abrite également une *Adoration des mages* appartenant au cycle peint par Domenico Ghirlandaio (fig. 96). La scène s'inscrit dans un vaste paysage vallonné, ponctué de nombreux personnages et à

[163] GREGORI (1996), *op. cit*.

l'horizon duquel on aperçoit une ville. Le centre de la composition est occupé par une imposante architecture, au caractère antiquisant, qui est partiellement ruinée. Les deux arcades en plein cintre qui subsistent, parallèles au plan de l'image, ainsi que les massives colonnes cannelées qui les flanquent contribuent à valoriser le groupe de la Vierge à l'Enfant.
Dans le contexte de l'Adoration des mages, le motif de l'architecture en ruine nous semble receler le même sens symbolique que lorsque nous l'avons rencontré dans certaines images de l'Annonciation ou de la Nativité. La déliquescence de l'architecture évoque la disparition de l'Ancienne Loi, conséquence directe de l'avènement du Christ et de sa Nouvelle Loi. La rencontre avec les mages est un épisode propice à l'évocation de cet avènement puisqu'il s'agit de la première reconnaissance publique de la divinité de l'Enfant Jésus.

À partir du XIVe siècle, l'iconographie de l'Adoration des mages, dans l'art mural de la France et de l'Italie, subit une mutation du point de vue du lieu dans lequel se déroule l'action. En effet, la scène s'inscrit désormais dans un cadre qui évoque celui de la Nativité du Christ.
Dans la Péninsule, il s'agit parfois d'une grotte, comme dans l'*Adoration des mages* qui appartient au décor de la chapelle de la Madone, dans le complexe conventuel du Sacro Speco de Subiaco (fig. 97). L'arrière-plan de l'image est composé d'un paysage montagneux et aride, ponctué d'une végétation clairsemée. Au premier plan, une grotte aux arêtes déchiquetées épouse la forme des personnages. En outre, la Vierge à l'Enfant, qui semble assise sur un coussin rouge déposé à même le sol, est mise en exergue grâce au baldaquin de bois qui surmonte les deux personnages sacrés.
Cette alliance de la grotte et du dais, pour définir le lieu de l'Adoration des mages, apparait également dans une peinture murale qui fait partie du décor de la chapelle Orsini, dans la basilique S. Caterina de Galatina (fig. 98). Dans la partie droite de la composition, la Vierge et l'Enfant sont abrités sous un édicule soutenu par de fines colonnettes, elles-mêmes surmontées de pinacles qui flanquent une arcade trilobée et le tympan semi-circulaire qui la domine. La présence d'une tenture verte, sur laquelle se détachent les deux personnages sacrés, contribue à leur valorisation. Sur la gauche, les mages apparaissent sur le fond noir d'une grotte, creusée dans une colline que surmonte un château ou une ville fortifiée.
Dans l'*Adoration des mages* qui poursuit le cycle de la vie de la Vierge et du Christ peint dans la cathédrale d'Atri, la scène s'inscrit dans un vaste vallonné à l'horizon duquel est figurée une ville ceinte de hautes murailles (fig. 99). La grotte de la Nativité s'ouvre dans l'angle inférieur gauche de la composition. La Vierge à l'Enfant est assise sur le seuil de la caverne, abritée par un auvent de planches qui constitue un dais beaucoup plus modeste qu'à l'ordinaire.

Si l'évocation de la grotte de la Nativité demeure assez marginale, l'étable, en revanche, apparait fréquemment dès le début du XIVe siècle, dans les *Adorations des mages* appartenant à l'art mural de la Péninsule. L'observation des occurrences recensées dans le *corpus* national révèle que l'implantation de la scène dans une étable concerne environ un quart des images. La popularité de ce motif iconographique ne semble pas pouvoir être expliquée par l'influence d'une source littéraire, Brigitte de Suède étant la seule à situer la rencontre de Jésus et des mages dans une étable. Il nous parait plus pertinent de supposer que l'iconographie de l'Adoration des mages a suivi une évolution analogue à celle qui caractérise le thème de la Nativité à la même époque[164].

[164] Voir p. 424 et suivantes.

Dans l'*Adoration des mages* peinte dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 100), la scène se déroule dans un lieu identique à celui de la *Nativité* (fig. 21), bien que le point de vue adopté par l'artiste soit légèrement différent. Sous l'édicule de bois qui matérialise l'étable, la Vierge est désormais assise sur un siège dont on n'aperçoit que le socle. Les deux anges qui sont figurés derrière Marie constituent une réminiscence de la garde angélique qui accompagne parfois le groupe principal, dans certaines images anciennes. Un édicule similaire abrite le groupe de la Vierge à l'Enfant dans une *Adoration des mages* qui appartient au cycle de l'Enfance du Christ peint dans la chapelle S. Giorgio de la basilique S. Chiara d'Assise (fig. 101). Une tenture rouge est suspendue derrière Marie afin de valoriser davantage les deux personnages sacrés.

Le motif de l'étable a rencontré moins de succès dans l'art mural de l'Hexagone. D'ailleurs, il n'apparait pas avant le XVe siècle, une période à laquelle le motif a également été introduit dans les images de la Nativité. Dans la chapelle du château du Pimpéan à Grézillé, le décor peint consacré à l'Enfance du Christ se poursuit avec une *Adoration des mages* (fig. 102). La scène s'inscrit dans un paysage verdoyant au sein duquel on aperçoit, à l'arrière-plan, les poutres de bois et le toit de chaume de l'étable, telle qu'elle a été figurée dans la peinture illustrant le thème de la Nativité (fig. 40).

Dans l'*Adoration des mages* peinte dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 103), le lieu dans lequel se situe l'action est identique à celui de la *Nativité* (fig. 28), même si le point de vue est légèrement désaxé. Par ailleurs, le bœuf et l'âne sont toujours présents à l'intérieur de l'étable, ce qui permet de confirmer l'unité d'espace qui existe entre les deux épisodes peints mais aussi d'instaurer une unité de temps en laissant supposer qu'ils se succèdent à peu d'intervalle. C'est également le cas dans le cycle peint de la cathédrale d'Orvieto, où le cadre dans lequel se déroule l'*Adoration des mages* (fig. 104) est strictement identique à celui des deux scènes précédentes, la *Nativité* et l'*Adoration des bergers* (fig. 37 et 68). Le lien qui existe entre le contexte de l'Adoration des mages et celui de la Nativité est également prégnant dans une peinture murale qui a été réalisée vers 1310, dans l'église des Franciscains de Bolzano, par un anonyme connu sous l'appellation de Maestro dell'affresco Castelnuovo[165] (fig. 105). Au sein d'un vaste paysage montagneux, le peintre a figuré un petit édicule de bois, entouré de clayonnages, sous lequel la Vierge et l'Enfant sont abrités. La présence du bœuf et de l'âne, à l'arrière-plan, confirme que la scène se déroule dans l'étable où Jésus a vu le jour. Par ailleurs, Joseph, qui est assis auprès de son épouse, tient sur ses genoux la crèche dans laquelle le nouveau-né avait été installé après sa naissance.

Dans deux *Adorations des mages* italiennes à l'iconographie inhabituelle, la Vierge est figurée sur la couche qui caractérise le type de la Vierge parturiente dans l'iconographie de la Nativité. Il existe cependant une différence notable puisque la Vierge est désormais assise sur le matelas afin de présenter aux mages l'Enfant qu'elle tient dans son giron. Le premier exemple apparait dans une peinture murale conservée dans l'église S. Martino de Campiglio (fig. 106). Cette peinture, qui appartient à un cycle dédié à l'Enfance et à la Passion du Christ, aurait été réalisée en 1403 par un artiste anonyme originaire du Sud-Tyrol[166]. La scène se déroule dans un paysage vallonné au sein duquel paissent des moutons placés sous la surveillance de deux bergers, à qui la naissance miraculeuse de Jésus est annoncée par un ange. Dans un enclos constitué de clayonnages, deux animaux sont isolés ; il s'agit probablement du bœuf et de l'âne. Toujours en lien avec l'épisode de la Nativité, un édicule

[165] DE MARCHI (2000), *op. cit.*, p. 56.

[166] Voir note 362 p. 119.

de bois évoque le motif de l'étable au premier plan. Sous cet abri, la Vierge à l'Enfant est assise sur un matelas qui est partiellement relevé afin de souligner sa position. Il existe un autre exemple de ce motif iconographique particulier dans une *Adoration des mages* qui a été peinte, vers 1330-1350 par un membre de l'école de Segna di Buonaventura[167], dans la nef de l'église S. Pietro à San Gimignano. Dans la partie droite de la composition, la Vierge à l'Enfant est assise sur un matelas de toile blanche, abrité sous une petite construction de bois qui s'apparente à l'étable de la Nativité. Le mauvais état de conservation de cette peinture murale ne permet pas de savoir si les deux animaux étaient également figurés.

ꝏ

L'observation des *Adorations des mages* qui appartiennent à la documentation de cette enquête a révélé que, du point de vue du lieu dans lequel se déroule l'action, l'iconographie s'est peu inspirée des textes qui, par ailleurs, n'apportent que peu de détails sur ce point précis. Dans les images les plus anciennes, la scène se déroule dans un lieu indéfini, caractérisé par un arrière-plan neutre. Progressivement, des éléments de structuration architecturale visant à valoriser le groupe de la Vierge à l'Enfant, prenant souvent la forme d'une arcade ou d'un dais, plus rarement celle d'une véritable architecture, sont introduits dans l'iconographie de l'Adoration des mages.
À partir du XIVe siècle, la scène est plus volontiers située dans un lieu qui évoque celui de la Nativité, créant ainsi une certaine unité spatiale et une continuité temporelle entre les deux épisodes. Le lieu choisi est parfois la grotte, spécifiquement dans l'art mural de la Péninsule, mais il s'agit le plus souvent de l'étable, un motif dont le développement s'effectue simultanément dans l'iconographie de l'Adoration des mages et dans celle de la Nativité. La présence du bœuf et de l'âne ou de la couche correspondant au type de la Vierge parturiente vient renforcer les liens spatio-temporels qui existent entre les deux thèmes iconographiques.

3.2.2. Les protagonistes de l'Adoration des mages

Les personnages qui apparaissent dans les images murales illustrant le thème de l'Adoration des mages constituent trois groupes distincts. Le premier, que l'on peut considérer comme le groupe principal, correspond à la figure de la Vierge et l'Enfant. Le deuxième groupe est celui des mages et de leur éventuel cortège. Dans le troisième groupe, nous avons rassemblé les personnages secondaires qui ne sont pas systématiquement représentés, en particulier Joseph et les suivantes de la Vierge.

3.2.2.1. La Vierge à l'Enfant

Du point de vue de la composition générale, la position conférée au groupe de la Vierge à l'Enfant conditionne l'ensemble de la disposition de l'image. Le groupe principal occupe communément une position latérale qui induit un rassemblement de tous les mages du côté opposé, créant ainsi une nette distinction visuelle entre le groupe sacré et les adorateurs. Lorsque cette position latérale est adoptée, la Vierge à l'Enfant est le plus souvent figurée dans la partie droite de la composition. Les mages ont ainsi le privilège d'apparaitre à la dextre des personnages sacrés, une position considérée comme la plus favorable dans la pensée médiévale.

[167] Voir note 153 p. 90.

Beaucoup plus rarement, la Vierge à l'Enfant est figurée au centre de la composition et les mages sont alors répartis de part et d'autre. Ce schéma compositif particulier explique la présence de mages en nombre pair, dans certaines peintures murales appartenant à l'art paléochrétien. Le nombre des mages n'étant pas véritablement fixé dans l'iconographie de cette période, la recherche de symétrie et la volonté de proposer une composition équilibrée ont parfois primé. C'est notamment le cas dans les deux *Adorations des mages* peintes dans les catacombes des Ss. Pierre et Marcellin (fig. 74), d'une part, et de Domitille (fig. 75), d'autre part, où l'on voit les mages, respectivement au nombre de deux et de quatre, converger vers le groupe principal figuré au centre.

Les caractères iconographiques du groupe principal

Quelle que soit la position qu'elle occupe au sein de la composition, la Vierge est généralement figurée de profil ou de trois-quarts afin que son regard et l'Enfant soient orientés en direction des mages. Même lorsqu'elle est figurée au centre de l'image, comme dans les deux peintures murales qui viennent d'être mentionnées, Marie est légèrement tournée d'un côté ou de l'autre afin d'éviter une stricte frontalité. Beaucoup plus rarement, Marie est représentée de face, dans une attitude hiératique qui témoigne d'une volonté de souligner la dignité de la Vierge. C'est le cas, par exemple, dans l'*Adoration des mages* qui appartient au décor de mosaïques de l'église S. Apollinare Nuovo de Ravenne (fig. 78). Rien ne vient perturber la frontalité des corps et la fixité des regards de la Vierge et de l'Enfant. La majesté des personnages est accentuée par le trône orné de pierreries sur lequel ils reposent et par la garde angélique qui veille sur eux, semblable à celle qui a déjà été observée dans la mosaïque de S. Maria Maggiore de Rome. Autre exemple avec la peinture murale conservée dans la chapelle cimétériale de Chirac (fig. 92). La stricte frontalité de la Vierge, soulignée par l'arcade qui la surmonte, est adoucie par la position de l'Enfant qui se tourne légèrement en direction du premier mage qui présente son offrande.

Ces différentes images mettent en exergue le fait que la Vierge est presque toujours assise dans l'iconographie de l'Adoration des mages et le *corpus* iconographique de cette enquête ne comporte que deux exceptions. Dans l'*Adoration des mages* qui appartient au cycle de l'Enfance du Christ peint dans l'église S. Michele de Civitella Paganico (fig. 108), la composition est structurée à l'aide d'une architecture constituée d'un espace voûté en berceau, au centre, et de deux portiques latéraux soutenus par de fines colonnettes. La Vierge est debout et marque l'axe central de la composition. Bien qu'elle soit figurée au centre de l'image, les trois mages sont rassemblés à la droite de Marie qui leur présente l'Enfant.
La Vierge est également debout dans une *Adoration des mages* conservée dans le chœur des moines de l'église S. Pietro de Montefiascone. Cette peinture murale aurait été réalisée vers la fin du XIVe ou le début du XVe siècle par un artiste anonyme[168]. L'état de conservation, très fragmentaire, ne permet plus d'appréhender le cadre dans lequel se déroule la scène. La Vierge, tenant l'Enfant entre ses bras, est debout à l'extrémité droite de la composition. Monumentale, elle domine en taille les mages, accompagnés d'un serviteur, qui lui font face.

À l'exception de ces deux peintures murales et de l'*Adoration des mages* du Ve siècle conservée dans la basilique S. Maria Maggiore de Rome, la Vierge assise tient toujours l'Enfant

[168] ROMANO S. (1992), *op. cit.*, p. 420.

sur ses genoux. La plupart du temps, Jésus est lui aussi en position assise comme, par exemple, dans les peintures murales de La Brigue ou d'Orvieto (fig. 103 et 104).
Il arrive cependant que l'Enfant se tienne debout sur les genoux de sa mère. Dans l'église Notre-Dame de Saux, une très belle *Adoration des mages* poursuit le cycle pictural, consacré à l'Enfance du Christ, qui décore le chœur de l'édifice (fig. 108). La scène se déroule dans un lieu indéfini, caractérisé par un arrière-plan quadrillé. Dans la partie droite de la composition, la Vierge est assise sur un siège massif dépourvu de dossier. L'Enfant se tient debout sur les genoux de sa mère et accueille les trois mages d'un geste de bénédiction. Cette attitude, peu naturelle pour un nouveau-né, est contrebalancée par le réflexe maternel de la Vierge qui maintient son Fils au niveau des hanches afin d'éviter qu'il ne tombe. Dans la chapelle votive, dite « Cella della Madonna », de Talamello, une *Adoration des mages* fait également partie du cycle peint par Antonio Alberti da Ferrara (fig. 109). Le mauvais état de conservation de cette fresque ne permet pas de distinguer avec précision le lieu dans lequel les personnages s'inscrivent, bien qu'il s'agisse vraisemblablement d'un extérieur, comme semble l'indiquer la présence d'un amas rocheux et de l'étable dans la partie gauche de la composition. La Vierge est assise sous l'abri que lui procure l'édicule de bois. L'Enfant, debout sur ses genoux, est entièrement nu, selon un type iconographique que l'on ne rencontre pas avant le XIVe siècle dans les images murales de l'Adoration des mages qui ont été rassemblées. Comme dans la peinture murale de Saux, Marie tient fermement son Fils afin de lui épargner une éventuelle chute.
En revanche, l'iconographie de l'Adoration des mages a rarement figuré l'Enfant couché, alors qu'il s'agirait d'une position naturelle pour un nourrisson. Cette posture inhabituelle a été attribuée à Jésus dans deux peintures murales françaises. Dans le courant du XIIIe siècle[169], une *Adoration des mages* a été peinte dans le chœur de l'église S. Pierre de La Sauve-Majeure (fig. 110). La scène se déroule dans un lieu indéfini, caractérisé par un fond uni. Dans la partie droite de la composition, un rectangle au fond plus sombre, entouré d'un liseré, délimite un espace différent dans lequel s'inscrit la figure de la Vierge à l'Enfant. Celle-ci est assise, en position frontale, sur un siège bas et massif dépourvu de dossier. Cependant, son attitude est dénuée du hiératisme qui caractérise généralement cette position frontale. De son bras gauche, Marie maintient son Fils qui est allongé sur ses genoux et vers lequel elle incline son visage. À l'aide de sa main droite, elle dénude l'un de ses seins et le présente à Jésus qui s'en saisit et s'apprête à téter. Cette image est véritablement remarquable car, parmi les exemples répertoriés, il s'agit de l'unique occurrence illustrant l'idée de l'allaitement de l'Enfant dans le contexte iconographique de l'Adoration des mages. Dans la peinture murale de Kernascléden (fig. 91), Jésus est également allongé sur les genoux de sa mère, entièrement nu et adoptant une attitude assez naturelle pour un nouveau-né.

Tout comme les attitudes générales des deux personnages principaux, les gestuelles qui leur sont attribuées sont peu variées. S'agissant de la Vierge, la gestuelle est quasiment inexistante puisqu'elle se contente généralement de maintenir fermement son Fils dans son giron. Quelques exceptions ont néanmoins été recensées au sein de la documentation iconographique de notre étude.
Dans l'*Adoration des mages* peinte dans la catacombe de Domitille (fig. 75), la Vierge tend sa main ouverte en direction des mages, situés à sa droite. Ce geste peut souffrir une double interprétation : il pourrait s'agir d'un moyen grâce auquel Marie attire l'attention de

[169] La datation de cette peinture murale est sujette à controverse. Michelle Gaborit en situe la réalisation au début du XIIIe siècle, vers 1210-1220, tandis que Robert Mesuret propose une datation plus tardive, à la fin du siècle. GABORIT (2002), *op. cit.*, p. 240-245. MESURET (1967), *op. cit.*, p. 177.

l'Enfant sur les voyageurs qui viennent l'adorer, à moins qu'il ne s'agisse d'un geste d'encouragement incitant les mages à s'approcher de Jésus. La Vierge adopte une gestuelle analogue dans une *Adoration des mages* qui appartient au décor peint de la chapelle S. Pellegrino de Bominaco (fig. 111). La Vierge à l'Enfant est assise sur un siège bas, au premier plan d'une architecture étroite et élevée qui contribue à valoriser le groupe principal. Marie maintient de la main gauche l'Enfant, assis sur ses genoux et bénissant les mages qui sont figurés à la droite des personnages sacrés. De sa main droite, ouverte, la Vierge esquisse un geste en direction des adorateurs.

Dans l'*Adoration des mages* qui poursuit le cycle de l'Enfant du Christ peint dans la chapelle du Palazzo Orsini à Tagliacozzo (fig. 112), les personnages se répartissent au sein d'un paysage. La Vierge à l'Enfant prend place auprès d'un petit édicule de pierre, percé d'une porte étroite. L'Enfant, entièrement nu, est assis sur ses genoux. De sa main droite, Marie esquisse un geste similaire à celui des deux peintures précédentes, à cette différence près qu'il s'adresse à un mage prosterné à ses pieds. En l'occurrence, ce geste a peut-être pour vocation de manifester l'humilité de la Vierge, qui incite l'adorateur à se relever.

Dans l'*Adoration des mages* de l'église S. Apollinare Nuovo de Ravenne (fig. 78), le mosaïste a conféré à la Vierge une attitude qui n'a rencontré aucun équivalent au sein du *corpus* de cette enquête. Assise dans une posture hiératique qui a déjà été évoquée plus haut, Marie effectue un signe de bénédiction de la main droite. Cette gestuelle, nous le verrons, est plus souvent attribuée à l'Enfant qu'à sa mère.

Dans d'autres images murales illustrant le thème iconographique de l'Adoration des mages, la Vierge tient parfois un objet dans une main tandis qu'elle s'assure de la sécurité de son Fils de l'autre. Dans la peinture murale du Petit-Quevilly (fig. 88), Marie tient dans la main droite, entre le pouce et le majeur, une petite sphère dans laquelle est fichée une fine tige rectiligne. L'interprétation de cet objet nous semble délicate. Serait-ce une sorte de sceptre malgré l'absence d'ornement sommital ? Cette tige, pourtant dépourvue de toute fleur, pourrait-elle évoquer le lys, symbole de la pureté mariale par excellence ? Dans ce cas, cette image pourrait être rapprochée de l'*Adoration des mages* de Chirac (fig. 92) dans laquelle la Vierge tient dans la main droite une fleur de lys héraldique en or. Mais un motif iconographique identique à celui du Petit-Quevilly apparait dans une autre *Adoration des mages,* probablement peinte dans le courant du XIIIe siècle[170] dans l'église S. Hilaire d'Asnières-sur-Vègre. Les personnages se détachent sur un fond neutre. Dans la partie droite de la composition, la Vierge est assise sur un siège massif, dépourvu de dossier, dans une attitude frontale et hiératique. Comme au Petit-Quevilly, elle tient entre deux doigts de la main droite une petite sphère, à cette différence près que celle-ci ne comporte pas de tige. S'agit-il du même objet ? La présence de la tige dans la première image ou son absence dans la seconde résulteraient-elles d'une erreur imputable à un éventuel restaurateur et d'une dégradation de la couche picturale ? Toujours est-il que, dans les deux cas, la petite sphère ressemble étrangement au contenu du bol offert par le premier mage.

Dans d'autres *Adorations des mages* qui appartiennent au corpus de cette enquête, la Vierge tient non pas le contenu mais le contenant offert par le premier adorateur. Dans la peinture murale de La Brigue (fig. 103), Marie soutient de sa main droite la pièce d'orfèvrerie qui a été remise à l'Enfant par le vieillard agenouillé et que le nouveau-né peine à soulever seul. Dans l'*Adoration des mages* de Galatina (fig. 98), la Vierge tient véritablement dans sa main gauche le présent qui a été offert par le premier mage.

---

[170] Voir note 76 p. 77.

Enfin, une autre *Adoration des mages* poursuit le programme décoratif de la chapelle Notre-Dame-de-Protection de Cagnes (fig. 113). Les personnages sont répartis au sein d'un paysage montagneux et aride. Dans la partie droite de la composition, la Vierge à l'Enfant est assise sur un rocher. Le nourrisson, qui semble entièrement nu, tient un ciboire orfévré qui lui a été remis par le premier mage. Marie, quant à elle, tient dans la main gauche une palme, un motif n'ayant aucun équivalent dans les *Adoration des mages* qui ont été rassemblées. La portée symbolique de ce végétal a déjà été explicitée dans le cadre de l'analyse du thème de l'Annonciation[171]. Dans le contexte de l'Adoration des mages, il semble que la palme puisse toujours être interprétée selon une double acception : évocation de la conception virginale, elle préfigure également la future victoire du Christ sur la mort au moment de sa Résurrection. Ces deux interprétations viennent confirmer le caractère divin de l'Enfant, le Fils de Dieu que les mages sont les premiers à venir adorer.

À l'instar de celle de sa mère, la gestuelle de l'Enfant est peu variée, mais elle instaure généralement un lien avec le premier mage qui se présente devant lui. Le plus souvent, Jésus bénit le premier des adorateurs. Cette attitude est notamment adoptée dans la peinture murale d'Olevano sul Tusciano (fig. 82), qui constitue l'un des exemples les plus anciens, bien que l'état de conservation des *Adorations des mage*s plus précoces ne permette pas véritablement de le confirmer. Jésus bénit également les mages dans la peinture murale de Nohant-Vic (fig. 85), dans la mosaïque de Monreale (fig. 90) ou, plus tardivement, dans l'*Adoration* de Saux (fig. 108).
Dans la peinture murale du Sacro Speco de Subiaco (fig. 97), l'Enfant bénit le premier mage de la main droite tandis qu'il pose la gauche sur sa tête chenue. Cette attitude plus personnelle évoque le geste de l'absolution, tel qu'il était pratiqué au sein de l'Ordre franciscain[172]. Il n'est donc pas étonnant d'observer une gestuelle identique dans l'*Adoration des mages* conservée dans la basilique S. Chiara d'Assise (fig. 101), à cette différence près que le signe traditionnel de la bénédiction est supprimé au profit du seul geste de l'absolution.
Dans d'autres images murales illustrant le thème de l'Adoration des mages, l'Enfant est particulièrement intéressé par le présent que le premier adorateur lui offre. Pour la première fois, dans une peinture murale qui est conservée dans l'*arcosolium* 15 de la catacombe romaine de Domitille[173], Jésus tend les bras vers le plat large et rond que lui présente le premier des trois mages. Une gestuelle similaire apparait dans l'*Adoration des mages* de Ferentillo (fig. 89), où l'Enfant tend sa main droite pour se saisir du contenu de la boite quadrangulaire que lui offre le premier adorateur. Dans la peinture murale de Lanslevillard (fig. 93), le nouveau-né tend ses deux bras en direction du ciboire d'or que lui offre le vieillard agenouillé.
L'action est plus avancée dans l'*Adoration des mages* peinte dans la cathédrale d'Atri (fig. 90) puisque l'Enfant tient déjà entre ses mains l'objet orfévré qui renferme le présent du premier mage. Dans la fresque d'Orvieto (fig. 104), Jésus tient entre ses mains une sphère jaune, qui était probablement contenue dans la boîte offerte par le vieillard prosterné et à présent déposée sur le sol.

---

[171] Voir p. 365 et suivantes.

[172] TOMASCHETT Michael, « L'iconografia dell'Adorazione dei Magi : catalogo dei dipinti murali nel Grigioni italiano e nel Ticiano dal Medioevo al Cinquecento » in AGUSTONI Edoardo, CARDANI VERGANI Rossana, RÜSCH Elfi (a cura), *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera Italiana*, Atti del convegno (Lungano, 28 marzo 1998), Lugano : Fidia, 2000, p. 80.

[173] Cette peinture murale aurait été réalisée dans la seconde moitié du IVe siècle. WILPERT (1903), *op. cit*., p. 180.

La Reine du ciel : le type iconographique de la Vierge couronnée

Une peinture murale, qui représente la Vierge à l'Enfant en majesté dans l'église romaine de S. Maria Antiqua, est généralement considérée comme l'un des premiers exemples figurant le type iconographique de la Vierge couronnée. Cette peinture, datée du VIe siècle, est partiellement conservée sur le mur dit du palimpseste et offre une vision de la Vierge vêtue et trônant comme une impératrice byzantine. L'élaboration de cette image coïncide peut-être avec l'introduction de la première fête mariale à Rome. Mais le type iconographique de la Vierge couronnée s'est surtout développé à partir du IXe siècle[174], et son introduction dans le contexte de l'Adoration des mages trouve probablement son origine dans la sculpture du XIe siècle[175].

L'observation des *Adorations des mages* qui appartiennent au *corpus* de cette enquête a révélé l'importante diffusion du type iconographique de la Vierge couronnée dans l'art mural de l'Hexagone. Le motif y apparait dans la seconde moitié du XIIe siècle, comme en témoignent deux peintures murales répertoriées dans le *corpus* français[176]. L'*Adoration des mages* du Petit-Quevilly en constitue peut-être le premier exemple (fig. 88). La Vierge est coiffée d'une large couronne de métal argenté, dont le pourtour est surmonté de trois perles. On observe des ornements identiques sur les casques métalliques qui coiffent les mages, mais il semble que la couronne de Marie soit plutôt une couronne ouverte. À la fin du siècle, dans la peinture murale de Vesdun (fig. 87), la Vierge porte également une couronne dont la forme anguleuse évoque les couronnes carrées de type carolingien[177].
Si l'on excepte ces deux exemples précoces, les *Adorations des mages* françaises dans lesquelles la Vierge est couronnée sont particulièrement nombreuses aux XIIIe et XIVe siècles. Dans la peinture murale conservée dans l'église de La Sauve-Majeure (fig. 110), la chevelure de Marie est dissimulée par un voile par-dessus lequel est déposée une couronne étroite, surmontée d'ornements tréflés. La Vierge de l'*Adoration des mages* de Chirac (fig. 92) est coiffée d'une couronne similaire, mais les ornements qui la surmontent évoquent davantage des fleurs de lys, symbole royal par excellence qui est redoublé par la fleur que Marie tient dans la main droite. Cette couronne d'or ornée de fleurs de lys stylisées apparait également comme attribut marial dans la peinture murale de Saux (fig. 108).
En revanche, parmi les images murales de l'Adoration des mages qui ont été répertoriées dans la péninsule italienne, le type iconographique de la Vierge couronnée n'apparait qu'une seule fois, dans une image qui accompagne l'*Annonciation* peinte vers 1410[178] dans le cloître de la cathédrale de Bressanone (fig. 114). La scène se déroule dans un paysage au sein duquel s'élève un petit édicule au toit de chaume, une étable à l'intérieur de laquelle le bœuf et l'âne sont abrités. À l'arrière-plan, trois bergers accompagnés de leur troupeau reçoivent l'annonce de l'ange. Autant d'éléments situant l'épisode de l'Adoration des mages dans un contexte spatial et temporel qui correspond à celui de la Nativité. Au premier plan de la composition, la Vierge à l'Enfant est assise sur la droite. Elle est coiffée d'une haute couronne surmontée de pointes et dont le pourtour est, semble-t-il, orné de pierreries. La

[174] THÉREL (1984), *op. cit.*, p. 232-233 et 236.

[175] VEZIN (1950), *op. cit*, p. 77.

[176] La figuration du type iconographique de la Vierge couronnée dans ces deux peintures murales françaises vient contredire l'hypothèse de Michael Tomaschett qui situe l'introduction du motif, dans l'iconographie de l'Adoration des mages, dans la seconde moitié du XIVe siècle. TOMASCHETT (2000), *art. cit.*, p. 78.

[177] ROCACHER (2002), *art. cit.*, p. 154-155.

[178] Voir note 518 p. 346.

présence de ce motif iconographique laisse à penser que l'auteur anonyme de cette peinture murale n'était pas étranger à l'art français.

Le type iconographique de la Vierge couronnée est étroitement lié au thème de la royauté de Marie[179]. Fille de la race de David, la Vierge est issue d'une lignée royale de par sa naissance. Mais la reconnaissance de sa royauté est surtout liée à sa maternité divine. Les premiers témoignages de vénération qui s'adressent à la « Mère du Roi » se fondent probablement sur les paroles prononcées par sainte Élisabeth lorsqu'elle reçoit la visite de sa cousine et que la divinité de l'enfant qu'elle porte lui est révélée : « Et d'où m'arrive-t-il que la mère de mon Seigneur vienne vers moi ? »[180]. S'ensuit une logique assimilation entre la mère d'un roi et une reine.
La vénération qui était témoignée aux reines-mères de l'Antiquité n'est sans doute pas étrangère au développement du thème de la royauté de Marie. En effet, ces reines sont associées, de par leur maternité, au pouvoir divin puisqu'elles donnent naissance à l'enfant royal, dont la légitimité temporelle est établie par les dieux. Dans l'Égypte ancienne, notamment, la reine est davantage vénérée pour son rôle de mère du futur roi que pour celui d'épouse du monarque régnant. Parmi ces reines-mères égyptiennes, certaines ont même été divinisées après leur mort. Cette vénération pour la maternité royale s'observe également dans certains passages de l'Ancien Testament. Par exemple, Bethsabée, épouse du roi David, reçoit plus d'honneurs après être devenue la mère de Salomon.
Dans la littérature chrétienne, les premières mentions relatives au thème de la royauté de la Vierge apparaissent au IVe et surtout au Ve siècle. L'intérêt des exégètes pour cette thématique s'affirme probablement dans le contexte du développement de la mariologie, qui prend son essor après le Concile d'Éphèse et qui se manifeste également par l'introduction des premières fêtes dédiées à la Vierge. L'adoption du christianisme comme religion d'État a également pu jouer un rôle dans le développement du thème de la royauté de Marie. Avec l'adoption de la nouvelle religion par l'empereur, la royauté céleste du Christ est désormais associée à celle, terrestre, du prince. L'affirmation de la royauté de l'Enfant rejaillit également sur sa mère.
L'idée du couronnement possède également un caractère triomphal dans la pensée chrétienne. Dans le Nouveau Testament, la couronne est particulièrement liée à la notion d'une victoire sur l'épreuve. Ainsi, l'attribution d'une couronne à la Vierge symbolise la récompense qui lui est attribuée, non seulement en raison de sa maternité divine, mais aussi pour sa future association aux souffrances de son Fils au moment de la Passion. Enfin, au travers de son Assomption, la royauté de Marie est concrétisée puisqu'elle est amenée à siéger sur le trône céleste de son Fils pour les siècles des siècles. Marie est désormais la Reine du Ciel et cette position privilégiée, au plus près de Dieu, lui confère un pouvoir d'intercession incomparable. Certaines antiennes employées dans la liturgie, dès la fin du XIe siècle, soulignent ce privilège marial. Elles débutent généralement par un titre royal – *Regina coeli*, *Regina mundi*… – qui constitue « à la fois une louange et un appel à la puissance d'intercession de Marie »[181].

La figuration de la Reine du Ciel s'avère néanmoins peu fréquente, au sein du *corpus* iconographique de cette enquête, puisque le motif de la Vierge couronnée demeure assez margi-

[179] Les éléments de réflexion relatifs au thème de la royauté de la Vierge sont issus de : THÉREL (1984), *op. cit.*, p. 225-230.

[180] Luc 1, 42.

[181] THÉREL (1984), *op. cit.*, p. 229.

nal dans le contexte de l'Adoration des mages. En revanche, dans toutes les images, le groupe de la Vierge à l'Enfant peut se référer symboliquement à une autre thématique, celle du le Trône de Sagesse.

Le Trône de Sagesse

Le groupe de la Vierge à l'Enfant entretient des rapports étroits avec les figures antiques de la déesse-mère, comme la *Magna Mater* gallo-romaine ou le groupe égyptien Isis-Horus. Mais tandis que ces figurations antiques matérialisent surtout des thèmes liés à la maternité et à la fertilité, l'interprétation chrétienne de la Vierge à l'Enfant va bien au-delà[182]. Ainsi, l'image du couple Mère-Fils est intimement liée à la notion du Trône de Sagesse, ou *Sedes sapientiae*.
Le Trône de Sagesse est une vision de la Vierge à l'Enfant en majesté qui manifeste le statut de Marie selon un double point de vue : l'image donne à voir une mère qui serre son enfant contre elle mais, en tant que Mère de Dieu, elle est aussi le trône sur lequel repose le Verbe, autrement dit la Sagesse divine qui s'est incarnée dans son sein. Au travers de l'image du Trône de Sagesse, la double nature du Christ, à la fois humaine et divine, est également exaltée[183].

L'idée du Trône de Sagesse trouve son origine dans les textes de certains auteurs ayant vécu pendant les premiers siècles du christianisme[184]. Dans la première moitié du IVe siècle, chez Athanase d'Alexandrie, la Vierge est assimilée au trône de Dieu[185]. Dans la même veine, une homélie d'André de Crète, qui vécut entre 660 et 740, donne une interprétation mariale du trône qu'Isaïe mentionne dans l'une de ses prophéties[186]. Dans un panégyrique dédié à la Vierge, Jean Damascène s'adresse directement à la Mère de Dieu en employant le terme de « trône »[187].
L'exégèse relative à l'interprétation mariale du trône se développe au cours du Moyen Âge[188] et la Vierge est associée plus spécifiquement au trône de Salomon, tel qu'il est décrit dans le livre des Rois[189]. Sous la plume de Pierre Damien et de Guibert de Nogent, l'idée du Trône de Sagesse se précise. Le premier, dans un sermon sur la naissance de Marie, insiste sur la grande sagesse de Salomon et compare son trône au siège de la Sagesse de Dieu. Il ajoute que le ventre de la Vierge est l'image de ce trône et que l'ivoire qui le constitue symbolise la virginité de Marie. Le second auteur assimile également la Vierge au trône de Salomon et crée un nouveau parallèle entre le roi vétérotestamentaire, réputé pour sa clairvoyance, et la Sagesse divine. Dans le deuxième quart du XIVe siècle, le *Speculum Huma-*

---

[182] FORSYTH Ilene H., *The throne of wisdom. Wood sculptures of the Madonna in romanesque F*rance, Princeton : Princeton University Press, 1972, p. 29.

[183] *Ibid*., p. 1-2.

[184] *Ibid*., p. 24.

[185] ATHANASE D'ALEXANDRIE : « Thronus autem Dei per Virginem Mariam figurebatur » (MARRACCI Ippolito, *Polyanthea Mariana*, Cologne, 1710, p. 724).

[186] Isaïe 6, 1 : « En l'année où est mort le roi Ozias, je vis le Seigneur assis sur un trône haut et élevé ; et ce qui était sous lui remplissait le temple. » ANDRE DE CRETE : « Thronus excelsus et elevatus in quo sedens Dominus Sabaoth visus est » (PG, XCVIII, col. 879).

[187] JEAN DAMASCÈNE : « Ave, thronus in sublime elatus in gloria, animata sedes, Dei in se sessionem designans » (PG, XCVI, col. 690).

[188] FORSYTH (1972), *op. cit*., p. 24-27.

[189] Rois III 10, 18-20 : « Le roi Salomon fit aussi un grand trône d'ivoire, et il le revêtit d'un or très jaune. Ce trône avait six degrés : le haut était arrondi par derrière, et il y avait deux mains, l'une d'un côté et l'autre de l'autre, qui tenaient le siège, et deux lions auprès de chaque main ; Et douze lionceaux étaient sur les six degrés, d'un côté et de l'autre : il n'a pas été fait un tel ouvrage dans aucun royaume. »

nae Salvationis établit, peut-être pour la première fois, un lien entre l'idée du Trône de Sagesse et l'épisode de l'Adoration des mages. L'auteur insiste particulièrement sur la correspondance typologique qui existe entre les deux thèmes. Pour lui, le trône de Salomon préfigure la Vierge, tout comme le roi vétérotestamentaire préfigure le Christ lui-même. Ainsi, l'épisode biblique qui relate la visite de la reine de Saba à Salomon, et qui mentionne les présents fabuleux qu'elle lui a offerts, constitue une préfiguration de l'offrande des mages au Christ nouveau-né.

L'importance de l'idée du Trône de Sagesse dans le contexte de l'Adoration des mages est soulignée par l'usage d'images représentant le groupe de la Vierge à l'Enfant en majesté au cours de l'*Officium Stellae*, un drame liturgique joué pour la fête de l'Épiphanie[190]. Ce drame a probablement été créé durant le Haut Moyen Âge, bien que ses textes se soient surtout diffusés au cours de la période romane, aux XIe et XIIe siècles. Les exemplaires postérieurs sont peu nombreux, mais il en existe tout de même jusqu'au XVe siècle. La scène consacrée à l'Adoration des mages était jouée au cœur de la messe elle-même, plus précisément avant l'offertoire ; les offrandes que les mages présentent à l'Enfant sont donc mises en parallèle avec le pain et le vin offerts durant la célébration. Si le rôle des mages était endossé par des clercs, la présence de la Vierge à l'Enfant était matérialisée grâce à une image sculptée ou peinte.
Lorsque le type iconographique de la Vierge couronnée vient s'ajouter au thème du Trône de Sagesse, l'image transmet l'idée d'une double majesté céleste : celle du Christ-Roi, intronisé sur les genoux de sa mère qui est aussi la Reine du Ciel[191]. Par ailleurs, l'idée du trône contribue également à asseoir le pouvoir terrestre du Christ puisque, au Moyen Âge, le trône de Salomon était généralement associé au pouvoir royal[192].

3.2.2.2. Les mages et leur cortège

L'iconographie des mages recouvre plusieurs aspects qu'il convient d'étudier individuellement. Ainsi, après avoir examiné la question du nombre des mages et de leurs attitudes, nous nous intéresserons à deux thèmes spécifiques, celui de la royauté des mages et celui de la figuration des trois âges de la vie qui sera mis en parallèle avec celle des trois races humaines. Pour finir, la nature des présents offerts ainsi que la composition de l'éventuel cortège des mages seront examinées.

Le nombre et les attitudes des mages

Les sources textuelles les plus anciennes, en particulier l'*Évangile selon saint Matthieu*, ne précisent pas combien de mages sont venus adorer l'Enfant Jésus. Le nombre des mages est évoqué pour la première fois dans l'*Évangile du Pseudo-Matthieu,* dont l'auteur précise que chacun a offert un présent à l'Enfant. C'est donc le nombre traditionnel des présents, établi sans équivoque par l'évangile canonique, qui permet de déterminer que trois mages sont venus auprès du nouveau-né.
Cette convention a été acceptée sans réserve dans l'iconographie de l'Adoration des mages, à l'exception de quelques images paléochrétiennes dans lesquelles le nombre des mages n'est pas véritablement fixé, comme nous l'avons évoqué plus haut. Même s'ils sont le plus

[190] FORSYTH (1972), *op. cit.*, p. 49-58.
[191] *Ibid.*, p. 29.
[192] *Ibid.*, p. 90.

souvent au nombre de trois, il arrive qu'ils soient figurés par deux ou par quatre. La Vierge occupe alors le centre de la composition et les mages convergent vers elle de part et d'autre. Pour exemple, mentionnons à nouveau deux *Adorations des mages* peintes respectivement dans les catacombes des Ss. Pierre et Marcellin, d'une part, et de Domitille, d'autre part (fig. 74 et 75).

Ce type de composition semble s'inspirer directement de l'art triomphal de Rome et, plus particulièrement, d'images figurant les peuples vaincus offrant leur tribut à l'empereur. Les barbares, revêtus de costumes orientaux, étaient souvent représentés de part et d'autre d'une Victoire vers laquelle ils convergeaient pour lui offrir des présents. Dans les plus anciennes *Adorations des mages* qui ont été répertoriées, les adorateurs sont, eux aussi, vêtus à la mode orientale et plus précisément persane. Ils portent le chiton, une tunique courte blousant à la taille, l'anaxyride, une sorte de pantalon moulant, et la chlamyde, un ample manteau attaché sur l'épaule. Ils sont, en outre, coiffé du bonnet phrygien[193]. La restitution de ce costume oriental est particulièrement réussie dans la mosaïque de l'église S. Apollinare Nuovo de Ravenne (fig. 78). Les vêtements des mages sont constitués d'étoffes toutes différentes, aux couleurs chatoyantes. Les pantalons collants des deux premiers mages sont richement soulignés de rangs de perles. Tous sont coiffés d'un bonnet phrygien écarlate. Chacun des mages est identifié par son nom, dans une inscription qui court près de la frise supérieure de cette mosaïque[194]. La présence de cette inscription témoigne de l'introduction précoce des noms des adorateurs dans l'iconographie même si, comme nous l'avons évoqué plus haut, ils n'ont été véritablement popularisés et fixés qu'au cours du XIIe siècle[195].

Dans les plus anciennes *Adorations des mages*, en particulier celles qui appartiennent à l'art des catacombes (fig. 73-76), les mages sont toujours debout et progressent vers la Vierge à l'Enfant en présentant leurs offrandes. Le dynamisme des personnages et l'attitude d'offrande, matérialisée par les mains tendues, reflètent avec exactitude la gestuelle des barbares porteurs de tributs. Cependant, l'usage de ce schéma compositif s'éloigne radicalement du récit livré par l'*Évangile selon saint Matthieu* qui indique que les mages se prosternent devant l'Enfant[196].

C'est peut-être pour se rapprocher davantage du récit évangélique que l'attitude des mages tend à se modifier progressivement pour devenir plus respectueuse. L'iconographie de l'Adoration des mages s'éloigne alors de l'imagerie triomphale de Rome pour s'orienter vers la figuration d'une véritable adoration. Ainsi, le premier mage esquisse une génuflexion au moment où il offre son présent à l'Enfant. Si cette nouvelle attitude existe déjà dans l'art paléochrétien, comme en témoigne l'une des ampoules de Monza produite au VIe siècle[197], elle ne semble pas s'affirmer dans l'art mural avant le VIIIe siècle.

Au sein du *corpus* iconographique de cette enquête, l'*Adoration des mages* peinte dans l'église romaine de S. Maria Antiqua constitue le premier témoignage d'une évolution dans l'attitude des adorateurs du Christ (fig. 79). En effet, le premier mage qui se présente devant la Vierge à l'Enfant amorce une génuflexion tandis qu'il tend son offrande à bout de bras. Dans cette peinture, les trois mages sont toujours vêtus à la mode orientale, avec en particulier la chlamyde dont l'attache est bien visible sur l'épaule droite des deux premiers

---

[193] VEZIN (1950), *op. cit*, p. 67-68.

[194] « SCS BALTHASSAR - SCS MELCHIOR - SCS GASPAR ».

[195] Voir p. 467.

[196] CUMONT Franz, « L'adoration des mages et l'art triomphal de Rome » in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Memorie*, 1932-1933, III, p. 99-100.

[197] *Ibid*., p. 62.

adorateurs. En revanche, leur coiffe témoigne d'une évolution générale où le bonnet phrygien est remplacé par d'autres types de bonnets, souvent coniques[198]. En l'occurrence, les mages sont coiffés d'un petit chapeau de forme cylindrique. Une inscription identifie la fonction des trois personnages[199] mais leurs noms ne sont pas indiqués.
Dans l'*Adoration des mages* de Ferentillo (fig. 89), la génuflexion du premier mage paraît moins prononcée au regard de la position de ses jambes. Cependant, il semble bel et bien sur le point de s'agenouiller, comme l'indiquerait le fait qu'il soit beaucoup plus petit que les deux autres adorateurs. Comme à S. Maria Antiqua, le costume des mages conserve un caractère oriental, notamment grâce à la chlamyde, mais le bonnet phrygien est remplacé par une coiffe conique.

Au XIIe siècle, le motif iconographique de la génuflexion du premier mage est introduit dans les images de l'Adoration des mages qui appartiennent à l'art mural de l'Hexagone. Elle est à peine esquissée dans la peinture murale d'Ille-sur-Têt (fig. 84) où l'on observe que le fléchissement des jambes du premier adorateur est légèrement plus prononcé que celui de ses compagnons. La génuflexion est, en revanche, clairement illustrée dans l'*Adoration des mages* peinte à Nohant-Vic (fig. 85) puisque le premier personnage s'apprête à poser le genou droit à terre.
Dès cette période, la génuflexion du premier mage s'affirme véritablement comme une constante dans l'iconographie de l'Adoration des mages, telle qu'elle s'est développée dans l'art mural français. Il ne s'agit pas d'une véritable adoration, les deux genoux au sol, mais d'une posture qui s'apparente davantage à l'hommage d'un vassal à son suzerain et qui peut être interprétée, en l'occurrence, comme l'hommage des souverains terrestres au Roi des rois et à sa mère, la Reine du Ciel[200]. Le développement de cette attitude, dans l'Adoration des mages française, reflète un contexte social fortement marqué par la féodalité. Cette affinité entre le motif iconographique et un contexte social spécifique permet peut-être d'expliquer pourquoi le type iconographique de la génuflexion du premier mage est peu répandu dans l'art mural de la Péninsule avant le XIVe siècle. De la même manière, l'importance du système féodal en France a peut-être eu une incidence sur le développement localisé du motif iconographique de la Vierge couronnée.

À partir du XIVe siècle, les types iconographiques de la génuflexion et de l'agenouillement complet du premier mage se développent considérablement dans l'iconographie italienne de l'Adoration des mages. La généralisation de cette posture va de pair avec l'introduction d'une nouvelle gestuelle pour ce premier adorateur, qui embrasse le pied de l'Enfant. Cette attitude doit être rapprochée des *Méditations sur la vie du Christ* puisque l'auteur évoque le baiser donné par les mages aux pieds de Jésus. Cependant, le texte s'est peut-être inspiré de représentations iconographiques plus anciennes car le motif du baiser est déjà attesté dans plusieurs *Adorations des mages* sculptées aux tympans d'églises romanes situées dans l'aire catalo-pyrénéenne[201].
L'*Adoration des mages* peinte dans la chapelle des Scrovegni de Padoue figure parmi les premiers exemples illustrant ce motif iconographique dans l'art mural italien (fig. 100). Le

---

[198] CUMONT (1932-1933*), op. cit.*, p. 70.

[199] « [M]AGI ».

[200] BUGINI, MANZONI, ROSSI (1995), *op. cit.*, p. 223.

[201] Le motif apparait notamment aux portails des églises Santiago d'Aguero, S. Miguel Arcangel de Biota et S. Nicolàs d'El Frago. Les deux derniers tympans sculptés s'inspirent très probablement de celui d'Agüero et ont été réalisés à la transition des XIIe et XIIIe siècles. GARLAND (1994), *art. cit.*, p. 113 et fig. 8-10.

premier mage est véritablement agenouillé aux pieds de la Vierge à l'Enfant. Celui-ci est entièrement emmailloté mais le vieil homme maintient ses pieds à l'aide de sa main droite et les embrasse au travers de l'étoffe. Une figuration analogue apparait dans la peinture murale de Civitella Paganico (fig. 107), à cette différence près que le mage presse les pieds nus de l'Enfant contre sa bouche.
Le motif iconographique est encore assez répandu dans l'art mural du Quattrocento avant de se raréfier considérablement dans la première moitié du siècle suivant. Dans l'*Adoration des mages* conservée à San Marino (fig. 94), le premier adorateur effectue une profonde génuflexion lorsqu'il se présente devant la Vierge à l'Enfant. Dans chacune de ses mains, il tient l'un des pieds nus de Jésus, comme s'il s'apprêtait à les baiser l'un après l'autre. L'adorateur est également en position de génuflexion dans la peinture murale de Talamello (fig. 109) et tient entre ses mains le pied gauche de l'Enfant qu'il embrasse avec ferveur.
Au contraire du développement observé en Italie, le type iconographique du mage embrassant les pieds de l'Enfant est fort inhabituel dans l'art mural de l'Hexagone. D'ailleurs, il apparait généralement dans des peintures murales qui sont conservées dans des régions frontalières et qui ont été réalisées par des artistes originaires de la Péninsule. C'est le cas, notamment, de l'*Adoration des mages* de La Brigue (fig. 103) où le premier mage est figuré dans une attitude très proche de celle qui a été observée à Talamello. Au siècle suivant, dans la peinture murale conservée dans la chapelle Notre-Dame de Protection de Cagnes (fig. 113), le mage agenouillé joint les mains en signe de prière tandis qu'il baise avec dévotion les pieds nus de Jésus.

Dans quelques *Adorations des mages* qui appartiennent à notre *corpus*, l'iconographie insiste encore davantage sur la vénération des mages à l'égard de la Vierge à l'Enfant. Dans la peinture murale de Tagliacozzo (fig. 112), le premier mage est un digne vieillard revêtu d'un ample manteau écarlate sans manche dont le col est bordé d'hermine. Malgré la richesse de son vêtement, indiquant le statut social élevé du personnage, il est littéralement prosterné devant la Vierge à l'Enfant qui, nous l'avons vu plus haut, tend la main dans sa direction comme pour l'inciter à se relever.
Dans l'*Adoration des mages* peinte dans la cathédrale d'Orvieto (fig. 104), le premier mage, agenouillé, joint les mains en signe de vénération et s'incline profondément pour pouvoir embrasser les pieds nus de Jésus. Par ailleurs, cette image est particulièrement remarquable puisque les deux autres mages sont également agenouillés devant la Vierge à l'Enfant.
Cet agenouillement collectif des mages est assez inhabituel et apparait pour la première fois, au sein de notre documentation iconographique, dans l'*Adoration des mages* qui a été peinte à la fin du XIIe siècle[202] dans l'église S. Giovanni a Porta Latina de Rome. Comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, la Vierge à l'Enfant est figurée dans la partie droite de la composition, assise sur un siège bas disposé devant une sorte d'abside qui contribue à valoriser le groupe principal. Sur la gauche, le groupe des trois mages est fragmentaire. Le premier est encore entièrement visible. Vêtu à l'orientale avec un ample manteau bleu-vert attaché sur l'épaule et un chiton, l'homme esquisse une génuflexion en offrant son présent à Jésus, qui semble tendre la main pour s'en saisir. Les figures des deux autres mages sont presque entièrement détruites mais la préservation de la partie inférieure de la peinture murale permet de constater qu'ils sont, quant à eux, véritablement agenouillés.

[202] Cette peinture murale contredit l'hypothèse de Michael Tomaschett qui considère le motif iconographique de l'agenouillement des trois mages comme une innovation de la peinture siennoise du Trecento. TOMASCHETT (2000), *art. cit.*, p. 78.

Dans l'*Adoration des mages* conservée dans la chapelle Tornabuoni de S. Maria Novella de Florence (fig. 96), la Vierge à l'Enfant est littéralement cernée par plusieurs personnages agenouillés avec dévotion devant le groupe sacré. En l'occurrence, la multiplication des adorateurs reflète une certaine recherche de symétrie mais rend l'identification des trois mages quelque peu délicate, si l'on part du principe que Domenico Ghirlandaio s'est conformé aux conventions iconographiques et n'en a pas représenté davantage. Le premier d'entre eux est figuré à la droite de la Vierge à l'Enfant et lui tend un présent, dont elle se saisit. Revêtu d'une tunique verte et d'un *pallium* orange, il a déposé sa couronne devant lui. Juste derrière lui, le deuxième mage est un très jeune homme, à la chevelure blonde, qui s'apprête lui aussi à retirer sa couronne et qui tient dans la main droite une autre offrande. Le dernier mage est plus difficile à identifier en raison des lacunes qui perturbent la lisibilité au centre de l'image. Il s'agit vraisemblablement du troisième personnage figuré à la droite de la Vierge à l'Enfant, juste derrière le premier adorateur remettant son présent à Marie. En effet, nous l'avons constaté, les mages sont généralement rassemblés d'un même côté du groupe sacré, et de préférence à sa droite. Cependant, puisque la Vierge à l'Enfant occupe ici le centre de la composition, il n'est pas exclu que le dernier mage soit figuré à la gauche du groupe central, dans une position plus visible au premier plan de l'image.

Lorsque les trois mages ne sont pas tous agenouillés, seul le premier adore véritablement l'Enfant. Les deux autres sont souvent figurés dans une attitude stéréotypée : le deuxième mage désigne l'étoile de son index tendu tandis qu'il se retourne vers le troisième. Le type iconographique du mage désignant l'étoile apparait pour la première fois, au sein de la documentation de cette étude, dans la mosaïque de S. Maria Maggiore de Rome (fig. 77). Mais la formule générale que nous venons d'évoquer et que Michael Tomaschett désigne sous l'appellation de *Französischer Schauspieltypus*[203] n'apparait véritablement qu'à partir du XIIIe siècle, au sein de notre *corpus* français comme le laissait supposer l'appellation utilisée.

Parmi les premiers exemples figure l'*Adoration des mages* peinte dans l'église de La Sauve-Majeure (fig. 110). Le mage situé au plus près de la Vierge à l'Enfant effectue une génuflexion tout en présentant son offrande dans la paume de sa main droite. Le deuxième mage lève haut son index droit pour désigner l'étoile, bien que celle-ci ne soit pas véritablement dans l'axe de son geste. Puis il se retourne pour converser avec le troisième mage.

Dans l'art mural de l'Hexagone, le *Französischer Schauspieltypus* concerne la grande majorité des *Adorations des mages* qui ont été répertoriées pour les XIVe et XVe siècles et se révèle d'une grande stabilité iconographique. Durant la première période, cette formule iconographique apparait notamment dans les peintures murales de Chirac et de Saux (fig. 92 et 108). Pour le XVe siècle, nous pouvons mentionner les *Adorations des mages* peintes à Lanslevillard ou à La Brigue (fig. 93 et 103).

En Italie, ce schéma iconographique est surtout répandu dans les *Adorations des mages* qui appartiennent à l'art mural du XIVe siècle. Dans la peinture murale de Subiaco (fig. 97), le premier adorateur est agenouillé devant l'Enfant et baise ses pieds nus. Le peintre introduit une variante dans l'attitude des deux autres mages puisque ce n'est pas le deuxième, mais le dernier qui désigne l'étoile de son index tendu. En revanche, le deuxième mage se retourne toujours pour converser avec son compagnon. Autre exemple dans la basilique S. Chiara d'Assise (fig. 101) où le premier adorateur se prosterne pour baiser les pieds nus

[203] *Ibid.*, p. 78. Selon l'auteur, le schéma compositif figurant le premier mage agenouillé devant l'Enfant tandis que le deuxième désigne l'étoile tout en se retournant vers le troisième est apparu en France dans la seconde moitié du XIIe siècle, peut-être à partir de la mise en scène des drames liturgiques.

de Jésus tandis que celui-ci bénit le vieillard en posant sa petite main sur sa tête chenue. Les deux autres mages, très proches l'un de l'autre, forment un groupe distinct qui matérialise avec plus de force l'idée d'un conciliabule ayant pour sujet l'étoile, que le deuxième mage désigne de la main gauche.

La gestuelle du deuxième mage possède une fonction importante puisqu'elle permet de souligner la présence de l'étoile, qui constitue le signe divin par lequel les voyageurs ont été guidés vers le nouveau-né. Le thème de l'étoile provient peut-être de l'interprétation d'une prophétie de Balaam : « […] il se lèvera une étoile de Jacob ; et il s'élèvera une vierge d'Israël […] »[204]. Mais l'étoile est un signe déjà utilisé dans les civilisations anciennes pour désigner la divinité et son pouvoir. On en trouve des exemples dans les écritures akkadiennes, sumériennes ou tardo-assyriennes. Dans la culture paléochrétienne, le signe de l'étoile et celui de la croix se confondent souvent[205].
Du point de vue théologique, cet astre matérialise la révélation aux Gentils, dont les mages sont les premiers représentants, de la divinité du Christ. L'apparition de l'étoile accentue l'opposition entre les Gentils et les Juifs dont l'aveuglement leur interdit de bénéficier de la révélation divine. Cette dialectique est bien exposée dans un sermon de Léon le Grand : « Cette étoile qui resplendit aux regards des mages, mais ne brilla point aux yeux des Israélites, signifiait à la fois l'illumination des Gentils et l'aveuglement des Juifs »[206].
Mais certains auteurs se sont longuement interrogés sur la véritable nature de l'étoile qui est apparue aux mages. Pour saint Thomas d'Aquin, il s'agit sans conteste d'une manifestation du Saint-Esprit lui-même. Jacques de Voragine, dans la *Légende Dorée*, envisage également cette hypothèse tout en offrant une alternative en proposant d'identifier l'étoile à un ange. Il est vrai que dans la pensée cosmologique chrétienne, l'association entre les anges et les étoiles est fréquente[207].

Néanmoins, l'étoile ne constitue pas un élément indispensable de l'iconographie de l'Adoration des mages puisqu'elle est assez peu répandue dans l'art mural de la France et de l'Italie, où elle figure respectivement dans environ un tiers et un peu moins de 20 pour cent des images répertoriées.
L'étoile ne semble pas avoir été figurée dans les *Adoration des mages* conservées dans les catacombes romaines, bien que l'état de conservation de ces peintures murales incite à la prudence. L'astre apparait avec certitude, pour la première fois au sein du *corpus*, dans la mosaïque de S. Maria Maggiore de Rome où elle scintille de son éclat bleuté au-dessus de la tête du Christ (fig. 77). À S. Apollinare Nuovo de Ravenne (fig. 78), l'étoile brille en tête du cortège des mages, une position qui illustre particulièrement bien son rôle de guide. Dans l'*Adoration des mages* de Nohant-Vic (fig. 85), l'étoile à huit branches est entourée d'un halo lumineux, tout comme à Monreale (fig. 90) où l'astre émet, en outre, un puissant rayonnement qui rejoint la tête de l'Enfant. Dans la peinture murale qui appartient au décor de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 100), l'étoile possède la forme d'une comète qui évoque sans doute l'intérêt de Giotto pour les aspects scientifique des phénomènes na-

[204] Nombres 24, 17. Selon CARDINI (1991), *op. cit.*, p. 52.

[205] *Ibid.*, p. 53.

[206] LEON LE GRAND, *Troisième sermon pour l'Épiphanie*, in DOLLE René (trad.), *Sermons*, Paris : Cerf, 1949, Vol. 1, p. 227. (Sources Chrétiennes, 22). Selon THÉREL (1984), *op. cit.*, p. 93.

[207] CARDINI (1991), *op. cit.*, p. 54-55.

turels. On suppose d'ailleurs que la comète de Halley a fait, à cette époque, un passage dont le peintre a pu être témoin[208].

Dans certaines *Adorations des mages* parmi les plus anciennes, l'étoile est remplacée, dans son rôle de guide, par un ange qui précède les mages vers l'Enfant et le désigne d'un geste de la main. Cette substitution évoque l'assimilation fréquente, au Moyen Âge, des étoiles et des anges, comme nous l'avons évoqué plus haut. Ce motif iconographique apparait pour la première fois, au sein du *corpus*, dans l'*Adoration des mages* peinte dans l'église romaine de S. Maria Antiqua (fig. 79). Entre le groupe de la Vierge à l'Enfant et celui des mages, un ange en buste est figuré derrière une sorte de nuée rose qui occupe l'arrière-plan de la composition. Il tourne son visage vers les voyageurs et, d'un geste de la main droite, désigne à leur attention le nouveau-né qu'ils recherchent. Dans cette image, l'étoile n'a pas été supprimée ; figurée au-dessus de l'ange, elle confirme aux mages qu'ils ont atteint leur destination. Dans la peinture murale de Castelseprio (fig. 81), en revanche, l'ange semble bel et bien avoir remplacé l'étoile pour guider les mages. Les ailes déployées, il vole auprès du groupe de la Vierge à l'Enfant qu'il désigne d'un geste de la main. Dans deux autres *Adorations des mages* peintes à Olevano sul Tusciano et à Ferentillo (fig. 82 et 89), la figuration du guide céleste est beaucoup plus proche du prototype romain. Il apparait, en buste, entre la Vierge à l'Enfant et les mages et désigne le groupe sacré de la main tout en tournant son visage vers les adorateurs. Dans ces deux images, comme à Castelseprio, il semble que l'ange ait véritablement remplacé l'étoile.

La royauté des mages

Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, l'idée de la royauté des mages a fait l'objet d'une tradition littéraire ancienne puisqu'elle apparait déjà dans les écrits de Tertullien, au tournant des IIe et IIIe siècles[209]. Pourtant, l'*Évangile selon saint Matthieu* ne désigne aucunement les mages en tant que rois. À l'origine de cette idée se trouvent peut-être plusieurs passages issus de l'Ancien Testament, en particulier l'extrait du Psaume 71 qui a déjà été mentionné et évoque l'adoration du Seigneur par des rois[210].

Dans les prophéties d'Isaïe, il existe également deux extraits susceptibles d'avoir contribué au développement de l'idée de la royauté des mages dans l'iconographie[211]. Le premier évoque la vénération dont les rois font preuve à l'égard du Seigneur : « Et les rois seront tes nourriciers, et les reines tes nourrices ; la face contre terre, ils se prosterneront devant toi, et ils lècheront la poussière de tes pieds. Et tu sauras que je suis le Seigneur, dans lequel ne seront pas confondus ceux qui l'attendent »[212]. Le second passage donne une description du cortège des rois et des présents qu'ils apportent au Seigneur : « Lève-toi, reçois la lumière, Jérusalem, parce qu'est venue ta lumière, et que la gloire du Seigneur sur toi s'est levée. Parce que voilà que les ténèbres couvriront la terre, et une obscurité, les peuples ; mais sur toi se lèvera le Seigneur, et sa gloire en toi se verra. Et des nations marcheront à ta lumière, et des rois à la splendeur de ton lever. […] Une inondation de chameaux te couvrira ainsi que les dromadaires de Madian et d'Epha ; tous viendront de Saba, apportant de l'or et de l'encens, et publiant des louanges en l'honneur du Seigneur »[213].

---

[208] *Ibid*., p. 49 et 52.

[209] BISCONTI (2000), *op. cit*., p. 207.

[210] Psaumes 71, 10-15.

[211] BISCONTI (2000), *op. cit*., p. 213.

[212] Isaïe 49, 23.

[213] *Ibid*. 60, 1-3 et 6.

À partir de ces passages de l'Ancien Testament, l'idée de la royauté des mages est introduite dans plusieurs textes apocryphes et médiévaux qui ont été étudiés dans le cadre de cette étude[214]. L'affirmation de la souveraineté des mages, au travers de ces différents textes avait sans doute pour objectif d'accroitre la dignité de personnages dont le statut était souvent assimilé négativement à celui du magicien et pouvait sembler suspect aux yeux des chrétiens. Pour l'Église, la dignité des premiers adorateurs du Christ était nécessaire car il s'agit d'un moyen de valoriser encore davantage l'objet de cette adoration, l'Enfant divin conçu du Saint-Esprit qui reçoit l'hommage des rois de la terre[215].
Dans une perspective plus large, la royauté des mages peut souffrir différentes interprétations. Lorsque les rois de la terre viennent pour honorer le Roi du ciel, c'est le *corpus christianorum* tout entier qui vénère son Maître et Créateur. Au plan temporel, un parallèle peut être établi avec la cérémonie de l'hommage, qui unit les vassaux à leur suzerain dans la société féodale. Si l'on pousse plus loin cette interprétation à caractère social, les mages peuvent être envisagés comme les représentants des trois ordres de la société médiévale, *oratores*, *bellatores* et *laboratores* qui s'inclinent devant leur souverain. Les présents apportés par les mages seraient alors associés à cette interprétation. L'encens évoquerait la fonction sacerdotale, l'or le pouvoir terrestre tandis que la myrrhe symboliserait la mortalité en lien avec le travail de la terre[216].

Du point de vue de notre *corpus* iconographique, l'idée de la royauté des mages apparait pour la première fois dans l'art mural français de la fin du XIe siècle, avec l'*Adoration des mages* peinte dans l'église S. Jean-des-Vignes de Saint-Plancard (fig. 83). Les trois mages, figurés à la droite de la Vierge à l'Enfant, progressent en rang serré pour offrir les présents qu'ils tiennent dans leurs mains tendues. Revêtus d'une tunique courte et d'un manteau agrafé sur l'épaule droite, les mages semblent tous porter la barbe. Ils sont, en outre, coiffé d'une couronne carrée, ornée de perles, qui rappelle le type carolingien[217].
Dans l'art mural de l'Hexagone, la figuration des mages en tant que rois est prépondérante du XIIe au XVe siècle et concerne environ 60 pour cent des images qui ont été recensées. Au XIIe siècle, dans l'*Adoration des mages* d'Ille-sur-Têt (fig. 84), les couronnes qui coiffent les adorateurs de l'Enfant sont toutes différentes. La première est surmontée de pointes dont le sommet est tréflé. La deuxième ressemble à une couronne fermée, dont le sommet serait plat et dont le pourtour est orné de perles. La dernière est une haute couronne dont le sommet est agrémenté de perles. Dans la peinture murale de Vesdun (fig. 87), en revanche, les couronnes des mages sont toutes identiques et évoquent, comme à Saint-Plancard, la couronne carrée de type carolingien. Comme nous l'avons vu, la Vierge est également couronnée dans cette image.
Au siècle suivant, dans l'*Adoration des mages* conservée dans l'église de La Sauve-Majeure (fig. 110), les trois mages portent une couronne constituée de deux bandeaux superposés. Le premier, large, est orné de motifs oblongs qui évoquent l'incrustation de cabochons ou de pierres précieuses. Le bandeau supérieur, plus fin, est ponctué de perles. Le premier mage porte la main à son front et se saisit de sa couronne, comme s'il s'apprêtait à la reti-

---

[214] Parmi les sources apocryphes de l'Adoration des mages, l'idée de la royauté s'est d'abord développée dans une sphère culturelle orientale. La *Vie de Jésus en arabe* est le premier texte à évoquer cette idée puisque l'auteur prétend que les mages sont fils de rois. Dans l'*Évangile arménien*, en revanche, les mages sont eux-mêmes des souverains. Dans la littérature médiévale, la royauté des mages est remise à l'honneur par deux textes mystiques : l'*Arbre de Vie* de saint Bonaventure et les *Méditations sur la vie du Christ*.

[215] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 237.

[216] CARDINI (1991), *op. cit.*, p. 119.

[217] ROCACHER (2002), *art. cit.*, p. 154-155.

rer. Cette image illustre les prémices, au sein du *corpus*, d'une formule iconographique qui figure le premier mage sans sa couronne, lorsqu'il s'avance ou s'agenouille devant la Vierge à l'Enfant. Ce nouveau motif iconographique fait écho au récit de la *Vie de Jésus en arabe* qui indique que les rois-mages retirent leurs couronnes lorsqu'ils pénètrent dans la grotte auprès du nouveau-né. Le motif est particulièrement répandu dans l'art mural de l'Hexagone, à partir du XIVe siècle, et concerne la quasi-totalité des images où les mages sont figurés en tant que rois, et ce jusqu'à la fin de la période chronologique concernée par cette étude.

Dans l'*Adoration des mages* peinte dans la chapelle cimétériale de Chirac (fig. 92), les deux derniers mages portent d'imposantes couronnes d'or. Le premier, au contraire, s'est agenouillé devant la Vierge à l'Enfant la tête nue en signe de respect et semble tenir le symbole de sa royauté dans la main gauche. Dans la peinture murale de Saux (fig. 108), les deux derniers mages ainsi que la Vierge sont coiffés de couronnes d'or, agrémentées d'ornements tréflés. Le premier adorateur a retiré sa couronne et l'a déposée sur son genou replié, tandis qu'il présente son offrande à Jésus.

Au XVe siècle, l'idée de la royauté des mages est encore illustrée dans l'*Adoration* peinte dans la chapelle S. Sébastien de Lanslevillard (fig. 93). Les mages sont coiffés de couronnes d'or rutilantes qui constituent de véritables pièces d'orfèvrerie. Assez étrangement, celui qui désigne l'étoile de son bras tendu porte sa couronne par-dessus un chapeau rouge à large bord. Quant au premier mage, agenouillé devant l'Enfant, il a ôté sa couronne qu'il tient encore dans la main gauche. Dans la peinture murale de La Brigue (fig. 103), les couronnes des mages sont également associées à des coiffes qui évoquent leur origine orientale. Malgré son importance dans l'art mural de l'Hexagone, la figuration de la royauté des mages s'est considérablement raréfiée dans la première moitié du XVIe siècle.

Dans l'art mural de la Péninsule, la figuration des rois est moins fréquente même elle apparait quand même dans un peu plus de 45 pour cent des *Adorations des mages* qui ont été recensées dans le *corpus* national. L'idée de la royauté des mages est évoquée pour la première fois à la fin du XIIe siècle, dans la mosaïque conservée dans la cathédrale de Monreale (fig. 90). En l'occurrence, les trois mages s'avancent, la tête nue, vers la Vierge à l'Enfant et tiennent entre leurs mains une couronne à la place des présents traditionnels. Cette image constitue un *unicum* au sein de notre documentation et peut être mise en parallèle avec certaines représentations de l'art triomphal de Rome, dans lesquelles les vaincus apportaient à l'empereur victorieux des couronnes en signe de soumission. Dans le contexte de l'Adoration des mages, les couronnes font également référence à l'or, premier présent offert par les mages à Jésus pour honorer sa royauté[218].

Au cours du Duecento, la royauté des mages est encore peu fréquemment illustrée dans l'art mural de la Péninsule. Dans l'*Adoration des mages* de S. Maria in Trastevere de Rome (fig. 95), les trois voyageurs font preuve d'une profonde déférence tandis qu'ils s'approchent de la Vierge à l'Enfant, figurée dans la partie droite de la composition. Pour la première fois au sein de notre documentation italienne, le premier mage a retiré sa couronne pour s'agenouiller et présenter son offrande à Jésus, qui tend les mains pour s'en saisir. Les deux autres adorateurs sont encore coiffés de l'attribut royal mais s'inclinent humblement à la vue des personnages sacrés.

Pendant le siècle suivant, la figuration de la royauté des mages se développe considérablement et concerne près de 60 pour cent des *Adorations des mages* qui ont été répertoriées

[218] CUMONT (1932-1933), *art. cit.*, p. 101.

pour cette période. Comme en France, le motif iconographique du premier mage découronné apparait dans la quasi-totalité de ces images. Dans la basilique S. Abbondio de Côme, une *Adoration des mages* poursuit le cycle consacré à la vie du Christ qui a été peint dans l'abside de l'édifice (fig. 115). Dans la partie droite de la composition, la Vierge est assise sur un trône imposant et tient l'Enfant sur ses genoux. Celui-ci tente d'échapper aux bras de sa mère afin de se saisir du présent que lui offre le premier mage. Le vieil homme, agenouillé, a ôté sa couronne puis l'a passée à son bras droit afin de pouvoir procéder librement à son offrande. Derrière lui, les deux autres rois, qui répondent au type iconographique dit *Französischer Schauspieltypus*, sont encore couronnés. Dans la peinture murale de Subiaco (fig. 97), le premier adorateur a déposé sa couronne aux pieds de la Vierge, ce qui permet à l'Enfant de le bénir en posant une main sur sa tête. Les deux autres mages sont coiffés de riches couronnes d'or qui tendent à se confondre avec leur nimbe. Le motif de la couronne déposée aux pieds de la Vierge apparait également dans l'*Adoration des mages* peinte dans l'église de Civitella Paganico (fig. 107). En l'occurrence, il s'agit du seul élément permettant d'évoquer l'idée de la royauté des mages puisqu'aucun d'entre eux n'est plus couronné.

Au Quattrocento, la figuration des mages en tant que rois concerne une proportion d'images similaire à celle du siècle précédent. Dans l'*Adoration des mages* de San Marino (fig. 94), le premier mage a ôté sa couronne avant d'honorer l'Enfant en lui baisant les pieds. Elle est déposée, semble-t-il, à l'angle du socle sur lequel le siège de la Vierge est disposé. Le deuxième roi, quant à lui, porte la main à son front et s'apprête à se débarrasser de son attribut royal. Un motif iconographique similaire apparait dans la peinture murale de la chapelle Tornabuoni (fig. 96), où le jeune mage à la chevelure blonde se saisit de sa couronne d'or afin de l'ôter. Ce n'est pas le roi lui-même, occupé à dégrafer son manteau, mais un serviteur qui lui retire sa couronne dans l'*Adoration des mages* peinte dans la basilique de Galatina (fig. 98). Le premier mage a déjà retiré son attribut royal pour se prosterner aux pieds de la Vierge à l'Enfant. Le dernier, enfin, porte toujours la magnifique couronne d'or surmontée de pointes et d'ornements tréflés.

Dans la première moitié du XVIe siècle, la raréfaction du motif évoquant la royauté des mages semble moins prononcée dans l'art mural de la Péninsule qu'en France. Cependant, le faible panel d'images recensé pour cette période ne permet pas d'en avoir la certitude absolue.

Les trois âges de la vie, les trois races humaines

Dans de nombreuses *Adorations des mages* appartenant à notre documentation iconographique, les trois mages se distinguent les uns des autres grâce à leur type physique. Le plus souvent, il s'agit d'une distinction liée à l'âge des personnages. Le premier mage, celui qui se présente devant l'Enfant selon la règle de préséance[219], est figuré sous les traits d'un vieillard à la barbe et à la chevelure blanches. Le deuxième est un homme d'âge mûr, barbu, tandis que la jeunesse du dernier est indiquée par son visage glabre. Ainsi, la distinction physique des mages permet de matérialiser l'idée des trois âges de la vie, qui évoquent les différents états de l'homme, mais aussi les trois dimensions du temps, passé, présent et futur[220].

[219] TREXLER (1990), *art. cit.*, p. 47.
[220] CARDINI (1991), *op. cit.*, p. 51.

Au sein du *corpus* iconographique de cette enquête, la figuration de cette thématique est ébauchée pour la première fois au début du VIIIe siècle, dans l'*Adoration des mages* de S. Maria Antiqua de Rome (fig. 79). Le mage qui esquisse une génuflexion, en offrant son présent à l'Enfant, possède une chevelure grise tandis que ses compagnons sont bruns. Une lacune permet d'en douter, mais ce personnage est probablement barbu. Le deuxième personnage porte également un collier de barbe tandis que le dernier se distingue par son visage imberbe. La vieillesse du premier adorateur est encore plus accentuée dans la peinture murale de Ferentillo (fig. 89) puisque le personnage arbore une longue barbe et une chevelure blanches. Les visages des deux autres mages sont très altérés mais ils semblent, néanmoins, beaucoup plus jeunes. Le peintre du Petit-Quevilly n'a pas respecté l'ordre qui est généralement attribué aux mages en fonction de leur type physique (fig. 88). L'adorateur qui, le premier, offre son présent à Jésus est bien le plus vieux, comme l'indique sa longue barbe blanche. L'ordre des deux autres personnages, en revanche, a été inversé. Le vieillard est suivi par le mage le plus jeune, reconnaissable à son visage glabre, tandis que l'homme d'âge mûr, portant une courte barbe, vient en dernier. Une inversion identique s'observe dans l'*Adoration des mages* peinte à La Sauve-Majeure (fig. 110).
Dans la peinture murale de Bominaco (fig. 111), les mages se distinguent grâce à leurs différents types physiques, mais aussi grâce à l'inscription de leurs noms au-dessus d'eux. Le plus vieux, qui présente son offrande à l'Enfant, est identifié à Melchior. Viennent ensuite Balthasar et le plus jeune, Gaspar. Cependant, nous avons constaté, au travers d'autres images, que l'attribution des noms et des types physiques est aléatoire. Évoquons, par exemple, une peinture murale conservée dans le dortoir du complexe basilical de S. Agnese Fuori le Mura de Rome, qui a probablement été peinte à la fin du XIVe ou au début du XVe siècle[221]. L'étroitesse de l'image suppose que les personnages soient très resserrés les uns par rapport aux autres. Dans la partie droite de la composition, la Vierge est assise sur un siège dont le haut dossier est prolongé par un dais, lui-même surmonté d'un fronton triangulaire flanqué de deux pinacles. L'Enfant, assis sur les genoux de sa mère, bénit les trois mages de la main droite. Le premier adorateur, qui est aussi le plus vieux, s'agenouille devant Jésus et lui offre son présent. Une inscription près de son visage l'identifie à Gaspar. Les deux autres mages portent des couronnes et correspondent au *Französischer Schauspieltypus*. Le deuxième personnage est Balthasar, un homme d'âge mûr portant la barbe qui désigne l'étoile de son index tendu. Enfin, le troisième mage, qui est aussi le plus jeune, est identifié à Melchior.
Les exemples illustrant l'idée des trois âges se multiplient au cours des XIVe et XVe siècles, en particulier dans l'art mural de l'Italie où elle concerne environ la moitié des images recensées pour ces deux périodes.

Dans quelques *Adorations des mages,* beaucoup plus inhabituelles, les trois mages ne se distinguent pas grâce à leur âge, mais grâce à la couleur de leur peau, l'un d'entre eux étant figuré sous les traits d'un maure à la peau noire. Cette thématique n'est mentionnée par aucune des sources textuelles qui ont été utilisées dans le cadre de notre analyse iconographique. En se fondant sur l'*Évangile selon saint Matthieu*, certains exégètes du Moyen Âge ont supposé que les voyageurs étaient originaires de trois contrées différentes, englobées dans ce que l'évangéliste appelle « l'Orient »[222]. Cette distinction raciale permet non seulement d'illustrer l'origine étrangère des mages, mais aussi de les présenter comme les

[221] ROMANO S. (1992), *op. cit.*, p. 401.
[222] TREXLER (1990), *art. cit.*, p. 41.

ambassadeurs des trois parties de la Terre connues à cette époque, autrement dit l'Europe, l'Asie et l'Afrique[223]. Cette idée est exprimée littéralement par le Pseudo-Bède[224]. La différenciation ethnique des mages permet également d'assimiler les personnages aux trois races humaines qui, selon le livre de la Genèse[225], sont issues des trois fils de Noé : Sem, Cham et Japheth. Dans le contexte de l'Adoration des mages, le motif iconographique des trois races souligne l'universalité du message chrétien dont la vocation est d'être porté aux confins du monde, afin qu'il soit révélé à tous les hommes[226].

Dans la documentation iconographique de cette étude, l'idée des trois races apparait peut-être pour la première fois dans une *Adoration des mages* appartenant à l'image monumentale de l'*Arbre de Vie,* peinte en 1347 dans la basilique S. Maria Maggiore de Bergamo. L'état de conservation du médaillon qui nous intéresse est relativement médiocre. La scène s'inscrit dans un lieu indéfini, caractérisé par un fond bleu-gris uniforme. Dans la partie gauche de la composition, la Vierge à l'Enfant est assise sur un siège de bois dont les montants sont sculptés. Le premier mage est un vieil homme qui a retiré sa couronne, désormais déposée à terre, pour s'agenouiller devant Jésus et lui embrasser les pieds. Les deux autres mages sont figurés debout et portent des couvre-chefs dont la nature est difficile à déterminer, mais qui évoquent peut-être l'origine orientale de ces personnages. L'un d'entre eux est un homme blanc portant une barbe brune mais l'autre se distingue par son visage à la peau noire. Nous ne pensons pas qu'il puisse s'agir, comme on le constate dans certaines peintures murales, d'un noircissement du blanc de plomb qui aurait été employé pour restituer la carnation d'un homme de type européen, puisqu'aucune dégradation similaire n'a été observée dans les autres médaillons qui composent cette image monumentale.

Malgré ce premier exemple précoce, l'observation de notre *corpus* d'images laisse à penser que le motif des trois races s'est surtout développé à partir du XVe siècle dans l'iconographie de l'Adoration des mages. Il apparait, notamment, dans la peinture murale conservée dans la chapelle du Château du Pimpéan à Grézillé (fig. 102). Les trois mages qui entourent la Vierge à l'Enfant se distinguent à la fois par leur âge et par leur race. Le premier à s'agenouiller devant Jésus est le plus vieux d'entre eux. À l'arrière-plan, un deuxième mage, revêtu d'une longue tunique brune richement brodée d'or, est un homme d'âge mur arborant une longue chevelure et une barbe brunes. Il est, en outre, coiffé d'une sorte de turban par-dessus lequel on aperçoit une couronne. Le dernier mage, un maure à la peau noire, est lui aussi couronné et somptueusement vêtu.

Dans l'église S. Maria delle Grazie de Varallo Sesia, une *Adoration des mages* a été peinte à la fin du Quattrocento[227] dans la chapelle ouvrant sur la droite de l'abside (fig. 116). Les personnages sont rassemblés au cœur d'un paysage verdoyant, auprès d'une architecture aux murs de pierre dont on n'aperçoit que la partie inférieure. La Vierge tient sur ses genoux l'Enfant, qui tend la main vers le présent offert par le premier mage pendant celui-ci se prosterne et lui embrasse les pieds. Une lacune a détruit la majeure partie du visage de cet homme mais on distingue, néanmoins, un crâne chenu et la pointe d'une barbe grise. Le vieillard tient dans la main droite le bonnet rouge qu'il a retiré avant d'honorer l'Enfant Jésus. Le deuxième mage est un homme d'âge mûr qui arbore une longue chevelure et une barbe brune. Il a, lui aussi, ôté sa coiffe et l'inclinaison de son buste, ainsi que l'écartement

---

[223] TOMASCHETT (2000), *art. cit.*, p. 80.

[224] « Tres Magi tres partes mundi significant : Asiam, Africam, Europam ». Selon RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 238.

[225] Genèse 9, 19 : « Ce sont là les trois fils de Noé, et c'est par eux que toute la race des hommes s'est répandue sur la terre entière ».

[226] CARDINI (1991), *op. cit.*, p. 51.

[227] Voir note 300 p. 110.

de ses jambes indiquent qu'il s'apprête également à s'agenouiller. Le dernier mage, qui se tient encore en marge de ces dévotions, est un homme noir coiffé d'un turban immaculé. Le petit serviteur qui l'accompagne est de la même race que son maître.

Le motif iconographique des trois races est également illustré, vers 1525, dans une très belle *Adoration des mages* peinte par Bernardino Luini[228] pour une chapelle de l'église S. Maria dei Miracoli de Saronno (fig. 117). Les personnages principaux de l'épisode sont rassemblés au premier plan d'un vaste paysage, auprès d'un haut édifice de bois qui évoque l'étable de la Nativité. La présence du bœuf et de l'âne, parqués devant la bâtisse, confirme l'identification de ce lieu. La Vierge, assise en position frontale, est adossée à un muret de pierre. Elle tient sur ses genoux l'Enfant qui possède tous les caractères physiques d'un nourrisson. Il tend sa petite main en direction d'un premier mage, le plus vieux comme l'indique sa longue barbe blanche, qui est agenouillé, les mains jointes, à la gauche du groupe principal. La royauté de l'adorateur est évoquée par le riche manteau bordé d'hermine qu'il arbore ainsi que par la couronne, combinée à une coiffe rouge enturbannée, qu'un serviteur, debout derrière son maître, tient dans la main gauche. Auprès de lui, le deuxième mage est figuré sous les traits d'un maure. Le visage tourné vers le ciel, il semble admirer l'étoile qui brille au-dessus du bœuf et de l'âne. Le dernier mage, que l'on identifie aisément grâce à l'offrande qu'il présente de sa main droite, esquisse une génuflexion à la droite du groupe principal. Cet homme d'âge mûr a retiré sa coiffe enturbannée qu'il tient désormais dans la main gauche.

Les présents

L'ensemble des textes qui relatent l'épisode de l'Adoration des mages s'accordent, à la suite de l'*Évangile selon saint Matthieu*, sur la nature des présents qui ont été offerts à Jésus par les premiers adorateurs, c'est-à-dire l'or, l'encens et la myrrhe. Mais du point de vue iconographique, la nature de ces présents n'est pas véritablement restituée tandis que les contenants sont particulièrement variés.

Dans l'art paléochrétien, les mages transportent généralement de larges plats ronds dont le contenu demeure difficile à identifier. C'est le cas, notamment, dans les peintures murales qui sont conservées dans les catacombes de Rome (fig. 73-76). Dans l'*Adoration des mages* de la basilique S. Maria Maggiore (fig. 77), les plats bleus offerts par les adorateurs du Christ contiennent des objets ronds que l'on peine à assimiler aux offrandes traditionnelles décrites par l'évangéliste. Ce motif paléochrétien est encore utilisé dans la peinture murale de Castelseprio (fig. 81) où, en outre, les trois mages sont vêtus à l'orientale mais portent une coiffe cylindrique, du même type que celles qui ont été observées dans l'*Adoration* de S. Maria Antiqua de Rome (fig. 79).

Cette dernière peinture murale est remarquable à plus d'un titre. D'une part, les offrandes apportées par les mages ne sont pas contenues dans les plats ronds, caractéristiques de l'art paléochrétien, mais dans des boîtes quadrangulaires qui évoquent plus précisément les « trésors », c'est-à-dire les coffrets qui renferment les présents d'après l'*Évangile selon saint Matthieu*. D'autre part, les mages présentent la particularité de tenir leurs offrandes dans leurs mains préalablement voilées à l'aide d'un pan de leur manteau. Notons que l'iconographie mise en œuvre dans l'*Adoration des mages* de Ferentillo (fig. 89) est très proche de celle de notre peinture romaine puisqu'on y retrouve des contenants identiques pour les offrandes, ainsi que le motif des mages aux mains voilées.

[228] Voir note 432 p. 132.

Ce geste spécifique serait originaire de Perse et répondrait à la crainte superstitieuse de toucher une personne ou un objet au caractère sacré, comme le roi ou les objets de culte. Cette coutume aurait ensuite été transmise au monde romain et intégrée au cérémonial de la cour impériale. Ainsi, les mains devaient être voilées pour offrir un présent à l'empereur ou recevoir un objet de sa part. La transposition de cette gestuelle dans l'iconographie de l'Adoration des mages manifeste la volonté d'offrir à l'Enfant des présents exempts de toute souillure[229] et souligne également la dignité exceptionnelle du destinataire. Si le geste des mains voilées semble apparaitre dans les images de l'Adoration des mages dès le IVe siècle[230], le premier exemple répertorié au sein de notre *corpus* est un peu plus tardif. Il s'agit de la mosaïque de S. Apollinare Nuovo de Ravenne (fig. 78), où les mages ont voilé leurs mains à l'aide de leur manteau, comme à S. Maria Antiqua. Ainsi, le motif des mains voilées est assez répandu dans les plus anciennes *Adorations des mages*, mais il disparait presque totalement après le XIIe siècle. Par ailleurs, ce geste n'a pas connu une grande faveur dans l'art mural de l'Hexagone puisque notre *corpus* national n'en comporte qu'un seul exemple, dans l'*Adoration des mages* de l'église S. Martin-de-Fenouilla à Maureillas.

À partir du XIVe siècle, les contenants qui renferment les offrandes des mages sont plus diversifiés et évoquent très souvent des objets liturgiques. De plus, chacun des mages offre souvent un objet différent, comme dans l'*Adoration des mages* de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 100). Le premier adorateur a déjà offert son présent, contenu dans un objet orfévré évoquant un ostensoir ou un reliquaire, que l'ange figuré à la gauche de la Vierge tient entre ses mains. Les deux autres mages tiennent respectivement un objet rappelant une corne d'abondance et un ciboire dont le couvercle est soulevé pour en révéler le contenu.
Dans la peinture murale conservée dans la basilique S. Abbondio de Côme (fig. 115), les offrandes sont présentées dans un ciboire au pied très allongé, dans une longue cassette évoquant une châsse et, enfin, dans une pyxide haute et étroite. Aucun de ces contenants n'est ouvert afin que la nature des offrandes demeure secrète.
Dans l'*Adoration des mages* d'Orvieto (fig. 104), les présents sont contenus dans trois pyxides hexagonales identiques. L'offrande du premier mage a déjà été remise à l'Enfant puisque la pyxide est déposée sur le sol, couvercle ôté, et que Jésus en tient le contenu entre ces mains, vraisemblablement de l'or. Les deux autres mages possèdent encore leur propre pyxide dont le contenu est toujours dissimulé. Le peintre de Lanslevillard (fig. 93), quant à lui, a choisi de présenter les offrandes des mages dans trois ciboires d'or, mais qui diffèrent les uns des autres de par leur forme.

Le cortège des mages

L'observation des *Adorations des mages* qui appartiennent à la documentation iconographique de cette enquête a révélé que, à partir du XIVe siècle, les mages sont généralement accompagnés par des serviteurs dont le nombre et la fonction sont variables.
Figurés seuls ou par groupes de deux ou trois, ce sont souvent des écuyers qui s'occupent des montures des mages. Ce motif apparait pour la première fois à la toute fin du XIIIe siècle, dans une *Adoration des mages* qui appartient au décor peint de la chapelle S. Paul de Lacenas (fig. 118). La scène se déroule dans un lieu indéfini caractérisé par un arrière-plan

[229] CUMONT (1932-1933), *art. cit.*, p. 93-99. VEZIN (1950), *op. cit.*, p. 84.
[230] VEZIN (1950), *op. cit.*, p. 85.

uniformément bleu. La Vierge couronnée, assise sur un siège dépourvu de dossier, occupe la partie gauche de la composition. Elle tient sur ses genoux l'Enfant qui accueille les mages en les bénissant. Les attitudes attribuées aux trois voyageurs correspondent au *Französischer Schauspieltypus*. Malgré une importante lacune dans la couche picturale, il est permis de supposer que le premier adorateur se prosterne devant Jésus. Le deuxième mage désigne l'étoile qui scintille à sa droite tandis que le dernier, le seul qui porte encore sa couronne, lève la main droite en regardant son compagnon. Dans la partie droite de la composition, les montures des mages sont figurées les unes derrière les autres pour créer une impression de profondeur, mais cette tentative demeure maladroite puisque les pattes des animaux ne sont pas toutes représentées. Un jeune écuyer, vêtu d'une tunique courte, de chausses rayées et d'un capuchon, flatte les naseaux de l'un des chevaux.
Dans la peinture murale de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 100), les montures dont s'occupe un jeune palefrenier ne sont pas des chevaux, mais des chameaux ou des dromadaires. L'introduction d'animaux exotiques dans cette image trouve peut-être son origine dans certaines sources textuelles. Isaïe est probablement le premier à évoquer la présence de chameaux et de dromadaires dans une prophétie qui a été interprétée comme une évocation de l'épisode de l'Adoration des mages[231]. L'idée est ensuite reprise par Jacques de Voragine, dans sa *Légende Dorée,* qui précise que les mages voyagent à dos de dromadaires.
Dans l'*Adoration des mages* de la basilique S. Chiara d'Assise (fig. 101), un jeune écuyer est figuré à l'extrémité gauche de la composition. Il tient par la bride les chevaux de ses maîtres, mais il est également en charge d'une épée que l'un d'entre eux lui a confiée. À Orvieto (fig. 104), deux palefreniers sont affectés à la surveillance des montures des mages. Le premier semble éprouver quelques difficultés à calmer les deux chevaux qui lui ont été confiés tandis que le deuxième homme, à l'arrière-plan, s'occupe d'un chameau ou d'un dromadaire à l'air placide.

À partir du XIVe siècle, mais surtout aux siècles suivants, les mages sont de plus en plus souvent escortés par une suite importante, en particulier dans l'art mural de la Péninsule. La multiplication des personnages secondaires qui accompagnent les voyageurs s'apparente à certains textes, comme la *Légende Dorée* ou les *Méditations sur la vie du Christ,* qui mentionnent la présence d'un cortège nombreux marchant à la suite des mages. Mais cette évolution souligne peut-être aussi la connaissance, dans la Péninsule, de la culture orientale contemporaine. En effet, dès le XIIIe siècle, l'Italie est coutumière des cortèges, des costumes, des animaux exotiques provenant d'Orient. Les cités maritimes, le faste des cours princières ainsi que les relations commerciales et diplomatiques établies avec ces contrées lointaines favorisent les échanges[232]. Par ailleurs, l'introduction de cortèges, au caractère oriental affirmé, correspond également à l'esthétique du gothique international qui se développe dès la fin du XIVe siècle[233].
Dans l'*Adoration des mages* conservée à Civitella Paganico (fig. 107), de nombreux spectateurs assistent à la rencontre sacrée. Remarquons tout d'abord la présence de trois paires de personnages qui se distinguent grâce à leurs costumes. Sur la droite, deux jeunes hommes vêtus d'une tunique verte s'inclinent légèrement et joignent les mains en signe de prière. Dans la partie gauche de la composition, deux autres personnages masculins, vêtus

[231] Isaïe 60, 6 : « Une inondation de chameaux te couvrira ainsi que les dromadaires de Madian et d'Epha ; tous viendront de Saba, apportant de l'or et de l'encens, et publiant des louanges en l'honneur du Seigneur ».

[232] CARDINI (1991), *op. cit.*, p. 59.

[233] *Ibid.*, p. 71.

de jaune, conversent ; l'un pointe son index vers les anges musiciens qui survolent la scène tandis que l'autre met sa main en visière au-dessus de ses yeux, comme pour mieux les apercevoir. Auprès d'eux, deux autres hommes portent une longue tunique vert pâle et son coiffés d'un bonnet conique. L'identité des costumes permet de supposer que ces trois paires de personnages sont les serviteurs personnels des mages et que chacun des valets porte la livrée commune à la domesticité de son maître. De nombreuses montures sont figurées aux extrémités de la composition, ce qui laisse à penser que les mages n'étaient pas les seuls cavaliers du cortège. Sur la gauche, un serviteur à la peau noire est en charge de trois chevaux tandis que, dans la partie droite de l'image, deux autres palefreniers peinent à calmer une bête qui se cabre.

À Galatina (fig. 98), les nombreux serviteurs qui composent la suite des mages s'occupent de leurs effets personnels et de leurs montures. Dans l'angle inférieur gauche de la composition, un valet tient la couronne, l'épée et le manteau de son maître, le vieil homme qui se prosterne aux pieds de la Vierge à l'Enfant. À ses côtés, deux autres domestiques aident le jeune mage à se délester de ses atours ; l'un s'apprête à recueillir le manteau que le maître est en train de dégrafer tandis que le second ôte la couronne de sa tête. À l'arrière-plan, de nombreuses montures, probablement des chameaux appartenant à la caravane des mages, sont rassemblées autour d'un palefrenier, coiffé d'un étrange bonnet pointu. Deux autres serviteurs sont occupés à décharger de petites caisses rectangulaires, fixées sur le dos de l'une des montures.

Dans l'*Adoration des mages* peinte dans la cathédrale d'Atri (fig. 99), la partie droite de la composition est occupée par les différents serviteurs des mages. Au premier plan, un petit personnage portant une coiffe rouge est en charge des animaux domestiques de ses maîtres ; un faucon repose sur son poing gauche tandis que, de la main droite, il tient un chien blanc au collier. Un serviteur est agenouillé aux pieds du jeune mage, qui prend appui sur sa tête pendant qu'il lui retire ses éperons. Auprès de lui, un valet au couvre-chef bleu tient avec déférence l'offrande destinée à l'Enfant. Derrière, un autre domestique lève les yeux au ciel tandis qu'à l'arrière-plan, deux palefreniers ont enfourché les destriers des mages.

Dans la fresque de la chapelle Tornabuoni à Florence (fig. 96), une foule importante se presse aux abords de l'architecture en ruine devant laquelle la rencontre sacrée se déroule. Dans la partie gauche de la composition, plusieurs écuyers prennent soin des chevaux appartenant aux mages et à leur suite. Sur la droite, les courtisans qui accompagnent les trois rois occupent une place privilégiée, au plus près de la scène sacrée. Les couvre-chefs enturbannés que portent certains d'entre eux évoquent leur origine orientale. L'arrière-plan révèle la présence d'un cortège qui n'est pas encore parvenu à destination et au sein duquel on remarque une girafe.

Des animaux exotiques apparaissent également dans l'*Adoration des mages* peinte dans l'église S. Maria dei Miracoli de Saronno (fig. 117). La suite des mages, que l'on aperçoit à l'arrière-plan, se compose notamment d'un dromadaire, d'un chameau et d'une girafe. Au premier plan, les trois rois sont accompagnés d'une domesticité nombreuse. Dans l'angle inférieur gauche de la composition, le mage agenouillé a confié son épée à un valet qui est figuré derrière lui. De la même manière, auprès du vieillard agenouillé, un jeune laquais veille sur l'épée et la couronne de son maître. Quant au mage mauresque, il est assisté par deux domestiques de la même origine que lui ; le premier s'est agenouillé pour lui retirer ses éperons tandis que le second lui remet le présent destiné à l'Enfant. Derrière, quelques autres personnages assistent à la scène, notamment deux cavaliers qui semblent engagés dans une discussion animée.

3.2.2.3. Joseph et les suivantes de la Vierge

Parmi les sources textuelles qui ont été étudiées dans le cadre de notre étude, aucune ne mentionne la présence de Joseph dans le contexte de l'Adoration des mages. Cependant, il est permis de supposer que le vieil homme, après avoir assisté à la Nativité, se trouve toujours aux côtés de son épouse et du nouveau-né. C'est, en tout cas, un parti répandu dans l'iconographie puisque l'époux de la Vierge est assez souvent figuré dans les *Adorations des mages* qui ont été répertoriées, en particulier dans l'art mural de l'Italie où 40 pour cent des occurrences sont concernées, contre un peu plus de 25 pour cent en France.
Au sein de notre *corpus* iconographique, Joseph apparait pour la première fois dans la mosaïque de S. Maria Maggiore de Rome (fig. 77). L'époux de la Vierge y est figuré en marge de la scène, à l'extrémité gauche de la composition. Son identification ne souffre aucun doute puisqu'il possède le même type physique et le même costume dans toutes les images du cycle où il apparait.
Mais le plus souvent, Joseph est debout derrière le siège de la Vierge comme, par exemple, dans l'*Adoration des mages* peinte dans l'église romaine de S. Maria Antiqua, où Joseph est identifié grâce à une inscription (fig. 79). Il existe peut-être un lien entre ce modèle iconographique et un bas-relief du début du IVe siècle qui décore un sarcophage connu sous l'appellation de sarcophage dogmatique[234] (fig. 119). Dans la partie gauche du sarcophage, il existe une analogie frappante entre les deux scènes qui s'articulent autour des sièges, superposés aux deux registres. Au registre supérieur, le sculpteur a figuré trois personnages masculins dont les visages sont identiques. L'un d'entre eux est assis sur le siège tandis qu'un autre pose sa main sur la tête d'Ève créée à partir de la côte d'Adam, endormi sur le sol. Le troisième est figuré derrière le dossier du siège. Ces personnages matérialisent les trois personnes de la Trinité, celui qui apparait derrière le siège symbolisant vraisemblablement le Saint-Esprit. Au registre inférieur, la même figure apparait derrière le siège de la Vierge à l'Enfant dans le contexte de l'épisode de l'Adoration des mages. L'homme possède un type physique identique à celui des personnifications trinitaires du registre supérieur. Si l'on considère que l'homme figuré derrière le siège personnifie bel et bien le Saint-Esprit, sa présence dans le contexte de l'Adoration des mages vise à confirmer l'origine divine de l'Enfant incarné dans le sein de la Vierge. Force est de constater que la figuration de Joseph dans l'*Adoration des mages* de S. Maria Antiqua est très proche du personnage matérialisant le Saint-Esprit dans le sarcophage. Les deux images proviennent peut-être d'une interprétation différente d'un modèle commun, à moins que le sarcophage, son modèle ou ses dérivés n'aient joué un rôle dans la formation de l'iconographie de l'Adoration des mages, au niveau de la figuration de Joseph.
Le motif iconographique qui vient d'être évoqué a également été employé dans l'art mural de l'Hexagone puisqu'il apparait, notamment, dans la peinture murale conservée dans l'église S. Jean-des-Vignes de Saint-Plancard ou, plus tardivement, à Kernascléden (fig. 83 et 91). Dans les deux cas, Joseph est figuré derrière le siège de son épouse. En Italie, outre l'*Adoration des mages* de S. Maria Antiqua, les exemples sont nombreux. Mentionnons, notamment, la peinture murale d'Olevano sul Tusciano (fig. 82), où Joseph est partiellement dissimulé derrière la Vierge, ou celle de Bominaco (fig. 111), où le vieil homme est identifié grâce à une inscription, à l'instar des autres personnages.

[234] Les éléments de datation et d'analyse iconographique relatifs au sarcophage dogmatique sont issus de : THÉREL (1984), *op. cit.*, p. 85-86.

À partir du XIVe siècle, les attitudes de Joseph sont plus variées dans les *Adorations des mages* qui font partie du *corpus* iconographique de cette enquête. Dans l'église des Franciscains de Bolzano (fig. 105), le vieil homme est assis, semble-t-il à même le sol, derrière la Vierge à l'Enfant. Comme nous l'avons indiqué plus haut, il tient sur ses genoux un berceau de bois qui évoque la crèche dans laquelle Jésus a été déposé au moment de sa naissance. Dans la peinture murale de la cathédrale d'Orvieto (fig. 104), Joseph est figuré derrière les mages agenouillés, à l'angle de l'enclos dans lequel sont parqués le bœuf et l'âne. Ses mains écartées, paumes ouvertes vers l'extérieur[235], témoignent de sa surprise face à l'irruption d'un ange qui vole à sa rencontre.

Il n'est pas rare de voir Joseph recueillir et veiller jalousement sur le présent offert à l'Enfant par le premier mage. Parmi les *Adorations des mages* qui ont été répertoriées, ce motif iconographique particulier apparait pour la première fois dans la basilique S. Chiara d'Assise (fig. 101). Joseph est figuré derrière la Vierge, à l'intérieur de l'abri de bois qui indique que la scène se déroule dans l'étable de la Nativité. Il serre entre ses mains un ciboire massif contenant l'offrande du mage qui embrasse les pieds de l'Enfant.

Dans l'église S. Valentino de Termeno, une vaste *Adoration des mages* a été peinte dans la nef, vers 1410-1420, par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maestro della Leggenda di Sant'Orsola[236] (fig. 120). Malgré un état de conservation fragmentaire, la scène s'inscrit dans un paysage rocailleux au premier plan duquel se trouve un édicule de bois, qui occupe l'angle inférieur gauche de la composition. La présence du bœuf et l'âne confirme qu'il s'agit bien de l'étable de la Nativité. À l'entrée de l'édicule, la Vierge est assise sur une natte disposée à même le sol. Elle maintient l'Enfant, totalement nu, qui est debout sur ses genoux. Le premier mage, un vieil homme à la longue barbe grise, effectue une génuflexion tout en joignant les mains pour adorer le nouveau-né. Un serviteur, qui se tient derrière lui, l'a débarrassé de son épée et de sa couronne avant qu'il ne s'agenouille humblement devant les personnages sacrés. Le mage a déjà offert son présent, contenu dans un récipient sur pied en forme de poire. L'objet est désormais entre les mains de Joseph, qui est assis sur le sol entre la Vierge et l'enclos dans lequel sont parqués le bœuf et l'âne. Le vieil homme était probablement occupé à des tâches domestiques, comme l'indiquent le tonnelet et le panier qui sont déposés près de ses pieds. À présent, il se retourne vers le fond de l'étable, comme pour mettre la précieuse offrande à l'abri des regards et des convoitises. Les deux autres mages arrivent aux abords de l'étable par la droite. Le deuxième tient son offrande dans la main gauche et, de la dextre, s'apprête à ôter sa couronne pour la remettre à son serviteur, à qui il a déjà confié son épée. Une autre valet s'incline avec respect devant le troisième roi et lui remet le magnifique objet orfévré, évoquant un reliquaire, qui contient son offrande. Un important cortège, comportant notamment de nombreux cavaliers, accompagne les mages en suivant un chemin serpentant dans le paysage rocailleux.

Dans l'*Adoration des mages* peinte dans la cathédrale d'Atri (fig. 99), Joseph est figuré à l'entrée de la grotte, aux côtés de son épouse. Il tient entre ses mains une petite cassette argentée, offerte par le premier mage, et la serre jalousement contre son buste tout en observant le vieil homme qui baise les pieds de l'Enfant.

L'intérêt jaloux de Joseph pour les présents offerts à son Fils est à son comble dans une deuxième *Adoration des mages* peinte dans l'église S. Maria delle Grazie de Varallo Sesia, mais qui appartient cette fois au programme décoratif du jubé peint par Gaudenzio Ferrari (fig. 121). La scène se déroule au sein d'un paysage constitué de collines arborées. Dans la

[235] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 223.

[236] SPADA PINTARELLI (1997), *op. cit.*, p. 177.

partie gauche de la composition, la Vierge est assise devant l'entrée d'un édifice de pierre, apparemment à même le sol. Elle tient sur ses genoux l'Enfant nu qui présente tous les caractères physiques d'un nourrisson. Il tend ses petites mains vers le premier mage qui s'est agenouillé devant lui, les mains jointes, après avoir déposé sa coiffe sur le sol. À ses côtés, le deuxième retire également sa couronne avant de pouvoir adorer Jésus. Le troisième mage, un maure semble-t-il, n'a pas encore retiré sa coiffe enturbannée. À l'arrière-plan, quelques cavaliers, dont l'un est également fauconnier, composent le cortège des rois. Joseph est figuré sur le seuil de l'édifice, juste derrière son épouse. Il serre contre son buste une cassette dans laquelle il glisse sa main gauche, comme pour en évaluer le contenu.

Évoquons pour finir quelques rares *Adorations des mages*, toutes italiennes et pour la plupart datées entre le début du XVe et le milieu du XVIe siècle, dans lesquelles la Vierge est accompagnée d'une ou plusieurs suivantes qui sont généralement placées derrière elle. La présence de ces femmes n'est mentionnée dans aucun des textes qui ont été étudiés mais elles évoquent les sages-femmes qui ont assisté à la Nativité du Christ. Leur introduction dans l'iconographie de l'Adoration des mages provient peut-être d'une réinterprétation du drame liturgique de l'*Officium Stellae,* dans lequel elles jouent un rôle actif[237]. Un manuscrit, datant du XIe siècle et provenant de Nevers, est particulièrement explicite quant à l'intervention de ces sages-femmes. Voyant approcher les mages qui suivent le chemin indiqué par l'étoile, elles les interrogent sur l'objet de leur recherche avant de leur indiquer le lieu dans lequel se trouvent la Vierge et l'Enfant[238].
Au sein de notre documentation iconographique, le motif de la suivante apparait pour la première fois dans le deuxième quart du XIVe siècle, dans l'*Adoration des mages* qui est conservée dans l'église S. Pietro de San Gimignano. Une jeune femme nimbée est debout, à la gauche de la Vierge qui est, rappelons-le, assise sur sa couche de parturiente. La suivante tient dans sa main droite une quenouille qui l'identifie davantage à la fileuse qui accompagne parfois la Vierge dans le contexte iconographique de l'Annonciation.
Une autre peinture murale, fragmentaire, est conservée dans le chœur de l'église rupestre S. Maria delle Grotte à Rocchetta al Volturno. Cette *Adoration des mages*, ainsi que la *Présentation de Jésus au Temple* qui l'accompagne, auraient été réalisées au début du XVe siècle[239]. Des lacunes importantes perturbent la lisibilité de cette image et l'appréhension du lieu dans lequel se déroule la scène. Néanmoins, l'arrière-plan semble comporter quelques motifs d'arabesque. La Vierge à l'Enfant, figurée dans la partie droite de la composition, est assise devant une porte étroite qui permet de conclure que la rencontre a lieu devant ou à l'intérieur d'un édifice. Trois personnages aux silhouettes indistinctes se présentent devant le groupe principal. Le premier est agenouillé devant l'Enfant tandis que le deuxième tient un objet entre ses mains. À l'extrémité gauche de la composition, deux autres personnages ainsi que les têtes de trois chevaux surgissent d'un espace situé au-delà du cadre de l'image. Autant d'éléments caractéristiques qui permettent d'identifier sans équivoque le sujet de cette peinture murale. Plus inattendue est la présence d'un dernier personnage, apparemment féminin, dont le visage apparait dans l'ouverture étroite devant laquelle la Vierge est assise. Ce personnage à demi-dissimulé rappelle la figure du témoin, spectateur

[237] TOUBERT (1996), *art. cit.*, p. 336.

[238] Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms 1708. FORSYTH (1972), *op. cit.*, p. 55.

[239] VALENTE (1996), *op. cit.*, p. 145. L'auteur identifie la peinture murale qui nous intéresse à une Adoration des bergers. Cependant, les différents motifs iconographiques qui composent cette image nous semblent appartenir à l'iconographie traditionnelle de l'Adoration des mages.

de la Révélation divine, qui a déjà été évoquée dans les contextes de l'Annonciation et de la Visitation[240].

À Milan, la basilique S. Eustorgio abrite une peinture murale, illustrant le thème de l'Adoration des mages (fig. 122), qui aurait été réalisée vers 1470-1480 par un suiveur de Vincenzo Foppa, que l'on a proposé d'identifier à Nicolo da Varallo[241], principalement connu pour son activité de peintre verrier. L'arrière-plan de la composition est caractérisé par un vaste paysage vallonné interrompu, dans la partie gauche, par un édifice de pierre dont certains murs sont partiellement ruinés. La Vierge à l'Enfant est assise sur un muret bas près de la crèche dans laquelle le nouveau-né avait été couché après sa naissance. Joseph veille sur son épouse et son Fils et semble tenir entre ses mains l'un des présents offerts par les mages. La figuration des trois rois correspond au *Französischer Schauspieltypus* et illustre également l'idée des trois âges de la vie. Le plus vieux mage, se prosterne devant le Christ et lui baise les pieds. Un serviteur tient entre ses mains la couronne qu'il vient de retirer. Les deux autres rois semblent encore couronnés et portent les offrandes destinées à l'Enfant. Dans la partie droite de la composition, deux écuyers prennent soin des destriers de leurs maîtres. À l'arrière-plan, le cortège qui a accompagné les mages depuis l'Orient apparait entre deux collines. Dans la partie gauche de la composition, trois jeunes femmes sont rassemblées autour d'un foyer, à la flamme duquel l'une d'entre elle fait sécher un linge blanc. Ce motif iconographique évoque très précisément la figuration des sages-femmes, telle qu'elle a été observée dans certaines images de la Nativité.

ꝏ

Les différents personnages qui participent à la scène de l'Adoration des mages font l'objet, nous l'avons constaté, d'une figuration assez stéréotypée. La composition des images est conditionnée par la position qui est conférée au groupe de la Vierge à l'Enfant. Il est généralement figuré latéralement, de sorte que tous les mages soient regroupés du même côté, mais il arrive que la Vierge occupe le centre de la composition et que les mages convergent de part et d'autre. Joseph est très souvent présent aux côtés de son épouse et de son Fils. D'abord cantonné au rôle de simple observateur, debout derrière le siège de la Vierge, ses attitudes tendent à se diversifier considérablement à partir du XIVe siècle.

Marie, elle-même, est presque toujours assise, positionnée de profil ou de trois-quarts afin de pouvoir faire face aux adorateurs. Dans l'art mural de l'Hexagone, la figuration de Marie se distingue par le développement du type iconographique de la Vierge couronnée, qui apparait dans la seconde moitié du XIIe siècle mais s'avère particulièrement répandu pendant les deux siècles suivants. Quant à l'Enfant, il est généralement assis sur les genoux de sa mère, plus rarement debout mais presque jamais allongé, comme on serait en droit de l'attendre d'un nouveau-né. La Vierge est occupée à tenir son Fils contre elle, ce qui explique pourquoi sa gestuelle est très limitée. Celle de Jésus est également peu développée mais s'établit généralement en lien avec le premier mage qui s'avance vers lui. Dans une perspective symbolique, le groupe de la Vierge à l'Enfant possède des liens étroits avec l'idée du Trône de Sagesse.

Dans les plus anciennes images, le nombre des mages n'est pas véritablement fixé et varie entre deux et quatre. Les voyageurs sont généralement vêtus à la mode orientale et figurés dans une posture d'offrande dynamique, les mains chargées de larges plats ronds contenant

[240] Voir p. 373 et 398.

[241] Voir note 279 p. 107.

les présents offerts au Christ. Autant d'éléments qui s'apparentent à l'imagerie de l'art triomphal de Rome, et plus particulièrement au thème des barbares apportant leur tribut à l'empereur. Progressivement, l'attitude des mages évolue pour entrer en adéquation avec le récit évangélique qui évoque une véritable adoration de l'Enfant. Ainsi, à partir du VIIIe siècle dans notre *corpus* italien et du XIIe siècle en France, le premier mage esquisse souvent une génuflexion lorsqu'il se présente devant le Christ. La figuration des mages s'accompagne parfois de thématiques secondaires. Par exemple, la distinction opérée entre les adorateurs de par leur type physique permet d'évoquer une double thématique. La première, celle des trois âges de la vie, apparait dès le VIIIe siècle dans l'art mural italien, où elle s'avère particulièrement répandue aux XIVe et XVe siècles. La seconde thématique, celle des trois races qui peuplent le monde, est beaucoup plus inhabituelle et n'apparait qu'au milieu du XIVe siècle. Autre exemple, la matérialisation de la royauté des mages qui se développe dans l'art mural français et italien dès le XIIe siècle et demeure prépondérante jusqu'au XVe siècle.

À partir du XIVe siècle, l'iconographie de l'Adoration des mages subit plusieurs mutations profondes. La génuflexion, voire l'agenouillement complet du premier mage se généralise parallèlement à l'introduction, dans l'art mural de l'Italie, du motif iconographique du baiser donné aux pieds de l'Enfant, un motif qui s'inspire probablement de la dévotion franciscaine. Pendant que le premier mage adore le nouveau-né, on voit fréquemment le deuxième se retourner vers le troisième homme en lui désignant l'étoile de son index pointé. Ce schéma iconographique, désigné sous l'appellation de *Französischer Schauspieltypus*, apparait dans notre documentation française dès le XIIIe siècle mais se développe surtout à partir du siècle suivant dans les deux territoires concernés par cette étude. À la même période, on observe une importante diversification des contenants qui renferment les offrandes des mages et qui évoquent de plus en plus souvent des objets à usage liturgique. Par ailleurs, l'iconographie de l'Adoration des mages, en particulier en Italie, s'enrichit de nombreux personnages secondaires qui appartiennent au cortège des mages, qu'il s'agisse d'écuyers veillant sur leurs montures, de valets s'affairant au service de leurs maîtres ou de simples spectateurs. Dans quelques images assez rares, la Vierge est, elle aussi, accompagnée par une ou plusieurs suivantes.

Certaines *Adorations des mages* appartenant à notre *corpus* iconographique, s'accompagnent de l'illustration de thèmes secondaires qui composent un cycle narratif consacré à l'histoire des mages.

3.2.3. Les thèmes secondaires : le cycle des mages

Comme l'a montré l'étude des sources textuelles, l'histoire des mages ne se résume pas à la seule Adoration, mais se compose de plusieurs épisodes secondaires qui constituent le cycle des mages. Ceux-ci reçoivent d'abord l'annonce de la naissance du Christ par le truchement de l'étoile qui sera leur guide jusqu'au lieu de la Nativité. Après un long voyage depuis l'Orient, les mages parviennent à Jérusalem où ils rencontrent le roi Hérode qui, intrigué par leur discours, leur demande de le tenir informé du résultat de leurs recherches. Lorsque les voyageurs trouvent enfin l'Enfant, ils l'adorent puis s'apprêtent à regagner leur contrée d'origine. C'est alors qu'ils sont avertis, par un ange ou par un songe selon les récits, de ne pas retourner à Jérusalem et de rentrer chez eux par un autre chemin. Furieux d'avoir été trompé, Hérode ordonne que tous les nouveau-nés soient massacrés.

L'iconographie s'est également intéressée à ces thèmes secondaires qui sont parfois intégrés au sein même des images murales de l'Adoration des mages. Par exemple, le thème iconographique du Voyage des mages est illustré de la même manière dans trois *Adorations des mages* françaises, à Saint-Pierre-les-Églises (fig. 80), Nohant-Vic (fig. 85) et Vesdun (fig. 87). Dans tous les cas, les mages font l'objet d'une double représentation. Leur figuration à cheval, dans la partie gauche de la composition, évoque le thème du Voyage tandis que l'Adoration à proprement parler est illustrée dans la partie droite de l'image.

Le Voyage est également figuré dans la composition complexe qui illustre à la fois les thèmes de la Nativité et de l'Adoration des mages dans la nef de la basilique de Galatina (fig. 71). L'épisode de l'Adoration est figuré dans l'angle inférieur gauche de la composition, à l'entrée d'une grotte qui situe l'action dans le même lieu que la naissance du Christ, représentée à droite. La Vierge est assise contre la paroi rocheuse de la caverne. L'Enfant est assis sur ses genoux et tente de se saisir du présent contenu dans une pyxide que lui offre le premier mage, agenouillé devant lui. Au préalable, le vieil homme avait déposé sa couronne aux pieds de Marie. En revanche, les deux autres rois portent toujours leurs attributs et conversent en attendant de pouvoir adorer l'Enfant à leur tour. Un palefrenier, muni d'un bâton, veille sur les montures des mages tandis qu'un serviteur fouille dans un coffre déposé sur le sol. Joseph, que l'on aperçoit à peine derrière la Vierge, assiste à la rencontre sacrée. À l'arrière-plan, les mages apparaissent une seconde fois tandis qu'ils arrivent à cheval aux abords du lieu de la Nativité. Plusieurs cavaliers, qui n'ont pas été figurés à nouveau dans la scène de l'Adoration des mages, les accompagnent.

En ce qui concerne l'épisode qui relate la rencontre des mages et du roi Hérode, le *corpus* iconographique de cette enquête n'en comporte qu'un unique exemple. Il s'agit d'une *Adoration des mages* conservée dans la chapelle S. Maria di Castro Murato à Morozzo (fig. 123). Cette peinture murale aurait été réalisée vers 1490 par Giovanni Mazzucco[242]. L'Adoration des mages, elle-même, se déroule au premier plan de la composition. La Vierge, assise sur un coussin déposé à même le sol, est abritée sous un édicule de bois qui évoque l'étable de la Nativité, à l'instar du bœuf et de l'âne dont on aperçoit les têtes. L'Enfant, entièrement vêtu, tient dans la main gauche l'objet orfévré que lui a remis le premier mage et le bénit de la dextre. Le vieil homme se prosterne devant le Christ et lui baise les pieds. Les deux autres mages correspondent au schéma iconographique du *Französischer Schauspieltypus*. Ils sont coiffés de chapeaux à large bord, surmontés d'une couronne qui matérialise leur royauté. Près du troisième roi, un serviteur maure porte les effets du plus vieux mage, et sa présence permet au peintre d'évoquer l'idée des trois races peuplant le monde. Dans la partie droite de la composition, les montures des mages sont confiées à la garde d'un écuyer. Joseph est figuré aux côtés de son épouse et de son Fils, à l'entrée de l'étable. À l'arrière-plan de l'image, deux thèmes secondaires sont illustrés. Les trois rois, identifiables grâce à leurs couronnes, sont figurés une seconde fois à cheval, accompagnés de plusieurs autres cavaliers, dans une illustration du Voyage des mages. Mais l'un d'entre eux s'est arrêté près des murailles d'une ville et converse avec deux personnages qui apparaissent dans l'encadrement d'une baie géminée, ménagée dans l'enceinte. La couronne arborée par le personnage de droite indique qu'il s'agit du roi Hérode et que l'épisode illustré ici est celui de la rencontre du monarque et des mages dans la cité de Jérusalem.

Enfin, le thème secondaire du Songe des mages est illustré à deux reprises, au sein de la documentation iconographique de notre enquête. Dans l'église de l'abbaye de Pomposa à Codigoro, une *Adoration des mages* appartient à un cycle pictural consacré à la vie du Christ

[242] THEVENON (1983), *op. cit.*, p. 81.

(fig. 124). Cet ensemble décoratif a probablement été réalisé sous l'abbatiat d'Aimerico, entre 1361 et 1376, par Vitale da Bologna ou son élève, Andrea de' Bruni[243]. La scène se déroule aux abords d'une ville, située dans un paysage vallonné. Dans la partie droite de la composition, la Vierge à l'Enfant est assise près de la muraille crénelée. Les trois mages sont des rois couronnés et figurés selon la formule du *Französischer Schauspieltypus*. Le plus vieux d'entre eux a déposé sa couronne aux pieds de Marie et se prosterne devant le Christ. Il a déjà offert son cadeau qui est, à présent, entre les mains de Joseph et que l'Enfant cherche à saisir. À l'extrémité gauche de la composition, un palefrenier s'occupe des chevaux des mages. Au-dessus de la colline figurée à l'arrière-plan, le peintre a encore figuré les trois mages, couchés les uns près des autres et endormis. Un ange les survole et leur transmet en songe l'ordre de ne pas retourner auprès du roi Hérode mais de regagner leur pays par un chemin différent.
Dans la chapelle S. Julien du Petit-Quevilly, le voûtain consacré au thème de l'Adoration des mages comporte trois médaillons peints (fig. 88). Les deux premiers, nous l'avons vu, sont consacrés respectivement à la figuration du groupe de la Vierge à l'Enfant et à celle des trois mages adorateurs. Dans le troisième médaillon, le peintre a illustré l'épisode secondaire du Songe des mages. Les trois hommes sont endormis côte à côte dans le même lit. Un ange portant un phylactère apparait au-dessus d'eux et leur transmet son message par le truchement d'un rêve. Au Petit-Quevilly, le thème secondaire n'est pas véritablement intégré à la représentation de l'Adoration des mages, mais n'est pas non plus tout à fait indépendant.

En revanche, dans d'autres édifices, l'épisode de l'Adoration des mages est quelquefois intégré à un véritable cycle des mages qui fait l'objet de plusieurs scènes juxtaposées. Cet intérêt pour l'histoire des mages se révèle particulièrement dans l'art mural de l'Hexagone. Au sein du programme iconographique qui a été peint dans la seconde moitié du XIIe siècle dans le chœur de l'église S. Aignan de Brinay, l'histoire des mages est particulièrement détaillée. Sur le mur septentrional, la dernière scène peinte au registre supérieur est consacrée au Voyage des mages. Au registre inférieur, le peintre a illustré les épisodes suivants : les Mages devant le roi Hérode, que l'on voit également interroger les prêtres au sujet de la prophétie, l'Adoration elle-même qui, semble-t-il, est fort dégradée, le Songe des mages et, enfin, le Retour des mages dans leur pays. Sur le mur oriental, le registre supérieur est dédié aux thèmes relatifs au Massacre des innocents, commandité par Hérode puis perpétré par ses soldats.
Un développement analogue peut être observé dans le cycle des mages qui est conservé dans le cloître de l'ancienne abbaye S. Aubin d'Angers, dont nous avons déjà évoqué l'*Adoration des mages* à la fois peinte et sculptée (fig. 86). Les différentes scènes consacrées à l'histoire des mages sont, quant à elles, entièrement peintes et se succèdent de droite à gauche au-dessus des deux arcades géminées. Le Voyage des mages est évoqué par la présence de trois cavaliers qui sont guidés par un ange et par une étoile, aussi flamboyante que le soleil. Dans la scène suivante, les trois voyageurs, descendus de leurs montures, font face au roi Hérode, couronné, portant un sceptre et trônant parmi ses prêtres. Au-dessus de la colonne centrale, le peintre a représenté une cité dont la haute muraille est percée d'une porte en plein cintre et qui évoque peut-être la ville de Jérusalem dans laquelle la rencontre avec Hérode a eu lieu. La lecture du cycle se poursuit avec la figuration

[243] Voir note 208 p. 97.

des trois mages qui appartiennent à la scène de l'Adoration à proprement parler. Il s'achève avec les épisodes relatifs au Massacre des Innocents.

Dans la chapelle du château de Bioule, le registre inférieur du décor est dédié aux épisodes de l'Enfance du Christ et comporte notamment plusieurs scènes peintes appartenant au cycle des mages. Une visite *in situ* nous a permis de constater que ces peintures murales sont très dégradées. Cependant, les informations disponibles sur place ainsi que nos propres observations ont conduit à l'identification de plusieurs épisodes relatifs à l'histoire des mages. Ces derniers sont aisément identifiables puisqu'ils sont toujours couronnés. Sur le mur méridional, une image assez rare du thème de l'Annonce faite aux mages précède une seconde scène malheureusement illisible. Le cycle se poursuit sur la paroi occidentale avec le Voyage des mages et l'Adoration elle-même. Une figuration du Massacre des Innocents marque l'achèvement de cette séquence iconographique. L'absence de toute allusion à la rencontre des mages et du roi Hérode nous incite à penser que cet épisode était illustré à l'extrémité du mur méridional, où les dégradations de la couche picturale interdisent aujourd'hui toute lisibilité du sujet.

L'*Adoration des mages* de Ferentillo (fig. 89) s'accompagne également de deux thèmes secondaires qui ont fait l'objet de représentations indépendantes. Elle est précédée par une illustration de l'Annonce faite aux mages, par le truchement d'une étoile qui leur apparait et leur servira de guide jusqu'au lieu de la naissance du Christ. Après l'Adoration elle-même, le cycle des mages s'achève avec une très belle figuration du Retour des mages dans leur pays d'origine. Les trois hommes sont armés de lances et montés sur de fiers destriers, dont le harnachement est richement décoré de perles. Les cavaliers s'inscrivent sous trois arcades en plein cintre, mais la position des chevaux, différente pour chacun, confère un grand dynamisme à la scène.

3.2.4. Le symbolisme ecclésial et eschatologique de l'épisode de l'Adoration des mages

Dans la pensée théologique du Moyen Âge, la Vierge est une figure qui matérialise le concept d'Église. Cette interprétation se fonde, notamment, sur une comparaison entre la maternité divine de Marie et la maternité spirituelle de l'Église. Chez Ambroise Autpert, par exemple, la maternité de la Vierge est le type de celle de l'Église : « Celle-là [la Vierge] a donné naissance au Chef [le Christ], celle-ci [l'Église] enfante les membres du chef [les croyants] » [244]. Mais Marie est également assimilée à l'Église en raison de sa virginité. Cette idée apparait, en particulier, chez saint Augustin : « L'Église est vierge… Et vierge, elle enfante. Elle imite Marie qui enfante le Seigneur et demeure vierge : ainsi l'Église enfante et reste vierge. Et si tu considères qu'elle enfante le Christ dans ses membres en les baptisant… elle est semblable à Marie… »[245].

L'Adoration des mages, que l'on commémore au travers de la fête de l'Épiphanie, est considérée comme la première manifestation de la divinité du Christ au monde. Elle est aussi à l'origine de la première profession de foi chez les Gentils, dont les mages sont les représentants. L'assimilation théologique qui existe entre la Vierge et l'Église permet d'interpréter cet épisode dans une perspective ecclésiale. L'image de Marie présentant son Enfant aux mages dans l'Adoration doit être mise en parallèle avec la mission de l'Église qui porte la

[244] AMBROISE AUTPERT, *Sermo 208 : In festo Assumptionis B. Mariae* (C.C., XXVII B, 1979, p. 1030). Selon THÉREL (1984), *op. cit*., p. 127.

[245] AUGUSTIN D'HIPPONE, *Sermo 213, In traditione symboli* (PL 38, col. 1064). Selon *Ibid*., p. 81.

parole du Christ aux nations et propage la foi[246]. Ainsi, les mages matérialisent le concept d'*ecclesia* dans son acception originelle, c'est-à-dire la communauté des croyants qui s'agenouillent face à la Vierge-Église sur laquelle trône le Verbe incarné[247]. Figuré entre les bras de sa mère, Jésus incarne la tête de l'institution que Marie personnifie, selon une interprétation ecclésiale du Trône de Sagesse[248]. Il est l'émanation de la Divinité qui se repose sur son Église. En faisant de la Vierge son trône, le Christ prend possession d'elle, comme il possède le monde et l'Église[249].
Le thème de la royauté de Marie, qui s'est développé au travers du type iconographique de la Vierge couronnée, peut également être transposé dans le cadre d'une interprétation ecclésiale de l'Adoration des mages. En effet, selon l'exégèse médiévale, certaines reines de l'Ancien Testament, comme Bethsabée ou Esther, sont considérées comme des préfigurations de l'Église. Mais la royauté de ces femmes est intimement liée à celle de leurs époux respectifs, en l'occurrence le roi David et le roi perse Assuérus. De la même manière, la royauté de l'Église ne peut s'affirmer qu'au travers du Christ, son époux[250]. Cette idée est proclamée dans la préface du rite ambrosien : « Celui qui a livré à l'Église la puissance suprême qu'il détient l'a constituée reine et épouse. Il a tout soumis à son pouvoir suprême et, du ciel, nous a ordonné de nous soumettre à son jugement »[251]. Par ailleurs, le motif iconographique de l'Enfant adressant un geste de bénédiction au mage qui s'avance vers lui favorise également l'interprétation ecclésiale de l'Adoration des mages. En effet, cette gestuelle souligne la fonction sacerdotale du Christ qui, au travers de l'Église, apporte la foi chrétienne au monde[252].

Dans la perspective de sa maternité divine, la figure de la Vierge fait également l'objet d'une interprétation d'ordre eschatologique. Elle est assimilée à la Femme parturiente revêtue de soleil qui met au monde un enfant mâle sous la menace du dragon, au chapitre 12 de l'*Apocalypse* de Jean. Cette Femme de l'Apocalypse avait été, dès les premiers siècles du christianisme, interprétée comme une vision de l'Église. Parmi les premiers commentaires illustrant cette interprétation figure un texte rédigé par Hippolyte de Rome, au IIe siècle de notre ère : « Quant à la Femme qui est habillée de soleil, Jean pense sans doute à l'Église, car elle est revêtue du Verbe, de celui qui est engendré par le Père dont la lumière est plus brillante que celle du soleil… Car l'Église ne cesse jamais d'engendrer en son âme le Verbe, l'Enfant mâle qui doit régner sur tous les peuples, le Christ, homme parfait, l'Enfant-Dieu »[253].
Pour la première fois sous la plume de Quodvultdeus, un contemporain de saint Augustin, l'interprétation mariale de la Femme de l'Apocalypse est explicitement mise en rapport avec la symbolique ecclésiale : « Cette femme représente la Vierge-Mère qui engendre, intacte, notre tête également intacte, et par cela même représente une figure de l'Église. Car, tout comme Marie demeure vierge malgré la naissance de son Fils, de même l'Église doit, en même temps, engendrer les membres du Christ sans perdre sa virginité »[254]. Cette double

[246] *Ibid*., p. 91-92.
[247] *Ibid*., p. 92.
[248] FORSYTH (1972), *op. cit*., p. 24.
[249] *Ibid*., p. 29.
[250] THÉREL (1984), *op. cit*., p. 212-213.
[251] *Ibid*., p. 215.
[252] FORSYTH (1972), *op. cit*., p. 23.
[253] HIPPOLYTE DE ROME, *De Antichristo*, 61 (GCS, I, 2, p. 41). Selon THÉREL (1984), *op. cit*., p. 126.
[254] QUODVULTDEUS, *Sermo III, De symbolo* (C.C., LX, 1976, p. 349). Selon *Ibid*., p. 126.

interprétation de la Femme de l'Apocalypse perdure au début du XIIe siècle dans le commentaire de Bérangaud : « Nous pouvons reconnaître dans cette femme… la Bienheureuse Marie en tant que Mère de l'Église puisqu'elle a donné naissance à Celui qui est le Chef de l'Église … Elle est aussi la fille de l'Église en tant que son membre le plus éminent »[255].
Le lien exégétique qui existe entre la Femme de l'Apocalypse, la Vierge et l'Église conduit à envisager l'épisode de l'Adoration des mages selon une perspective eschatologique : « La Vierge à l'Enfant devient la figure de la femme du chapitre 12 de l'Apocalypse, Marie-Église, qui triomphe de Satan et reçoit l'hommage des rois de la terre dans la Jérusalem céleste »[256]. C'est peut-être précisément cette idée qui est illustrée dans l'*Adoration des mages* peinte dans la chapelle S. Julien du Petit-Quevilly (fig. 88). La Vierge couronnée, Reine du Ciel, n'est pas figurée dans le même espace que les trois mages qui viennent l'honorer. Le médaillon dans lequel elle s'inscrit surmonte celui qui renferme les adorateurs. De part et d'autre, deux anges émergent de nuées qui situent clairement le groupe de la Vierge à l'Enfant dans une sphère divine. Nous pouvons donc imaginer que la ville représentée au-dessus de l'arcade qui surmonte la Vierge est une évocation de la Jérusalem céleste, dans laquelle Marie a précédé le commun des mortels du fait de son Assomption glorieuse. Cette figuration de la Vierge est d'ailleurs très proche d'une image de l'Église, dans un évangéliaire daté du troisième quart du XIIe siècle[257] et provenant du couvent des Augustins de S. Nicolas de Passau, en Bavière (fig. 125). La personnification, vêtue d'atours somptueux et couronnée, trône sous une arcade en plein cintre, surmontée d'une enceinte flanquée de deux tours. Cette architecture évoque également la Jérusalem céleste que l'homme ne peut atteindre qu'en obtenant son Salut par le truchement de l'Église. Ainsi, l'institution, personnifiée par la Vierge dans l'épisode de l'Adoration des mages, est le symbole du « corps du Christ, c'est-à-dire de l'assemblée des croyants en marche vers la Cité céleste où ils règneront avec le Christ pour les siècles des siècles »[258].

3.2.5. L'Adoration des mages et la vitalité des modèles iconographiques français

L'analyse des images illustrant le thème de l'Adoration des mages a révélé l'existence de plusieurs modèles iconographiques qui se sont développés dans l'aire culturelle française avant d'être adoptés dans l'art mural de la Péninsule.
Le type iconographique de la Vierge couronnée, dans le contexte de l'Adoration des mages, trouve son origine dans la sculpture du XIe siècle. Au sein de la documentation rassemblée dans le cadre de cette enquête, le motif se développe dans l'art mural français de la seconde moitié du siècle suivant, avant de connaitre un essor considérable aux XIIIe-XIVe siècles. Dans le même temps, le type iconographique de la Vierge couronnée est quasiment inexistant dans les *Adorations des mages* qui appartiennent à l'art mural de la Péninsule. Le motif de la génuflexion du premier mage qui se présente devant l'Enfant constitue également une constante dans l'iconographie française de l'Adoration des mages à partir du XIIe siècle. Ce motif iconographique était déjà connu en Italie depuis l'époque paléochrétienne, mais il ne s'affirme véritablement dans l'art mural qu'à partir du XIVe siècle.
Si les motifs iconographiques de la Vierge couronnée et de la génuflexion du premier mage se sont d'abord développés dans l'art mural de l'Hexagone, nous devons peut-être les rap-

[255] BERANGAUD, *Expositio super septem visiones* (PL 17, col. 876). Selon *Ibid*., p. 128.
[256] *Ibid*., p. 285.
[257] *Ibid*., p. 223.
[258] *Ibid*., p. 216. En référence à Apocalypse 22, 5.

procher d'un contexte historique spécifique. En effet, nous avons observé plus haut que le développement de ces deux particularités iconographiques pourrait être lié au contexte social de la France où la féodalité jouait un rôle primordial, d'où l'intérêt accordé à la question de la royauté de Marie et à la notion d'hommage, matérialisée par la génuflexion de l'adorateur.
À la même période apparait un schéma compositif spécifique caractérisé par la gestuelle stéréotypée des trois mages. Le premier s'agenouille devant l'Enfant, tandis que le deuxième désigne l'étoile de son index pointé tout en se retournant vers le dernier mage. Ce type iconographique est qualifié de *Französischer Schauspieltypus* car il a été introduit, en premier lieu, dans l'art français de la seconde moitié du XIIe siècle. Au sein de la documentation iconographique de cette étude, les premiers exemples datent du siècle suivant avant que le schéma iconographique ne devienne prépondérant dans les *Adorations des mages* appartenant à l'art mural de l'Hexagone des XIVe et XVe siècles. Dans les *Adorations des mages* recensées dans l'art mural italien, le *Französischer Schauspieltypus* a été adopté assez ponctuellement au cours du XIVe siècle.

Ces différents modèles iconographiques témoignent de la vitalité de l'art français au XIIe siècle, une période que Georges Duby qualifie de « siècle de progrès décisif »[259]. La France connaît alors un accroissement démographique important, des améliorations techniques notables, en particulier dans le domaine agricole, et surtout un accroissement de la « vie de relation », c'est-à-dire des transferts d'hommes et d'idées qui sont favorisés par l'amélioration des réseaux routiers et l'augmentation des voyages à vocation d'étude ou de pèlerinage[260]. C'est aussi à cette période que s'érigent les premières cathédrales gothiques. Autant d'éléments qui favorisent le rayonnement culturel, et surtout artistique, de la France. Fernand Braudel a bien étudié ces phénomènes de rayonnement culturel, mais cette fois à partir de la Péninsule, dans son ouvrage *Le modèle italien*[261]. La période prise en considération, du milieu du XVe au milieu du XVIIe siècle, se caractérise notamment par l'importante diffusion de biens culturels et d'idées en provenance d'Italie vers le reste de l'Occident. La suprématie des villes italiennes, des marchands et les émigrations continuelles constituent des signes de la grandeur du pays. Sa prééminence culturelle est soulignée par le fait que les autres pays d'Europe font régulièrement appel aux savoirs et aux savoir-faire italiens, favorisant ainsi la mobilité des ouvriers spécialisés, des artistes, des penseurs mais aussi des politiciens. Pour Braudel, la grandeur d'un pays va de pair avec son ouverture vers l'extérieur, son rayonnement. Mais, même si la supériorité de l'Italie s'affirme régulièrement durant la période étudiée, l'auteur insiste sur la notion de réciprocité des échanges entre la Péninsule et les autres pays d'Occident.
Et c'est bel et bien cette réciprocité qui est mise en exergue par l'étude iconographique du thème de l'Adoration des mages dans l'art mural français et italien. En effet, l'utilisation de modèles iconographiques développés en France par les artistes italiens témoigne d'un rayonnement culturel inverse de celui qu'a étudié Braudel dans son livre. Même si l'Italie fut le berceau de nombreuses innovations artistiques qui se sont ensuite diffusées dans l'art de l'Occident, la Péninsule n'est pas pour autant hermétique aux apports étrangers. Si l'existence d'un « modèle italien » a déjà été démontrée et ne peut être remise en question, force est de constater que, dans certains contextes dont celui de l'Adoration des mages, il existe également un « modèle français » qui participe du rayonnement culturel du pays.

---

[259] DUBY (1995), *op. cit.*, p. 230.

[260] *Ibid.*, p. 230-233.

[261] BRAUDEL Fernand, *Le modèle italien*, Paris : Flammarion, 2e édition, 1994, 220 p.

Après que sa divinité a été honorée pour la première fois par les mages venus d'Orient, Jésus doit renouer avec sa nature humaine et se soumettre aux Lois mosaïques qui sont à l'origine de l'introduction, dans le récit de l'Enfance du Christ, des thèmes de la Circoncision et de la Présentation de Jésus au Temple.

3.3. La Circoncision et la Présentation de Jésus au Temple

Nous avons choisi d'étudier ces deux épisodes simultanément en raison des liens qui les unissent aux rites de naissance imposés aux Israélites par la Loi mosaïque. Mais l'observation des images qui illustrent ces deux thèmes a également mis en évidence la présence de similitudes iconographiques ainsi que l'existence d'une portée symbolique commune.
L'organisation du présent chapitre a été pensée dans un souci de clarté. Nous nous intéresserons d'abord aux traditions littéraires qui évoquent les deux épisodes et à leurs rapports avec les pratiques rituelles du Judaïsme ancien, mais aussi avec la liturgie chrétienne. Du point de vue iconographique, les images de la Circoncision et de la Présentation de Jésus au Temple feront l'objet d'études iconographiques indépendantes afin que la composition et l'évolution des motifs relatifs à chacun des épisodes soient clairement intelligibles. À partir de ces observations préliminaires, les liens iconographiques qui existent entre les deux épisodes ainsi que leur dimension symbolique et liturgique seront mis en évidence.

3.3.1. Traditions littéraires, pratiques rituelles du Judaïsme ancien et liturgie chrétienne

L'*Évangile selon saint Luc*[262] est le seul texte canonique à avoir relaté les épisodes de la Circoncision et de la Présentation de Jésus au Temple. Sur le plan narratif, ces deux évènements succèdent immédiatement à l'Adoration des bergers puisque l'évangéliste ne fait pas mention de l'Adoration des mages. Du point de vue chronologique, la Circoncision est très précisément située huit jours après la naissance de Jésus tandis que la Présentation au Temple intervient lorsque la période de purification de Marie, dont la durée n'est pas précisée mais répond aux prescriptions de « la loi de Moïse », est achevée. En effet, le récit de l'évangéliste s'inscrit très précisément dans la continuité des Lois mosaïques édictées dans l'Ancien Testament et qui régissent avec précision la question de l'impureté d'une femme après son accouchement[263]. Si celle-ci enfante un mâle, le nouveau-né sera circoncis au huitième jour suivant sa naissance, mais la mère sera considérée comme impure pendant encore trente-trois jours au cours desquels elle ne pourra toucher aucune chose sainte ni entrer dans le Temple. Ces indications permettent de conclure que la Présentation de Jésus au Temple a eu lieu environ quarante jours après la Nativité.
En mentionnant ces deux épisodes et en insistant particulièrement sur l'absence de rupture avec les traditions inhérentes à l'Alliance entre Dieu et Israël, Luc met en exergue le fait que l'avènement du Christ et le Nouveau Testament constituent le véritable aboutissement de l'Ancienne Loi. Par ailleurs, la soumission de l'Enfant aux différents rituels qui lui sont imposés par la tradition juive lui permet de garder secrète son origine divine. C'est également pour cette raison que la Vierge respecte scrupuleusement la période de purification

[262] Lc 2, 21-38.
[263] Lévitique 12, 1-5.

prescrite par la Loi mosaïque, alors que la pureté de la conception et de l'enfantement aurait dû l'en dispenser.

3.3.1.1. Les récits relatifs à la Circoncision

En ce qui concerne l'épisode de la Circoncision, l'évangile est peu disert puisqu'un seul verset lui est consacré. Outre le délai écoulé entre la naissance de l'Enfant et le rituel, l'auteur précise que c'est à cette occasion que le nom de Jésus lui est officiellement attribué, selon les recommandations que l'ange avait faites à Marie au moment de l'Annonciation. Luc ne mentionne pas le lieu dans lequel se serait déroulée la Circoncision de l'Enfant. Cependant, le verset suivant rapporte que Jésus est conduit à Jérusalem après le délai de purification de Marie afin qu'il soit présenté au Seigneur. Cette précision laisse à penser que le rituel de la Circoncision ne s'est pas déroulé dans la cité hiérosolymitaine, mais peut-être à Bethléem, ville qui a vu naître l'Enfant, à moins que, dans l'intervalle, la Sainte Famille ne soit rentrée à Nazareth.

Dans la tradition vétérotestamentaire, la circoncision est un rituel fondamental puisqu'elle constitue le signe physique de l'Alliance entre Dieu et le peuple d'Israël. Elle commémore le pacte originel que le Seigneur a conclu avec Abraham à qui il ordonne de se faire circoncire ainsi que tous les mâles de sa maison : « Et vous circoncirez votre chair afin que ce soit là un signe d'alliance entre moi et vous »[264]. Abraham procède lui-même à sa propre circoncision, à celle de son fils Ismaël, alors âgé de treize ans, et à celle de tous ses esclaves et serviteurs. Par la suite, il circoncira son fils Isaac huit jours après sa naissance, selon les prescriptions du Seigneur. Le choix de ce jour particulier peut s'expliquer de la manière suivante. Six jours ont été consacrés à la Création du monde et le septième a été institué comme un jour de repos. Le huitième jour inaugure l'ère humaine qui succède à la période de la création divine. Ainsi, la circoncision du nouveau-né au huitième jour suivant sa venue au monde matérialise véritablement « la naissance de l'homme à sa propre condition […] »[265]. Lorsque Jésus se fait circoncire à son tour au huitième jour, il s'inscrit dans la continuité de cette tradition originelle, formalisée plus tard au travers des Lois mosaïques.

Mais le fait qu'Abraham comprenne immédiatement à quel acte se réfère l'injonction divine interpelle. Cette connaissance préalable permet de conclure que le rituel était déjà répandu au temps du patriarche, même s'il n'était pas encore pratiqué au sein du peuple d'Israël[266]. Des témoignages anciens, comme celui d'Hérodote au Ve siècle avant notre ère, attestent de la pratique séculaire de la circoncision, qui aurait été introduite par les anciens Égyptiens ou les Éthiopiens[267]. Dans les monuments de l'ancienne Égypte, de nombreuses scènes figuratives confirment sans équivoque l'existence d'un tel rituel. Originellement considérée comme un « signe de classe » puisqu'elle était réservée aux membres d'un groupe sacerdotal, la circoncision s'est progressivement répandue dans toutes les couches de la société égyptienne[268]. Pratiqué au seuil de la puberté, le rituel possède un fort caractère initiatique, contrairement à la circoncision juive qui matérialise avant tout « la consécration d'une rencontre entre la divinité et sa créature »[269]. Cette pratique correspond également à un signe identitaire qui permet au circoncis de justifier de son appartenance à la communauté. En

---

[264] Genèse 17, 11.

[265] CHEBEL Malek, *Histoire de la circoncision. Des origines à nos jours*, Paris : Balland, 1997, p. 46.

[266] *Ibid*., p. 9.

[267] HERODOTE, *L'Enquête*, II, 104. Selon *Ibid*., p. 7.

[268] *Ibid*., p. 41.

[269] *Ibid*., p. 43.

effet, dans la société juive, la circoncision est indispensable pour pouvoir participer à toutes les pratiques communautaires et célébrations religieuses. Les étrangers, s'ils ne se font pas circoncire, en demeurent exclus. L'*Exode* en donne un exemple explicite : « Que si quelqu'un des étrangers veut entrer dans votre colonie et faire la Pâque du Seigneur, tous ses enfants mâles seront circoncis auparavant, et alors il la célébrera selon le rite ; et il sera comme un naturel du pays ; mais si quelqu'un n'a pas été circoncis, il n'en mangera pas »[270].

Le déroulement du rituel semble avoir peu évolué et la cérémonie actuelle est sans doute très proche de celle qui était pratiquée aux temps bibliques. Le praticien traditionnel qui procède à la circoncision porte aujourd'hui le nom de *mohel*. Le rite se déroule généralement dans la maison des parents ou dans celle des grands-parents. Le père occupe une place importante au sein de ce rituel, tandis que la mère demeure à l'écart. C'est lui qui tient l'enfant entre ses bras pendant que le *mohel* procède à l'ablation du prépuce. Lorsque le père est absent, il est remplacé par le parrain du nourrisson, appelé *sandaq*. Dans la pièce où se déroule la circoncision, une chaise, parfois richement décorée, est généralement laissée libre pour commémorer la présence du prophète Élie. Mais cette chaise peut également être utilisée par le père ou par le *sandaq* au moment où l'enfant est circoncis[271].

Parmi les évangiles apocryphes relatifs à l'Enfance du Christ, l'épisode de la Circoncision n'a pas fait l'objet d'une diffusion importante. Le *Protévangile de Jacques* ne le mentionne aucunement, pas plus que la version d'origine de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*. En revanche, son remaniement latin, le *Livre de l'Enfance du Sauveur*, évoque la Circoncision, mais sans donner davantage de détails que l'évangile canonique sur lequel l'auteur s'est sans aucun doute fondé.

En définitive, l'épisode a surtout bénéficié d'une diffusion littéraire en Orient puisqu'il est évoqué dans la *Vie de Jésus en arabe* et dans l'*Évangile arménien de l'Enfance*[272], chacun des deux textes proposant une version très différente de cet épisode. Les deux récits s'accordent cependant pour affirmer que la Circoncision eut lieu au huitième jour suivant la Naissance de l'Enfant, dans le lieu même où celle-ci s'était déroulée, c'est-à-dire une grotte située près de Bethléem.

Dans la *Vie de Jésus en arabe*, l'auteur ne précise pas qui procède à la Circoncision de Jésus. Il mentionne néanmoins la présence d'une « vieille juive qui avait un fils apothicaire », un personnage que l'on peut éventuellement identifier à la sage-femme dont Joseph avait sollicité l'assistance au moment de la Nativité. Après que le rituel a été accompli, la vieille femme se saisit du prépuce de l'Enfant et le place dans « un flacon d'onguent de nard précieux ». Elle le confie ensuite à son fils en lui précisant de ne le vendre sous aucun prétexte. Plusieurs années après, c'est avec cet onguent précieux que la pécheresse oindra les pieds de Jésus lors du repas chez Simon le Pharisien.

Dans l'*Évangile arménien*, Joseph s'interroge au huitième jour sur l'attitude à adopter par rapport au rituel imposé par la loi juive. La Vierge lui ayant donné toute latitude pour agir, le vieil homme se rend secrètement à Jérusalem d'où il revient avec un homme, pieux et coutumier des lois, nommé Joël. C'est lui qui procède à la Circoncision de Jésus à l'aide d'un « glaive ». Au grand étonnement de l'homme, le corps de l'Enfant demeure intact, mais il proclame néanmoins « que le sang de cet enfant a coulé », comme pour attester du bon

[270] Exode 12, 48.

[271] CHEBEL (1997), *op. cit.*, p. 43-44. Voir également HIDIROGLOU Patricia, *Les rites de naissance dans le judaïsme*, Paris : Les Belles Lettres, 1997, p. 70-71.

[272] Arabe 7 ; Arménien XII, 2.

déroulement de la cérémonie. Comme dans l'évangile canonique, c'est à cet instant que le nom de Jésus lui est attribué, selon les prescriptions de l'ange.

Parmi les textes médiévaux qui relatent l'épisode de la Circoncision, plusieurs ne font que situer le déroulement du rite huit jours après la naissance de Jésus, à l'instar de la source canonique sur laquelle ils se fondent. C'est le cas de la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur, de la *Légende Dorée* et de l'*Arbre de Vie* de saint Bonaventure[273]. Rappelons que ce dernier auteur situe chronologiquement la Circoncision avant l'Adoration des mages, ce qui est aussi le cas dans les *Méditations sur la vie du Christ*[274] dont l'auteur propose un récit plus détaillé du rituel. L'opération est réalisée à l'aide d'un « couteau de pierre » mais l'on ignore qui le manie. L'Enfant pleure à cause de la douleur qu'il ressent dans sa chair et sa mère pleure également par empathie.
Dans les *Révélations Célestes*[275], Brigitte de Suède ne relate pas le rituel à proprement parler mais évoque la Circoncision par le truchement d'un dialogue avec la Vierge qui lui confie avoir conservé le prépuce de l'Enfant à l'issue de la cérémonie. À l'heure de sa mort, Marie confie ce trésor, accompagné du sang recueilli des plaies du Christ lors de la Crucifixion, à saint Jean. Après avoir été cachée sous terre afin d'être protégée, la relique a été retrouvée grâce à l'intervention d'un ange. La Vierge conclut en exhortant les fidèles à honorer cette relique conservée dans la ville de Rome.

3.3.1.2. Les récits relatifs à la Présentation de Jésus au Temple

Le récit de la Présentation au Temple proposé par l'*Évangile selon saint Luc* est plus complet que celui de la Circoncision. À nouveau, l'auteur insiste particulièrement sur la conformité de cette cérémonie qui s'inscrit également dans le cadre des lois que le Seigneur a transmises à Moïse[276]. Cependant, l'évangéliste opère une assimilation entre deux rituels qui sont traditionnellement distincts dans la Loi mosaïque[277]. Il s'agit, tout d'abord, de la présentation liturgique et du rachat de l'enfant mâle premier-né qui interviennent traditionnellement lorsque le nourrisson est âgé de trente jours. Le père de l'enfant devait se présenter au Temple avec son fils et offrir de l'argent au prêtre pour racheter le premier-né qui doit normalement être consacré au Seigneur, selon les prescriptions vétérotestamentaires[278]. Cette consécration du premier-né commémore le fait que Dieu a épargné les fils du peuple d'Israël tandis qu'il faisait périr tous les nourrissons égyptiens, à l'occasion de la dernière des dix plaies qui ont frappé le pays de Pharaon. Mais le rite du rachat est également institué afin que les lévites, consacrés à Dieu et donc dépouillés de tout patrimoine temporel, perçoivent une compensation[279]. Le montant qui doit être versé à cette occasion est défini précisément par Yahvé lorsqu'il s'adresse à Aaron dans le Livre des Nombres et correspond

[273] Vie 41 ; Légende I, 111 ; Arbre 243.

[274] Méditations 46.

[275] Révélations VI, CXII.

[276] Lévitique 12, 6-8.

[277] SHORR Dorothy C., « The iconographic development of the Presentation in the Temple » in *The Art Bulletin*, mars 1946, 28, 1, p. 17.

[278] Exode 13, 12-13 : « Tu sépareras pour le Seigneur tout ce qui ouvre un sein et ce qui est primitif dans tes troupeaux ; tout ce que tu auras de sexe masculin, tu le consacreras au Seigneur. Tu échangeras le premier-né de l'âne pour une brebis : que si tu ne le rachètes point, tu le tueras. Mais tout premier-né de l'homme d'entre tes fils, c'est avec de l'argent que tu le rachèteras ».

[279] La question du rachat de l'enfant premier-né est évoquée par : HIDIROGLOU (1997), *op. cit.*, p. 181-185.

à cinq sicles d'argent[280]. Le second rituel évoqué par l'évangéliste est celui de la purification de la mère qui a lieu 40 jours après la naissance si le nourrisson est de sexe masculin. Ce délai accompli, la mère se rend au Temple et procède aux rites destinés à la purifier après l'accouchement, que le Judaïsme ancien considère comme une source d'impureté. Selon le Lévitique, cette cérémonie de purification s'accompagne de deux offrandes : « […] un agneau d'un an pour l'holocauste, et le petit d'une colombe ou bien une tourterelle pour le péché à la porte du tabernacle de témoignage […] »[281]. Cependant, la Loi précise que si la mère est dans l'impossibilité d'offrir un agneau, notamment en raison de la pauvreté de la famille, il est permis de le remplacer par une autre tourterelle ou petit de colombe. Il est à noter que le nouveau-né n'intervient nullement dans ce rituel qui ne concerne que la mère.
Mais revenons au récit proposé par l'évangéliste. Après l'achèvement de la période de purification de la Vierge, Jésus est conduit à Jérusalem pour y être présenté au Seigneur. Comme nous l'avons déjà évoqué au sujet de la Présentation de la Vierge au Temple, la scène se déroule probablement sur le Parvis des Femmes, face à l'autel situé près de la porte Nicanor que l'on utilisait traditionnellement pour la présentation liturgique des nouveau-nés[282]. Les parents de Jésus emportent avec eux « un couple de tourterelles, ou deux petits de colombes[283] » afin de les offrir en holocauste, ainsi que le prescrivent les Lois mosaïques[284]. Arrivée au Temple, la Sainte Famille y rencontre un vieil homme du nom de Siméon qui avait reçu un avertissement de la part du Saint-Esprit : « […] il ne verrait point la mort, qu'auparavant il n'eût vu le Christ du Seigneur »[285]. Siméon prend Jésus dans ses bras, reconnaît en lui le Sauveur qui lui avait été annoncé et loue sa grandeur, provoquant ainsi l'admiration de ses parents. S'adressant à Marie, le vieil homme prophétise alors la polémique qui entourera la reconnaissance de Jésus en tant que Messie. Il prédit également la Passion du Christ en annonçant à la Vierge qu'un glaive transpercera son âme. Après quoi, la Sainte Famille rencontre la prophétesse Anne, une vieille femme qui, depuis son veuvage, avait consacré sa vie au service de Dieu et vivait dans le Temple. À l'instar de Siméon, la divinité de l'Enfant lui est révélée. Le récit s'achève alors abruptement ; l'évangéliste ne décrit pas le rituel qui entoure la Présentation de Jésus. Il se contente d'indiquer que la Sainte Famille s'en retourne à Nazareth après avoir rempli toutes les obligations en conformité avec la loi du Seigneur.

Du point de vue liturgique, le récit évangélique de la Présentation de Jésus au Temple a eu une profonde influence sur les fêtes célébrées dans l'Église primitive à cette occasion[286]. En Orient, la fête est d'abord attestée comme une célébration locale qui se déroulait dans la ville de Jérusalem dès le IVe siècle[287]. La cérémonie, célébrée au quarantième jour suivant

---

[280] Nombres 18, 15-16 : « Tout ce qui sort le premier d'un sein de toute chair, qu'ils offrent au Seigneur, qu'il soit d'entre les hommes ou d'entre les bêtes, sera à toi de plein droit : en sorte seulement que pour le premier-né d'un homme tu reçoives le prix, et que tu fasses racheter tout animal qui est impur, dont le rachat sera après un mois, de cinq sicles d'argent, au poids du sanctuaire. Le sicle a vingt oboles ».

[281] Lévitique 12, 6.

[282] VINCENT (1956), *op. cit.*, p. 467.

[283] Lc 2, 24.

[284] Le fait que la Sainte Famille offre un couple d'oiseaux et non un jeune agneau est sans doute un moyen d'indiquer qu'elle vit dans une relative pauvreté.

[285] Lc 2, 26.

[286] Toutes les informations relatives aux développements de la fête de la Présentation de Jésus au Temple sont issues de : SHORR (1946), *art. cit.*, p. 17-19.

[287] Ce premier témoignage est attesté par les récits que l'abbesse Aetheria Silvia (sans doute originaire de Galice et aussi connue sous le nom d'Egeria) a rédigés à la suite d'un pèlerinage qu'elle a effectué en Terre Sainte vers 381-384.

l'Épiphanie, était particulièrement axée sur la rencontre de Jésus et du vieillard Siméon dans le Temple, c'est pourquoi on lui a attribué le nom grec d'Hypapante qui signifie « rencontre ». Au VIe siècle, sous le règne de l'empereur Justinien, la fête de l'Hypapante se diffuse largement au sein de l'Empire byzantin.
Son introduction en Occident est plus obscure ; peut-être a-t-elle été établie à Rome à la fin du Ve siècle sous le pontificat de Gélase Ier. Les premiers témoignages écrits, notamment le Sacramentaire gélasien, indiquent que l'objet de la fête a changé puisqu'elle apparait désormais comme une célébration dédiée à la Purification de la Sainte Vierge Marie. Ce changement d'objet ne concerne que l'Église de Rome puisque l'Hypapante continue à être célébrée au sein de l'Église d'Orient. Cette modification témoigne peut-être de l'influence du récit évangélique de la Présentation de Jésus au Temple qui, comme nous l'avons déjà indiqué, opère une synthèse entre cet épisode et celui de la purification de Marie. Mais il s'agit peut-être aussi d'un moyen employé par l'Église nouvelle pour contrer l'influence d'une fête païenne célébrée à Rome au mois de février et associée à des rites de purification : les Lupercales. Le pape Gélase est d'ailleurs connu pour avoir incité le Sénat et le peuple de Rome à abandonner la fête des Lupercales, que les chrétiens eux-mêmes continuaient à célébrer.
La cérémonie attachée à la nouvelle fête de la Purification de la Vierge se développe surtout à la fin du VIIe siècle, sous l'impulsion du pape Serge Ier qui instaure la pratique d'une procession aux chandelles. Cette coutume était déjà attestée, antérieurement, au sein de l'Église d'Orient[288]. Au IXe siècle, la bénédiction des chandelles devient habituelle et la fête de la Purification de la Vierge est souvent désignée sous le terme de Chandeleur. L'usage de chandelles a probablement une origine païenne, mais il ne semble pas provenir de la fête des Lupercales. Il faut peut-être voir dans cette coutume une assimilation de la fête grecque de Perséphone, célébrée à Agrae, près d'Athènes, à la même période que les Lupercales. Une procession au flambeau commémorait sans doute la descente aux Enfers de Déméter, mère de Perséphone, afin de secourir sa fille enlevée par Hadès.

L'épisode de la Présentation de Jésus au Temple a connu une double diffusion apocryphe, tant occidentale qu'orientale. Il est mentionné pour la première fois dans l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*[289]*,* dont le récit est très proche de celui de la source canonique. Le délai de purification de Marie, les offrandes ainsi que les personnages rencontrés dans le Temple sont identiques. Le texte apocryphe possède, néanmoins, la particularité de situer l'épisode avant l'Adoration des mages. Par ailleurs, l'auteur apporte quelques précisions sur l'adoration de l'Enfant par le vieillard Siméon, dont on apprend qu'il est âgé de cent treize ans. Le vieil homme prend l'Enfant dans son manteau, probablement pour ne pas le souiller en le touchant directement de ses mains, et embrasse la plante de ses pieds.
Dans l'aire culturelle orientale, le récit de la Présentation de Jésus au Temple se diffuse, notamment, par le truchement de la *Vie de Jésus en arabe* et de l'*Évangile arménien de l'Enfance*[290]. Le premier récit diffère sensiblement de la source canonique. La scène se déroule au onzième jour suivant la naissance de Jésus, dans la cour du Temple[291]. C'est à cet endroit que Siméon aperçoit pour la première fois l'Enfant dans les bras de sa mère, « res-

[288] Cette coutume aurait été instaurée par une matronne romaine, Hikelia, vivant à Jérusalem au milieu du Ve siècle).

[289] Ps-Mt 15.

[290] Arabe 7-8 ; Arménien XII, 3-5.

[291] Cette variante va à l'encontre de la tradition vétérotestamentaire selon laquelle une femme ayant récemment accouché ne pouvait pénétrer dans le Temple avant d'avoir achevé sa période de purification. Il s'agissait peut-être pour l'auteur d'affirmer que la Vierge n'avait pas à se soumettre à ce rituel, en raison de sa pureté et de la conception divine de l'Enfant.

plendissant comme une colonne de feu » et entouré d'anges. La prophétesse Anne est également témoin de ce prodige et tous deux louent le Seigneur. Le déroulement de la cérémonie n'est pas indiqué, pas plus que la présence des offrandes traditionnelles. Dans l'*Évangile arménien*, la Sainte Famille demeure cachée dans la grotte de la Nativité jusqu'à ce que quarante jours soient révolus. Marie, l'Enfant et Joseph quittent alors leur cachette pour se rendre discrètement jusqu'à Jérusalem. Après avoir présenté leur Fils aux prêtres, les parents font l'offrande rituelle prescrite par la Loi. L'auteur évoque ensuite la prophétie de Siméon mais a omis la présence d'Anne. L'épisode s'achève par le retour de la Sainte Famille dans la grotte de la Nativité, où elle reste dissimulée aux yeux du monde pendant plusieurs mois.

Parmi les textes médiévaux qui ont été étudiés dans le cadre de cette enquête, tous ceux qui mentionnent l'épisode de la Circoncision évoquent également la Présentation de Jésus au Temple, exception faite des *Révélations Célestes* de Brigitte de Suède. Le récit proposé par Maxime le Confesseur dans sa *Vie de la Vierge*[292] est très proche de celui de l'*Évangile arménien,* puisque la présence de la prophétesse Anne est également omise. La relation de l'épisode selon la *Légende Dorée*[293] est en tout point conforme à la source canonique. Seul l'aboutissement du récit diffère, puisque les spectateurs ayant assisté à la cérémonie se rassemblent pour former une procession et tiennent des cierges allumés. Cet élément narratif se réfère explicitement à la fête occidentale de la Purification de la Vierge, également désignée depuis le IXe siècle sous l'appellation de Chandeleur. Le récit de l'*Arbre de Vie*[294], bien que conforme dans son déroulement à l'évangile canonique, s'avère moins détaillé. Les parents de Jésus procèdent à un sacrifice mais la nature des offrandes n'est pas indiquée. De la même manière, l'auteur mentionne la présence d'un « saint vieillard », que l'on peut probablement identifier à Siméon mais dont le nom n'est pas précisé.
Au contraire, les *Méditations sur la vie du Christ*[295] enrichissent considérablement le récit de la Présentation de Jésus au Temple en introduisant de nombreuses indications nouvelles. L'auteur précise, en effet, que Siméon s'agenouille devant l'Enfant et l'adore tandis qu'il est dans les bras de sa mère. Jésus bénit le vieillard puis exprime sa volonté d'aller dans ses bras. Sur ces entrefaites arrive la prophétesse Anne, qui adore l'Enfant à son tour avant qu'il ne soit rendu à Marie. Tous s'avancent alors vers l'autel, à la suite de Siméon et de Joseph qui se tiennent par la main. Arrivée devant l'autel, la Vierge s'agenouille pour dire une prière puis se relève pour asseoir son Fils sur la table. Les prêtres font leur apparition et Joseph leur remet la somme de cinq sicles. L'introduction de ce détail indique clairement que l'auteur, à l'instar de l'*Évangile selon saint Luc*, opère une synthèse entre les rituels du rachat de l'enfant mâle premier-né et de la purification de la mère. Après que l'argent du rachat a été versé, Marie reprend son Fils dans ses bras et le remplace sur l'autel par le couple de colombes qu'elle vient de recevoir des mains de Joseph. La Sainte Famille quitte alors Jérusalem pour se rendre chez Élisabeth, la cousine de Marie.

3.3.2. L'iconographie de la Circoncision

Le thème iconographique de la Circoncision est apparu assez tardivement dans l'art chrétien. Son origine est probablement orientale, puisque l'un des premiers exemples figure

[292] Vie 46-53.

[293] Légende I, 188-196.

[294] Arbre 244-245.

[295] Méditations 53-54.

dans une miniature du Ménologe de Basile II (fig. 126). La scène se déroule au sein d'un paysage montagneux duquel se détache un édifice, figuré dans la partie droite de la composition. Ses fondations solides, son ornementation et surtout le rideau qui en dissimule partiellement l'intérieur laissent à penser qu'il s'agit d'une évocation du Temple de Jérusalem. Si notre hypothèse est exacte, cela signifie que l'iconographie de la Circoncision s'éloigne radicalement des usages en vigueur dans le Judaïsme ancien, la cérémonie ayant généralement lieu dans la demeure familiale et parce que la mère, impure, ne pouvait se rendre au Temple avant le quarantième jour suivant la naissance[296]. Sur la gauche, la Sainte Famille fait face au *mohel* qui s'avance vers elle pour procéder au rituel. La Vierge tient l'Enfant entre ses bras. La Circoncision en elle-même n'est pas représentée mais l'action à venir est explicitement évoquée par l'attitude de Joseph, qui maintient fermement les jambes de Jésus afin que le praticien puisse opérer.

En Occident, le thème iconographique de la Circoncision semble avoir été introduit dans l'art roman du XIIe siècle[297]. Cependant, au sein de la documentation iconographique de cette étude, le thème de la Circoncision est très peu représenté et n'apparait pas avant le XIVe siècle. Au total, seulement 16 occurrences ont été répertoriées, six dans l'art mural de l'Hexagone et 10 en Italie. Dans la grande majorité des exemples, la *Circoncision* fait partie d'un cycle narratif dédié au Christ ou à la Vierge. Lorsque les épisodes traditionnellement associés à l'Enfance de Jésus sont figurés, la *Circoncision* prend souvent place avant l'*Adoration des mages,* selon la chronologie développée dans l'*Arbre de vie* et dans les *Méditations sur la vie du Christ*. C'est notamment le cas pour la quasi-totalité des images qui appartiennent à l'art mural de la Péninsule.

La mise en image de l'épisode de la Circoncision répond à deux schémas compositifs différents. Dans le premier cas, l'Enfant repose dans les bras d'un personnage tandis que le circonciseur pratique le rituel. Dans le second cas, les personnages se répartissent autour d'un autel sur lequel le nouveau-né est déposé.

Le premier schéma compositif apparait dans une *Circoncision* peinte dans l'église des Dominicains de Bolzano, qui constitue probablement le premier exemple répertorié au sein de notre *corpus,* vers 1320-1340. Cette peinture murale est malheureusement assez fragmentaire. La scène se déroule en extérieur, devant un édifice qui occupe la partie gauche de la composition. S'agit-il du Temple, de la maison de Joseph ? Rien ne permet de le déterminer. Dans la partie droite de l'image, au moins quatre personnages sont rassemblés autour de l'Enfant, que l'un d'entre eux porte dans ses bras. En raison d'une lacune importante, il est difficile d'identifier le personnage qui tient Jésus. Cependant, il ne semble pas être nimbé, ce qui interdirait de l'identifier à Marie ou à Joseph qui sont tous deux nimbés dans les autres scènes qui composent le cycle peint. Il s'agirait donc plutôt d'un homme chargé d'assister le circonciseur au cours de la délicate opération. Celle-ci s'avère d'ailleurs désagréable pour l'Enfant qui tente de se réfugier dans les bras d'une femme, la tête et les mains voilées, qui apparait de trois-quarts dos à l'extrémité droite de l'image. L'absence de nimbe interdit à nouveau d'identifier ce personnage féminin à la Vierge qui semble bel et bien absente de la composition, une caractéristique qui, nous le verrons, n'est pas inhabituelle.

En effet, lorsque l'Enfant repose dans les bras d'un desservant ou d'un homme que l'on peut clairement identifier à Joseph, la Vierge est généralement absente de la scène. C'est le cas

[296] RÉAU (1957), *op. cit*., p. 258.

[297] *Ibid*., p. 259.

dans une *Circoncision* qui appartient au programme décoratif du chœur de la cathédrale S. Maria Assunta in Cielo d'Orvieto (fig. 127). Comme dans la majorité des images qui ont été recensées, la cérémonie se déroule à l'intérieur d'un petit édicule, ici voûté et soutenu par de fins piliers. Dans la partie droite de la composition, un vieil homme, à la longue barbe bifide et à la tête voilée, est assis sur un siège massif qui évoque peut-être la chaise du prophète Élie. Il tient sur ses genoux l'Enfant qui est entièrement nu, selon un type iconographique très répandu dans les images illustrant le thème de la Circoncision. Un deuxième homme, plus jeune, vient vraisemblablement de procéder à l'ablation du prépuce de Jésus, comme l'indique le mince filet de sang qui coule de l'organe mutilé. À l'arrière-plan, Joseph, que l'on identifie grâce à son nimbe, est accompagné de deux femmes vers lesquelles il se retourne. L'absence de nimbe permet de conclure qu'aucune des deux n'est la Vierge. La première, les mains voilées d'un linge immaculé, s'apprête probablement à prendre l'Enfant dans ses bras à l'issue du rituel. La seconde tient une étroite bande de tissu grâce à laquelle Jésus pourra finalement être emmailloté.

Dans l'église paroissiale de Terlano, le cycle pictural consacré à la vie de la Vierge et à l'Enfance du Christ se poursuit avec une très belle *Circoncision* (fig. 128). Les personnages sont abrités à l'intérieur d'un édifice qui rappelle clairement le chœur d'une église, entouré d'un déambulatoire. L'espace principal est délimité latéralement par deux rangées de stalles et, à l'arrière-plan, par un autel recouvert d'une étoffe blanche sur laquelle reposent deux chandeliers. Au premier plan, deux vieillards procèdent à la circoncision de Jésus. L'un d'eux est assis à même le sol et tient Jésus, à nouveau entièrement nu, sur ses genoux tandis que l'autre s'agenouille pour pratiquer l'ablation du prépuce. Près de ce groupe, Joseph se penche comme pour mieux surveiller le déroulement de l'opération. Dans la partie gauche de l'image, une femme, tenant un linge immaculé destiné à envelopper l'Enfant, est assise dans la première stalle. Les autres sont occupées par différents personnages masculins qui observent le rituel ou sont plongés dans la lecture d'un ouvrage.

Parmi les peintures déposées qui décoraient autrefois le revers de façade de l'église S. Apollonia di Mezzaratta de Bologne, un panneau illustre l'épisode de la Circoncision (fig. 129). La scène s'inscrit incontestablement dans un contexte architectural mais les lacunes ne permettent pas de déterminer avec certitude si les personnages sont rassemblés à l'intérieur ou devant un édifice. Cette fois, ce n'est pas un desservant mais Joseph lui-même, identifiable grâce à son nimbe, qui tient l'Enfant entre ses bras. Le corps nu du nouveau-né est déposé sur le linge immaculé qui dissimule les mains du vieil homme. Les jambes écartées, Jésus se soumet à la circoncision effectuée par le praticien agenouillé devant lui. Plusieurs personnages masculins sont rassemblés dans la partie droite de la composition et assistent à la cérémonie. Notons également la présence d'un personnage agenouillé, sans doute un donateur, qui est accompagné d'un moine bénédictin. À l'extrémité gauche de l'image, deux femmes se tiennent derrière Joseph. L'une d'elle a les mains couvertes d'un linge blanc dans lequel l'Enfant sera enveloppé à la fin du rituel.

Une *Circoncision* a également été figurée au sein du décor peint dans la nef de la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona (fig. 130). La scène se déroule à l'intérieur d'un édifice dont les différentes travées sont couvertes de voûtes d'arêtes, soutenues par des colonnes de marbre à chapiteaux corinthiens. L'arrière-plan est délimité par deux absides, dont le cul-de-four est recouvert d'or, et par un panneau agrémenté d'une calligraphie hébraïque, des éléments de décor qui confèrent un caractère oriental à la scène. Comme nous l'avons déjà constaté dans d'autres images appartenant au même cycle, l'identification des personnages est parfois rendue difficile par l'absence de nimbe. Parmi la multitude des assistants, deux hommes entourent particulièrement l'Enfant. Le premier, qui semble assis sur une chaise

basse, est le circonciseur, comme l'indique le stylet qu'il tient dans la main droite. Nous serions tentée d'identifier le deuxième homme, qui tient Jésus entre ses bras, à Joseph. En effet, le vieil homme est chauve et porte un manteau jaune, un type physique et un costume qui correspondent à la figuration de Joseph dans la *Nativité* (fig. 32) qui précède immédiatement cette *Circoncision*. Par ailleurs, une femme revêtue d'un manteau bleu et d'un voile blanc attire particulièrement l'attention de l'observateur, au premier plan de l'image. Figurée non loin du groupe central et observant le rituel les mains jointes, il pourrait s'agir de la Vierge qui porte également un costume analogue dans la *Nativité*.

Dans la *Circoncision* qui appartient à l'image monumentale de l'*Arbre de Vie,* peinte dans le transept droit de la basilique bergamasque de S. Maria Maggiore (fig. 131), l'Enfant est figuré pour la première fois dans les bras de la Vierge. Si l'on se réfère aux coutumes juives, l'intervention de la mère au moment de la circoncision de son enfant semble assez inhabituelle. Cependant, la Bible livre également l'exemple de Séphora, épouse de Moïse, qui procède elle-même à la circoncision de son fils[298]. Bien que Marie ne pratique pas elle-même l'ablation du prépuce de son propre Enfant, sa présence est justifiée par le précédent biblique. Dans la peinture murale de Bergamo, Jésus est encore revêtu de sa tunique, dont les pans ont été écartés afin que le praticien puisse opérer. Le nouveau-né s'agrippe au cou de sa mère et observe avec appréhension le déroulement de la circoncision. L'homme en charge de la cérémonie est un vieillard à l'abondante barbe grise. Assisté d'un deuxième homme qui se tient derrière lui, il s'apprête à procéder à l'ablation du prépuce à l'aide de deux pierres plates. Ce motif particulier évoque précisément la description du rituel, telle qu'elle est livrée par l'Ancien Testament dans le *Livre de Josué* : « Alors le Seigneur dit à Josué : Fais-toi des couteaux de pierre, et circoncis pour la seconde fois les enfants d'Israël »[299]. L'utilisation de ces « couteaux de pierre » témoigne d'une volonté de ne pas utiliser d'outils en fer, un matériau réputé maléfique dans le Judaïsme ancien. D'ailleurs, toutes les circoncisions décrites dans la Bible sont effectuées à l'aide d'un silex ou d'une pierre tranchante[300]. Dans la partie droite de l'image, Joseph assiste à l'opération. Il tend les bras vers Jésus, comme pour le soustraire à l'opération, et affiche un air douloureux à l'idée que son Fils puisse souffrir. Enfin, un personnage féminin, minuscule par rapport aux autres protagonistes, maintient un plat creux sous l'Enfant afin de recueillir le sang de la circoncision, mais peut-être également le prépuce du nouveau-né. Ce personnage évoque la « vieille juive » qui assiste à la Circoncision et conserve le morceau de chair dans un flacon de nard précieux, selon le récit livré par la *Vie de Jésus en arabe*.

Dans le baptistère de Parme, une *Circoncision* a été peinte pendant de la deuxième campagne de décoration, qui s'est déroulée à une date indéterminée au cours du XIVe siècle[301] (fig. 132). Les personnages sont rassemblés sous une arcade crénelée et flanquée de deux colonnes, surmontées de pinacles. Au centre, la Vierge tient l'Enfant entre ses bras tandis que le praticien, revêtu d'un manteau écarlate, pratique le rituel. Dans la partie droite de la composition, Joseph, reconnaissable à son nimbe, est accompagné d'un ange, probablement Gabriel puisqu'il tient une fleur de lys dans la main droite. À gauche du groupe central, de nombreux spectateurs se pressent pour assister à la cérémonie. Au premier rang de cette foule, on aperçoit une femme qui désigne de l'index droit les protagonistes principaux et tient dans sa main gauche une bandelette blanche. S'agirait-il de la sage-femme chargée d'emmailloter l'Enfant à l'issue du rituel, telle que nous l'avons déjà observée dans la *Cir-*

[298] Exode 4, 25 : « Séphora prit aussitôt une pierre très aiguë et circoncit son fils […]. »

[299] Josué 5, 2. Selon CHEBEL (1997), *op. cit*., p. 21.

[300] *Ibid*., p. 22.

[301] Voir note 212 p. 98.

concision d'Orvieto ? Nous pensons que, dans ce cas précis, cette femme peut souffrir une interprétation différente sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

Le second schéma compositif, observé dans les *Circoncisions* qui appartiennent à l'art mural de la France et de l'Italie, consiste à rassembler les personnages autour d'un autel sur lequel l'Enfant est déposé. Le choix d'un tel élément de mobilier tend à indiquer que la cérémonie se déroule dans un lieu consacré, le Temple peut-être, alors que les textes ne semblent pas situer l'épisode dans la ville de Jérusalem.
Au sein de notre *corpus*, ce mode figuratif apparait peut-être pour la première fois dans une peinture murale conservée dans la chapelle Notre-Dame dite du Chapitre de Châteaumeillant (fig. 133). Bien qu'appartenant à la même campagne décorative, cette *Circoncision* ne s'inscrit pas véritablement dans la continuité du cycle consacré à la vie de la Vierge. La peinture est la seule qui soit préservée au registre inférieur du mur méridional et il est permis de supposer qu'elle appartenait à un autre programme, dédié à l'Enfance du Christ. En dehors de l'autel, recouvert d'un linge blanc, qui marque le centre de la composition, aucun élément ne permet de situer la scène dans un lieu précis. L'Enfant, entièrement nu, est debout sur l'autel, les mains jointes en signe de prière. Quatre personnages l'entourent sans qu'aucun ne puisse être identifié avec certitude à la Vierge ou à Joseph. L'un d'entre eux assure l'équilibre de Jésus en le maintenant par la jambe et par l'épaule. Un deuxième se saisit de son sexe pour procéder à la circoncision. Les deux autres tendent leurs mains en direction de l'Enfant, comme s'ils voulaient le toucher.
La Vierge est également absente dans la *Circoncision* qui poursuit le cycle consacré à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 134). La scène se déroule à l'intérieur d'un édifice dont l'abside, couverte d'une coquille, évoque une architecture ecclésiale. Comme à Châteaumeillant, l'Enfant entièrement nu est debout sur l'autel, mais il est maintenu par Joseph que l'on reconnaît grâce à son nimbe. Sur la droite, un vieil homme, armé d'une pierre tranchante, procède à l'ablation du prépuce du nouveau-né dont le sang ruisselle sur ses doigts. Près de lui, un desservant apparait dans l'encadrement d'une porte et tient un cierge allumé dans la main droite. Dans la partie gauche de l'image, trois personnages assistent au déroulement du rituel.
Une composition beaucoup plus complexe a été adoptée pour la *Circoncision* qui appartient au décor de la chapelle Orsini, dans la basilique S. Caterina di Alessandria de Galatina. Cette peinture murale ne bénéficie pas, malheureusement, d'un état de conservation satisfaisant. L'autel, sur lequel Jésus est déposé, occupe la quasi-totalité de l'espace délimité par une « boîte architecturale ». Le nouveau-né, totalement nu, est presque allongé sur l'autel et soutenu par un desservant. Un vieil homme, coiffé d'un bonnet conique, procède à la circoncision à l'aide d'une lame longue et fine. Derrière l'autel, un homme et une femme assistent à l'opération, mais il ne s'agit pas de Marie et Joseph. De part et d'autre, deux jeunes moines tonsurés tiennent des cierges allumés. Joseph, que l'on identifie grâce à son nimbe, surveille le bon déroulement du rituel depuis l'embrasure d'une porte, ménagée dans la paroi gauche de la « boîte architecturale ». La Vierge, quant à elle, est figurée à l'extérieur de l'édifice, derrière son époux et en compagnie de deux autres femmes. Elle se détourne ostensiblement de la scène centrale et lève la main gauche, comme si elle refusait de voir se répandre le sang de son Fils et d'assister à sa souffrance.

Dans l'église Notre-Dame de Kernascléden, le décor de la voûte du chœur comporte une *Circoncision* que l'on a, à tort, identifiée à une *Présentation au Temple*[302] (fig. 135). Deux arguments nous conduisent à remettre en cause l'identification du sujet de cette peinture murale. D'une part, du point de vue du déroulement du programme iconographique, elle se situe immédiatement après la *Nativité* et avant l'*Adoration des mages*, c'est-à-dire à une place qui, nous l'avons vu, est souvent attribuée au thème de la Circoncision. D'autre part, une observation minutieuse de la scène peinte a permis de constater que le personnage coiffé d'une mitre, dans la partie gauche de la composition, tient dans la main droite un couteau à lame épaisse, pourvu d'un manche rouge, grâce auquel il s'apprête à procéder à l'ablation du prépuce de l'Enfant, qu'il maintient de l'autre main (voir détail). Entièrement nu, le nouveau-né est allongé sur un coussin déposé sur l'autel, rassuré par la Vierge qui est figurée dans la partie droite de la composition. Derrière l'autel, deux femmes nimbées, dont l'identification est problématique, assistent à la cérémonie. Contrairement à ce qui a été observé jusqu'à présent, toute présence masculine a été bannie de cette scène, en dehors de celle du praticien.

Évoquons pour finir la *Circoncision* qui poursuit le cycle de la vie du Christ peint sur le jubé de l'église S. Maria Annunziata de Borno (fig. 136). Dans cette image, la Vierge rassure également son Fils, allongé sur l'autel, en lui tenant la main. L'Enfant se détourne du circonciseur figuré sur la droite, effrayé peut-être par l'énorme paire de ciseaux qu'il s'apprête à employer pour l'ablation du prépuce[303]. Un desservant et deux suivantes de la Vierge complètent la scène. Au-dessus de l'autel, un bas-relief figurant Moïse, que l'on reconnaît grâce à ses cornes et aux tables de la Loi qu'il tient dans la main, évoque le fondateur de l'Ancienne Loi à laquelle Jésus se soumet en acceptant d'être circoncis.

Après le Concile de Trente, le thème iconographique de la Circoncision a connu un regain d'intérêt grâce aux Jésuites qui ont choisi cet épisode pour leur fête principale puisque c'est à cette occasion que Jésus a reçu son nom, sur lequel se fonde la dénomination de l'Ordre. Ainsi, le thème de la Circoncision est souvent illustré sur le maître-autel des églises placées sous le patronage de la Compagnie de Jésus[304].

3.3.3. L'iconographie de la Présentation de Jésus au Temple

Au sein du *corpus* documentaire qui a été rassemblé, le thème iconographique de la Présentation de Jésus au Temple est illustré à 70 reprises dans l'art mural de la Péninsule, tandis que la France regroupe 27 occurrences. L'épisode ne semble pas avoir été figuré dans le premier art chrétien, notamment dans l'art des catacombes de Rome. Cette absence de tradition iconographique relative à la Présentation de Jésus au Temple s'explique peut-être par l'introduction assez tardive de la fête en Occident. Pourtant, le thème a bien été illustré antérieurement, comme en témoigne le premier exemple qui a été répertorié dans notre documentation et qui appartient au décor mosaïqué de l'arc triomphal de la basilique S. Maria Maggiore de Rome (fig. 137). La composition de cette mosaïque est remarquable et semble ne jamais avoir été reproduite[305]. Les personnages se détachent sur un fond d'or, scandé d'une série d'arcades en plein cintre soutenues par des colonnes. Dans la partie gauche de

[302] Cette identification erronée a notamment été proposée par DESCHAMPS (1957), *art. cit.*, p. 105. Les informations disponibles sur place reproduisent cette erreur.

[303] Dans d'autres contextes que le Judaïsme ancien qui privilégiait, nous l'avons vu, l'usage d'une pierre tranchante, la circoncision pouvait être pratiquée à l'aide d'un couteau, de ciseaux ou même d'un rasoir. CHEBEL (1997), *op. cit.*, p. 21.

[304] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 258.

[305] SHORR (1946), *art. cit.*, p. 20.

la composition, deux anges escortent la Vierge qui tient l'Enfant dans ses bras. La présence de cette garde angélique s'apparente peut-être au récit livré par la *Vie de Jésus en arabe,* selon lequel « Les anges l'entouraient [l'Enfant] en cercle, louant Dieu, comme les serviteurs devant le roi »[306]. Comme dans les autres images qui appartiennent à ce programme iconographique, Marie arbore la tunique dorée et la coiffure d'une princesse byzantine. Un groupe de trois personnages marque le centre de la composition. Il s'agit de Joseph, que l'on identifie grâce à son costume, d'une femme revêtue d'un *maphorion* sombre, que Joseph désigne de la main, et d'un ange bénissant, figuré entre les deux autres protagonistes. Dans la partie droite de l'image, un vieil homme, dont les mains sont voilées par une étoffe, s'avance à grands pas vers le groupe central. Derrière lui, de nombreux hommes d'âge mûr forment un groupe compact. La composition est close, sur la droite, par une architecture devant laquelle quatre oiseaux se sont posés. L'art mural de l'Hexagone possédait aussi une figuration ancienne de la Présentation de Jésus au Temple, au sein du décor mosaïqué de l'église Notre-Dame-de-la-Daurade de Toulouse.

Malgré ces deux exemples précoces, l'illustration de notre thème iconographique demeure assez marginale jusqu'au XIIe siècle et, avant cette période, toutes les occurrences répertoriées sont conservées en Italie. Pour le VIIIe siècle, la documentation de cette étude comporte trois *Présentations de Jésus au Temple* qui sont toutes situées à Rome. La première est une peinture murale qui a été détruite[307]. Datée du début du siècle[308], elle était autrefois conservée dans l'église inférieure de S. Saba.
Les deux autres images sont contemporaines puisqu'elles ont toutes deux été réalisées entre 705 et 707, sous le pontificat de Jean VII qui en est le commanditaire. La première est une peinture murale, très fragmentaire, qui appartient au décor du chœur de l'église S. Maria Antiqua. Les lacunes ne permettent plus d'appréhender le lieu dans lequel se déroule la scène. La Vierge, tenant l'Enfant dans ses bras, fait face à un personnage, figuré sur la droite, qui s'incline devant elle en tendant ses mains voilées. Derrière Marie, dans la partie gauche de la composition, deux autres personnages sont identifiés par des inscriptions[309] : il s'agit de Joseph, tenant entre ses mains les deux colombes destinées au sacrifice, et de la prophétesse Anne. La seconde *Présentation de Jésus au Temple* faisait partie de la décoration mosaïquée, autrefois conservée dans l'ancienne basilique S. Pierre. Le dessin de Grimaldi donne à voir la rencontre entre la Vierge, tenant l'Enfant dans ses bras, et Siméon, figuré sur la droite et identifié par une inscription. Dans la partie gauche de l'image, deux autres personnages escortent Marie. L'un d'eux est Joseph, également identifié à l'aide d'une inscription[310].
Pour le Xe siècle, trois *Présentations de Jésus au Temple* ont également été recensées. Au tout début du siècle, probablement sous l'épiscopat de Léon III entre 904 et 911[311], une peinture murale très fragmentaire illustrerait notre sujet dans la chapelle des Ss. Martiri de Cimitile, en Campanie[312]. Un peu plus tard, dans l'église S. Maria Foris Portas de Castelse-

[306] Arabe 8.

[307] L'identification du sujet de ce fragment de peinture avait été proposé par Joseph Wilpert mais Andres Dikigoropoulos met en doute cette hypothèse et préfère y voir une *Adoration des mages*. L'auteur ne précise cependant pas les arguments qui le conduisent à une telle remise en cause. DIKIGOROPOULOS (1953), *art. cit.*, p. 152.

[308] Selon l'Index of Christian Art.

[309] « IOSEF » et « ANNA ».

[310] « SYMEON » et « IOSEPH ».

[311] Voir note 31 p. 68.

[312] L'identification du sujet de cette peinture murale est proposée par l'Index of Christian Art et par les auteurs des deux ouvrages suivants : EBANISTA, FUSARO (2005), *op. cit.*, p. 36. MERCOGLIANO (1988), *op. cit.*, p. 223-225. Cependant, la reproduction en notre possession ne nous permet pas de proposer une description pertinente.

prio, le programme iconographique consacré à l'Enfance du Christ comporte une peinture murale illustrant ce thème, malheureusement très détériorée. La scène semble se dérouler à l'intérieur d'un édifice, caractérisé par une abside surmontée d'une conque. Dans la partie droite de l'image, la Vierge tient l'Enfant entre ses bras. Elle est vraisemblablement accompagnée par trois personnages dont l'identification est délicate, même s'il est permis de supposer que Joseph se trouve parmi eux. Marie fait face à un vieillard, à la longue chevelure, qui s'incline en tendant la main droite vers l'Enfant. Celui-ci se contorsionne comme pour se rapprocher du vieil homme, que l'on identifie à Siméon grâce à une inscription[313]. Un dernier personnage, une femme semble-t-il, clôt la composition sur la gauche. La troisième *Présentation de Jésus au Temple* appartient au décor pictural de la grotte S. Michele Arcangelo d'Olevano sul Tusciano (fig. 138). Du point de vue du programme iconographique, cet ensemble décoratif est particulièrement intéressant puisque la *Présentation de Jésus au Temple* est insérée entre la *Nativité* et l'*Adoration des mages*, selon une séquence narrative qui n'apparait que dans l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*. Le centre de la composition est occupé par la figuration de Jésus qui occupe une position transitoire entre la Vierge, à gauche, et un vieil homme aux mains voilées, à droite. L'importance de l'Enfant est soulignée par la présence, à l'arrière-plan, d'une arcade en plein cintre dans laquelle il s'inscrit. Au-dessous, le plissé d'une draperie rouge semble indiquer la présence d'un autel. Deux personnages clôturent la composition de part et d'autre. Sur la droite, une femme nimbée, tenant un rouleau dans la main gauche et levant la dextre vers le ciel. Sur la gauche, un homme tonsuré, transportant dans ses mains voilées les deux oiseaux pour le sacrifice.
Dans la première ou la deuxième décennie du XIe siècle[314], une *Présentation de Jésus au Temple* a été peinte au sein du cycle, dédié à l'Enfance du Christ, qui est conservé dans l'oratoire Ss. Salvatore e Ilario de Casorezzo (fig. 139). La scène prend place dans un décor architectural, bien qu'il soit difficile de déterminer s'il s'agit de l'intérieur ou de l'extérieur d'un édifice. Dans la partie gauche de la composition, la Sainte Famille, dont chaque membre est identifié grâce à une inscription, fait face à un vieillard qui s'incline, les mains partiellement voilées. La Vierge tient l'Enfant dans ses bras tandis que Joseph transporte les offrandes. À l'extrémité droite de l'image, une femme, revêtue d'un *maphorion* pourpre, accompagne le vieil homme aux mains voilées.

À partir du XIIe siècle, les exemples commencent à se multiplier, avec sept occurrences répertoriées dans l'art mural de la Péninsule. Le thème iconographique de la Présentation de Jésus au Temple est, notamment, illustré dans les trois monuments de Sicile qui ont reçu leur décor mosaïqué au cours de cette période, c'est-à-dire la cathédrale de Monreale, la chapelle S. Maria dell'Ammiraglio et la Cappella Palatina de Palerme. Dans ce dernier édifice, la scène se déploie principalement sur le mur oriental du transept droit, mais se poursuit également sur les parois nord et sud (fig. 140). Sur le mur principal, la Vierge à l'Enfant fait face au vieillard Siméon, figuré à droite et identifié grâce à une inscription[315]. Le centre de la composition est occupé par une architecture au-dessus de laquelle le sujet de l'image, l'Hypapante que l'on traduit par rencontre, est indiqué par une autre inscription en langue grecque[316]. Sur le mur septentrional, Joseph[317] est figuré derrière la Vierge, portant une

---

L'impossibilité de trouver une photographie plus lisible témoigne du très mauvais état de conservation de cette peinture.

[313] « ΖΥΜΕΟΝ ».

[314] Voir note 37 p. 69.

[315] « CYMEON ».

[316] « ΗΥΠΑΠΑΝΤΙ ».

cage qui renferme les deux oiseaux destinés au sacrifice. En pendant, sur la paroi méridionale, se trouve une femme nimbée tenant un rouleau dans la main gauche et levant l'index droit vers le ciel. Elle peut être identifiée à Anne grâce à une inscription qui souligne son statut de prophétesse[318].

La composition est centrée sur les trois personnages principaux dans la *Présentation de Jésus au Temple* peinte dans l'église S. Maria de Ronzano (fig. 141). À l'arrière-plan, trois arcades en plein cintre structurent l'espace et sont surmontées d'édifices évoquant une ville. La Vierge à l'Enfant et le vieil homme aux mains voilées, insérés dans l'espace délimité par les deux arcades latérales, se font face. Un autel, sur lequel une coupe est déposée, occupe le centre de l'image.

À la toute fin du siècle, dans la Grotta di Biagio de San Vito dei Normanni, une *Présentation de Jésus au Temple* poursuit le cycle pictural consacré à l'Enfance du Christ (fig. 142). La scène se déroule dans un lieu indéfini occupé, en son centre, par un autel recouvert d'une étoffe sombre. Dans la partie droite de la composition, Jésus apparait dans les bras d'un vieil homme nimbé. Il est accompagné par une femme, revêtue d'un *maphorion* rouge et tenant un *rotulus* dans sa main gauche. En vis-à-vis, se trouvent la Vierge et Joseph, qui tient entre ses mains une cage contenant les deux oiseaux pour l'offrande au Temple.

Dans l'art mural de l'Hexagone, les premières images qui illustrent avec certitude le thème iconographique de la Présentation de Jésus au Temple apparaissent au XIIe siècle. Il en existe, notamment, un bel exemple au sein du décor pictural de l'église S. Martin de Nohant-Vic (fig. 143). Les personnages prennent place sous une vaste arcade, surmontée d'une architecture flanquée de deux tours. L'Enfant, entièrement emmailloté, occupe une position transitoire entre la Vierge, figurée sur la gauche, et le vieil homme aux mains voilées qui occupe l'extrémité droite de la composition. Derrière Marie, une femme voilée et nimbée tient dans son manteau les offrandes pour le sacrifice traditionnel.

Dans l'église S. Aignan de Brinay, la peinture murale consacrée à l'épisode de la Présentation de Jésus au Temple est caractérisée par une composition qui s'articule autour de deux pôles (fig. 144). Dans la partie gauche de l'image, se déroule la rencontre entre la Vierge, l'Enfant et le vieil homme. Ce dernier serre d'ailleurs étroitement Jésus entre ses bras tandis qu'une femme, voilée et nimbée, est figurée derrière Marie. Dans la partie droite de la composition, deux hommes se font face de part et d'autre d'un autel. Celui de gauche, un vieil homme tenant les oiseaux sacrificiels, est probablement Joseph.

Une autre *Présentation de Jésus au Temple* fait partie du cycle de la vie du Christ peint dans la chapelle S. Jean du Liget, à Chemillé-sur-Indrois (fig. 145). Le groupe principal, composé de l'Enfant, de la Vierge et du vieil homme aux mains voilées, marque l'axe central de la composition. Jésus occupe une position transitoire entre les deux protagonistes. Sur la gauche, un personnage nimbé, difficilement identifiable en raison de l'état de conservation de la peinture, accompagne Marie. À l'extrémité droite de la composition, il semble qu'un autel recouvert d'une étoffe blanche ait été figuré dans l'espace libre derrière le vieillard.

Au XIIIe siècle, le thème iconographique de la Présentation de Jésus au Temple est encore assez peu répandu, aussi bien dans l'art mural de la Péninsule, avec huit images recensées, que dans l'Hexagone avec seulement trois occurrences.

Dans le baptistère de Florence, le programme iconographique consacré à l'Enfance et à la Passion du Christ se poursuit avec une image de la Présentation de Jésus au Temple

---

[317] Identifié grâce à l'inscription grecque : « IOCHΦ ».

[318] « ΠΡΟΦΗΤΙCCA ».

(fig. 146). Les personnages principaux sont rassemblés sous un dais, autour d'un autel recouvert d'une étoffe blanche à motifs noirs. Sur la gauche, le vieil homme aux mains voilées serre l'Enfant contre son visage, sous le regard attendri de la Vierge. Celle-ci est accompagnée par un homme, probablement Joseph, qui transporte les colombes pour le sacrifice. À l'extrémité gauche de la composition, une femme, nimbée et tenant un *rotulus,* désigne le ciel de son index gauche pointé.
Une autre *Présentation de Jésus au Temple* appartient au décor mosaïqué de l'abside de l'église S. Maria in Trastevere de Rome (fig. 147). L'espace indéfini de la composition, matérialisé par le fond d'or, est scandé par deux architectures, hautes et étroites, et par un dais, au centre, qui surmonte l'autel recouvert d'une étoffe rayée. Le groupe principal est réparti de part et d'autre de cet édicule central : la Vierge, à gauche, désigne de la main le vieil homme aux mains voilées qui tient l'Enfant dans ses bras. Joseph, portant les offrandes, accompagne son épouse tandis qu'une femme, tenant un rouleau et désignant le ciel, est figurée en pendant à l'extrémité droite de l'image.
Dans la chapelle S. Paul de Lacenas, le cycle pictural dédié à l'Enfance du Christ se poursuit avec une *Présentation de Jésus au Temple* (fig. 148). La scène se déroule dans un lieu indéfini, caractérisé par un fond rouge, au centre duquel se trouve un autel recouvert d'une étoffe rayée. L'Enfant est debout sur l'autel, soutenu simultanément par la Vierge, à droite, et par le vieil homme aux mains voilées, à gauche. À l'extrémité droite de l'image, un dernier personnage, vraisemblablement une femme à la chevelure blonde, tient un petit panier dans la main gauche et une sorte de bâton dans la dextre.

À partir du XIVe siècle, les images illustrant le thème iconographique de la Présentation de Jésus au Temple se multiplient au sein de la documentation de cette enquête. Elle comporte 28 occurrences appartenant à l'art mural de la Péninsule et sept conservées dans l'Hexagone, soit respectivement 40 et 25 pour cent des *Présentations* recensées pour chacune des zones géographiques.
Mais l'illustration de l'épisode se raréfie considérablement dès le siècle suivant, en particulier en Italie. Le *corpus* italien consacré au thème de la Présentation de Jésus au Temple comporte six occurrences pour le XVe siècle et deux pour la première moitié du XVIe siècle. Pour la France, le recensement est également très restreint avec respectivement quatre et trois images pour chacune des deux périodes.

L'iconographie de la Présentation de Jésus au Temple sera étudiée au travers de trois aspects. Tout d'abord, le lieu dans lequel se déroule l'évènement. Ensuite, le thème central de la rencontre entre l'Enfant, la Vierge et le vieil homme. Enfin, les personnages secondaires éventuellement présents, en particulier Joseph, qui se voit souvent conférer le rôle de porteur d'offrandes, et la prophétesse Anne.

3.3.3.1. Le lieu de la Présentation de Jésus

D'après les récits de la Présentation de Jésus au Temple qui ont été livrés par les différentes sources textuelles étudiées, le lieu dans lequel se déroule l'épisode est, sans équivoque, le Temple de Jérusalem. Les sources historiques et archéologiques ont d'ailleurs permis de préciser, nous l'avons vu, que la cérémonie avait traditionnellement lieu sur le Parvis des Femmes, vis-à-vis de la porte Nicanor où était implanté l'autel.
Du point de vue iconographique, deux procédés formels ont été mis en œuvre afin d'évoquer le lieu sacré dans lequel la Présentation de Jésus est censée se dérouler. Il s'agit,

d'une part, de la figuration de l'autel près duquel la cérémonie se déroulait habituellement. Ce motif iconographique est très fréquemment représenté dans les images murales qui appartiennent à la documentation de cette étude, puisqu'il apparait dans près de 60 pour cent des *Présentations* recensées pour la France et un peu plus de 70 pour cent en Italie. Le second procédé formel utilisé pour évoquer le Temple de Jérusalem est, bien entendu, l'insertion de la scène dans un cadre architectural. De ce point de vue, une distinction peut d'ores et déjà être opérée entre les *Présentations de Jésus au Temple* qui appartiennent à l'art mural de l'Hexagone et celles qui sont conservées en Italie. Les premières sont généralement caractérisées par un lieu indéfini tandis que l'emploi d'un cadre architectural est très fréquent dans les secondes.

Dans les *Présentations de Jésus au Temple* qui sont peintes, par exemple, dans les églises de Brinay (fig. 144) et de Lacenas (fig. 148), les personnages se détachent sur un arrière-plan qui ne comporte aucune indication d'ordre spatial. Seule la présence de l'autel permet de signaler que la scène se déroule dans un lieu sacré. Dans quelques images, l'importance de ce motif est soulignée par l'insertion d'une sorte de dais qui surmonte l'autel.
C'est le cas, notamment, dans une peinture murale appartenant au cycle, dédié à l'Enfance du Christ, qui décore une voûte du bas-côté septentrional de l'église S. Amable de Riom (fig. 149). La scène s'inscrit dans un lieu indéfini, caractérisé par un fond uniformément rouge. Derrière le groupe principal composé par la Vierge à l'Enfant, à gauche, et le vieil homme aux mains voilées, à droite, un autel se distingue grâce à la blancheur de l'étoffe qui le recouvre. Une sorte de dais conique, dont la bordure est soulignée de petites franges d'or, surmonte cet autel. L'étoile qui figure à la droite de cet élément ne doit pas être prise en compte car elle appartient à la figuration, contiguë, de l'*Adoration des mages*.
Autre exemple dans une *Présentation de Jésus au Temple* qui poursuit le programme iconographique peint dans la chapelle du château du Pimpéan à Grézillé (fig. 150). L'espace dans lequel la scène se déroule n'est pas défini avec précision, mais il semble s'agir d'un intérieur, comme pourrait l'indiquer la présence de plusieurs baies à croisillons au registre supérieur de l'arrière-plan. Les nombreux personnages qui occupent cet espace se répartissent autour d'un large autel, recouvert d'une étoffe blanche. Il est surmonté d'un dais conique, réalisé dans un matériau doré et fixé à un haut panneau, doté de montants sculptés et recouvert d'un tissu vert. Ce dais possède, en outre, l'avantage de valoriser également l'Enfant qui est assis sur les genoux d'un vieil homme coiffé d'une mitre.
Au sein du *corpus* iconographique français, les images dans lesquelles la Présentation de Jésus se déroule dans un cadre architectural sont extrêmement rares. Dans la peinture murale de Nohant-Vic (fig. 143), l'arc sous lequel sont insérés les personnages est surmonté d'une vaste structure architecturale, composée d'un corps de bâtiment central et de deux ailes moins élevées qui sont flanquées de deux tours dont le parement de pierre est apparent. Cette architecture permet d'indiquer que la scène se déroule devant ou à l'intérieur d'un édifice, que l'on peut raisonnablement identifier au Temple. À moins qu'il ne s'agisse d'une simple évocation de la ville de Jérusalem.
Ce n'est qu'à partir du XVe siècle que l'on rencontre quelques véritables cadres architecturaux dans les *Présentations de Jésus* qui appartiennent à l'art mural de la France. Mais dans ces images, les apports italiens sont avérés. Dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue, le programme décoratif de l'arc triomphal se poursuit avec une peinture murale illustrant notre thème iconographique (fig. 151). Les personnages sont abrités à l'intérieur d'un édifice finement détaillé. Deux espaces contigus, vraisemblablement couverts de voûtes en berceau, sont délimités par trois arcs en plein cintre soutenus par de fines co-

lonnes blanches. L'autel, recouvert d'une étoffe immaculée, occupe une grande partie de l'espace principal. La nef principale aboutit, à l'extrémité droite de l'image, à une travée couverte d'une voûte d'ogives et à une abside. Autant d'éléments architecturaux qui évoquent la vocation sacrée, et plus particulièrement ecclésiale, de cet édifice.
Dans la chapelle S. Lucie de Puy-Chalvin, une *Présentation de Jésus au Temple* fait partie d'un cycle, dédié à la vie du Christ, qui aurait été peint par un anonyme piémontais ou lombard, peut-être vers le milieu du XVIe siècle[319] (fig. 152). La scène se déroule devant un édifice de pierre dont on aperçoit quelques détails, notamment l'ouverture d'une porte, dans la partie droite de la composition. Au premier plan, un autel-table, orienté perpendiculairement au plan de l'image, évoque peut-être l'autel qui était érigé sur le parvis du Temple.

L'observation des plus anciennes *Présentations de Jésus au Temple,* qui appartiennent à l'art mural de l'Italie, a révélé que des éléments architecturaux sont fréquemment employés dans la structuration de l'espace compositif, mais qu'ils sont fort disparates. Dans la mosaïque de S. Maria Maggiore de Rome (fig. 136), le Temple de Jérusalem est évoqué, dans la partie droite de la composition, par une architecture dont les caractères – fronton triangulaire sculpté, façade scandée de quatre colonnes – rappellent la typologie du temple antique. L'ouverture centrale dévoile l'intérieur du sanctuaire, où l'on aperçoit notamment une lampe suspendue, grâce à l'écartement de deux tentures qui matérialisent peut-être le voile du Temple. Dans la *Présentation de Jésus au Temple* peinte à Olevano sul Tusciano (fig. 138), l'arrière-plan est occupé par une arcade en plein cintre, soutenue par deux colonnes, qui surmonte l'autel. Cette structure architecturale permet de valoriser l'Enfant, qui s'inscrit exactement dans l'espace ménagé par l'arc.
À partir du XIIe siècle, la structure architecturale qui caractérise certaines images italiennes de la Présentation de Jésus s'avère plus stéréotypée et possède souvent la forme d'un baldaquin. Dans la mosaïque conservée dans la Cappella Palatina de Palerme (fig. 140), le baldaquin est figuré au centre de la composition, devant un large édifice couronné latéralement de deux lanternons. Le baldaquin fonctionne comme une sorte d'indicateur signalant l'emplacement de l'autel, qui n'a pas pu être figuré en raison des contraintes architecturales imposées par l'arc au-dessus duquel l'image s'inscrit. Il est permis de supposer que l'édifice, figuré en arrière-plan, constitue une évocation du Temple de Jérusalem. Une figuration similaire apparait dans la mosaïque du baptistère de Florence (fig. 146), mais le baldaquin, agrémenté d'ailes surmontant les colonnettes, protège réellement l'autel ainsi que les protagonistes principaux de la rencontre.
Le motif iconographique du baldaquin surmontant l'autel s'est maintenu au moins jusqu'au XIVe siècle dans les images italiennes de la Présentation de Jésus au Temple. Nous en retrouvons un exemple dans une peinture murale qui appartient au décor de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 153). L'arrière-plan de l'image, uniformément bleu, ne comporte aucune indication à caractère spatial. Seuls l'autel, dont la face antérieure est agrémentée de motifs ornementaux, et le baldaquin qui le surmonte permettent de situer l'épisode dans un espace sacré. Ce baldaquin est un édicule élégant, finement détaillé. La structure quadrangulaire est soutenue par de fines colonnettes torses et surmontée d'un pyramidion. Les écoinçons, délimités par les arcs en plein cintre, sont agrémentés de motifs végétaux sculptés.
Dans la *Présentation de Jésus au Temple* qui appartient au décor de la basilique S. Nicola da Tolentino, le baldaquin perdure mais la composition architecturale s'enrichit de deux édifices

[319] Voir notes 422 et 423 p. 130.

supplémentaires (fig. 154). Au centre, l'autel, dont la face antérieure est ornementée comme dans la peinture de Padoue, est surmonté d'un baldaquin de forme hexagonale. Seuls les trois pans antérieurs sont ajourés grâce à des arcades trilobées, soutenues par de fines colonnettes. L'espace intérieur est agrémenté d'une tenture aux motifs géométriques et couvert, semble-t-il, d'une coupole à caissons. De part et d'autre, deux édicules moins élevés, à l'architecture individualisée, flanquent le baldaquin. Ainsi, le baldaquin abritant un espace sanctifié par l'autel évoque peut-être le Temple tandis que les autres édifices matérialiseraient la ville de Jérusalem. À moins que les édifices figurés ne répondent qu'à une recherche de symétrie, dans une perspective purement ornementale.

Dans l'église paroissiale S. Polo in Rosso de Gaiole in Chianti, une *Présentation de Jésus au Temple* fait partie du cycle de la vie du Christ qui a été peint dans la nef, durant la première moitié du XIVe siècle, par un anonyme siennois dont la manière rappelle celle d'Ambrogio Lorenzetti[320] (fig. 155). Dans cette image, le baldaquin possède des proportions qui l'assimilent à une véritable architecture, puisqu'il abrite non seulement l'autel mais également tous les personnages. Comme à Tolentino, il s'agit d'un édicule hexagonal dont les trois faces antérieures sont ajourées grâce à une série d'arcades en plein cintre, soutenues par de fines colonnettes.

Une figuration analogue apparait dans une autre *Présentation de Jésus au Temple* conservée dans la chapelle du palais des comtes Guidi à Poppi (fig. 156). Cette fresque aurait été réalisée vers 1328-1330 par le maître florentin Taddeo Gaddi. Le baldaquin, de vastes dimensions, est soutenu par des colonnes graciles sur lesquelles repose un entablement. Chacune des faces du polygone est surmontée d'un fronton triangulaire percé d'un *oculus*. L'ensemble est surmonté d'un dôme doré. À l'intérieur de l'édifice, les personnages sont rassemblés autour d'un autel hexagonal, creux, à l'intérieur duquel brûle un feu ardent. Cette particularité iconographique semble se référer littéralement à l'autel des holocaustes, sur lequel étaient brûlés les animaux sacrifiés au Seigneur dans le Temple de Jérusalem. La peinture murale de Poppi fait partie des premiers exemples dans lesquels ce motif iconographique a été illustré[321].

À partir du XIVe siècle, on observe, dans certaines *Présentations de Jésus au Temple* qui appartiennent à l'art mural de la Péninsule, l'introduction de structures architecturales beaucoup plus développées et dotées d'un caractère ecclésial affirmé. Dans la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise, le décor peint par Giotto et son atelier, dans le transept septentrional, se poursuit avec une très belle *Présentation de Jésus au Temple* (fig. 157). La scène se déroule vraisemblablement à l'intérieur d'une église gothique, dont le vaisseau est composé d'une nef centrale et de deux bas-côtés[322]. L'ensemble est couvert de voûtes d'ogives dont les voûtains sont peints en bleu et agrémentés d'étoiles d'or, un décor feint qui correspond à celui, réel, que l'on peut admirer dans d'autres parties de la basilique franciscaine. Les personnages sont rassemblés dans le chœur de l'édifice peint, devant l'autel dont la face antérieure est agrémentée de motifs d'entrelacs. À l'arrière-plan, la nef centrale aboutit à un chevet à pans coupés, percé de lancettes géminées. Un tabernacle finement détaillé est situé sous la baie centrale. Il est soutenu par une colonnette torse, surmontée

---

[320] Voir notes 154 et 155 p. 90.

[321] Dans les années 1330, le motif iconographique de l'autel ardent apparait également dans deux *Présentations de Jésus au Temple* peintes sur panneaux : la première, attribuée à Jacopo del Casentino et datée de 1330, est conservée à la National Gallery de Washington ; la seconde, attribuée à Taddeo Gaddi et datée aux alentours de 1335, est conservée à la Galerie de l'Académie de Florence. SHORR (1946), *art. cit.*, p. 28.

[322] La fresque de la basilique inférieure d'Assise constitue probablement le premier exemple conservé dans lequel la scène de la Présentation de Jésus est insérée à l'intérieur d'un édifice gothique finement détaillé. Il est possible que le peintre se soit inspiré d'un prototype peint par Simone Martini ou l'un des frères Lorenzetti mais aujourd'hui perdu. SHORR (1946), *art. cit.*, p. 26.

d'une console sculptée de motifs feuillagés. La face antérieure du tabernacle est agrémentée d'une série d'arcades, délimitant des espaces alternativement rouges et bleus dans lesquels s'inscrivent cinq personnages sculptés.
Dans le chœur de la cathédrale S. Maria Assunta in Cielo d'Orvieto, Ugolino di Prete Ilario a également peint une *Présentation de Jésus au Temple* (fig. 158). Comme à Assise, les protagonistes sont rassemblés à l'intérieur d'une église à trois nefs. Le vaisseau central, très large, est couvert de voûtes en berceau et s'achève par un chevet plat, dépourvu de toute ouverture. Les bas-côtés, quant à eux, sont couverts d'un plafond à caissons. Les murs gouttereaux sont percés d'une série de lancettes et la façade postérieure d'un *oculus*. Deux marches permettent d'accéder à un vaste autel qui occupe la quasi-totalité de l'espace disponible dans la nef centrale.

3.3.3.2. La rencontre : l'Enfant, la Vierge et le vieil homme

L'iconographie de la Présentation de Jésus au Temple est véritablement centrée sur la rencontre de ces trois personnages : l'Enfant, la Vierge et un vieil homme dont l'identification souffre une double interprétation. Si l'on considère le caractère historique de la présentation liturgique d'un enfant au Temple dans le Judaïsme ancien, il est permis de supposer que la cérémonie avait lieu en présence d'un prêtre attaché au culte, peut-être du grand-prêtre lui-même en fonction du rang social de la famille concernée. Mais parmi les sources littéraires étudiées, l'*Évangile arménien de l'Enfance* et les *Méditations sur la vie du Christ* sont les seuls récits qui mentionnent la présence de prêtres, présidant à la cérémonie de la Présentation de Jésus. Dans tous les autres textes, la présentation liturgique, qui est l'objet véritable de cet épisode, a été remplacée par la rencontre de l'Enfant et du vieillard Siméon qui, quant à lui, ne possède aucune fonction sacerdotale. Cependant, l'intervention de ce personnage est primordiale, du point de vue doctrinal, puisqu'il a reçu du Saint-Esprit la révélation de la divinité de l'Enfant et de sa vocation messianique.
De la même manière, l'iconographie a davantage insisté sur la rencontre entre Jésus et Siméon que sur la présentation liturgique elle-même. Ainsi, le vieil homme nimbé qui accueille Jésus et ses parents dans le Temple doit généralement être interprété comme une figuration de Siméon, mais que l'on ne peut pas tout à fait dissocier de celle du prêtre. Par commodité et pour clarifier notre propos, nous désignerons toujours le vieil homme qui appartient au groupe principal sous le nom de Siméon, étant entendu que c'est l'idée de sa rencontre avec Jésus qui prime dans l'iconographie de la Présentation, même lorsqu'il n'est pas explicitement identifié.
Mais l'identification de Siméon est parfois favorisée par la présence d'une inscription. C'est le cas, par exemple, dans une *Présentation de Jésus au Temple* au caractère byzantin affirmé qui est peinte dans une église rupestre, dite « La Candelora », à Massafra (fig. 158). Cette peinture murale a peut-être été réalisée au cours du XIIe siècle, mais une étude plus récente tend à en situer l'exécution dans la première moitié du siècle suivant[323]. La scène se déroule dans un lieu indéfini et se réduit aux trois protagonistes principaux de la rencontre, en raison de la contrainte architecturale imposée par la niche étroite dans laquelle la peinture s'inscrit. Les personnages sont répartis autour d'un autel, recouvert d'une étoffe rouge agrémentée de motifs circulaires, sur lequel un livre fermé est déposé. Sur la droite, la Vierge tient l'Enfant dans ses bras. Celui-ci tend son bras vers le vieil homme aux mains

[323] Ces hypothèses de datations sont proposées respectivement par : JACOVELLI Espedito, *Gli affreschi bizantini di Massafra*, Massafra : Pro Loco, 1960, p. 21. FALLA CASTELFRANCHI (1991), *op. cit.*, p. 152.

voilées qui est figuré dans la partie gauche de la composition. L'homme est nimbé et clairement identifié à Siméon par une inscription figurée au registre supérieur de l'image[324].
Dans la peinture murale de La Brigue (fig. 151), l'identification du vieil homme, tenant l'Enfant, à Siméon est permise grâce au phylactère qui sort d'une zone proche de sa bouche et matérialise donc les paroles qu'il prononce. Ces paroles, restituées par une inscription en langue latine, sont conformes à celles qui sont attribuées à Siméon dans l'*Évangile selon saint Luc* : « Maintenant, Seigneur, laissez, selon votre parole, votre serviteur s'en aller en paix »[325]. Cette image est particulièrement remarquable en raison du syncrétisme qui existe entre Siméon et la figure du prêtre attaché au service du Temple. L'assimilation des deux personnages est renforcée ici par la position du vieillard qui est figuré derrière l'autel, une position traditionnellement dévolue au desservant du culte.
Dans la « Cella della Madonna » de Talamello, le programme iconographique consacré à l'Enfance du Christ s'achève avec une illustration du thème de la Présentation de Jésus au Temple (fig. 160). La scène se déroule à l'intérieur d'un édifice voûté, dont la structure est supportée par plusieurs faisceaux de fins piliers. La disposition des lieux évoque peut-être une église à trois nefs. L'autel, érigé sur une petite estrade de bois, occupe le centre de la composition. La Vierge est figurée au premier plan, sur la gauche de l'autel. L'Enfant repose dans les bras du vieil homme nimbé qui, comme à La Brigue, est positionné derrière l'autel. Il s'agit à nouveau d'un personnage qui synthétise la figure de Siméon, personnage biblique nimbé, et celle du prêtre, de par sa position derrière l'autel.
Le syncrétisme des deux personnages est encore plus flagrant lorsque Siméon est revêtu d'un costume sacerdotal. Cette caractéristique est apparue dans l'art byzantin des Xe-XIe siècles et semble particulièrement répandue dans l'art du Nord de l'Europe[326]. Au sein du *corpus* iconographique qui a été rassemblé, il est rare que Siméon arbore la vêture sacerdotale. Le motif apparait localement, en Toscane, à partir du XIVe siècle, dans trois *Présentations de Jésus au Temple* qui proposent une interprétation identique du personnage de Siméon[327]. Il s'agit bel et bien du grand-prêtre, coiffé d'un bonnet conique qui évoque l'origine orientale du personnage, généralement figuré derrière l'autel et tenant l'Enfant dans ses bras. Dans notre documentation française, le motif iconographique apparait également mais le costume porté par Siméon s'apparente davantage à celui qui caractérise le clergé en Occident. Dans les *Présentations de Jésus au Temple* peintes à Grézillé ou à Puy-Chalvin (fig. 150 et 152), Siméon arbore une coiffe qui évoque la mitre épiscopale. Quoi qu'il en soit, l'interprétation sacerdotale du personnage de Siméon doit être rapprochée du *Protévangile de Jacques* qui, sans évoquer l'épisode de la Présentation de Jésus au Temple, indique que la charge de grand-prêtre avait été transmise à un certain Siméon après le meurtre de Zacharie, le père de Jean-Baptiste[328]. Or, il s'agit bien du même personnage que celui qui accueille l'Enfant dans le Temple, au moment de la Présentation, puisque l'auteur du *Protévangile* précise que le vieil homme « avait été averti par le Saint-Esprit qu'il ne ver-

---

[324] « SCS SIMEON ».

[325] Lc 2, 29 : « nunc dimittis servum tuum Domine secundum verbum tuum in pace ».

[326] SHORR (1946), *art. cit.*, p. 29.

[327] Parmi ces trois peintures murales, deux ont été réalisées au XIVe siècle. La première, dont la datation n'a pas pu être précisée, est conservée dans l'église S. Maria Primerana de Fiesole et aurait été réalisée, selon l'Index of Christian Art, par un membre de l'école de Taddeo Gaddi ou par Niccolò di Pietro Gerini ou l'un de ses suiveurs. La seconde appartient à un petit cycle, consacré à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ, qui aurait été peint dans l'église S. Niccolò de Montepescali par un anonyme siennois en 1389 (selon la Fondazione Federico Zeri). La dernière fresque a été réalisée par Fra Angelico au XVe siècle, plus précisément en 1440-1441, et décore la cellule n°10 du couvent S. Marco de Florence. Cette peinture diffère légèrement des deux précédentes puisque Siméon n'est pas figuré derrière l'autel.

[328] SHORR (1946), *art. cit.*, p. 29.

rait pas la mort avant d'avoir vu le Christ dans la chair »[329], un élément narratif qui caractérise le personnage de Siméon dans le récit de Luc.
Au contraire, une distinction réelle s'opère entre Siméon et le prêtre dans la *Présentation de Jésus au Temple* peinte dans la cathédrale d'Orvieto (fig. 158). Le vieillard mentionné par l'évangile doit être identifié au personnage nimbé qui tient Jésus dans ses bras, au premier plan de l'image. Un deuxième personnage, figuré derrière l'autel et recevant les offrandes apportées par Joseph, s'apparente littéralement à la figure du prêtre présidant la cérémonie. Il n'est pas nimbé mais coiffé d'un haut bonnet conique, évoquant la forme d'une mitre et donc la fonction sacerdotale du personnage.
Cette figure apparait peut-être pour la première fois dans une *Présentation de Jésus au Temple* peinte par Ambrogio Lorenzetti, datée de 1342 et conservée aux Offices de Florence (fig. 161)[330]. La scène se déroule à l'intérieur d'une église dont les trois vaisseaux sont voûtés d'ogives. Les différents espaces sont délimités par de fines colonnettes de marbre aux couleurs variées. Un autel, décoré d'une marqueterie de pierres, se situe dans la nef centrale et précède un chœur étroit, dont les murs sont scandés de colonnes de porphyre vert. La rencontre entre Jésus et Siméon a lieu au premier plan, dans la nef centrale. Le vieillard, figuré sur la droite, tient l'Enfant dans ses mains voilées. Sur la gauche, la Vierge, dont les mains sont également partiellement dissimulées par une étoffe blanche, semble attendre que son Fils lui soit rendu. Les colombes du sacrifice, apportées par la Sainte Famille, ont déjà été déposées sur l'autel. Elles sont maintenues par le prêtre qui, comme à Orvieto, porte un bonnet conique et est figuré derrière l'autel. Le desservant s'apprête à procéder au sacrifice à l'aide du couteau qu'il tient dans la main gauche. Comme à Poppi, le caractère sacrificiel de cette image est accentué par les flammes qui jaillissent de l'autel et matérialisent l'idée d'holocauste. Le schéma compositif inventé par Lorenzetti a eu une grande influence jusqu'à la fin du XVe siècle, non seulement dans plusieurs écoles de peinture italienne, mais aussi dans l'art du Nord de l'Europe[331].

L'observation des différentes *Présentations de Jésus au Temple* qui appartiennent à notre documentation iconographique a permis d'établir quelques constantes qui régissent la composition du groupe principal. Jésus est généralement placé entre les deux autres personnages ; la Vierge est le plus souvent à gauche et le vieillard Siméon à droite. Cette position centrale permet de souligner le fait que l'Enfant est le véritable objet de cette rencontre et qu'il en est, par conséquent, le protagoniste principal. Dans la plupart des cas, Jésus est figuré dans les bras de la Vierge ou dans ceux de Siméon, à moins qu'il n'occupe une position transitoire entre les deux personnages. Ces différentes positions permettent de préciser la chronologie de l'image. Mais quelle que soit la position adoptée, l'Enfant est généralement figuré dans une attitude passive au moins jusqu'au IXe siècle. À partir du siècle suivant, son attitude se caractérise de plus en plus souvent par la recherche d'un certain naturalisme avec l'adoption de postures moins figées. Cependant, cet intérêt réaliste ne concerne pas l'âge de Jésus, qui n'est généralement pas respecté dans l'iconographie. En effet, il est exceptionnel que l'Enfant soit figuré sous les traits d'un nourrisson âgé d'à peine quelques semaines. Le plus souvent, il s'agit d'un garçonnet de deux ou trois ans revêtu d'une tunique[332].

---

[329] Protévangile 24.

[330] SHORR (1946), *art. cit.*, p. 28.

[331] *Ibid.*, p. 28-29.

[332] *Ibid.*, p. 25-26.

Au sein du *corpus* iconographique de cette étude, Jésus apparait pour la première fois dans les bras de sa mère dans la mosaïque de S. Maria Maggiore de Rome (fig. 137). L'Enfant est assis dans les bras de Marie, dos contre son buste et tourné vers l'avant. Cette première position indique que la rencontre entre l'Enfant et Siméon est sur le point de se produire. Mais la composition de la mosaïque romaine est spécifique, dans le sens où le groupe principal est éclaté. Si la Vierge à l'Enfant et Siméon convergent bel et bien l'un vers l'autre, ils sont séparés par un groupe central, composé de personnages qui occupent généralement un rôle secondaire dans la rencontre, c'est-à-dire Joseph et une femme que l'on peut probablement identifier à la prophétesse Anne[333]. Dans la *Présentation de Jésus au Temple* de la Cappella Palatina de Palerme (fig. 140), plus aucun personnage ne s'interpose entre la Vierge à l'Enfant et Siméon, qui les accueille en les bénissant. Jésus se penche et tend les bras en direction du vieil homme, comme pour manifester sa volonté d'être tenu dans ses bras. En outre, l'absence d'un autel véritablement matérialisé permet d'insister sur l'Hypapante qui est le véritable sujet de cette mosaïque[334]. Dans la peinture murale de Ronzano (fig. 141), ce n'est pas Siméon qui bénit la Vierge à l'Enfant mais Jésus qui, depuis les bras de sa mère, esquisse le geste de bénédiction en direction du vieillard. Ces deux attitudes spécifiques attribuées à l'Enfant méritent d'être mises en exergue car aucun des textes les plus anciens n'en fait mention. En revanche, les deux thèmes seront développés plus tard dans les *Méditations sur la vie du Christ*. Le récit précise, en effet, que le nouveau-né bénit Siméon avant d'exprimer sa volonté d'aller dans ses bras. Il est donc permis de supposer que l'auteur a pu rédiger cette partie du texte en ayant à l'esprit des images de la Présentation de Jésus au Temple dans lesquelles l'Enfant a été figuré dans de telles attitudes. À moins qu'il ne se soit inspiré d'une tradition littéraire antérieure et qui ne nous est plus connue[335].
Dans l'art mural de la Péninsule, l'Enfant n'est plus figuré dans les bras de la Vierge dans les *Présentations de Jésus au Temple* qui sont postérieures au XIVe siècle. Par ailleurs, il s'agit d'un motif iconographique relativement inhabituel dans les images qui appartiennent à l'art mural de l'Hexagone. Parmi les rares exemples répertoriés, figure la peinture murale conservée dans l'église S. Amable de Riom (fig. 149).

Beaucoup plus fréquemment, l'Enfant est figuré dans les bras de Siméon. Ce motif iconographique serait apparu dans l'art byzantin vers le milieu du Xe siècle, comme en témoigne une peinture murale conservée dans la chapelle S. Eusthathius en Cappadoce. Le motif aurait ensuite été introduit en Occident à la fin du même siècle ou au siècle suivant, puisqu'il apparait notamment dans trois évangéliaires réalisés pour l'empereur Henri III et provenant de l'école d'Echternach, qui fut fortement marquée par les traditions artistiques byzantines[336]. Cette tendance iconographique s'exprime particulièrement dans les *Présentations de Jésus au Temple* appartenant à notre *corpus* italien, où elle concerne près de 40 pour cent des images recensées. Ce développement iconographique est conforme aux récits livrés par la plupart des sources textuelles qui indiquent que Siméon a pris l'Enfant dans ses

[333] Cette identification est proposée par l'Index of Christian Art.

[334] SHORR (1946), *art. cit.*, p. 19. L'auteur établit ce constat à propos de la mosaïque de S. Maria Maggiore de Rome mais celui-ci peut également s'appliquer à la mosaïque de Palerme.

[335] Dorothy Shorr en arrive à une conclusion identique et précise, en outre, que l'introduction du motif iconographique de l'Enfant bénissant apparait dès le milieu du IXe siècle, dans une lettrine historiée du Sacramentaire de Drogon (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cod. Lat. 9428, fol. 38). SHORR (1946), *art. cit.*, p. 25-26.

[336] *Ibid.*, p. 24.

bras[337]. Dans la mosaïque du baptistère de Florence (fig. 146), le vieil homme tient Jésus dans ses mains voilées et le serre tendrement contre son visage, dans une attitude que Dorothy Shorr désigne sous l'appellation de *Siméon Glykophilon,* en référence aux icones byzantines de la *Vierge Glikophilousa*[338]. Notons que Siméon ne touche généralement pas l'Enfant de ses mains nues afin de ne pas souiller ce corps sacré dont il reconnaît la divinité. Dans cette image, comme ce sera d'ailleurs souvent le cas, les mains du vieillard sont dissimulées à l'aide d'un pan de son ample manteau. Ce motif iconographique particulier s'apparente au récit de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* qui précise que Siméon prend l'Enfant dans son manteau avant de lui baiser la plante des pieds. Remarquons également l'attitude particulière de l'Enfant qui écarte vigoureusement les bras et tourne la tête vers le ciel. Nous y reviendrons.

Dans la *Présentation de Jésus au Temple* peinte dans l'église de Gaiole in Chianti (fig. 155), l'Enfant, entièrement nu, est figuré dans les bras de Siméon, nimbé, dont les mains sont à nouveau dissimulées par un pan son manteau. Jésus se contorsionne et manifeste sa volonté de retourner dans les bras de la Vierge. Celle-ci adopte une attitude analogue et tend les bras vers son Fils pour le reprendre au vieil homme. Il s'agit de la gestuelle la plus répandue lorsque Marie ne tient pas elle-même le nouveau-né dans ses bras. Nous pouvons observer une composition similaire dans la peinture murale de la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise (fig. 157). La Vierge tend les bras pour récupérer son Enfant qui est tenu par Siméon. Le vieil homme a toujours les mains voilées mais, en l'occurrence, à l'aide d'une étoffe galonnée d'or et non par un pan de son manteau. Si le nouveau-né tourne la tête en direction de sa mère, il ne peut répondre à son geste puisque, de manière exceptionnelle dans les images de la Présentation, il est entièrement emmailloté.

Dans l'art mural de l'Hexagone, la figuration de l'Enfant dans les bras de Siméon est peu répandue, à l'instar du motif iconographique montrant le nouveau-né tenu par sa mère. Nous en trouvons néanmoins un exemple dans la belle *Présentation de Jésus au Temple* peinte dans la chapelle du château de Grézillé (fig. 149). L'Enfant, totalement nu, est figuré dans les bras d'un homme, placé derrière l'autel et portant une mitre. Cette coiffe aussi bien que la position du personnage soulignent sa fonction sacerdotale et l'assimilent à la figure du prêtre. Peut-on également l'identifier à Siméon ? De prime abord, cette identification peut sembler délicate car cet homme n'est pas nimbé et d'autres personnages masculins apparaissent dans l'assistance. Cependant, le fait que le prêtre tienne Jésus dans ses mains voilées laisse à penser qu'il s'agit bien du vieillard Siméon. Au premier plan, la Vierge ouvre les bras pour manifester sa volonté de retrouver son Fils.

Lorsqu'il n'apparait pas dans les bras de la Vierge ou dans ceux de Siméon, Jésus est généralement figuré dans une position transitoire entre les deux personnages. Cette posture confère un certain dynamisme à la scène et permet, en outre, de situer plus précisément le moment de l'action. Il peut s'agir du moment où la Vierge remet l'Enfant à Siméon, à l'instant de la rencontre, à moins que le vieil homme ne lui rende son fils, indiquant ainsi la fin prochaine de la cérémonie et le départ imminent de la Sainte Famille. Ce motif iconographique apparait, dès le milieu du IXe siècle, dans la lettrine historiée du Sacramentaire de Drogon où l'on voit Marie qui lève l'Enfant au-dessus de l'autel tandis que Siméon saisit ses pieds[339].

---

[337] Parmi les sources référencées, seuls la *Vie de Jésus en arabe* et l'*Arbre de vie* de saint Bonaventure ne mentionnent pas le fait que Siméon ait pris l'Enfant dans ses bras lors de la Présentation au Temple.

[338] SHORR (1946), *art. cit*., p. 24.

[339] *Ibid*., p. 23.

Parmi les premiers exemples recensés dans notre documentation, figure la *Présentation de Jésus au Temple* peinte à Olevano sul Tusciano (fig. 138). L'Enfant est encore tenu par la Vierge mais l'un de ses pieds est déjà posé sur les mains voilées de Siméon. Dans cette image, la position transitoire de Jésus permet de valoriser le personnage en l'inscrivant, nous l'avons vu, dans l'espace délimité par l'arcade, figurée à l'arrière-plan. Autre exemple avec la peinture murale de Nohant-Vic (fig. 143), où le nouveau-né, emmailloté dans une étoffe sombre, est tenu à la fois par la Vierge et par Siméon, dont les mains sont dissimulées par son manteau. En revanche, dans la *Présentation de Jésus au Temple* peinte à San Vito dei Normanni (fig. 142), Siméon s'apprête à rendre l'Enfant à la Vierge, signifiant ainsi l'achèvement de la cérémonie. Le nouveau-né tend les bras en direction de sa mère, une attitude que cette dernière adopte également, mais il se retourne néanmoins vers le vieillard comme s'il le quittait à regret.
La position transitoire de l'Enfant est parfois l'occasion de créer un axe vertical associant visuellement le nouveau-né et l'autel. Dans la collégiale S. Maria Assunta de San Gimignano, une *Présentation de Jésus au Temple* poursuit le cycle de la vie du Christ peint dans la nef latérale droite de l'édifice (fig. 162). La scène se déroule à l'intérieur d'un édifice polygonal dont les parois sont entièrement ajourées, grâce à une série d'arcades en plein cintre soutenues par des piliers. L'Enfant, entièrement emmailloté, est tenu simultanément par la Vierge et par Siméon, au-dessus d'un autel positionné obliquement par rapport au plan de l'image. Le vieillard est figuré derrière l'autel tandis que Marie est agenouillée devant. Cette position, qui semble tout à fait exceptionnelle dans l'iconographie de la Présentation, s'apparente peut-être aux *Méditations sur la vie du Christ* dont l'auteur précise que la Vierge s'est agenouillée afin de dire une prière, avant de déposer son Fils sur l'autel. Le motif iconographique semble apparaitre pour la première fois sur les plaques émaillées qui décorent un reliquaire d'argent, conservé dans le S. Corporal de la cathédrale d'Orvieto. L'objet, daté de 1337-1338, est attribué à l'orfèvre siennois Ugolino di Vieri. Par la suite, ce motif s'est particulièrement diffusé dans l'art du Nord de l'Europe, à la fin du XIVe siècle et au siècle suivant[340].

La narration introduite par les *Méditations sur la vie du Christ* peut être mise en relation avec certaines images murales de la Présentation de Jésus au Temple dans lesquelles l'Enfant repose directement sur l'autel. Bien qu'il demeure assez exceptionnel au sein du *corpus* rassemblé, ce motif iconographique est beaucoup plus répandu en France qu'en Italie. Le motif serait d'ailleurs né dans l'Hexagone, antérieurement au texte puisqu'il aurait été illustré pour la première fois sur le tympan du portail royal de la cathédrale de Chartres[341].
Dans la peinture murale conservée dans la chapelle S. Paul de Lacenas (fig. 148), Jésus est debout sur l'autel, la position qui est la plus répandue lorsque ce motif iconographique est adopté. Vêtu d'une tunique immaculée et les pieds nus, l'Enfant est maintenu dans le dos par la Vierge, tandis qu'il pose ses mains sur celles, voilées, de Siméon.
Une *Présentation de Jésus au Temple* a été peinte sur le mur oriental de la nef de l'église S. Martin de Sargé (fig. 163). Le décor qui perdure encore à l'intérieur de cet édifice laisse à penser que cette peinture murale appartenait à un cycle consacré à l'Enfance du Christ, qui aurait été réalisé dans le deuxième quart du XIVe siècle[342]. La scène se déroule dans un lieu indéfini, caractérisé par un arrière-plan uni. Quatre personnages, tous nimbés, sont répartis

[340] *Ibid*., p. 29.
[341] *Ibid*., p. 24.
[342] DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit*., p. 160.

de part et d'autre d'un autel qui occupe le centre de la composition et sur lequel l'Enfant est debout, revêtu d'une longue tunique sombre et bénissant. Sur la droite, un homme, probablement Siméon, soutient Jésus au niveau de l'épaule et de la hanche. En vis-à-vis, une femme nimbée lui caresse le pied, tout en tenant dans sa main droite un cierge allumé. Sa proximité avec l'Enfant invite à supposer qu'il s'agit de la Vierge bien que rien ne permette de la distinguer des deux autres femmes qui flanquent le groupe central. Celle de droite tient dans la main un panier contenant probablement les offrandes traditionnelles et peut-être également un cierge dans l'autre main.
Dans la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona (fig. 164), une peinture murale consacrée à l'épisode de la Présentation de Jésus poursuit le cycle, dédié à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ, qui décore la nef de l'édifice. Cette fresque a été réalisée par l'un des assistants de Boccaccio Boccaccino, Gian Francesco Bembo. Les personnages, nombreux, sont rassemblés à l'intérieur d'un édifice qui évoque une église à trois vaisseaux, séparés par de massives colonnes à chapiteaux dorés. La nef centrale est couverte d'une voûte en berceau et les bas-côtés de plafonds à caissons. Au premier plan, un autel surélevé par deux marches occupe le centre de la composition. L'Enfant est entièrement nu, à l'exception d'une étroite brassière entourant son buste, et il est assis sur un coussin vert. Derrière lui, un vieil homme nimbé à la longue barbe grise, les bras écartés et la tête couverte par un ample manteau blanc, doit probablement être identifié à Siméon. À sa gauche figure un autre homme nimbé ; il s'agit certainement de Joseph. La Vierge, quant à elle, apparait sans doute dans le bas-côté gauche de l'édifice. Revêtue d'une robe rose et portant un voile blanc, elle tourne résolument la tête vers le regardeur, les yeux clos, comme si la vision de son Fils déposé sur l'autel lui était insupportable. Sur le point de défaillir, Marie se tient à l'un des colonnes et est soutenue par une autre femme, également nimbée, qui se tient juste derrière elle. De nombreux personnages secondaires assistent à la cérémonie.

3.3.3.3. Les personnages secondaires

Parmi les personnages secondaires qui assistent éventuellement à la Présentation de Jésus au Temple, un intérêt particulier sera apporté à Joseph, fréquemment figuré et à qui l'on attribue souvent le rôle de porteur d'offrandes, et à la prophétesse Anne, dont la présence est indiquée par l'*Évangile selon saint Luc* et de nombreuses sources littéraires ultérieures. Les autres protagonistes qui apparaissent parfois ne jouent qu'un rôle accessoire, en tant que simples spectateurs assistant à la présentation liturgique de l'Enfant.

Joseph, porteur d'offrandes

La présence de Joseph au moment de la Présentation de Jésus au Temple est évoquée par l'*Évangile selon saint Luc* qui, sans le nommer expressément, fait mention des « parents de l'enfant Jésus »[343]. De fait, la présence de l'époux de la Vierge est évoquée, au moins implicitement, dans toutes les sources littéraires qui relatent l'épisode de la Présentation, à l'exception de la *Vie de Jésus en arabe* qui n'en fait aucune mention. L'iconographie reflète la tradition transmise par les sources littéraires ; Joseph est très souvent figuré dans les *Présentations de Jésus au Temple* qui ont été répertoriées dans l'art mural, aussi bien en France qu'en Italie, une tendance qui est plus accentuée dans la Péninsule où les images se caractérisent par des compositions souvent plus élaborées.

[343] Lc 2, 27.

Lorsque Joseph est présent, il apparait presque toujours derrière la Vierge. Parmi les rares exceptions qui ont été recensées figure la mosaïque de la basilique S. Maria Maggiore de Rome où, comme nous l'avons observé, Joseph précède la Vierge à l'Enfant à la rencontre de la prophétesse Anne et de Siméon (fig. 137).
Au sein de notre documentation, le schéma iconographique le plus répandu apparait pour la première fois au début du VIIIe siècle, dans la mosaïque détruite de l'ancienne basilique S. Pierre de Rome. Joseph, identifié grâce à une inscription, est figuré dans la partie gauche de la composition où il se tient derrière la Vierge, en compagnie d'un autre personnage qu'il est difficile d'identifier. De la même manière, dans la *Présentation de Jésus au Temple* de Casorezzo (fig. 139), Joseph escorte son épouse tandis qu'elle s'approche de Siméon pour lui présenter son Fils.
Cette peinture murale permet également de mettre en exergue le rôle de porteur d'offrandes qui a souvent été attribué à Joseph. En accord avec la source évangélique et les récits postérieurs qui s'en inspirent, l'offrande apportée au Temple se compose d'un couple d'oiseaux, que l'on identifie aux tourterelles ou aux petits de colombes mentionnés par les textes. À Casorezzo, selon un mode figuratif que l'on rencontre très fréquemment, le vieil homme tient les volatiles dans ses mains, voilées par un pan de son manteau pour protéger les offrandes de toute souillure. C'est également le cas, par exemple, dans la *Présentation de Jésus au Temple* peinte dans la basilique S. Nicola da Tolentino (fig. 154). Parfois, comme dans la peinture murale de Riom (fig. 149) ou plus clairement dans celle de La Brigue (fig. 151), Joseph transporte les offrandes non dans son manteau, mais dans un petit panier d'osier. D'une manière tout à fait exceptionnelle, dans les *Présentations de Jésus au Temple* conservées dans la Cappella Palatina de Palerme (fig. 140) et dans la Grotta di Biagio de San Vito dei Normanni (fig. 142), toutes deux datées du XIIe siècle, les tourterelles sont enfermées dans une cage que Joseph tient entre ses mains.
Dans deux *Présentation de Jésus au Temple* à l'iconographie remarquable, Joseph est véritablement figuré pendant qu'il offre les oiseaux à un desservant du Temple. Nous avons déjà évoqué plus haut la bipolarité de la composition employée dans la peinture murale qui est conservée dans l'église S. Aignan de Brinay (fig. 144). La partie gauche de l'image est consacrée à la rencontre des protagonistes principaux alors que la partie droite donne à voir la scène d'offrande à proprement parler, qui se déroule de part et d'autre de l'autel. Sur la gauche, le vieil homme nimbé et portant les deux tourterelles dans ses mains voilées doit probablement être identifié à Joseph. S'approchant de l'autel, il s'apprête à y déposer son offrande afin que le desservant, qui lui fait face de l'autre côté de l'autel, procède au sacrifice. Le prêtre récompense Joseph de sa piété en lui adressant un signe de bénédiction. Le second exemple apparait dans la peinture murale qui appartient au décor de la cathédrale d'Orvieto (fig. 158). Joseph, que l'on identifie grâce à son nimbe, est ici figuré à l'arrière-plan. De sa main gauche, il tient par les ailes le couple de tourterelles et l'offre au prêtre, coiffé d'un bonnet conique, qui officie derrière l'autel. Celui-ci se saisit de l'offrande, sans doute pour procéder immédiatement au sacrifice.

Mais il arrive que le rôle du porteur d'offrandes soit transféré à un personnage autre que Joseph, généralement une femme faisant partie de l'assistance. C'est le cas, notamment, dans la *Présentation de Jésus au Temple* de Nohant-Vic (fig. 143) où les oiseaux sont transportés par une femme nimbée qui, en outre, escorte la Vierge à la place traditionnellement dévolue à son époux. Comme Joseph, cette femme a voilé ses mains à l'aide de son manteau afin de ne pas souiller les offrandes. Une figuration similaire apparait dans la peinture

murale de Lacenas (fig. 148), à cette différence près que la femme nimbée transporte les tourterelles dans un panier.
Mais qui est donc cette femme qui assiste la Sainte Famille dans le cérémonial qui entoure la Présentation de Jésus au Temple ? S'agit-il d'une servante ou d'une suivante de la Vierge ? Lorsque la femme est nimbée, ce qui n'est pas toujours le cas, il semble plus délicat de l'identifier à une simple domestique. Ne s'agirait-il pas plutôt de la prophétesse Anne dont la présence dans le Temple est mentionnée par la plupart des textes ?

La prophétesse Anne

Parmi les sources littéraires qui relatent l'épisode de la Présentation de Jésus au Temple, seuls l'*Évangile arménien de l'Enfance* et la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur ne font pas mention de la présence de la prophétesse Anne. Cependant, du point de vue iconographique, il est souvent assez difficile d'identifier avec certitude ce personnage. Trois indices peuvent néanmoins orienter l'observateur : le nimbe, le geste prophétique, une main levée vers le ciel, et le *rotulus* parfois tenu par le personnage.

Le premier indice est le nimbe, dont Anne doit logiquement être dotée en tant que personnage biblique et prophétesse. Ainsi, lorsque les personnages figurés dans l'image se réduisent au groupe principal, éventuellement accompagné de Joseph, et à une femme nimbée, il est permis de supposer qu'il s'agit bien de la prophétesse.
Dans la *Présentation de Jésus au Temple,* fragmentaire, qui est conservée dans l'église S. Maria Antiqua de Rome, le groupe principal est accompagné de deux personnages secondaires, nimbés et identifiés grâce à des inscriptions. Le premier, figuré derrière la Vierge, est Joseph tandis que le second, situé à l'extrémité gauche de la composition, est la prophétesse Anne[344]. Dans les peintures murales de Nohant-Vic ou de Lacenas (fig. 142 et 147), la femme nimbée tient également les oiseaux sacrificiels et, dans le second cas, un long cierge. Ces images interpellent : le nimbe constitue-t-il un élément d'identification infaillible pour reconnaître la prophétesse Anne ?
D'autres exemples permettent d'en douter. Dans la *Présentation de Jésus au Temple* conservée dans l'oratoire de Casorezzo (fig. 139), la femme figurée derrière Siméon est probablement la prophétesse et pourtant elle n'est pas nimbée, à l'instar de Joseph. Au contraire, dans la peinture murale de Sargé (fig. 163), deux femmes flanquent le groupe principal et elles sont toutes deux nimbées, ce qui interdit d'identifier avec certitude la prophétesse Anne, d'autant que les lacunes de la peinture murale limitent la lisibilité de leurs gestuelles respectives. Celle de droite semble, néanmoins, tenir dans sa main gauche un panier qui contient probablement les colombes destinées au Temple.

Les deux autres indices d'identification, le *rotulus* et le geste prophétique, sont plus fiables puisqu'ils se réfèrent directement à la fonction divinatrice d'Anne.
Les deux motifs iconographiques sont associés dans la *Présentation de Jésus au Temple* peinte à Olevano sul Tusciano (fig. 138). À l'extrémité droite de la composition, une femme, nimbée et revêtue d'un *maphorion* rouge, est figurée derrière Siméon et fait pendant à Joseph, dans la partie gauche de l'image. Elle esquisse le geste prophétique en levant haut la main droite vers le ciel, comme pour souligner l'origine divine des prophéties qui lui sont révélées. Dans la main gauche, elle serre un *rotulus* replié qui évoque la transcription de

[344] Les lacunes de cette peinture murale n'ont épargné que le buste de la prophétesse. L'inscription « ANNA » apparait au-dessus de son nimbe, près de la bordure supérieure de l'image.

ces prophéties. Une figuration similaire a été employée par le mosaïste de l'église S. Maria in Trastevere de Rome (fig. 147).
Dans la peinture murale conservée à San Vito dei Normanni (fig. 142), l'attitude générale de la prophétesse Anne est analogue. Mais le *rotulus* qu'elle tient dans la main gauche est ici déployé et révèle le texte prophétique qui y est inscrit, mais dont la lisibilité est aujourd'hui compromise. Dans la mosaïque du baptistère de Florence (fig. 146), Anne est figurée dans la partie gauche de la composition, la main levée vers le ciel. Sur le rouleau déployé qu'elle tient dans l'autre main, le texte prophétique est inscrit en langue hébraïque. Cette particularité permet de replacer l'épisode dans le contexte oriental de la Jérusalem biblique.
Dans la *Présentation de Jésus au Temple* peinte dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 153), deux femmes dépourvues de nimbe sont figurées aux deux extrémités de la composition, de part et d'autre des personnages sacrés qui sont, quant à deux, dotés de nimbes dorés. Seul le *rotulus* déployé par la femme de droite permet de reconnaître en elle la prophétesse Anne. Le fait qu'elle possède les traits d'une vieille femme, tandis que l'autre personnage féminin est visiblement jeune, vient corroborer cette identification. Le geste qu'Anne esquisse de la main droite s'apparente davantage à une désignation du groupe principal, formé par Siméon et l'Enfant, qu'à un geste prophétique plus traditionnel.
Dans la peinture murale de Talamello (fig. 160), le nimbe et le *rotulus* déployé permettent d'identifier la prophétesse Anne au sein d'un groupe de femmes qui assistent à la Présentation de Jésus et qui occupent la partie droite de l'image.

ꝏ

D'après les sources textuelles, la Présentation de Jésus au Temple se déroule dans l'enceinte sacrée du Temple de Jérusalem. Iconographiquement, cela se traduit très fréquemment par la figuration d'un autel, dans les images murales qui ont été répertoriées. La présence de l'autel, autour duquel les différents personnages sont répartis symétriquement, constitue une caractéristique occidentale de l'iconographie de la Présentation de Jésus. Parmi les premiers exemples figure une croix reliquaire ornée d'émaux historiés, conservée dans la chapelle du Sancta Sanctorum à S. Giovanni in Laterano de Rome et que l'on date des VIIIe-IXe siècles. Dans le modèle oriental de l'Hypapante, au contraire, l'autel est absent, à moins qu'il ne soit relégué à l'arrière-plan ou dans une zone latérale de la composition afin d'insister davantage sur la rencontre de Jésus et de Siméon[345].
En ce qui concerne la figuration du lieu en lui-même, deux formules iconographiques différentes s'opposent dans l'art mural de la France et de l'Italie. Les images issues de la première zone géographiques sont généralement caractérisées par un espace indéfini, au sein duquel les personnages se répartissent autour de l'autel. Tout au plus observe-t-on quelques éléments de structuration architecturale, qui évoquent la présence d'un édifice ou d'une ville. En revanche, dans les *Présentations de Jésus au Temple* qui appartiennent à l'art mural italien, l'intérêt pour la structuration architecturale de l'espace se manifeste précocement. Dans les plus anciennes images, les éléments de structuration qui sont introduits sont assez disparates. Mais à partir du XIIe siècle, on observe l'insertion fréquente d'un baldaquin qui souligne l'emplacement de l'autel. Dès le XIVe siècle, les proportions du baldaquin évoluent pour aboutir à une véritable architecture qui englobe non seulement l'autel, mais aussi les protagonistes principaux de la scène. Parallèlement, sont introduites des

[345] SHORR (1946), *art. cit.*, p. 20.

structures architecturales beaucoup plus développées, finement détaillées et au caractère ecclésial affirmé.
L'iconographie de la Présentation de Jésus au Temple, observée dans l'art mural en France et en Italie, est centrée sur la rencontre de l'Enfant et du vieillard Siméon, mentionné dans l'évangile. Jésus est donc souvent figuré dans les bras de Marie tandis qu'elle s'avance vers le vieil homme, plus fréquemment dans ceux de Siméon, à moins qu'il n'occupe une position transitoire entre les deux personnages, parfois au-dessus de l'autel. Plus rarement, l'Enfant est déposé directement sur l'autel, une particularité qui a surtout été observée dans notre documentation iconographique française. Ces différentes attitudes permettent de préciser quel moment de l'épisode a été représenté.
Des personnages secondaires accompagnent généralement le groupe principal. Joseph est très fréquemment figuré, le plus souvent derrière la Vierge, en particulier dans les *Présentations de Jésus au Temple* italiennes dont les compositions sont habituellement plus complexes. Le rôle qui lui est traditionnellement dévolu est celui de porteur d'offrandes. La prophétesse Anne est assez souvent figurée en pendant, mais son identification est parfois problématique. Différents indices iconographiques, notamment le nimbe mais surtout le geste prophétique et la présence du *rotulus*, permettent de la reconnaître.
Ajoutons que lorsqu'un prêtre est également présent dans la scène, l'image révèle un intérêt particulier pour la cérémonie de la présentation liturgique de l'Enfant. Le rituel de la purification de la mère y est étroitement associé, par la présence du couple de colombes comme offrande traditionnelle. Lorsque Siméon revêt lui-même le costume sacerdotal, la Présentation de Jésus au Temple donne à voir la synthèse de trois épisodes : la rencontre de Jésus et de Siméon, la présentation liturgique de l'Enfant et la purification de la mère.

Après avoir envisagé indépendamment l'étude iconographique des épisodes de la Circoncision et de la Présentation de Jésus au Temple, les deux rituels doivent être considérés dans une perspective commune puisqu'ils sont intimement liés du point de vue de l'iconographie, mais aussi en raison de leur dimension symbolique et liturgique.

3.3.4. L'apport des images de la Présentation de Jésus au Temple dans le développement iconographique de la Circoncision

L'analyse de l'iconographie relative à la Circoncision et à la Présentation de Jésus au Temple a révélé de nombreuses similitudes dans la transposition en images de ces deux épisodes. Ces similitudes s'expliquent, notamment, par le fait que les deux épisodes sont envisagés selon une même perspective, puisqu'ils s'inscrivent dans le cadre des rites de naissance prescrits par la Loi mosaïque. Le fait que l'apparition du thème iconographique de la Circoncision soit postérieure de plusieurs siècles à celle de la Présentation de Jésus permet de supposer que la seconde tradition iconographique, déjà bien établie, a joué un rôle dans la constitution de la première. Les créateurs de ces nouvelles images ont pu s'inspirer de cette imagerie déjà disponible pour interpréter visuellement le récit de la Circoncision, tel qu'il a été relaté par l'évangile et les apocryphes.

L'observation des images appartenant à notre documentation iconographique et illustrant les thèmes de la Circoncision et de la Présentation de Jésus au Temple a permis de relever plusieurs analogies.
En l'absence d'une tradition textuelle explicite quant au lieu dans lequel s'est déroulée la Circoncision de l'Enfant, l'iconographie a souvent choisi de la transposer dans le lieu même

de la Présentation, c'est-à-dire le Temple de Jérusalem. Cette interprétation, nous l'avons vu, va à l'encontre des coutumes en vigueur dans le Judaïsme ancien, puisque la circoncision d'un enfant avait généralement lieu dans la maison familiale. Iconographiquement parlant, l'insertion de la cérémonie dans l'enceinte sacrée du Temple est souvent matérialisée par la présence d'un autel sur lequel Jésus est déposé, une caractéristique que l'on rencontre surtout dans l'art mural français, comme en témoignent notamment les peintures murales de Châteaumeillant ou de Kernascléden (fig. 133 et 135). Dans d'autres *Circoncisions*, comme celles de Terlano ou de Cremona (fig. 128 et 130), la scène s'inscrit dans un cadre architectural au caractère ecclésial affirmé, qui évoque également le Temple. L'emploi de ces deux modes figuratifs a également été observé dans le contexte iconographique de la Présentation de Jésus au Temple.

La disposition des protagonistes est également similaire dans les deux contextes iconographiques. La composition s'articule autour d'un groupe principal, composé de deux personnages entourant l'Enfant. Dans le cadre de la Circoncision, l'identité de ces protagonistes est variable : il s'agit du personnage qui tient Jésus – Joseph, la Vierge ou un prêtre – et du *mohel* qui procède à l'ablation du prépuce. En revanche, dans l'iconographie de la Présentation de Jésus au Temple, le groupe principal se compose invariablement de la Vierge et du vieillard Siméon entourant Jésus. La position de Jésus lui-même subit peu de variations, qu'il soit figuré dans les bras d'un personnage ou déposé directement sur l'autel autour duquel les protagonistes sont répartis.

L'apport de l'iconographie de la Présentation de Jésus au Temple se traduit également par l'introduction de motifs iconographiques, caractéristiques de cet épisode, dans certaines images de la Circoncision. Prenons l'exemple de la *Circoncision* peinte dans le baptistère de Parme (fig. 132). Au premier plan du groupe qui occupe la partie gauche de la composition, juste derrière le *mohel* qui circoncit l'Enfant, le peintre a figuré une femme revêtue d'une robe rose et d'un manteau noir, la tête couverte d'un voile blanc. De son index droit, elle désigne le groupe principal tandis qu'elle tient un *rotulus* déployé dans la main gauche. Autant d'éléments iconographiques qui caractérisent généralement la prophétesse Anne, dans les images de la Présentation de Jésus au Temple. Autre exemple avec la contamination du motif iconographique de la chandelle, un objet qui est traditionnellement lié à la fête de la Présentation de Jésus au Temple, et plus particulièrement à la Purification de la Vierge que l'on désigne souvent sous l'appellation de Chandeleur depuis le IXe siècle. Le motif de la chandelle apparait pourtant dans certaines images de la Circoncision, notamment dans la peinture murale de La Brigue (fig. 134). Dans la partie droite de la composition, le desservant qui se tient dans l'embrasure de la porte, située derrière le circonciseur, tient dans la main droite un cierge enflammé.

Mais les affinités étroites qui existent entre l'iconographie de la Circoncision et celle de la Présentation de Jésus au Temple s'expriment pleinement dans une série de peintures murales, dont la plupart sont conservées dans des chapelles de montagne situées dans les vallées alpines, qui synthétisent les deux épisodes dans une composition unique.

Dans le cloître de l'abbaye Notre-Dame d'Abondance, le cycle pictural consacré à la vie de la Vierge se poursuit avec une illustration des thèmes de la Circoncision et de la Présentation de Jésus (fig. 165). La tradition artistique italienne est sensible dans la structuration architecturale de l'espace. En effet, un vaste baldaquin hexagonal, constitué de pierre rose et soutenu par de fines colonnettes, occupe le centre de la composition. Un autel ainsi que les différents protagonistes sont abrités sous cet édicule. L'Enfant, entièrement nu, est allongé sur la table de l'autel, entre ses parents qui sont figurés de part et d'autre. Sur la gauche, la

Vierge est revêtue d'un manteau de couleur sombre qui dissimule sa chevelure tandis que ses mains sont voilées à l'aide d'une étoffe blanche. Ce détail indique qu'elle vient de déposer l'Enfant sur l'autel, à moins qu'elle ne s'apprête à se saisir de lui aussitôt le rituel achevé. Sur la droite, Joseph est identifié, malgré les lacunes, grâce au manteau rose pâle qu'il arbore dans toutes les peintures du cycle où il apparait. Penché en avant, il s'assure du bon déroulement de la cérémonie et il est permis de supposer qu'il maintient Jésus sur l'autel afin qu'il demeure immobile. Derrière l'autel, un prêtre, coiffé d'un bonnet conique, s'apprête à procéder à l'ablation du prépuce à l'aide du couteau qu'il tient dans la main droite. Le fait que ce vieil homme soit nimbé l'apparente au personnage de Siméon, bien que celui-ci soit généralement représenté dans le contexte iconographique de la Présentation de Jésus au Temple. D'autres éléments viennent confirmer que la peinture murale d'Abondance constitue en réalité une vision synthétique des deux épisodes. Dans la partie gauche de la composition, deux femmes sont figurées derrière la Vierge. La première est une vieille femme à la chevelure voilée et portant le nimbe. Ces caractéristiques laissent à penser qu'il pourrait s'agir de la prophétesse Anne. Elle tient entre ses mains un objet long et fin qui, malgré les lacunes, pourrait être assimilé à un cierge évoquant la fête de la Purification de la Vierge. La seconde femme, à l'extrémité gauche de l'image, semble plus jeune. Il s'agit sans doute d'une suivante de la Vierge et une observation minutieuse permet de deviner qu'elle transporte le panier contenant les oiseaux sacrificiels.

Le même syncrétisme peut être observé dans une peinture murale qui appartient au programme iconographique de la chapelle S. Sébastien de Lanslevillard (fig. 166). La scène se déroule à l'intérieur d'une « boîte architecturale » hexagonale, dont les pans antérieurs sont ajourés et soutenus par de fines colonnes de pierre grise. Les trois parois postérieures sont percées de baies, agrémentées de remplages gothiques. Le centre de la composition est occupé par un imposant autel de pierre, recouvert d'une étoffe immaculée sur laquelle l'Enfant nu est allongé. Il est maintenu par la Vierge, figurée sur la gauche, tandis que le *mohel* procède à la circoncision. Comme à Abondance, le vieil homme est coiffé d'un bonnet conique qui évoque une fonction sacerdotale et son nimbe permet de l'apparenter à Siméon. Sur la droite de l'autel, Joseph, également nimbé, assiste au rituel dans une attitude recueillie. La bourse attachée à sa ceinture évoque la cérémonie du rachat de l'enfant mâle premier-né, au moment de sa présentation liturgique. Derrière Joseph, une jeune servante tient entre ses mains le panier contenant les offrandes traditionnellement associées à la Présentation de Jésus au Temple. Comme à Abondance, une femme nimbée est figurée derrière la Vierge. Cependant, son identification demeure problématique en raison de sa jeunesse qui interdirait de l'assimiler à la prophétesse Anne.

Autre exemple avec une fresque qui appartient au cycle de la vie du Christ peint, à la fin du XVe ou dans le premier quart du XVIe siècle[346], dans la chapelle S. Antoine de Bessans (fig. 167). Les personnages sont rassemblés à l'intérieur d'un édifice couvert d'une voûte en berceau et dont le mur postérieur est percé d'une série de fenêtres hautes à croisillons. Aux deux extrémités de la composition, les façades de l'édifice sont figurées d'une manière assez maladroite, puisqu'elles sont rabattues sur le même plan que l'intérieur de l'édifice. Sur la gauche, une ouverture trilobée marque l'entrée de la bâtisse. Un autel recouvert d'une étoffe blanche occupe la majeure partie de l'espace disponible. Comme à Lanslevillard, l'Enfant nu est allongé sur la table où il est maintenu par la Vierge qui est ici figurée derrière l'autel, à l'instar du *mohel* qui procède à la circoncision. Celui-ci est coiffé d'un bonnet rouge enturbanné qui évoque son origine orientale et peut-être une fonction sacerdotale.

[346] Voir note 401 p. 127.

Mais contrairement aux images précédentes, il n'est pas nimbé ce qui l'éloigne du personnage de Siméon. Joseph, que l'on identifie grâce au turban rouge qu'il arbore dans l'ensemble du cycle peint, est également dépourvu de nimbe. Dans la partie droite de l'image, une femme vêtue d'une robe rouge tient entre ses mains un petit vase blanc qui n'est pas sans rappeler le « flacon d'onguent de nard précieux » dans lequel le prépuce de Jésus a été conservé, selon la *Vie de Jésus en arabe*. Mais d'autres éléments iconographiques se réfèrent directement à l'épisode de la Présentation de Jésus au Temple. Derrière Marie, une autre femme, coiffée d'un voile translucide, tient dans la main droite une longue chandelle allumée qui évoque la fête de la Purification de la Vierge. Sur la gauche de la composition, une servante qui se tient dans l'embrasure de la porte d'entrée transporte sur sa tête le panier contenant le couple de colombes, traditionnellement offert lors de la Présentation de Jésus.
Évoquons pour finir une peinture murale appartenant au décor de la chapelle de Lugny, située dans l'église S. Julien de Sennecey-le-Grand (fig. 168). La scène s'inscrit dans un lieu indéfini, de part et d'autre d'une baie. L'espace de gauche est consacré à la figuration de la Circoncision. Quatre personnages sont rassemblés autour d'un autel étroit sur lequel l'Enfant nu est déposé. Il est adossé contre le buste de la Vierge, qui est nimbée et figurée sur la gauche. En face d'elle, un vieil homme, revêtu d'un manteau rouge, tient dans la main droite un couteau qui indique qu'il va procéder au rituel. Mais le bâton de marche qu'il tient dans la main gauche laisse à penser qu'il s'agit peut-être de Joseph. Derrière l'autel, un prêtre coiffé d'un bonnet conique ne ferait qu'assister à la procédure, tout en maintenant le bras gauche de l'Enfant. Un autre desservant au crâne tonsuré est également présent. Si cette hypothèse s'avère exacte, la peinture murale de Sennecey-le-Grand constitue un *unicum* au sein de la documentation iconographique de cette étude, avec cette figuration de Joseph en tant que *mohel*. Cette particularité n'est cependant pas exempte de fondement historique puisque l'ablation du prépuce était parfois opérée par le père du nourrisson, comme en témoigne notamment le récit vétérotestamentaire de la circoncision des fils d'Abraham. La partie droite de la composition, quant à elle, évoque l'épisode de la Présentation de Jésus au Temple, avec la figuration d'une femme qui transporte dans un panier les oiseaux sacrificiels.

Les affinités iconographiques qui existent entre les thèmes de la Circoncision et de la Présentation de Jésus au Temple sont renforcées par une dimension symbolique et liturgique souvent commune aux deux épisodes.

3.3.5. La dimension symbolique et liturgique des deux épisodes

3.3.5.1. Un symbolisme à caractère sacrificiel

La dimension symbolique développée dans les thèmes iconographiques de la Circoncision et de la Présentation de Jésus s'articule essentiellement autour de l'idée du sacrifice futur du Christ, notamment envisagée au travers des notions du premier sang versé et de l'offrande.
Dans le contexte de la Circoncision, Jésus verse son sang pour la première fois. Du point de vue des anciennes coutumes juives, l'écoulement du sang de l'Enfant est essentiel à la validité du rituel. Comme l'indique Malek Chebel, « plus le sang coule, plus le rituel acquiert une capacité identificatrice, un lien d'intégration dans la communauté […] »[347]. Du point de vue du dogme chrétien, ce premier sang versé constitue surtout une mise en exergue de

[347] CHEBEL (1997), *op. cit.*, p. 112.

l'humanité du Christ mais également une évocation de sa capacité à mourir pour le Salut de l'humanité. Parfois, l'iconographie de la Circoncision insiste particulièrement sur cette idée du sang versé, comme dans la peinture murale de la cathédrale d'Orvieto (fig. 127) où un mince filet de sang s'écoule entre les jambes du nourrisson. Autre exemple avec la *Circoncision* de La Brigue (fig. 134) où l'on remarque un léger épanchement sanguin entre les doigts de la main gauche du praticien.

Dans la fresque conservée à l'intérieur du baptistère de Parme (fig. 132), la mise en exergue de l'humanité du Christ ne s'effectue pas par le truchement du sang versé, mais grâce à la figuration de l'archange Gabriel, près de Joseph, dans la partie droite de la composition. Immédiatement identifiable grâce à la fleur de lys qu'elle tient dans la main droite, la créature céleste constitue une référence explicite à l'Incarnation du Verbe dans la chair. De même, la femme située en pendant et tenant un *rotulus* déployé est une figure prophétique qui, nous l'avons évoqué, pourrait être identifiée à la prophétesse Anne. Mais il pourrait également s'agir d'une Sibylle, autre figure éminente dans l'annonce de l'Incarnation du Christ. Outre cette insistance particulière sur l'humanité de Jésus, le symbolisme sacrificiel de l'épisode de la Circoncision est ici accentué par la présence du Fils en buste, portant les *Arma Christi* et proposant ainsi une allusion explicite à la Passion.

À la fin du Moyen Âge, la première effusion de sang du Christ au moment de la Circoncision et la prophétie de Siméon à propos de la Passion appartiennent à la série des Sept Douleurs de la Vierge[348]. Dans les *Méditations sur la vie du Christ*[349]*,* qui proposent un récit détaillé du rituel de la Circoncision, l'auteur insiste sur les pleurs de l'Enfant en raison de la douleur qu'il ressent dans sa chair. Il s'intéresse également à l'attitude de la Vierge qui, par empathie pour son Fils, pleure également. Ce détail possède, selon nous, une double signification. Il s'agit, encore une fois, de mettre en exergue la nature humaine de Jésus, capable de ressentir la douleur dans son corps. Mais, par ailleurs, la souffrance du Christ et la compassion de Marie constituent une préfiguration de la Passion et des émotions que chacun sera amené à ressentir à l'heure de la Crucifixion. L'auteur ajoute que, pour calmer les pleurs de l'Enfant, la Vierge le tient sur ses genoux et lui caresse le visage. Cette image n'est pas sans évoquer le thème de la Déploration du Christ, et plus particulièrement celui de la Pietà.

Dans le contexte de la Présentation de Jésus au Temple, s'affirme pleinement la notion d'offrande qui préfigure également le futur sacrifice du Christ pour le rachat de l'humanité. Dans la *Légende Dorée*[350], Jacques de Voragine insiste particulièrement sur le caractère sacrificiel de l'épisode de la Présentation de Jésus qui se traduit, selon lui, par une triple offrande. Lorsque les parents de Jésus l'amènent dans le sanctuaire pour sa présentation liturgique, l'Enfant constitue lui-même la première offrande offerte au Seigneur. La deuxième offrande correspond au couple de colombes que Marie et Joseph sacrifient pour valider la présentation de leur Fils au Temple et l'accomplissement de la purification de la mère. Enfin, en forme d'ultime offrande, le Christ s'offrira lui-même aux bourreaux afin qu'ils le sacrifient sur la croix pour le Salut des hommes. Dans certaines images illustrant le thème de la Présentation de Jésus au Temple, le symbolisme sacrificiel est accentué par la position de l'Enfant figuré directement sur l'autel. Cette remarque est également valable dans le contexte iconographique de la Circoncision.

Dans la Présentation de Jésus au Temple conservée dans la collégiale S. Maria Assunta de San Gimignano (fig. 162), cette idée est particulièrement prégnante puisque le nouveau-né

[348] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 258.

[349] Méditations 46.

[350] Légende I, 192.

emmailloté qui repose sur l'autel évoque un mort, enveloppé dans son suaire, qui serait déposé dans un tombeau. Dans la peinture murale de la cathédrale de Cremona (fig. 164), Jésus est également déposé sur l'autel. La Vierge, figurée près de la colonnade dans la partie gauche de la composition, se détourne de la scène centrale comme si le fait de voir son Fils sur l'autel lui laissait entrevoir le sacrifice à venir.
Signalons pour finir le cas particulier de la mosaïque du baptistère de Florence (fig. 146), pour laquelle nous avons déjà évoqué la position très particulière qui a été attribuée à l'Enfant. Celui-ci est figuré dans les bras de Siméon qui presse tendrement le nourrisson contre son visage. Mais Jésus ne répond pas à cette marque d'affection ; au contraire, il écarte les bras de part et d'autre de son corps tout en détournant le visage. L'étrangeté de cette posture nous invite à penser qu'il pourrait s'agir d'une évocation du futur sacrifice du Christ sur la croix, d'où la position de ses bras. Cette évocation est pertinente dans le contexte de la Présentation de Jésus au Temple puisque Siméon a été informé par le Saint-Esprit de la destinée rédemptrice de l'Enfant.

3.3.5.2. La dimension liturgique

La dimension liturgique des épisodes de la Circoncision et de la Présentation de Jésus au Temple est matérialisée, dans certaines images, par la présence d'un ou plusieurs personnages tenant une chandelle. Ce motif iconographique, qui n'est mentionné ni par l'évangile de Luc ni par les apocryphes, reflète certainement la liturgie liée à la fête de la Chandeleur[351]. Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, le développement de la fête de la Purification de la Vierge à Rome à la fin du VIIe siècle s'accompagne de l'introduction d'une procession aux chandelles. Dans la *Légende Dorée*[352], Jacques de Voragine justifie l'utilisation de ces chandelles dans une perspective christologique. Pour l'auteur, le cierge est lui-même l'image des trois substances qui constituent le Christ. La cire symbolise la chair dans laquelle le Verbe s'est incarné, la mèche évoque l'âme dissimulée à l'intérieur de la chair tandis que la flamme est l'expression de la divinité.
Au sein de la documentation de cette enquête, le motif iconographique de la chandelle apparait, pour la première fois, dans une *Présentation de Jésus au Temple* autrefois conservée dans la crypte de l'église S. Lorenzo Fuori le Mura de Rome. Cette peinture murale appartenait à un cycle dédié à l'Enfance du Christ, aujourd'hui détruit mais dont l'iconographie est connue, qui aurait été réalisé dans le dernier quart du XIe ou au début du XIIe siècle[353]. Au sein d'un espace indéfini, les personnages sont répartis autour d'un petit autel orné de perles. Sur la gauche, la Vierge porte l'Enfant dans ses bras et le présente à Siméon, figuré en pendant, qui s'apprête à le saisir de ses mains voilées. Jésus tient la chandelle dans sa main gauche tandis qu'il semble bénir le vieillard de la dextre. Joseph apparait derrière Marie, les mains dissimulées dans un pan de son manteau, ce qui laisse à penser qu'il pouvait transporter les oiseaux sacrificiels. À l'autre extrémité de la composition, une femme nimbée doit probablement être identifiée à la prophétesse Anne.
Malgré cet exemple précoce dans l'art mural de la Péninsule, le motif iconographique de la chandelle est peu fréquent dans les images italiennes de la Présentation de Jésus au Temple. Cette rareté témoigne peut-être des liens qui existent entre l'Italie et l'art byzantin, dont l'intérêt se porte davantage sur l'Hypapante que sur le thème de la Purification de la Vierge, auquel la chandelle est intimement liée. Il s'agit également d'une manière de refuser

[351] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 264.
[352] Légende I, 194.
[353] ROMANO S. (2006), *op. cit.*, p. 183.

la nécessité pour la Vierge de se purifier, puisque la conception et la naissance du Christ n'ont provoqué en elle aucune souillure[354].

En revanche, à partir du XIIIe siècle, l'introduction d'une chandelle déposée sur l'autel ou tenue par l'un des assistants est fréquente dans l'art du Nord de l'Europe[355]. Ceci explique pourquoi le motif iconographique est plus fréquent dans l'art mural de l'Hexagone. Il apparait, dès cette période, dans plusieurs peintures murales illustrant le thème de la Présentation de Jésus au Temple. L'exemple le plus ancien appartient peut-être au décor mural de l'église S. Hilaire d'Asnières-sur-Vègre[356]. La scène se déroule dans un lieu indéfini, caractérisé par un arrière-plan uniforme de couleur claire. Le groupe principal est rassemblé autour d'un autel au-dessus duquel Jésus occupe une position transitoire entre les bras de la Vierge, à gauche, et ceux de Siméon, à droite. Le fait que l'Enfant tende vigoureusement les bras en direction du vieillard indique que c'est le moment exact de la rencontre qui est illustré dans cette peinture. La partie gauche de la composition est occupée par deux femmes nimbées. Celle qui est la plus proche de la bordure de l'image transporte un panier contenant les oiseaux sacrificiels. La seconde, figurée juste derrière la Vierge, brandit trois cierges longs et fins. Toujours au XIIIe siècle, le motif iconographique de la chandelle apparait également dans la *Présentation de Jésus au Temple* peinte dans la chapelle S. Paul de Lacenas (fig. 148). Dans cette image, une femme nimbée, toujours figurée derrière Marie, tient à la fois le cierge et le panier contenant les offrandes destinées au Temple.

Remarquons que le personnage qui tient le cierge est généralement figuré derrière Marie, comme pour signifier au regardeur que le rite de la procession aux chandelles est destiné à accompagner la cérémonie de Purification de la Vierge. Cette idée est encore plus prégnante dans une peinture murale appartenant au cycle, dédié à l'Enfance du Christ, qui a été peint au cours de la première moitié du XIVe siècle dans l'église S. Manvieu de Marchésieux (fig. 169). Les personnages se détachent sur un arrière-plan uniforme et le groupe principal est rassemblé autour d'un autel, dans la partie droite de la composition. L'Enfant, minuscule bien que ne possédant pas les caractères physiques d'un nourrisson, est porté par la Vierge, figurée à gauche de l'autel. Siméon, nimbé et coiffé d'un calot rouge, s'apprête à saisir Jésus dans ses mains dissimulées par une étoffe immaculée. Dans la partie gauche de la composition, deux autres protagonistes tenant des chandelles forment une procession derrière la Marie. Le premier personnage est une femme nimbée qu'il semble délicat d'identifier à la prophétesse Anne en raison de sa jeunesse. Le second est un vieil homme nimbé et barbu en qui l'on peut reconnaître sans hésitation Joseph, d'autant qu'il présente le type iconographique traditionnel du porteur d'offrandes.

En raison de la contamination de l'iconographie de la Présentation de Jésus au Temple sur celle de la Circoncision, le motif de la chandelle apparait également dans quelques images illustrant le second sujet. C'est le cas, notamment, de la *Circoncision* peinte dans l'église des Dominicains de Bolzano dans laquelle l'un des assistants, placé à l'arrière-plan, tient une chandelle à la main. On observe un motif iconographique identique dans la *Présentation de Jésus au Temple* qui appartient au même cycle pictural. Autre exemple dans la *Circoncision* conservée dans la basilique S. Caterina di Alessandria de Galatina où deux jeunes moines tonsurés portent des chandelles allumées, de part et d'autre de l'autel sur lequel se déroule le rituel. Dans l'art mural de l'Hexagone, la présence du motif iconographique de la chandelle dans le contexte de la Circoncision apparait dans la peinture murale de La Brigue (fig. 134) où un desservant, figuré derrière le *mohel* tient un gros cierge allumé dans la

[354] SHORR (1946), *art. cit.*, p. 27.

[355] *Ibid*.

[356] En ce qui concerne le débat relatif à la datation des peintures murales d'Asnières-sur-Vègre, voir note 76 p. 77.

main droite. Le motif est également présent dans l'une des images synthétiques qui illustrent à la fois la Circoncision et la Présentation de Jésus au Temple. Il s'agit de la fresque de Bessans (fig. 167), où la chandelle est particulièrement mise en valeur puisqu'elle apparait au cœur du groupe principal, tenue à bout de bras par la suivante de la Vierge.

Revenons justement au thème de la Circoncision pour évoquer les rapports que cet épisode entretient avec le sacrement du baptême chrétien. Dans la communauté juive, nous l'avons vu, la circoncision constitue un signe identitaire incontournable, matérialisant l'alliance conclue entre Dieu et le peuple d'Israël. Jésus se soumet à ce rituel pour obéir à la Loi et surtout pour indiquer que sa destinée messianique ne constitue pas une rupture, mais s'inscrit dans la continuité de l'Ancien Testament.
Mais après la mort du Christ sur la croix, l'apôtre Paul commence à dénoncer l'hypocrisie d'une pratique qui, selon lui, n'est pas le véritable signe de la judéité. À la circoncision de la chair, Paul substitue, pour la première fois dans l'*Épitre aux Romains,* la notion de circoncision du cœur qui correspond en fait à une circoncision spirituelle[357] : « À la vérité, la circoncision est utile, si tu observes la loi ; mais, si tu la violes, ta circoncision devient incirconcision. Si donc l'incirconcis garde les préceptes de la loi, son incirconcision ne lui sera-t-elle pas imputée à circoncision ? Bien plus, celui qui, étant naturellement incirconcis, accomplit la loi, te condamnera, toi qui, avec la lettre et la circoncision, es prévaricateur de la loi. Car le Juif n'est pas celui qui le parait au dehors ; ni la circoncision, celle qui se voit à l'extérieur sur la chair ; Mais le Juif est celui qui l'est intérieurement, et la circoncision est celle du cœur, faite en esprit et non selon la lettre ; et ce Juif tire sa louange non des hommes, mais de Dieu » [358].
Puis, dans l'*Épitre aux Colossiens*, l'apôtre met en parallèle cette circoncision spirituelle en Christ avec le baptême chrétien : « Et c'est en lui que vous avez été circoncis d'une circoncision non faite de main d'homme par le dépouillement de votre corps de chair, mais de la circoncision du Christ ; Ayant été ensevelis avec lui dans le baptême, dans lequel vous avez été aussi ressuscités par la foi en la puissance de Dieu qui l'a ressuscité d'entre les morts »[359]. Comme le dira plus tard saint Thomas d'Aquin dans sa *Somme théologique*, « la circoncision est tout naturellement la figure du baptême chrétien ». En cela, l'auteur s'inscrit dans la tradition paulinienne en considérant que la véritable circoncision n'est pas physique mais spirituelle et qu'elle se traduit par le sacrement du baptême[360].

Pour achever cette analyse relative à la dimension liturgique des images de la Circoncision et de la Présentation de Jésus au Temple, il nous semble intéressant d'établir un ultime parallèle entre le symbolisme sacrificiel des deux épisodes et la célébration eucharistique.
Ce rapprochement est surtout pertinent lorsque l'Enfant est figuré sur l'autel, en particulier lorsque son corps nu est offert, vulnérable, au regard du fidèle. La dimension sacrificielle de ces images, du point de vue de la préfiguration de la Passion, a déjà été explicitée. Mais du point de vue liturgique, le corps nu du nouveau-né peut être assimilé à l'hostie consacrée, qui est aussi une image du corps du Christ. Le dogme de la transsubstantiation et les paroles de consécration prononcées par le prêtre, « Ceci est mon corps livré pour vous », identifient véritablement l'hostie au corps du Christ. Par ailleurs, la notion de consécration est également fondamentale : tout comme l'hostie est consacrée par le prêtre avant d'être

[357] CHEBEL (1997), *op. cit.*, p. 167.
[358] Romains 2, 25-29.
[359] Colossiens 2, 11-12.
[360] CHEBEL (1997), *op. cit.*, p. 132-133.

offerte à l'adoration des fidèles, l'Enfant est consacré au Seigneur lors de sa présentation liturgique.
La dimension eucharistique des images de la Circoncision et de la Présentation au Temple est parfois soulignée par la présence d'un calice, qui évoque la pratique de la communion sous les deux espèces, le pain et le vin, matérialisant le corps et le sang du Christ. Prenons pour exemple une *Présentation de Jésus au Temple* conservée dans le chœur de l'église S. Francesco de Pavie mais qui provient de la chapelle Beccaria, située dans le même édifice (fig. 170). Cette peinture murale déposée a probablement été réalisée vers 1380[361]. La scène se déroule dans un espace caractérisé par un dallage clair et un arrière-plan uniformément noir. Il est difficile de déterminer s'il s'agit de l'intérieur d'un édifice ou d'un extérieur pavé. La Sainte Famille occupe la partie gauche de la composition. Marie tient dans ses bras l'Enfant, qui est simplement drapé dans un linge blanc. Derrière elle, un personnage, probablement Joseph, porte le panier contenant les oiseaux sacrificiels. L'iconographie de cette peinture murale est centrée sur la rencontre de Jésus et de Siméon, puisque rien ne vient séparer les deux protagonistes. Le vieillard ouvre les bras à l'Enfant pour manifester sa volonté de le prendre dans ses bras. L'autel est rejeté dans la partie droite de la composition. Surmonté d'une croix et recouvert d'une étoffe immaculée, il supporte un calice et un livre liturgique ouvert qui évoquent la célébration de la messe et plus particulièrement, en ce qui concerne le premier objet, de l'eucharistie.

Après l'accomplissement des rites qui entourent la Présentation de Jésus au Temple, l'*Évangile selon saint Luc* indique que les membres de la Sainte Famille ont quitté Jérusalem pour se rendre dans leur ville d'origine, à Nazareth en Galilée. C'est là, précise l'auteur, que Jésus grandit dans la paix du foyer familial jusqu'à ce qu'il atteigne l'âge de douze ans[362]. Aucun évènement ne survient dans l'intervalle. Pourtant, l'*Évangile selon saint Matthieu* introduit un autre épisode : celui de la Fuite en Égypte.

3.4. La Fuite en Égypte

Matthieu est le seul parmi les quatre évangélistes à relater l'épisode de la Fuite en Égypte[363]. Chronologiquement, le récit s'inscrit à la suite de l'Adoration des mages, après que ces derniers ont regagné leur pays en évitant de repasser par Jérusalem, pour ne pas avoir à rendre compte au roi Hérode, ainsi qu'ils en avaient été avertis en songe. Après le départ des mages, Joseph reçoit lui aussi l'avertissement d'un ange durant son sommeil : « […] Lève-toi, prends l'enfant et sa mère, fuis en Égypte et restes-y, jusqu'à ce que je te parle ; car il arrivera qu'Hérode cherchera l'enfant pour le faire mourir »[364]. Le vieil homme s'empresse de suivre immédiatement les indications du messager divin et quitte Bethléem avec son épouse et son Fils, de nuit, pour s'enfuir en Égypte où ils resteront jusqu'à la mort d'Hérode. Pendant ce temps, le monarque s'aperçoit qu'il a été dupé par les mages et ordonne à ses soldats d'aller tuer tous les enfants de moins de deux ans vivant à Bethléem et dans ses environs. Cet épisode tragique est connu dans la tradition chrétienne sous l'appellation de Massacre des Innocents.
À la mort d'Hérode, Joseph est averti par un nouveau songe qu'il est désormais libre de revenir en Israël puisque la menace pesant sur l'Enfant n'existe plus. Pourtant, le vieil homme

[361] *La pittura in Lombardia…* (1993), *op. cit.*, p. 148.
[362] Lc 2, 39-40.
[363] Mt 2, 13-23.
[364] Mt 2, 13.

est méfiant lorsqu'il apprend que le fils d'Hérode, Archélaüs, règne à la place de son père sur la province de Judée. Orienté par un autre message angélique, il décide de s'installer en Galilée, dans la ville de Nazareth, « afin que s'accomplît ce qui a été dit par les prophètes : Il sera appelé Nazaréen »[365].

Mais qu'en est-il de l'historicité de ces évènements ? Le fait que l'*Évangile selon saint Matthieu* soit le seul texte canonique à y faire référence invite à douter de leur véracité. D'ailleurs, les écrits de l'historien Flavius Josèphe ne font aucunement mention du Massacre des Innocents, malgré un récit détaillé de la vie d'Hérode[366]. Ainsi, les épisodes du Massacre et de la Fuite en Égypte, tels qu'ils sont rapportés par Matthieu, s'inscrivent davantage dans la continuité de différentes traditions vétérotestamentaires, notamment celle de la naissance de Moïse[367]. À cette époque, le Pharaon d'Égypte avait ordonné que tous les nouveau-nés mâles des Hébreux soient tués afin de limiter l'accroissement d'un peuple qu'il craignait. La mère de Moïse se refuse à accomplir un tel acte et place son fils dans une corbeille qu'elle livre aux eaux du fleuve. L'enfant est recueilli par la fille même de Pharaon qui l'adopte comme son fils. Un premier parallèle peut être établi entre cet épisode et le Massacre des Innocents qui a également pris pour cibles les nouveau-nés mâles. Ajoutons que les deux massacres ont été ordonnés par un roi craignant pour la suprématie de son pouvoir. Autre similitude avec le destin de ces deux enfants, placés sous la protection de Dieu qui les sauve du carnage. Dans les deux cas, le salut vient de l'Égypte, sous la forme de la fille de Pharaon pour Moïse et d'une terre d'asile pour Jésus.

Dans une perspective typologique, l'épisode de la Fuite en Égypte peut également être rapproché d'un passage du premier Livre des Rois, dans lequel le jeune David est menacé de mort par le roi Saül[368]. Après qu'il a vaincu le géant philistin Goliath, David entre au service du monarque qui, progressivement, jalouse les prouesses du jeune homme et craint pour la suprématie de son pouvoir. Les craintes de Saül sont d'ailleurs fondées car David a été désigné par le Seigneur comme le futur roi et a été oint par Samuel alors qu'il n'était encore qu'un enfant. Bien décidé à tuer David, le monarque ordonne à ses assassins de se saisir de lui au matin. Aidé par son épouse, qui est aussi la fille du roi, David prend la fuite en pleine nuit pour rejoindre Samuel à Naïoth. La jalousie du roi qui craint pour son pouvoir et le départ précipité au cœur de la nuit constituent des traits communs aux deux récits. Ce rapprochement typologique a surtout connu une grande faveur à partir du XIIIe siècle[369].

À partir du récit de la Fuite en Égypte tel qu'il est rapporté par Matthieu, Lucette Valensi détermine les cinq séquences qui composent l'épisode[370]. La première correspond au Songe de Joseph et à l'injonction de l'ange. La deuxième séquence coïncide avec la Fuite à proprement parler tandis que la troisième évoque le séjour en Égypte. Enfin, les deux dernières séquences sont consacrées respectivement au second songe de Joseph et au retour d'Égypte. Ces différentes séquences narratives ont été partiellement ou totalement réutilisées, et parfois considérablement enrichies, par les auteurs des évangiles apocryphes consacrés à l'Enfance du Christ.

---

[365] Mt 2, 23.

[366] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 268.

[367] Exode 2, 1-10.

[368] I Rois 19

[369] VALENSI (2002), *op. cit.*, p. 165.

[370] *Ibid.*, p. 21.

Au sein de cette littérature apocryphe, deux traditions bien distinctes se dessinent. La première est particulièrement axée sur le Massacre des Innocents tandis que la seconde développe un récit plus détaillé, relatif à la Fuite en Égypte à proprement parler.
Le *Protévangile de Jacques* est le premier introduire un récit du Massacre des Innocents[371], même s'il est peu conforme à la relation proposée par l'*Évangile selon saint Matthieu*. Hérode est mis en fureur par le subterfuge des mages et ordonne à ses mercenaires de massacrer tous les enfants de moins de deux ans. Marie – et non Joseph – apprend, par un moyen qui n'est pas mentionné, les intentions du tyran et décide de dissimuler l'Enfant. Elle l'enveloppe dans des langes et le cache « dans une crèche à bœufs ». Le récit s'oriente alors vers sa cousine, Élisabeth, qui doit également assurer la protection de son fils Jean. Ils s'enfuient tous deux dans la montagne où Élisabeth cherche une cachette, sans succès. En désespoir de cause, elle supplie Dieu d'intervenir et c'est ainsi que la montagne s'ouvre pour les accueillir, elle et son fils, dans la sécurité d'une grotte constamment éclairée par la présence d'un ange veillant sur eux. L'époux d'Élisabeth, le grand-prêtre Zacharie, est interrogé par les soldats d'Hérode, ce dernier soupçonnant Jean d'être l'enfant qu'il recherche. Refusant de révéler le lieu dans lequel sa famille s'était réfugiée, Zacharie est assassiné à l'intérieur même du Temple.
Ce récit ancien trouve un prolongement dans la littérature apocryphe orientale, par le truchement de l'*Évangile arménien de l'Enfance*[372]. Comme dans le *Protévangile de Jacques*, l'auteur commence son récit avec l'évocation de la fureur d'Hérode lorsqu'il s'aperçoit que les mages se sont joués de lui. Le monarque convoque les grands de son royaume pour prendre conseil sur les moyens à mettre en œuvre pour retrouver l'Enfant. Dans un premier temps, les princes du royaume tentent de détourner le roi de son projet. Mais celui-ci s'entête et envoie ses soldats dans toute la Judée pour retrouver Jésus. Face à l'échec de cette première mission, Hérode ordonne que tous les enfants âgés de moins de deux ans soient massacrés. Lorsque la Vierge et Joseph apprennent le projet abject du tyran, Marie enveloppe son Fils dans des langes et le dissimule dans une mangeoire. Tous ensemble, ils gagnent les ruines de la ville de Bethléem pour s'y cacher, jusqu'au départ des soldats. Comme dans le *Protévangile*, le récit s'oriente ensuite vers la famille de Zacharie pour aboutir au meurtre du grand-prêtre. Mais l'auteur de l'*Évangile arménien* poursuit avec un récit véritablement consacré à la Fuite en Égypte, qui débute par le songe de Joseph. La Sainte Famille s'enfuit immédiatement et fait étape dans la ville d'Ascalon, avant de se rendre à Hébron où elle demeure pendant six mois. Mais les habitants de la ville dénoncent leur présence au roi Hérode. Les trois protagonistes sont forcés de fuir à nouveau et, après de nombreuses pérégrinations, finissent par s'établir en Égypte ainsi que l'ange l'avait prescrit à Joseph. L'introduction de cette partie du récit dans l'*Évangile arménien* s'apparente à la seconde tradition apocryphe, qui est plus particulièrement centrée sur la narration de la Fuite en Égypte elle-même.

L'*Évangile du Pseudo-Matthieu* est le premier apocryphe à proposer une relation aussi détaillée de l'épisode de la Fuite en Égypte[373]. Hérode est furieux d'avoir été trompé par les mages et envoie des émissaires à Bethléem pour retrouver Jésus et ses parents. Face à l'échec de ses troupes, il ordonne le Massacre des Innocents. Prévenu le jour précédent par un ange, Joseph s'enfuit avec Marie et leur Fils, en prenant le chemin de l'Égypte.

---

[371] Protévangile 22-23.

[372] Arménien 13-15.

[373] Ps-Mt 17-24.

L'auteur de l'apocryphe renseigne abondamment le lecteur sur les péripéties marquantes de ce long voyage, faisant preuve d'un goût prononcé pour le légendaire et les épisodes à caractère miraculeux. Nous apprenons ainsi que Marie voyage sur le dos d'une « monture » et qu'elle tient l'Enfant dans ses bras. La Sainte Famille est accompagnée par trois garçons et par une jeune fille qui avaient emprunté le même itinéraire. Grâce à la présence de Jésus, tous les dangers qui guettent les voyageurs sont écartés. L'Enfant dompte des dragons et les bêtes sauvages qui peuplent le désert – « les lions et les léopards » ainsi que des loups. Les animaux adorent le Fils de Dieu et escortent le groupe qui voyage, en outre, avec un troupeau important composé de bêtes de somme, bœufs et ânes, mais aussi d'ovins.
L'auteur relate ensuite plusieurs miracles opérés par Jésus, dont certains ont donné naissance à des traditions iconographiques particulières. C'est le cas notamment du miracle du palmier qui se déroule au troisième jour du voyage. Épuisée par l'ardeur du soleil, Marie souhaite prendre un peu de repos à l'ombre d'un palmier. Celui-ci est chargé de fruits et la Vierge exprime le désir de s'en rassasier. Joseph, inquiet quant à leurs réserves d'eau douce, sermonne son épouse car ces fruits poussent à la cime de l'arbre et demeurent, de fait, inaccessibles. Mais sur l'ordre de l'Enfant, l'arbre s'incline pour offrir ses fruits à Marie et à ses compagnons. Jésus ordonne ensuite au palmier de se redresser et de révéler à son père la source dissimulée sous ses racines. L'eau « très limpide et très fraîche » jaillit en abondance afin que tous, hommes et bêtes, puissent se désaltérer et remplir leurs outres. Pour remercier l'arbre, Jésus ordonne à un ange de porter l'une de ses branches au Paradis et érige la palme en symbole de victoire pour « tous ceux qui auront vaincu dans le combat pour la foi ».
Grâce aux pouvoirs de Jésus, le trajet restant pour parvenir en Égypte s'accomplit en un seul jour. Les voyageurs parviennent alors dans la ville de Sotine où ils cherchent un abri à l'intérieur d'un temple, appelé Capitole par les autochtones. Lorsque la Vierge et l'Enfant pénètrent dans l'édifice, la chute des idoles se produit afin que la prophétie d'Isaïe s'accomplisse : « Voici que le Seigneur vient sur une nuée, et tous les ouvrages de la main des Égyptiens trembleront à son aspect »[374]. Lorsque le gouverneur de la ville, Afrodisius, est informé de cet évènement, il se rend au temple accompagné de ses troupes. La Sainte Famille est d'abord effrayée par ce déploiement militaire, mais Afrodisius reconnaît la divinité de Jésus en s'exclamant : « Si cet enfant n'était pas un dieu, nos dieux ne seraient pas tombés sur leur face en sa présence, et ils ne seraient pas prosternés devant lui ; ils le reconnaissent ainsi pour leur Seigneur ». Peu après cet évènement, Joseph reçoit un nouveau message de l'ange qui l'enjoint de rentrer en pays de Juda, puisque la mort du roi Hérode permet à l'Enfant d'être hors de danger.
La narration introduite par le *Pseudo-Matthieu* ne semble pas avoir eu d'impact direct sur les autres apocryphes, ni sur les textes médiévaux qui ont été étudiés dans le cadre de cette enquête. Finalement, chaque auteur livre une version assez personnelle de l'épisode de la Fuite en Égypte.

L'*Histoire de Joseph le Charpentier* offre un récit assez succinct de notre épisode, qui se déroule immédiatement après la Nativité du Christ[375]. Hérode est informé de la naissance de l'Enfant par Satan lui-même. Le roi est présenté comme le grand-père d'Archelaüs, ce dernier étant identifié au commanditaire de la décollation de saint Jean-Baptiste. Hérode fait

[374] Cette citation, tirée d'Isaïe 19, 1, provient de la traduction du *Pseudo-Matthieu*. Elle est transcrite différemment par la Vulgate : « […] Voici que le Seigneur montera sur un nuage léger, et qu'il entrera dans l'Égypte, et que seront ébranlés les simulacres de l'Égypte devant sa face […] ».

[375] Joseph 8-9.

rechercher Jésus mais Joseph est averti du danger en songe. Il s'enfuit donc, accompagné de Marie tenant l'Enfant dans ses bras et de Salomé. L'auteur ne précise pas qui est cette femme mais il est permis de supposer qu'il s'agit de la sage-femme évoquée par d'autres textes, même si l'*Histoire de Joseph le Charpentier* ne mentionne pas sa présence au moment de la Nativité. La Sainte Famille demeure en Égypte pendant une année, jusqu'à la mort du roi Hérode. Cette mort, que l'auteur qualifie d'horrible, est l'occasion d'évoquer le Massacre des Innocents, perpétré sur ordre du tyran et pesant sur lui comme une malédiction. La Sainte Famille regagne donc le pays d'Israël et s'installe dans la ville de Nazareth, où Joseph reprend son activité de charpentier.

Dans une veine qui n'est pas sans rappeler le Pseudo-Matthieu, l'auteur de la *Vie de Jésus en arabe* propose un récit de la Fuite en Égypte émaillé de nombreuses anecdotes légendaires issues de la culture locale[376]. Comme dans les autres textes, le roi Hérode élabore un plan pour faire assassiner Jésus mais un ange prévient Joseph qui prend la fuite, à l'aube, accompagné de son épouse et de son Fils. Miraculeusement, la moitié de la distance qui sépare la Sainte Famille de sa destination, l'Égypte, est parcourue en l'espace de quelques heures.

Les voyageurs arrivent alors aux abords d'un village dans lequel une idole habitée par un démon est conservée. Les autres idoles et dieux de la contrée rendent hommage à ce démon et un imam est affecté à son service quotidien. Lorsque la Sainte Famille pénètre dans le village, la terre tremble et l'idole du démon ainsi que celles des autres dieux tombent à terre. Interrogé par les prêtres sur ce qui vient de se passer, le démon explique que le tremblement a été causé par « un Dieu caché qui a un fils semblable caché auprès de lui ». Si cet épisode légendaire rappelle celui de la chute des idoles dans la ville de Sotine, telle qu'il a été relaté par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, les deux textes diffèrent radicalement sur le fond. Dans le *Pseudo-Matthieu*, l'auteur insiste particulièrement sur la reconnaissance de la divinité de Jésus par le gouverneur Afrodisius tandis que, dans la *Vie de Jésus en arabe*, le démon souligne la dissimulation de cette divinité.

Après ce premier miracle, les parents de Jésus sont effrayés à l'idée que les Égyptiens puissent vouloir du mal à l'Enfant, à l'instar d'Hérode. Ils reprennent donc la route et les pérégrinations de la Sainte Famille sont l'occasion, pour l'auteur, de rapporter différents miracles opérés par l'Enfant, qu'il s'agisse de la mise en déroute d'un groupe de brigands, de la libération de femmes possédées par des démons ou de guérisons extraordinaires. Jésus parvient même à redonner forme humaine à un jeune homme qui avait été ensorcelé et changé en mulet.

La Sainte Famille parvient ensuite aux abords d'une contrée que Joseph décide de traverser de nuit, pour prévenir les dangers qu'elle recèle. Les voyageurs rencontrent alors deux hommes faisant office de sentinelles pour une bande de voleurs de grands chemins. Le premier, nommé Titus, demande à son compagnon, appelé Dumachus, d'indiquer à ces étrangers le chemin à suivre pour éviter le groupe de brigands. Face à son refus, Titus soudoie son acolyte pour s'assurer de son silence. Marie bénit l'homme avant que l'auteur n'informe le lecteur qu'il s'agit là des deux larrons qui seront crucifiés aux côtés de Jésus. De retour en pays d'Israël, un ange annonce à Joseph que le roi Hérode est mort et qu'il peut retourner dans sa maison à Bethléem.

[376] Arabe 9-24.

Parmi les textes médiévaux qui ont été étudiés, le récit de la Fuite en Égypte proposé dans la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur se rattache aux deux traditions apocryphes qui viennent d'être évoquées[377]. L'épisode se déroule après la Présentation de Jésus au Temple. Comme dans le *Protévangile de Jacques*, l'auteur s'intéresse d'abord au Massacre des Innocents. Devant l'imminence de cet évènement tragique, Joseph est averti par un ange qu'il doit fuir en Égypte avec sa famille. Pour les mêmes raisons, Élisabeth se réfugie avec Jean dans le désert, où elle trouve miraculeusement asile dans le sein même d'une montagne. Son époux, Zacharie, est interrogé par les soldats d'Hérode qui finissent par l'assassiner face à son refus d'obtempérer. L'auteur revient ensuite sur quelques péripéties qui émaillent le voyage de la Sainte Famille en Égypte. Il évoque notamment comment Jésus chasse tous les démons qui peuplent le pays. Après la mort d'Hérode, un ange apparait de nouveau à Joseph et lui ordonne de rentrer en Israël pour s'installer dans la ville de Nazareth.

Dans l'*Arbre de Vie* de saint Bonaventure, l'épisode de la Fuite en Égypte se déroule également après la Présentation de Jésus au Temple et est relaté de manière très succincte[378]. Après avoir évoqué le Massacre des Innocents comme l'origine de l'exil de la Sainte Famille, l'auteur se contente de mentionner le retour de Jésus et des siens en Judée, après la mort d'Hérode.

Les *Méditations sur la vie du Ch*rist proposent au lecteur un récit beaucoup plus développé, qui souligne encore une fois le souci du détail de l'auteur[379]. L'introduction d'éléments narratifs inédits témoigne de l'intense imagination du franciscain, à moins qu'il ne se soit inspiré d'une source autre qu'apocryphe. Le récit débute avec le songe de Joseph qui est averti par un ange de la nécessité de quitter le pays d'Israël. Comme dans l'évangile canonique, le départ pour l'Égypte s'effectue au cœur de la nuit et l'Enfant endormi est porté alternativement par la Vierge et par Joseph. L'auteur insiste sur l'angoisse ressentie par Marie en précisant que ses « entrailles » sont bouleversées. Le voyage, qui s'effectue au travers de « forêts et bois sombres » mais aussi de déserts, dure plus de deux mois. Au contraire des apocryphes qui se sont attachés à relater les péripéties miraculeuses qui ont jalonné le trajet, l'auteur franciscain se refuse à évoquer cette période, arguant que « Ce qui leur est arrivé dans le désert ou sur la route ne nous est pas assez connu par des documents authentiques pour qu'il y ait lieu de s'y arrêter ». En revanche, il fait mention de l'épisode de la chute des idoles, qui vient confirmer la prophétie d'Isaïe et qui a lieu à l'arrivée de la Sainte Famille en Égypte. Après quoi, les protagonistes s'installent dans la ville d'Héliopolis où ils demeurent pendant sept années. La famille tire sa subsistance des travaux d'aiguille de Marie et des talents de menuisier de Joseph. L'auteur souligne l'importance de ces activités qui témoignent de la soumission de la Vierge et de son époux aux préceptes de l'Ancienne Loi, « gagnant leur pain à la sueur de leur front »[380]. Cette insistance révèle également une volonté de présenter les membres de la Sainte Famille comme des modèles de conduite qu'il convient d'imiter[381].

L'auteur des *Méditations* est le seul à évoquer l'épisode du Retour d'Égypte. Au bout de sept ans, Joseph voit de nouveau un ange en songe qui lui intime de retourner en Israël pour s'établir dans la ville de Nazareth. Au matin, la Vierge, Jésus et Joseph prennent congé de leurs voisins et ceux-ci les accompagnent jusqu'aux portes de la ville. Comme Jésus est trop grand pour être porté par l'un de ses parents mais trop petit pour faire un aussi long chemin

---

[377] Vie 54-55.

[378] Arbre 245.

[379] Méditations 59-66.

[380] D'après Genèse 3, 19.

[381] VALENSI (2002), *op. cit.*, p. 157.

à pied, il est placé sur un ânon. Après avoir traversé le désert, la Sainte Famille rencontre saint Jean-Baptiste qui s'y était retiré pour faire pénitence. Ils se rendent ensemble dans la maison d'Élisabeth où une grande fête est organisée en l'honneur des exilés. Marie et Joseph obéissent ensuite aux prescriptions de l'ange en s'établissant avec leur Fils à Nazareth.

Du point de vue iconographique, le thème de la Fuite en Égypte est assez peu illustré au sein de la documentation de notre étude, avec un recensement de 86 occurrences, dont 50 sont conservées en Italie et 36 en France[382]. Le thème iconographique existe déjà dans l'art paléochrétien, même s'il semble avoir connu un développement relativement restreint[383]. La documentation iconographique qui a été rassemblée dans le cadre de cette étude illustre cette rareté puisqu'elle ne comporte que deux exemples appartenant à cette période, l'un conservé en Italie, l'autre mentionné en France dans le contexte du décor détruit de l'église Notre-Dame-de-la-Daurade de Toulouse.

L'exemple le plus ancien appartient au cycle mosaïqué qui décore l'arc triomphal de la basilique S. Maria Maggiore de Rome (fig. 171). Cette mosaïque est remarquable, du point de vue de son iconographie, car elle n'illustre pas le thème de la Fuite en Égypte à proprement parler, mais un épisode connexe qui fait référence à la rencontre de la Sainte Famille et du gouverneur Afrodisius aux portes de la ville de Sotine. Rappelons que cet évènement entretient un lien étroit avec la Chute des idoles, qui n'est pourtant pas illustrée dans la mosaïque romaine.

Au sein d'une composition à l'horizontalité accentuée, les personnages se répartissent en deux groupes distincts. Sur la gauche, devant les portes de la ville, le gouverneur Afrodisius s'avance à la rencontre de la Sainte Famille. Il est revêtu d'un manteau bleu et son front est ceint d'un diadème qui évoque davantage une figuration impériale que celle d'un gouverneur[384]. Il est accompagné par un groupe d'hommes dont certains portent des étendards. Sur sa gauche, un homme drapé dans une simple toge constitue une figure plus énigmatique. Il pourrait s'agir d'une personnification des vertus romaines ou de la religion païenne qui vient se soumettre à l'autorité de Jésus après qu'il a provoqué la chute des idoles[385]. Dans la partie droite de la composition, la Sainte Famille se présente face au gouverneur Afrodisius, escortée par une garde angélique. Jésus marche en tête, suivi de près par Joseph puis par Marie, qui sont aisément identifiables grâce à leurs costumes, identiques dans l'ensemble du cycle mosaïqué.

Nous avons observé plus haut que l'épisode de la rencontre avec Afrodisius a été relaté spécifiquement par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*. Or, les spécialistes s'accordent pour affirmer que l'apocryphe n'a probablement pas été rédigé avant le milieu du VIe siècle et qu'il pourrait même être plus tardif[386]. L'antériorité de la mosaïque romaine soulève donc la question du modèle sur lequel s'est fondée cette figuration. Le concepteur de cette image s'est peut-être inspiré d'une tradition plus ancienne qui ne nous est pas parvenue – peut-être une tradition orale ou iconographique ? – à moins qu'il ne faille reconsidérer la datation du *Pseudo-*

---

[382] Ces valeurs absolues correspondent à des valeurs relatives qui sont respectivement d'environ trois pour cent pour l'Italie et un peu plus de cinq pour cent pour la France.

[383] BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 184.

[384] SPAIN (1979), *op. cit.*, p. 520.

[385] Spain attribue cette hypothèse à : BRENK Beat, *Die frühchristlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden, 1975, p. 29 et suivantes. Mais Spain estime que cette identification n'est pas valide en l'absence de toute autre figure personnifiée au sein du programme iconographique de l'arc triomphal. Notons, cependant, que cet argument ne tient pas si l'on accepte de reconnaître dans la femme revêtue d'un *maphorion* bleu, dans l'*Adoration des mages* qui appartient au même cycle (fig. 77), une personnification de la Sagesse divine ou de l'Église. Voir note 154 p. 471.

[386] Voir p. 149.

Matthieu lui-même. Il est également permis, à l'instar de Suzanne Spain, de remettre en cause l'identification du sujet illustré dans la mosaïque de S. Maria Maggiore. D'autant que les divergences entre l'image et le texte sont nombreuses[387]. La scène se déroule à l'extérieur de la ville et non dans le temple, dans lequel les idoles détruites étaient conservées. La chute de ces dernières n'est d'ailleurs pas figurée. Le costume porté par Afrodisius ne correspond pas à son statut de gouverneur tandis que la vêture civile des hommes qui l'accompagnent ne permet pas de les identifier aux soldats qui escortent le gouverneur dans l'apocryphe. Ainsi, Spain préfère reconnaître dans cette image une rencontre entre la Sainte Famille et deux personnages de l'Ancien Testament, le roi David et le prophète Isaïe. La royauté du premier permettrait de justifier le costume impérial tandis que le prophète serait figuré sous les traits d'un philosophe antique. Si l'on accepte cette identification, la rencontre entre Jésus, David et Isaïe remplirait une double fonction : mettre en exergue l'importance du rôle de la prophétie et confirmer que le Christ est bien le Messie annoncé par l'Ancien Testament[388]. Cependant, l'hypothèse proposée par l'auteur nous semble hasardeuse si l'on considère le programme iconographique dans sa globalité. En effet, celui-ci est entièrement consacré à l'Enfance du Christ et, à ce titre, l'insertion d'un épisode relatif à la Fuite en Égypte est cohérente. D'autant plus que des sujets connexes ont également été illustrés, en particulier le Massacre des Innocents, figuré au registre inférieur gauche de l'arc triomphal, mais aussi le Songe de Joseph qui apparait à l'extrémité droite de l'image consacrée à la Présentation de Jésus au Temple, au registre supérieur. Mais quelle que soit l'hypothèse que le lecteur voudra reconnaître comme valide, cette image constitue un *unicum* dans l'art paléochrétien[389] et également dans le *corpus* iconographique de cette enquête, toutes périodes confondues.

Parallèlement, une iconographie plus traditionnelle se met en place pour la Fuite en Égypte, centrée autour de la figuration de la Vierge à l'Enfant sur une monture. Cette formule iconographique apparait déjà dans des images appartenant à l'art paléochrétien qui ont été évoquées par Fabrizio Bisconti[390]. Au sein de la documentation iconographique de cette enquête, l'exemple le plus ancien est conservé dans l'église S. Maria Antiqua de Rome. Il s'agit d'une peinture murale très fragmentaire appartenant au cycle de la vie du Christ réalisé dans le chœur de l'édifice sous le pontificat de Jean VII, entre 705 et 707. Seule la partie inférieure de la peinture a été conservée. On y distingue les pattes d'une monture, que chevauche probablement la Vierge, et les jambes d'un homme, revêtu d'un *pallium* aux tons jaunes et verts, qui marche derrière l'animal. Le mouvement général des personnages est orienté vers la droite de la composition. Les importantes lacunes de cette peinture murale pourraient remettre en cause l'identification de son sujet si elle ne s'inscrivait pas dans la continuité de deux autres épisodes dédiés à l'Enfance de Jésus, l'*Adoration des mages* et la *Présentation au Temple* qui ont déjà été mentionnées.
Dans la grotte S. Michele Arcangelo d'Olevano sul Tusciano, le programme iconographique s'achève avec une *Fuite en Égypte*, elle aussi fragmentaire. L'image est précédée d'une figuration d'un thème secondaire, le *Songe de Joseph*, où l'on aperçoit le vieil homme endormi qui reçoit l'avertissement d'un ange, posant doucement sa main sur son épaule

[387] Ces divergences sont mises en exergues par SPAIN (1979), *op. cit*., p. 520.

[388] *Ibid*., p. 524-525.

[389] BISCONTI (2000), *op. cit*., p. 185. Au Moyen Âge, le thème de la rencontre avec Aphrodisius semble assez inhabituel, excepté dans les productions artistiques marquées par la culture française. Mais les peintures murales qui ont été répertoriées dans l'Hexagone ne reflètent pas cette tendance. Selon BUGINI, MANZONI, ROSSI (1995), *op. cit*., p. 225.

[390] BISCONTI (2000), *op. cit*., p. 184.

droite. En ce qui concerne la *Fuite en Égypte* elle-même, la partie gauche de la composition est la mieux préservée. Les personnages progressent dans la direction opposée. La Vierge, tenant l'Enfant dans ses bras, est assise sur une monture menée par un homme, nimbé semble-t-il, qui est presque totalement effacé. Un autre personnage masculin, au visage juvénile, est figuré derrière l'animal. Il est revêtu d'une tunique courte et dépourvu de nimbe.

Au début du XIe siècle, une autre *Fuite en Égypte* fait partie du décor peint dans la nef de l'église S. Urbano alla Caffarella de Rome. Cette peinture murale est non seulement fragmentaire mais semble également avoir subi d'importantes restaurations, particulièrement visibles dans la partie supérieure droite de la composition. La Vierge, dont le visage ne doit plus rien au peintre du XIe siècle, est assise sur sa monture, face au spectateur, et tient l'Enfant entre ses bras. L'animal, se dirigeant vers la droite de l'image, est suivi par un vieil homme nimbé que l'on doit probablement identifier à Joseph. À l'extrémité droite de la composition, un autre homme est figuré dans l'embrasure d'une porte, percée dans une muraille de pierre. Cependant, ce détail iconographique apparait dans la zone restaurée et rien ne permet d'affirmer que le motif était déjà présent dans la peinture originale.

En-dehors de la mention qui évoque la présence d'une *Fuite en Égypte* dans l'ancienne église Notre-Dame-de-la-Daurade de Toulouse, le thème iconographique apparait assez tardivement au sein de notre *corpus* français. Le premier exemple pourrait être une peinture murale, très fragmentaire, conservée sur le mur septentrional de la crypte de l'église S. Jean-Baptiste de Ternand. Le décor de cette crypte n'a pas pu être daté avec précision mais a peut-être été réalisé au XIe ou au XIIe siècle[391]. Les vestiges encore visibles sur place permettent d'observer la présence d'une monture, menée par un protagoniste nimbé et se dirigeant vers la droite de la composition. Les personnages montés sur l'animal ne sont presque plus visibles. On devine, cependant, un personnage dont le visage est incliné vers une silhouette qu'il tient entre ses bras et près duquel on aperçoit une forme circulaire évoquant un nimbe. Ces éléments permettent de supposer qu'il s'agit bien de la Vierge à l'Enfant et que le personnage nimbé menant la monture doit être identifié à Joseph.

À partir du XIIe siècle, aussi bien en France qu'en Italie, les images murales illustrant le thème iconographique de la Fuite en Égypte tendent à se multiplier. Ce sont également les premières à nous être parvenues dans un bon état de conservation.

Dans la Cappella Palatina de Palerme, une *Fuite en Égypte* appartient au cycle mosaïqué, dédié à l'Enfance du Christ, qui décore le transept droit de l'édifice (fig. 172). La partie gauche de l'image est consacrée au thème secondaire du Songe de Joseph. Le vieil homme est endormi, les yeux clos et la joue soutenue par sa main gauche, devant un édifice ceint d'une muraille de pierre et surmonté d'une haute tour. Il est allongé sur un matelas dont la forme, oblongue et épousant la courbure de son corps, rappelle beaucoup la couche sur laquelle repose souvent la Vierge de la Nativité. Un ange, tenant un sceptre et bénissant de la main droite, s'approche de Joseph en volant afin de lui délivrer son avertissement quant aux projets meurtriers d'Hérode. La partie droite de la composition est consacrée au thème de la Fuite en Égypte lui-même. Les personnages se dirigent vers la droite et s'éloignent ainsi de l'édifice figuré à gauche, qui évoque peut-être la ville qu'il leur faut absolument quitter. La Vierge, identifiée grâce à une inscription en langue grecque, est juchée sur une monture dont elle tient les rênes dans la main gauche. Joseph, également identifié par une inscription, marche devant l'animal et porte Jésus sur ses épaules. Celui-ci, arborant le nimbe cru-

[391] Voir note 70 p. 75.

cifère, se retourne vers sa mère et tend la main dans sa direction. Peut-être désigne-t-il le palmier, figuré à l'arrière-plan, qui pourrait s'apparenter à l'épisode miraculeux rapporté par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* ? Un dernier personnage est figuré derrière la monture de Marie. Son visage juvénile et sa tunique courte rappellent le personnage observé dans la peinture murale d'Olevano sul Tusciano. De la main gauche, il maintient sur son épaule le bâton auquel est suspendu un baluchon tandis que, de la dextre, il cingle la croupe de l'animal à l'aide d'un petit fouet muni de deux lanières. L'illustration de l'épisode de la Fuite en Égypte se poursuit au-delà d'une baie avec la figuration, semble-t-il assez exceptionnelle, d'une personnification de l'Égypte, désignée à l'attention de la Sainte Famille par un ange. L'allégorie est figurée sous les traits d'une femme, postée devant les portes entrouvertes d'une ville. Son sein droit dépassant de sa tunique évoque le caractère nourricier de la terre d'asile choisie par Dieu pour son Fils. D'un geste de la main droite, paume ouverte, l'Égypte accueille les voyageurs et leur souhaite la bienvenue.

Dans l'église S. Maria de Ronzano, le cycle de l'Enfance du Christ peint dans l'abside de l'édifice se poursuit avec une très belle *Fuite en Égypte* (fig. 173). La composition est beaucoup moins développée que celle de la mosaïque palermitaine mais adopte toujours un mouvement général dirigé vers la droite. La Vierge à l'Enfant est assise sur une monture, dont la musculature est soulignée par des lignes courbes et spiralées alternativement blanches et grises. De la même manière, le drapé ondoyant du vêtement de Marie est finement restitué. Le plissé de la robe laisse entrevoir des souliers rouges incrustés de perles. Le nimbe de la Vierge est également orné d'incrustations vertes en forme de losanges. Cette préciosité est renforcée par la présence de perles, qui ornementent l'arrière-plan de l'image, mais également la bride par laquelle Joseph mène la monture. Le vieil homme est revêtu d'une tunique courte dont le plissé est à nouveau complexe. De la main gauche, il maintient sur son épaule un long bâton auquel est suspendu son baluchon, tandis qu'il se retourne en direction de son épouse et de son Fils.

Revenons en France avec une *Fuite en Égypte* qui appartient au décor du chœur de l'église S. Aignan de Brinay (fig. 174). Comme à Olevano sul Tusciano ou à Palerme, la scène est précédée d'une illustration du *Songe de Joseph*. Un ange émerge d'une nuée et désigne le vieil homme de son index tendu, tandis qu'il lui transmet son avertissement. Joseph est endormi, la main gauche contre sa joue, et repose sur une sorte de coussin – à moins qu'il ne s'agisse d'un matelas – adossé contre une tourelle, délimitant la composition sur la gauche. La transition entre le *Songe de Joseph* et la *Fuite en Égypte* est matérialisée par une tour, percée d'une porte largement ouverte, qui évoque probablement la ville que la Sainte Famille vient de quitter. D'autant que le cortège se dirige dans la direction opposée, en l'occurrence vers la droite de la composition. La Vierge est assise sur une monture blanche et fait face au regardeur en serrant l'Enfant dans ses bras. La bête est menée par Joseph, qui la tient par la bride. La narration se poursuit ensuite par une illustration de l'épisode secondaire de la Chute des idoles, évoqué par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* puis par la *Vie de Jésus en arabe*. Deux figurines féminines sont rassemblées sous une arcade, flanquée de deux tourelles et surmontée d'édifices qui évoquent peut-être la ville de Sotine, dans laquelle se déroule l'évènement selon le *Pseudo-Matthieu*. L'une des deux figurines tombe du piédestal sur lequel l'autre se maintient, les bras écartés dans la position de l'orant. La couronne qui coiffe cette dernière laisse à penser qu'il pourrait s'agir d'une personnification de l'Église. Dans le contexte de la Fuite en Égypte, l'épisode de la Chute des idoles symbolise la victoire de la foi chrétienne sur le paganisme. Mais la peinture de Brinay peut également être rapprochée de l'iconographie de l'Église triomphant de la Synagogue, cette dernière étant souvent figurée sous la forme d'une statue tombée de son piédestal.

Dans la chapelle S. Julien du Petit-Quevilly, le cycle consacré à l'Enfance du Christ comporte également une image illustrant le thème iconographique de la Fuite en Égypte (fig. 175). Il apparait directement après les épisodes relatifs à l'Adoration des mages, sans que la Circoncision ou la Présentation de Jésus au Temple ne soient évoquées, selon une séquence narrative qui s'apparente au *Protévangile de Jacques*. La Sainte Famille s'inscrit dans un médaillon, qui caractérise la mise en espace de l'ensemble du cycle peint. La Vierge est assise sur une monture dont le dos est protégé par un tapis et qui a été sellée. Jésus est figuré sur les genoux de sa mère qui est en train de l'allaiter. L'Enfant esquisse un geste de bénédiction de la main droite tandis qu'il tient un livre de la gauche. Sur la droite, Joseph mène la monture par la bride tout en transportant son baluchon. Comme à Ronzano, le vieil homme se retourne, comme pour s'assurer que son épouse et son Fils ne souffrent pas trop du voyage.

Aux siècles suivants, le thème iconographique de la Fuite en Égypte a été continuellement illustré dans l'art mural de la France et de l'Italie, même s'il demeure encore assez peu répandu au XIIIe siècle. En revanche, il connaît un fort développement à partir du siècle suivant, particulièrement dans la Péninsule où plus d'un tiers des *Fuites en Égypte* répertoriées appartiennent à cette période. On observe également une certaine raréfaction du thème dans l'art mural italien de la première moitié du XVIe siècle, tandis qu'il continue à être assez répandu dans l'Hexagone.

L'observation des programmes iconographiques dans lesquels les images murales de la Fuite en Égypte ont été insérées révèle qu'elles font très souvent partie d'une séquence associant plusieurs épisodes. Le Songe de Joseph par exemple, que Lucette Valensi a défini comme la première des cinq séquences qui composent le cycle narratif de la Fuite en Égypte, précède parfois la figuration de la Fuite à proprement parler. C'est notamment le cas, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, dans la mosaïque de la Cappella Palatina de Palerme (fig. 172) ou dans la peinture murale conservée dans l'église de Brinay (fig. 174). Dans ce dernier édifice, la séquence consacrée à la Fuite en Égypte s'accompagne également d'une figuration de la Chute des idoles. Cependant, l'illustration du thème secondaire du Songe de Joseph est assez inhabituelle dans l'art mural de la France et de l'Italie puisque la documentation rassemblée ne comporte que 10 occurrences.
En revanche, le Massacre des Innocents, qui constitue l'élément déclencheur du départ précipité de la Sainte Famille, accompagne assez souvent la figuration de la Fuite en Égypte. L'association des deux épisodes est particulièrement répandue dans l'art mural de l'Hexagone où elle concerne près de la moitié des images de la Fuite en Égypte qui ont été recensées. Dans la quasi-totalité des cas, le Massacre des Innocents fait l'objet d'une figuration indépendante de celle de la Fuite en Égypte. Nous avons, cependant, rencontré deux exceptions, toutes deux conservées en Italie.
La première appartient au cycle de la vie du Christ qui a été peint dans la nef de l'église de l'abbaye de Pomposa à Codigoro (fig. 176). La scène s'inscrit dans un paysage rocailleux, dont le relief délimite deux plans distincts. Le Massacre des Innocents occupe le premier plan. Dans la partie droite de la composition, le roi Hérode est assis sur un trône, érigé sur une petite estrade et surmonté d'un dais. Le bras tendu dans un geste péremptoire, il ordonne à ses soldats de tuer tous les enfants mâles âgés de moins de deux ans. La tuerie est figurée dans la partie gauche de l'image. Trois soudards massacrent les nourrissons tandis que plusieurs mères s'effondrent au sol pour pleurer la mort de leur progéniture. La tension dramatique est renforcée par le sang qui s'écoule des petits corps aux plaies béantes, l'un

d'entre eux étant même sur le point d'être séparé en deux morceaux par un soldat d'une cruauté inouïe. Fuyant cette vision d'horreur, la Sainte Famille est figurée au second plan de l'image.
La deuxième peinture murale est conservée dans l'église paroissiale du Corpus Domini de Pagliaro, un hameau dépendant de la commune lombarde d'Algua (fig. 177). Cette *Fuite en Égypte* appartient à un cycle, consacré à la vie du Christ, qui décore l'ancien chœur de l'édifice, reconverti en chapelle après le remaniement complet de l'église à la fin du XVe siècle. Les peintures murales précèderaient de peu la transformation architecturale et auraient été réalisées par un artiste local, Maffiolo da Cazzano[392]. La composition adoptée est analogue à celle de la peinture de Codigoro. Le thème du Massacre des Innocents occupe le premier plan de l'image. Dans la partie gauche de la composition, Hérode est assis sur un siège dépourvu de dossier et transmet ses ordres à ses soldats. Derrière lui, deux hommes âgés et barbus, probablement les proches conseillers du monarque, sont figurés à l'intérieur d'une « boîte architecturale ». En vis-à-vis, les mercenaires du roi procèdent au massacre des enfants, sans se préoccuper des mères qui se lamentent ou tentent de protéger leur progéniture. Comme à Codigoro, la Fuite en Égypte à proprement parler est figurée à l'arrière-plan.

À quelques rares exceptions, dont les deux peintures précédentes font partie, l'observation de l'iconographie de la Fuite en Egypte a révélé une étonnante stabilité. Notre analyse s'organisera autour de deux axes. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux éléments formels qui composent l'iconographie traditionnelle de la Fuite en Égypte, en particulier le lieu dans lequel se déroule la scène et les personnages qui y participent. Parmi ceux-ci, nous distinguerons le groupe de la Vierge à l'Enfant chevauchant une monture, Joseph et les accompagnateurs. Nous complèterons notre analyse en nous penchant sur un motif iconographique spécifique figurant la Sainte Famille dissimulée derrière une montagne. Nous orienterons ensuite notre réflexion vers la traduction visuelle des principaux épisodes miraculeux qui se déroulent pendant la Fuite en Égypte. Notre examen s'orientera particulièrement vers deux légendes très fréquemment illustrées, le miracle du palmier et le miracle du champ de blé, avant d'évoquer le motif plus inhabituel de Jésus et des bêtes sauvages. Nous conclurons notre propos en abordant deux séquences narratives peu illustrées : la vie de la Sainte Famille durant son exil et le Retour d'Égypte.

3.4.1. La Fuite en Égypte : une tradition iconographique stéréotypée

La composition est presque toujours centrée autour de la Vierge à l'Enfant chevauchant une monture, accompagnée d'un ou plusieurs personnages secondaires parmi lesquels Joseph est une figure récurrente. Les différents protagonistes forment un cortège qui progresse sur le même plan, le plus souvent au premier plan et vers la droite de la composition. Mais intéressons-nous d'abord au lieu dans lequel les personnages sont insérés.

3.4.1.1. Le lieu de la Fuite en Égypte

L'examen des différentes sources littéraires a révélé que les récits de la Fuite en Égypte sont souvent peu précis sur la question du lieu dans lequel se déroule l'épisode. D'abord, un doute subsiste souvent quant au point de départ de la Sainte Famille. En effet, seuls l'*Évangile selon saint Matthieu*, l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* et l'*Évangile arménien de*

[392] TERRAROLI (1993), *op. cit.*, p. 201.

l'Enfance stipulent explicitement que le Massacre des Innocents a lieu à Bethléem, ce qui occasionne le départ immédiat de la Sainte Famille pour l'Égypte. Dans tous les autres textes, le lecteur ne peut que faire des suppositions en rapport avec l'épisode qui précède immédiatement la Fuite en Égypte. Dans le cas du *Protévangile de Jacques* ou de la *Vie de Jésus en arabe*, par exemple, la séquence narrative qui précède la Fuite est consacrée à l'Adoration des mages, un épisode qui se situe effectivement dans la ville de Bethléem. En l'absence de toute autre indication, il est permis de supposer que la Sainte Famille est restée dans le même lieu jusqu'à son départ pour l'Égypte. Dans les *Méditations sur la vie du Christ*, en revanche, la déduction est moins aisée. Dans la chronologie du récit, la Fuite en Égypte prend place après la Présentation de Jésus au Temple mais l'auteur rapporte que la Sainte Famille s'est rendue chez la cousine de la Vierge, Élisabeth, après avoir quitté Jérusalem. Peut-être que les personnages ont été avertis des intentions d'Hérode pendant leur séjour, à moins que, dans l'intervalle, ils ne soient retournés chez eux.
Les sources ne sont généralement pas plus explicites quant au trajet emprunté par la Sainte Famille, au cours de son exil en Égypte. L'*Évangile du Pseudo-Matthieu* est le premier texte à fournir au lecteur quelques informations relatives aux lieux que traversent les personnages pendant leur voyage. L'auteur insiste particulièrement sur l'aspect désertique de ces lieux ainsi que sur l'intense chaleur et le soleil ardent qui accompagnent la Sainte Famille dans son cheminement. Lorsqu'ils pénètrent en territoire égyptien, les personnages contemplent villes et montagnes avant d'entrer dans la cité de Sotine, où ils demeurent jusqu'à la fin de leur exil. Les *Méditations sur la vie du Christ* introduisent également quelques détails d'ordre spatial dans le récit de la Fuite en Égypte puisque l'auteur indique que la Sainte Famille traverse « des forêts et bois sombres » mais aussi, à la suite du *Pseudo-Matthieu*, des déserts avant de s'établir dans la ville d'Héliopolis.
Une tradition littéraire différente est introduite par la *Vie de Jésus en arabe* et par l'*Évangile arménien de l'Enfance* puisque le voyage de la Sainte Famille comporte de nombreuses escales. Le premier apocryphe rapporte que les personnages ont traversé plusieurs villages, dont aucun n'est nommé mais où l'Enfant provoque toujours un miracle ou une guérison. Comme dans le *Pseudo-Matthieu*, l'auteur insiste également sur l'aspect désertique de certaines contrées. Le récit proposé par l'*Évangile arménien* s'avère beaucoup plus détaillé. Après avoir fait escale dans les villes d'Ascalon et d'Hébron, la Sainte Famille rejoint l'Égypte où elle s'établit d'abord au Caire. L'entrée dans la ville est l'occasion, pour l'auteur, d'évoquer le grand château et les forteresses qui avaient été bâties par « Alexandre de Macédoine ». Mais le voyage ne s'achève pas là puisque les personnages s'établissent ensuite dans la ville égyptienne de Mesrin, puis à Madiam en pays de Chanaan. Par la suite, ils regagnent la Galilée où ils s'installent d'abord à Tibériade, puis à Arimathie avant de rejoindre finalement la cité de Nazareth.

Du point de vue iconographique, le lieu dans lequel se déroule la Fuite en Égypte n'est pas toujours véritablement défini, en particulier dans les plus anciennes images comme, par exemple, la peinture murale d'Olevano sul Tusciano où les personnages se détachent sur un fond uniforme, sans aucune indication d'ordre spatial. Ce choix iconographique demeure d'ailleurs prépondérant dans l'art mural de l'Hexagone, au moins jusqu'à la fin du XIVe siècle.
En Italie, dès le XIIe siècle, l'iconographie s'enrichit de quelques éléments de végétation qui permettent de situer l'épisode de la Fuite en Égypte dans un cadre naturel. Dans la mosaïque de la Cappella Palatina de Palerme (fig. 172), le paysage exotique dans lequel la Sainte Famille évolue est évoqué par la présence de deux arbres, dont l'un est immédiate-

ment identifiable à un palmier. Les personnages cheminent sur un sol rocailleux, le long d'une rivière matérialisée, près de la bordure inférieure de l'image, par les lignes ondoyantes de l'eau dans laquelle nagent quelques poissons. S'agirait-il d'une figuration du Nil ? Cette supposition n'est pas dépourvue de fondement puisque l'idée que la Sainte Famille avait remonté le cours du Nil, lors de son exil, est présente dans les traditions coptes et éthiopiennes. Par ailleurs, les paysages nilotiques ont souvent suscité de fortes impressions chez les voyageurs qui se sont rendus en Orient, comme en témoignent certains de leurs récits[393]. Cependant, dans le cas de notre mosaïque, il ne s'agit que d'une simple hypothèse. Dans l'angle supérieur gauche de la composition, d'autres arbres sont plantés au sommet d'une colline, à peine esquissée par une ligne d'un brun plus soutenu. Dans le baptistère de Florence, une *Fuite en Égypte* poursuit le cycle de mosaïques consacrées à l'Enfance du Christ (fig. 178). Les personnages se détachent sur un fond d'or ponctué de quelques éléments paysagers. Les protagonistes progressent sur un sol rocailleux en direction d'un amas rocheux qui évoque l'aspect désertique du paysage, tel qu'il est évoqué par plusieurs sources littéraires. Deux arbres peu réalistes déploient leurs ramures décoratives à l'arrière-plan.

À partir du XIVe siècle, le paysage qui entoure l'épisode de la Fuite en Égypte gagne en ampleur et sa description devient plus détaillée. Il s'agit souvent d'un paysage aride et montagneux qui évoque les contrées désertiques que la Sainte Famille doit traverser avant de parvenir en Égypte. Prenons pour exemple la *Fuite en Égypte* qui appartient au décor peint de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 179). Les personnages, nombreux, progressent au sein d'un paysage désolé, constitué de montagnes nues aux arêtes acérées. Le sol est dépourvu de toute végétation, à l'exception de quelques arbres malingres qui s'accrochent aux parois escarpées des montagnes. Le ciel, d'un bleu profond, sans nuages, vient renforcer l'impression de solitude et de désolation qui émane de la scène. Cette peinture murale et les images qui proposent une interprétation spatiale similaire sont particulièrement intéressantes car elles donnent à voir une représentation mentale du désert, tel qu'il était imaginé par les hommes du Moyen Âge. Ainsi, il ne s'agit pas d'un paysage composé de sable et de dunes, mais d'un lieu aride, au relief parfois abrupt et parsemé d'une végétation clairsemée. Ces paysages imaginaires s'apparentent davantage à une vision allégorique du désert, en tant qu'épreuve imposée à la Sainte Famille, qu'à une restitution réaliste du désert égyptien[394].

Dès le XVe siècle, la figuration de l'épisode de la Fuite en Égypte est parfois l'occasion, pour les peintres, d'exercer leur talent en élaborant des paysages complexes et panoramiques. Dans le chœur de la cathédrale d'Atri, une *Fuite en Égypte* poursuit le cycle peint par Andrea Delitio (fig. 180). Les personnages sont figurés au premier plan d'un vaste paysage, ponctué de nombreuses collines couvertes d'une végétation rase qui souligne l'aridité du lieu. Si l'on excepte le palmier peint au premier plan, les rares arbres s'apparentent davantage à des buissons d'épineux. À l'arrière-plan, on aperçoit plusieurs édifices et même des villes, abritées derrière de hautes murailles, dont les plus importantes sont situées au bord d'une étendue aquatique, figurée dans l'angle supérieur gauche de la composition. S'agit-il d'un lac ou de la mer ? En tout cas, une jetée, dotée de deux tourelles, permet de délimiter une rade dans laquelle naviguent deux esquifs de taille modeste et un bateau plus imposant, à demi-dissimulé derrière une colline. La vision de ce paysage montagneux mais néanmoins habité n'est pas sans évoquer les villes et les montagnes d'Égypte que la Sainte

[393] VALENSI (2002), *op. cit.*, p. 169.

[394] *Ibid.*, p. 168-169.

Famille contemple avant de pénétrer dans la cité de Sotine, selon l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*.

À la même période, des cadres paysagers plus développés sont également introduits dans les *Fuites en Égypte* qui appartiennent à la documentation française de cette enquête. Cependant, force est de constater que cette évolution n'est pas étrangère à la culture artistique de la Péninsule puisque les exemples répertoriés ont, pour la plupart, été réalisés par des peintres d'origine italienne. C'est le cas, notamment, d'une très belle peinture murale qui appartient au décor du cloître de l'abbaye Notre-Dame d'Abondance (fig. 181). La scène se déroule au sein d'un immense panorama dont les reliefs accidentés et la végétation, presque exclusivement composée d'arbres dont la forme évoque celle de résineux, rappellent les paysages alpestres qui entourent l'abbaye elle-même. Cette vue panoramique est particulièrement étonnante car le peintre y a inséré de multiples détails qui font référence à la vie quotidienne de l'époque. Au centre de l'image, un petit personnage chemine le long d'un chemin, zigzaguant entre le flanc d'une colline et une rivière qu'enjambe un très beau pont, surmonté d'une tourelle centrale. Cet homme, vraisemblablement un ouvrier de modeste condition, maintient sur son épaule une longue planche grâce à laquelle il transporte, semble-t-il, les fromages de sa production. Les activités maritimes sont également évoquée par le truchement de plusieurs embarcations, de tailles et de formes diverses, qui naviguent sur les eaux d'un lac, figuré au cœur de la composition, et sur les rivières qui s'y jettent. Un imposant château-fort, doté d'une épaisse muraille et d'un donjon élevé, surmonté d'un drapeau blanc, est établi sur la rive du lac. Un groupe de personnages à cheval, sans doute des chasseurs accompagnés d'un chien, s'en éloignent en empruntant le chemin qui se dirige vers la droite de l'image. Il aboutit, plus haut, à un gibet qui matérialise la puissance judiciaire du seigneur qui possède le château. Le réalisme de ce paysage et des différentes activités qui y sont illustrées laisse à penser que le peintre avait peut-être pour objectif de glorifier la puissance du duché de Savoie, sous la protection duquel l'abbaye d'Abondance était placée. De ce point de vue, la figuration du paysan et des bateliers évoque la puissance économique du duché tandis que le château, le gibet ainsi que les chasseurs matérialisent l'autorité et la richesse du prince régnant, le duc Amédée VIII[395].

Parallèlement à l'introduction d'éléments paysagers, l'action de certaines *Fuites en Égypte* se situe près d'une ville, dont l'emplacement au sein de la composition peut permettre de préciser la chronologie du moment représenté. La figuration d'une ville apparait pour la première fois dans la mosaïque de S. Maria Maggiore de Rome (fig. 171). La cité occupe la partie gauche de l'image. Elle est protégée par une haute muraille de pierre, percée d'une porte étroite au plein cintre, au-delà de laquelle on aperçoit de nombreux édifices surmontés de frontons triangulaires. Il s'agit de la cité antique de Sotine, devant laquelle s'avance le gouverneur Afrodisius accompagné de sa suite. Comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, la figuration de cette ville signifie que la rencontre du gouverneur et de la Sainte Famille a lieu au-dehors, ce qui va à l'encontre du récit livré par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*.

Dans la *Fuite en Égypte* conservée dans la Cappella Palatina de Palerme (fig. 172), la partie gauche de la composition est consacrée à l'illustration du thème secondaire du Songe de Joseph. Le vieil homme est endormi devant une muraille de pierre qui semble matérialiser une ville. Elle est flanquée d'une tour, surmontée d'un lanternon et percée d'une porte de

[395] Nous avons déjà développé l'idée d'une affinité entre les peintures murales d'Abondance et une réalité savoyarde contemporaine dans notre mémoire de Master consacré à l'étude de l'abbaye : FERRARO (2006), *op. cit.*, p. 230-232.

bois dont les battants sont entrouverts. Sur la droite, la Sainte Famille s'éloigne de cette structure architecturale, ce qui laisse à penser que la mosaïque illustre le moment précis où les personnages quittent la ville pour échapper au courroux du roi Hérode.

Dans l'église S. Antonio in Polesine de Ferrare, une *Fuite en Égypte* fait partie du cycle consacré à l'Enfance du Christ qui a été peint dans le chœur de l'édifice (fig. 182). Au centre de l'image, les personnages se détachent sur un fond sombre et uniforme qui évoque peut-être le déroulement nocturne de l'épisode, conformément à la source canonique. Deux structures architecturales, comportant de hautes murailles de pierre, délimitent la composition latéralement. Elles permettent probablement de matérialiser la présence de deux villes. Les personnages quittent la cité de gauche, que l'on doit probablement identifier au point de départ de leur exil, pour se rendre dans celle de droite. La muraille de cette dernière est moins élevée que l'autre et sa porte plus petite, ce qui pourrait être un moyen d'évoquer la distance que la Sainte Famille doit encore parcourir. Si cette hypothèse est exacte, le rapprochement surprenant des deux villes constitue peut-être une manière d'illustrer le récit de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu,* selon lequel le voyage vers l'Égypte a été miraculeusement raccourci.

Une autre *Fuite en Égypte* a été peinte en 1471 par Giacomo Borlone de Buschis[396] dans l'oratoire S. Bernadino dei Disciplini de Clusone (fig. 183). La Sainte Famille est figurée au premier plan d'un paysage composé de sommets escarpés et de forêts denses, qui ne sont pas sans évoquer les « bois sombres » mentionnés par l'auteur des *Méditations sur la vie du Christ*. Les personnages progressent le long d'un chemin, parsemé de pierres, qui aboutit à la porte d'une ville, abritée derrière une haute muraille crénelée dont la herse a été relevée. Le moment qui a été illustré dans cette image n'est donc pas le départ précipité de la Sainte Famille mais plutôt son arrivée imminente à destination, ou tout au moins à une étape du voyage.

3.4.1.2. La Vierge à l'Enfant chevauchant une monture

Le motif de la Vierge à l'Enfant chevauchant une monture constitue le cœur de l'iconographie de la Fuite en Égypte et ce depuis l'introduction du thème dans l'art paléochrétien[397]. La quasi-totalité des images de la Fuite appartenant à notre documentation est centrée sur ce motif, sauf lorsque le sujet principal est l'un des thèmes secondaires lié à l'épisode.

Ce motif iconographique se réfère directement au récit livré par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* qui indique que la Vierge, tenant l'Enfant dans ses bras, voyage sur une « monture ». Cependant, l'apocryphe n'indique pas la nature de cet animal ; il pourrait aussi bien s'agir d'un cheval que d'un âne. Pourtant, la tradition iconographique a presque toujours figuré la Vierge sur une bête que l'on identifie aisément à un âne. Comment ce choix peut-il être explicité ? Il est permis de supposer que la figuration d'un tel animal constitue un moyen de souligner la condition modeste de la Sainte Famille et l'humilité de la Vierge qui se contente d'une monture peu prestigieuse. Cependant, l'introduction d'un âne dans les images de la Fuite en Égypte reflète peut-être d'autres récits et leur adaptation iconographique. Dans le contexte du Voyage vers Bethléem qui précède la Nativité, par exemple, le *Protévangile de Jacques* est le premier texte à indiquer que Marie voyage sur une ânesse appartenant à Joseph. Cette idée est ensuite réutilisée dans l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* et dans l'*Évangile arménien de l'Enfance*, à cette différence près que les auteurs de ces

[396] Voir note 283 p. 108.

[397] BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 184.

deux apocryphes ne précisent pas la nature de la « monture » que chevauche Marie. L'iconographie développée pour le thème du Voyage vers Bethléem est très proche de celle de la Fuite. Seul l'absence ou la présence de l'Enfant Jésus permet de différencier les deux sujets. Le second épisode susceptible d'avoir joué un rôle dans la formation de l'iconographie de la Fuite en Égypte est celui de l'Entrée du Christ à Jérusalem. Il s'agit, en effet, d'un épisode pour lequel les quatre évangiles canoniques s'accordent sur le fait que Jésus était monté sur un ânon lors de son entrée triomphale dans la cité hiérosolymitaine[398]. Mais la solennité de l'arrivée de Jésus n'est pas en adéquation avec la monture qu'il chevauche, ce qui souligne également sa profonde humilité, une vertu partagée par sa mère.

L'observation du motif iconographique de la Vierge à l'Enfant chevauchant une monture a révélé que Marie monte généralement dans une position conforme à celle que les femmes du Moyen Âge adoptaient habituellement dès le XIIe siècle[399]. Dans la *Fuite en Égypte* de Ronzano (fig. 173), la Vierge est assise perpendiculairement à l'axe de l'animal et ses deux jambes sont rassemblées sur le même flanc. Au-delà de son réalisme, cette position est commode car elle permet à la Vierge de faire face au regardeur et favorise la visibilité de l'Enfant qu'elle tient dans ses bras. Dans cette peinture murale, la monture ne semble pas disposer d'équipement particulier en dehors d'un tapis de selle et d'un harnais, auquel est fixée la bride que Joseph tient dans la main droite. Dans la mosaïque du baptistère de Florence (fig. 178), le dos de la monture de Marie est également protégé par un tapis mais la bête n'est même pas harnachée, si bien que le jeune garçon qui ouvre la marche doit la mener en posant la main sur son encolure.
Dans d'autres images, l'équipement de la monture de la Vierge est plus précisément détaillé. Dans la peinture murale conservée dans la chapelle S. Julien du Petit-Quevilly (fig. 175), la monture de la Vierge a été sellée et son dos protégé par une couverture. On aperçoit l'arrière de la selle près de la hanche droite de Marie. Ses pieds sont d'ailleurs insérés dans des étriers qui sont disposés tous les deux sur le flanc droit de l'animal, un équipement originaire de Chine où il est usité dès le VIIe siècle[400]. L'âne monté par la Vierge est également harnaché et Joseph le mène par la bride.
La *Fuite en Égypte* de la Cappella Palatina de Palerme (fig. 172) illustre l'utilisation de la sambue, un équipement qui a été introduit en Occident vers le XIIe siècle pour favoriser la monte féminine. Il s'agit, à l'origine, d'une sorte de couverture, fixée sur le dos de la monture et dotée d'une tablette sur laquelle la dame pouvait reposer ses pieds. Progressivement, la sambue devient un véritable siège permettant à la femme de voyager plus confortablement[401]. Dans la mosaïque sicilienne, l'artiste a représenté une sambue primitive : la Vierge est assise sur le tapis de selle auquel est fixée la tablette soutenant les pieds de la Vierge. Contrairement à l'usage qui voulait que le cheval de la dame montée en sambue soit mené par un serviteur[402], la Vierge tient elle-même les rênes de sa monture.
L'utilisation de la sambue est également illustrée, plus tardivement dans une *Fuite en Égypte* qui appartient au décor peint sur le jubé de l'église S. Maria delle Grazie de Varallo

---

[398] Mt 21, 1-9 ; Mc 11, 1-10 ; Lc 19, 28-40 ; Jn 12, 12-19.

[399] Avant cette période, les femmes avaient coutume de monter à califourchon, à l'instar des hommes. LAGIER Rosine, *La femme et le cheval*, Janzé : Charles Hérissey, 2009, p. 39.

[400] *Ibid.*, p. 11. LEFEBVRE DES NOËTTES Richard, *L'attelage, le cheval de selle à travers les âges : contribution à l'histoire de l'esclavage*, Paris : Picard, 1931, p. 234.

[401] LAGIER (2009), *op. cit.*, p. 39.

[402] *Ibid*.

Sesia (fig. 184). Les personnages sont rassemblés au premier plan de la composition et forment un groupe compact, imposé par l'étroitesse du cadre de l'image. À l'arrière-plan, on aperçoit une végétation foisonnante ainsi que des montagnes élevées. Au centre, la Vierge à l'Enfant est juchée sur une sambue finement détaillée. Le siège est constitué de deux arceaux de bois, qui reposent sur le dos de l'âne, et fixé sous le ventre de l'animal à l'aide d'une large courroie. Les pieds de la Vierge ne reposent pas sur une tablette, mais sur une étoffe tendue entre deux anneaux chevillés à chacun des arceaux de bois. Notons au passage que l'Enfant est entièrement nu dans cette image. Il s'agit d'une particularité inhabituelle qui n'a été observée que dans l'art mural de l'Italie, à partir du milieu du XVe siècle.

Au sein du *corpus* documentaire qui a été rassemblé, quelques images de la Fuite en Égypte font figures d'exceptions en conférant à la Vierge une posture de monte moins usitée. Dans plusieurs peintures murales qui appartiennent à l'art mural de la France, Marie semble chevaucher sa monture à califourchon, une posture qui a été abandonnée progressivement avec l'introduction de la sambue vers le XIIe siècle[403]. Ces différentes images, qui ont toutes été réalisées au cours des siècles suivants, laissent à penser que certaines femmes ont continué à pratiquer une monte masculine.

C'est le cas, notamment, dans une *Fuite en Égypte* qui poursuit le programme iconographique, consacré à l'Enfance du Christ, peint dans l'église S. Manvieu de Marchésieux (fig. 185). La composition, très simple, se réduit à la figuration de la Sainte Famille qui se détache sur un fond uniforme et dépourvu de toute indication à caractère spatial. La position de la Vierge, montée sur son âne, est restituée avec une certaine maladresse, mais certains indices permettent de supposer qu'elle est bien à califourchon. Remarquons, tout d'abord, qu'elle ne fait pas véritablement face au regardeur mais que son buste est plutôt dirigé dans le sens de la progression de sa monture. Le deuxième indice se situe au niveau des hanches de Marie, où l'on observe deux petites excroissances brun clair qui indiquent la présence d'une selle. Or, le rétrécissement du corps de la jeune femme, que l'on observe à cet endroit précis, permet d'indiquer que ses membres inférieurs sont figurés de profil. Cette supposition est renforcée par le drapé de son manteau qui souligne la forme d'un genou replié vers l'avant, une position qui semble bel et bien conforme à la monte à califourchon.

Dans le château du Pimpéan à Grézillé, une *Fuite en Égypte* appartient au cycle de l'Enfance du Christ peint à la voûte de la chapelle (fig. 186). La scène se déroule au premier plan d'un paysage verdoyant, à l'horizon duquel se dessine une ville. La Vierge, montée sur son âne, est entièrement drapée dans un ample manteau blanc brodé d'or. Si celui-ci dissimule presque tout son corps, il est pourtant permis de supposer que Marie chevauche à califourchon. Tout d'abord en raison de la position générale de son corps qui, comme à Marchésieux, s'inscrit dans le prolongement de l'axe de la monture. Par ailleurs, le manteau de la Vierge est drapé de part et d'autre des flancs de l'animal sans qu'aucun amoncellement de tissu ne soit perceptible au niveau de son cou. Cet élément semble confirmer que l'ouverture du manteau et donc le corps de Marie s'inscrivent bien dans le prolongement de l'encolure de l'âne.

Dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue, le décor de l'arc triomphal comporte également une image de la Fuite en Égypte (fig. 187). Remarquons, à ce stade, la particularité du programme iconographique de La Brigue où l'épisode de la Fuite est inséré entre ceux de l'Adoration des mages et de la Présentation de Jésus au Temple, selon une

[403] *Ibid*.

séquence narrative qui n'apparait dans aucune des sources textuelles qui ont été étudiées dans le cadre de cette enquête. La scène s'inscrit dans un paysage finement détaillé, composé d'une forêt dense, de rochers escarpés et d'une ville abritée derrière une haute muraille, scandée de tourelles. Au premier plan, la Vierge est montée sur un âne qui semble sellé, bien que le manteau de la jeune mère dissimule presque totalement l'équipement. Comme dans les deux peintures murales précédentes, elle ne fait pas face au regardeur mais se tourne dans le sens de la marche de sa monture. Le fait que l'on n'aperçoive qu'un seul de ses pieds, le long du flanc droit de l'animal, indique que Marie chevauche à califourchon, d'autant plus que la pointe de ce pied est orientée vers l'avant.
Il n'existe aucun exemple similaire parmi les *Fuites en Égypte* appartenant à notre documentation italienne. En revanche, plusieurs images laissent à penser que la Vierge chevauche sa monture en amazone, une posture qui aurait été popularisée par Catherine de Médicis dans le courant du XVIe siècle[404]. Or, ces différents exemples, dont la datation est antérieure, semblent indiquer que la monte en amazone était déjà pratiquée en Italie bien avant qu'elle ne soit promue grâce à la princesse médicéenne. Dans la peinture murale conservée dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 179), Marie ne fait pas face au spectateur mais est figurée en quasi-profil, dans le sens de progression de l'âne qui la transporte. Son regard, fermement fixé vers l'horizon, ne trahit aucun doute quant au chemin à emprunter. Ses vêtements forment un pli important au niveau de l'encolure de l'animal, comme si sa jambe gauche était repliée dans la posture de l'amazone.
La même posture a été illustrée à plusieurs reprises dans d'autres images s'inscrivant dans la mouvance de Giotto. Le décor peint par le maître et son atelier dans la basilique inférieure S. Francesco à Assise se poursuit avec une très belle *Fuite en Égypte* (fig. 188). Comme à Padoue, les personnages prennent place au premier plan d'un paysage aride, montagneux, parsemé d'une végétation rare mais finement détaillée. De part et d'autre de la composition, deux villes édifiées sur des promontoires rocheux évoquent peut-être le point de départ et la destination de la Sainte Famille. Au centre de l'image, la Vierge est assise sur un âne gris que Joseph mène par la bride. Son équipement est dissimulé par l'ample drapé du manteau bleu de Marie. Cependant, sa position semble identique à celle qui a été observée dans la fresque de la chapelle des Scrovegni, le genou gauche replié au niveau de l'encolure de l'animal, ainsi que l'exige la monte en amazone.
Dans l'église des Dominicains de Bolzano, le cycle marial et christologique de la chapelle S. Giovanni a été réalisé, nous l'avons déjà mentionné, par un artiste anonyme fortement marqué par la manière de Giotto. La *Fuite en Égypte* qu'il a peinte doit beaucoup aux deux images précédentes, en particulier en ce qui concerne le traitement du paysage et la posture de la Vierge. La scène s'inscrit dans un paysage minéral, aux arêtes aigües, qu'aucune trace de végétation ne vient adoucir. Marie chevauche un âne dont l'équipement est, de nouveau, dissimulé par son manteau. Elle est figurée de profil et la forme du drapé matérialise une position évoquant celle de l'amazone.

Indépendamment de la position adoptée par la Vierge tandis qu'elle chevauche sa monture, Jésus est généralement figuré entre les bras de sa mère. Malgré une attitude que l'on pourrait qualifier de passive, Marie joue en fait un rôle prépondérant puisqu'il lui incombe de veiller sur le bien-être de l'Enfant divin. C'est pourquoi elle le serre étroitement entre ses bras ou le couve parfois du regard, telle une véritable incarnation de la bienveillance maternelle[405].

---

[404] *Ibid*.

[405] PARIS Jean, *La Fuite en Égypte*, Paris : Éditions du Regard, 1998, p. 27.

Dans de nombreuses images murales de la Fuite en Égypte, en particulier parmi les plus anciennes, Jésus est figuré sous les traits d'un garçonnet revêtu d'une tunique. C'est le cas, notamment, dans les peintures murales de Ronzano ou de Brinay (fig. 173 et 174). Mais à partir du XIIIe siècle dans l'art mural de l'Hexagone et du siècle suivant en Italie, l'Enfant a souvent l'aspect d'un nourrisson qui a été étroitement emmailloté pour les besoins du voyage. Parmi les premiers exemples figurent une *Fuite en Égypte* qui appartient au décor du chœur de la chapelle S. Paul de Lacenas (fig. 189). Les personnages se détachent sur un fond uniformément rouge, interrompu par deux arbres au dessin stylisé qui indiquent que la scène se déroule en extérieur. La Vierge est assise sur un âne, dont le dos a été protégé par un tapis de selle. L'appréhension de la position de Marie est malaisée car les drapés du manteau sont peu définis et les proportions anatomiques ne sont pas respectées, ce qui induit un déséquilibre considérable entre son buste et ses membres inférieurs. Cependant, la Vierge semble plutôt faire face au regardeur, bien que son visage soit légèrement tourné en direction de Joseph, qui ouvre la marche. Cela laisse à penser qu'elle monte à la manière habituelle des dames du Moyen Âge, les deux jambes rassemblées sur le flanc droit de l'animal. La jeune mère serre étroitement son Fils entre ses bras. Celui-ci est figuré sous les traits d'un nourrisson dont le corps est entièrement emmailloté. Dans la *Fuite en Égypte* de la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 188), l'Enfant est emmailloté et la tête fragile du nouveau-né est également protégée par un pan d'étoffe. Le nourrisson est maintenu contre le buste de Marie à l'aide d'une écharpe nouée autour de son cou.

Ce motif iconographique particulier est introduit dans l'art mural de la Péninsule au XIVe siècle, peut-être pour la première fois dans la fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 179). Dans ce cas précis, cependant, l'Enfant n'est pas figuré sous les traits d'un nourrisson emmailloté, mais d'un garçonnet plus âgé revêtu d'une tunique. Ce motif spécifique perdure aux siècles suivants comme en témoigne, par exemple, la *Fuite en Égypte* peinte dans l'église paroissiale de Pagliaro (fig. 177). Il s'agit d'une particularité italienne puisque le seul exemple répertorié dans l'art mural de la France actuelle apparait dans la peinture murale de La Brigue (fig. 187), un édifice dont le décor a été réalisé par un peintre originaire de la Péninsule et qui se situe dans une zone frontalière.

Dans quelques rares images, qui semblent plus nombreuses au sein de notre documentation française, la Vierge allaite l'Enfant durant le trajet vers l'Égypte. Ce motif iconographique apparait pour la première fois dans la seconde moitié du XIIe siècle, dans deux peintures murales situées dans le nord-ouest de la France. La première appartient à un cycle de l'Enfance du Christ conservé sur le mur méridional de la nef de l'église S. Julien de Poncé-sur-le-Loir, dans le département actuel de la Sarthe. Ce décor a été réalisé dans une technique mixte alliant fresque et détrempe, probablement vers les années 1160-1170[406] ou 1170-1180[407]. La *Fuite en Égypte* a été fortement endommagée dans sa partie inférieure par le percement de deux arcs en plein cintre. Cependant, la figure de la Vierge à l'Enfant est bien conservée. Marie est assise, face au regardeur, sur une monture à la robe pommelée. L'Enfant, à demi-allongé, est maintenu contre son buste tandis qu'elle l'allaite. Remarquons que la Vierge présente la particularité d'être couronnée, une caractéristique qui n'a été observée que dans deux autres images murales[408]. La seconde peinture murale, contemporaine, est la *Fuite en Égypte* de la chapelle S. Julien du Petit-Quevilly (fig. 175).

---

[406] DAVY, JUHEL, PAOLETTI (1997), *op. cit.*, p. 176-177.

[407] DESCHAMPS Paul, « Les fresques romanes de l'église de Poncé-sur-le-Loir » in *Congrès Archéologique de France*, 1961, CXIX^e^ session (Maine, 1961), p. 190.

[408] Le motif iconographique de la Vierge couronnée apparait, non loin de Poncé, dans une *Fuite en Égypte* conservée dans l'église S. Hilaire d'Asnières-sur-Vègre et, en Italie, dans la basilique S. Abbondio de Côme.

L'Enfant est figuré sous les traits d'un garçonnet, revêtu d'une tunique claire et d'un manteau bleu foncé. Il lève le visage vers sa mère et tête le sein que celle-ci a dégagé de son vêtement, à l'aide de sa main droite. Malgré cela, Jésus ne possède pas l'attitude d'un enfant de son âge puisqu'il tient un livre fermé dans la main gauche et esquisse un geste de bénédiction de la dextre. Ces éléments associés à l'allaitement permettent de souligner la double nature du Christ, la divine et l'humaine.

Dans l'art mural de la Péninsule, le motif de la Vierge allaitante, dans le contexte de la Fuite en Égypte, apparait peu après. Le premier exemple répertorié est une mosaïque qui appartient au décor du transept septentrional de la basilique S. Marco de Venise (fig. 190). L'image se compose de deux séquences narratives successives qui sont délimitées par des éléments architecturaux. Sur la gauche, le mosaïste a illustré le thème secondaire du Songe de Joseph. Le vieil homme, identifié par une inscription, est endormi sur une couche recouverte d'une étoffe blanche aux rayures rouges. L'ange, debout au pied du lit et tenant un sceptre, transmet son avertissement à Joseph ainsi que l'indique sa main droite tendue dans sa direction. La transition avec l'épisode suivant s'effectue à l'aide d'une structure architecturale, haute et percée d'une ouverture étroite, qui évoque peut-être la ville que la Sainte Famille s'apprête à quitter. La seconde séquence est consacrée à la *Fuite en Égypte* à proprement parler. Les personnages se détachent sur un fond d'or, dont l'uniformité est interrompue par la figuration d'un arbre très stylisé, peut-être un palmier. Les protagonistes se dirigent vers une ville, figurée à l'extrémité droite de la composition, dont Joseph s'apprête à franchir la porte. Au centre, la Vierge est assise sur un âne à la robe immaculée et fait face au regardeur, selon la posture de monte la plus répandue. Elle serre étroitement l'Enfant contre son buste. Celui-ci, revêtu d'une tunique rouge, s'agrippe au sein de sa mère et tête voracement.

Le motif de la Vierge allaitante perdure aux siècles suivants, comme en témoigne la belle *Fuite en Égypte* peinte dans le cloître de l'abbaye d'Abondance (fig. 181). La Vierge a enveloppé l'Enfant dans un pan de son manteau afin de pouvoir l'allaiter. Mais au contraire des deux images précédentes où Marie veillait avec attention sur le déroulement de la tétée, le visage incliné vers le nouveau-né, la Vierge d'Abondance se retourne comme pour guetter l'arrivée d'éventuels poursuivants. Cette attitude ainsi que les traits crispés de son visage traduisent l'angoisse qui habite la jeune mère, dont la progéniture est menacée.

3.4.1.3. Joseph

Dans la majorité des sources littéraires qui relatent l'épisode de la Fuite en Égypte, Joseph joue un rôle primordial puisque c'est lui qui reçoit l'avertissement de l'ange quant aux intentions meurtrières d'Hérode et qui organise le départ précipité de sa famille. Seul le *Protévangile de Jacques* limite l'intervention de l'époux de la Vierge, puisque c'est elle qui est directement prévenue de l'imminence du Massacre des Innocents, sans que l'auteur ne précise l'origine de cette information. La présence de Joseph n'est d'ailleurs pas mentionnée.

Mais la prépondérance du rôle de Joseph, dans la plupart des récits, se reflète dans l'iconographie de la Fuite en Égypte puisque le vieil homme est toujours figuré aux côtés de son épouse et de son Fils. Dans la plupart des images qui ont été recensées dans l'art mural de France et d'Italie, Joseph apparait en tête de cortège et mène la monture sur laquelle Marie est assise. Lorsqu'il occupe cette position, le vieil homme tient souvent la longe qui lui permet de guider l'animal. Dans de nombreux cas, il transporte également les effets personnels de la Sainte Famille, sous la forme d'un baluchon suspendu à un bâton qu'il main-

tient sur l'une de ses épaules. Ces différents éléments iconographiques soulignent le rôle actif que Joseph a joué dans l'organisation et la logistique de la Fuite en Égypte.
Les exemples sont nombreux au sein de la documentation iconographique qui a été rassemblée. Dans la *Fuite en Égypte* peinte dans l'église S. Maria de Ronzano (fig. 173), le bras tendu de Joseph indique qu'il tire fermement sur la bride ornée de perles qu'il tient dans la main droite. De l'autre, il maintient sur son épaule le bâton auquel sont suspendus un baluchon, enfermé dans une étoffe blanche et bleue, et un tonnelet. Joseph se retourne vers son épouse et son Fils afin de s'assurer de leur bien-être, à moins qu'il ne surveille l'apparition d'éventuels poursuivants. Une figuration analogue apparait, en France, dans la peinture murale de Lacenas (fig. 189).

Plus rarement, Joseph ferme la marche et progresse derrière la monture sur laquelle est juchée la Vierge. Cette rareté est particulièrement accentuée dans l'art mural de l'Hexagone où cette configuration n'a été employée que dans trois *Fuites en Égypte,* très fragmentaires, qui ont toutes été réalisées dans la première moitié du XVIe siècle[409]. Lorsque Joseph est figuré en queue de cortège, un autre personnage est généralement chargé d'ouvrir la marche comme, par exemple, dans la mosaïque du baptistère S. Giovanni de Florence (fig. 178). Joseph marche, pieds nus, derrière l'âne et lève un bâton, comme s'il s'apprêtait à cingler la croupe de l'animal pour hâter son allure. La monture est menée par un jeune homme, un personnage sur lequel nous reviendrons dans le paragraphe suivant, consacré aux accompagnateurs de la Sainte Famille.
Cependant, même lorsque Joseph ferme la marche, la présence de ce personnage secondaire n'est pas systématique. Dans la *Fuite en Égypte* peinte dans l'oratoire de Clusone (fig. 183), le vieil homme marche derrière l'âne dont il fouette la croupe à l'aide d'un fin branchage. L'animal progresse docilement bien que personne ne lui tienne la bride. Comme dans les deux images évoquées plus haut, Joseph transporte également les effets de la Sainte Famille contenus dans le baluchon qui repose sur son épaule gauche.

Au-delà du rôle de logisticien qui lui échoie dans de nombreuses images murales de la Fuite en Égypte, Joseph a parfois le privilège de porter l'Enfant Jésus sur ses épaules. Ce motif iconographique particulier apparait exclusivement au sein de notre documentation italienne, à partir du XIIe siècle. Le premier exemple a été observé au milieu du siècle dans la mosaïque de la Cappella Palatina de Palerme (fig. 172). Joseph, qui n'est pas nimbé mais que l'on identifie grâce à l'inscription grecque qui l'accompagne, précède la monture sur laquelle la Vierge est juchée. L'écartement de ses jambes indique que le vieil homme progresse à une allure soutenue. Il porte Jésus sur ses épaules, l'Enfant étant figuré sous les traits d'un jeune garçonnet. Celui-ci se retourne vers sa mère et tend la main droite dans sa direction. L'insertion de ce motif iconographique particulier dans l'art mural de la Péninsule souligne les apports de l'iconographie byzantine de la Fuite en Égypte dans laquelle il semble assez répandu[410].
Bien que fort rare, ce motif iconographique perdure au moins jusqu'au XIVe siècle comme en témoigne, par exemple, la *Fuite en Égypte* peinte dans l'église S. Antonio in Polesine de Ferrare (fig. 182). Comme dans la mosaïque palermitaine, Joseph ouvre la marche et porte l'Enfant sur ses épaules, tout en guidant la monture de la Vierge par la bride. Jésus se re-

[409] Ces trois peintures murales sont conservées dans l'église S. Jean-Baptiste de Suzan, dans l'église d'Ourde et dans la chapelle Notre-Dame-de-Protection de Cagnes.

[410] WEITZMANN (1951), *op. cit.*, p. 77. Selon l'auteur, l'iconographie byzantine de la Fuite en Égypte comporte trois formules distinctes, dont celle figurant Jésus sur les épaules de Joseph.

tourne vers sa mère et manifeste sa volonté de la rejoindre en tendant les bras vers elle. Marie répond à cet appel en ouvrant largement les bras, une attitude qui souligne la force des liens qui unissent la mère et l'Enfant. Il faut remarquer que ce type d'images a pu jouer un rôle dans la composition du récit de la Fuite en Égypte tel qu'il est proposé par l'auteur des *Méditations sur la vie du Christ,* puisque celui-ci indique que l'Enfant est porté alternativement par Marie et par Joseph au cours du voyage.

3.4.1.4. Les accompagnateurs de la Sainte Famille

Dans les images murales de la Fuite en Égypte, recensées dans le cadre de cette enquête, la Sainte Famille est souvent accompagnée par un jeune garçon que la tradition a identifié à l'un des fils de Joseph, bien qu'aucune des sources littéraires étudiées n'en fasse mention. Seul l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* indique la présence de trois garçons et d'une jeune fille auprès de la Sainte Famille, mais il semble s'agir de voyageurs rencontrés fortuitement, alors qu'ils empruntaient le même chemin que les exilés.
À l'instar = du choix d'un âne comme monture de la Vierge, il est permis de supposer que la présence du jeune homme identifié au fils de Joseph dérive du récit du Voyage vers Bethléem, tel qu'il est rapporté par le *Protévangile de Jacques*. En effet, après avoir indiqué que la Vierge voyage sur l'ânesse de Joseph pour se rendre à Bethléem, l'auteur précise que le fils du vieil homme conduit la monture en la tenant par la bride. La présence du fils de Joseph, lors de cet épisode, est également évoquée par l'*Évangile arménien de l'Enfance* dont le rédacteur mentionne, en outre, qu'il s'agit du plus jeune fils du vieillard et qu'il se prénomme José.

Du point de vue iconographique, la présence du jeune garçon a surtout été observée dans l'art mural de la Péninsule, une diffusion qui témoigne sans doute des affinités qui existent entre cette zone géographique et l'art byzantin, dans lequel cette figure semble particulièrement répandue[411]. La position du garçon au sein de la composition dépend largement de celle de Joseph et dénote une certaine recherche de symétrie. Si le vieil homme est figuré en tête du cortège, son fils apparait alors derrière la monture de la Vierge, comme c'est le cas dans la mosaïque de la Cappella Palatina de Palerme (fig. 172). Le jeune homme est revêtu d'une tunique courte, d'un pantalon serré et de chaussures qui semblent lacées autour de ses mollets. Dans la main droite, il tient un petit fouet, doté de deux lanières de cuir, à l'aide duquel il stimule la marche de l'animal. En outre, il a déchargé son père du baluchon contenant les effets de la Sainte Famille puisque Joseph porte Jésus sur ses épaules.
Une composition analogue a été employée, plus tardivement, dans une *Fuite en Égypte* qui appartient au décor peint dans le chœur de la basilique S. Abbondio de Côme (fig. 191). Les personnages progressent dans un espace désertique, caractérisé par un sol rocailleux et par un arbre unique, en l'occurrence un palmier. Le fond bleu sombre évoque peut-être un ciel nocturne. Le cortège, mené par Joseph, progresse vers la droite de la composition. Le vieil homme, nimbé, s'appuie sur un bâton de marche et tient fermement la bride de l'âne dans sa main droite. Il se retourne vers la Vierge et l'Enfant comme pour s'assurer que leur voyage se déroule dans les meilleures conditions. Marie est assise sur la monture selon la position traditionnellement dévolue aux femmes. L'âne est équipé d'une selle fixée sous son ventre à l'aide d'une large courroie. Jésus est assis sur les genoux de sa mère et celle-ci l'a

[411] *Ibid*.

partiellement enveloppé dans son manteau pour le protéger. Un jeune homme au crâne entièrement rasé ferme la marche. Comme dans la mosaïque de Palerme, il fouette l'âne à l'aide d'un martinet, tout en transportant le baluchon de la Sainte Famille bien que, dans ce cas précis, Joseph ne porte pas Jésus sur ses épaules. Remarquons que cette peinture murale fait partie des rares exemples figurant la Vierge couronnée.

Dans les images de la Fuite en Égypte où Joseph est figuré en queue de cortège, le jeune garçon le remplace généralement pour guider la monture de la Vierge. Cette formule iconographique possède probablement une origine byzantine, puisqu'elle est notamment employée dans toutes les églises de Cappadoce dans lesquelles l'épisode a été illustré[412]. Au sein de notre *corpus* iconographique, cette disposition des personnages apparait, nous l'avons déjà évoqué, dans la mosaïque du baptistère de Florence (fig. 178). Un garçon, revêtu d'une tunique courte sans manche, d'un pantalon moulant et de bottines noires, ouvre la marche. La monture de la Vierge n'étant pas harnachée, le jeune homme pose la main sur l'encolure de l'animal pour contrôler sa progression. Il se retourne vers l'Enfant pour recevoir le geste de bénédiction que celui-ci lui adresse. Le jeune garçon transporte également le baluchon qui échoie traditionnellement à Joseph. Ce dernier est figuré derrière l'âne qu'il incite à avancer à l'aide de son bâton.

Autre exemple avec une *Fuite en Égypte* qui poursuit le cycle de l'Enfance du Christ peint à la fin du XIIe siècle dans la Grotta di Biagio à San Vito dei Normanni (fig. 192). La scène se déroule dans un paysage aride, caractérisé par un sol minéral dépourvu de végétation et par une montagne percée d'une caverne, qui délimite la composition sur la droite. Un ciel d'un bleu profond évoque peut-être le voyage nocturne de la Sainte Famille. Le groupe progresse vers la gauche de la composition. Le jeune homme est figuré en tête du cortège et mène la monture de la Vierge par la bride. Le garçon possède la particularité d'être nimbé, un élément qui favorise l'identification de ce personnage au fils de saint Joseph. Le jeune homme transporte les effets de la Sainte Famille, suspendus à un bâton qu'il maintient sur son épaule droite, et se retourne vers Marie pour s'assurer de son bien-être. Celle-ci répond à sa sollicitude d'un geste de la main gauche. La Vierge est assise sur un âne blanc selon la position traditionnellement dévolue aux femmes. L'Enfant n'est pas figuré dans les bras de sa mère, mais sur les épaules de Joseph qui ferme la marche. Le vieil homme progresse en s'appuyant sur un bâton de marche. Entre Marie et le jeune garçon, un ange apparait dans un médaillon cerclé d'or sur fond rouge. Une main tendue vers la gauche, la créature céleste indique la direction à suivre à la Sainte Famille.

La présence d'un ange, montrant le chemin à la Sainte Famille, est assez fréquente dans les *Fuites en Égypte* appartenant à la documentation iconographique de cette étude, en particulier dans l'art mural de l'Italie. Dans la fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 179), un ange vole au-dessus des personnages et se retourne vers la Vierge pour lui indiquer la direction à suivre. Dans la *Fuite en Égypte* d'Assise (fig. 188), les guides célestes sont au nombre de deux et semblent se déplacer dans les airs, au rythme de la marche de la Sainte Famille. L'ange est plus proche des protagonistes dans la peinture murale de la cathédrale d'Atri (fig. 180) puisqu'il ouvre la marche devant Joseph. Les deux bras tendus vers la droite, il signale avec véhémence le chemin qui doit être emprunté.

L'église S. Jean-Baptiste de Sore, dans le département actuel des Landes, abrite une *Fuite en Égypte* peinte dans l'absidiole septentrionale, probablement dans le courant du XIVe siècle[413] (fig. 193). Les personnages se détachent sur un arrière-plan décoratif, constellé de

[412] *Ibid*.

[413] SUAU, GABORIT (1998), *op. cit*.

fleurettes rouges. Le sol rocailleux, parsemé de rares touffes d'herbe, indique néanmoins que la scène se déroule en extérieur, vraisemblablement dans un lieu désertique. Joseph mène le cortège en tirant l'âne par la longe. À l'aide d'un long bâton qui repose sur son épaule gauche, le vieil homme transporte le baluchon contenant les effets de la Sainte Famille. Derrière Joseph, la Vierge est assise en sambue sur sa monture. Marie s'agrippe de la main gauche à la selle qui équipe l'animal et, de la dextre, maintient l'Enfant sur ses genoux. De sa main gauche, Jésus reçoit un objet rond d'un ange qui vole derrière la monture. Peut-être s'agit-il d'un fruit soulignant le fait que Dieu a pourvu aux besoins de la Sainte Famille durant son exil ? Une seconde créature céleste marche en queue de cortège. Tenant un long bâton dans la main droite, l'ange cravache la croupe de l'âne afin d'accélérer sa progression.

Mais l'ange mène parfois le cortège en tenant la bride de la monture de la Vierge, dans une attitude généralement dévolue à Joseph ou au jeune garçon qui accompagne la Sainte Famille. Ce motif iconographique apparait pour la première fois, au sein de notre *corpus*, dans une *Fuite en Égypte* qui appartient au décor peint dans la nef de l'église S. Maria in Vescovio à Torri in Sabina. Ce cycle consacré à l'Enfance et à la Passion du Christ aurait été réalisé par un anonyme romain vers 1294-1295[414]. La fresque qui nous intéresse est fragmentaire et il est difficile d'appréhender l'espace dans lequel la scène se déroule. Il s'agit peut-être d'un paysage montagneux puisque l'on observe, à l'arrière-plan, la présence d'un arbre enraciné sur une colline. La Vierge à l'Enfant chevauchant une monture occupe le centre du cortège. La lisibilité de sa posture est altérée mais Marie semble monter dans la position traditionnellement adoptée par les femmes. Jésus est assis sur les genoux de sa mère, le dos reposant contre son buste. Il tourne son visage vers un ange, aux ailes largement déployées, qui ouvre la marche tout en guidant l'âne par la bride. Joseph marche derrière la monture en transportant son baluchon sur l'épaule gauche.

Autre exemple semblable, bien que plus tardif, dans la *Fuite en Égypte* de Varallo Sesia (fig. 184). Comme dans l'image précédente, la monture de la Vierge est menée par un ange qui ouvre la marche, tout en se retournant vers la mère et son Enfant pour s'assurer de leur bien-être. Joseph marche près du flanc droit de l'âne. À l'instar de l'ange, il va pieds nus le long du chemin caillouteux. Le vieil homme courbe légèrement l'échine sous le poids de l'outre, suspendue à un bâton, et d'un panier tressé qu'il tient dans la main droite et qui contient peut-être les victuailles nécessaires pour le voyage.

Très exceptionnellement, la présence d'une femme accompagnant la Sainte Famille a pu être observée dans quelques *Fuites en Égypte* appartenant à la documentation iconographique de cette enquête. Dans la fresque de la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 188), la Sainte Famille est accompagnée par deux personnages. Le premier est un jeune garçon qui marche derrière la monture de la Vierge. Il tient dans la main droite une fine baguette à l'aide de laquelle il pique la croupe de l'animal. Il transporte également une besace, fixée en bandoulière autour de sa poitrine. Une femme d'âge mûr, entièrement vêtue de blanc et voilée, chemine aux côtés du jeune homme. Elle s'appuie sur un long bâton de marche et porte un ballot de tissu en équilibre sur sa tête. Doit-on reconnaître dans ce personnage féminin la sage-femme Salomé, dont la présence auprès de la Sainte Famille en fuite est évoquée par l'*Histoire de Joseph le Charpentier* ? Rien ne permet de l'affirmer. D'ailleurs, la charge que la femme transporte sur sa tête l'assimile davantage à une servante qui participerait au transport des effets de la Sainte Famille.

[414] Voir note 116 p. 85.

Dans la chapelle S. Sébastien de Lanslevillard, le programme décoratif consacré à la vie du Christ se poursuit avec une belle *Fuite en Égypte,* peinte sur le mur méridional (fig. 194). La scène se déroule dans un paysage aride, matérialisé par un sol rocailleux parsemé de rares végétaux. Seul un palmier est parvenu à s'enraciner dans cet environnement minéral. À l'extrémité droite de la composition, Joseph mène le cortège en tirant la monture de la Vierge par la longe qui est attachée autour de son cou. Mais l'animal profite, semble-t-il, d'une courte pause pour grignoter une touffe d'herbe à sa portée. Comme à son habitude, Joseph transporte le baluchon contenant les maigres possessions de la Sainte Famille. La Vierge est assise sur l'âne, face au regardeur. Elle tient dans ses bras l'Enfant dont le corps, à l'exception des pieds, est entièrement emmailloté. Une jeune femme, portant une robe écarlate, marche derrière la monture de Marie. Dans la main droite, elle tient une baguette avec laquelle elle cravache la croupe de l'animal, un rôle généralement dévolu à Joseph ou au jeune garçon. Comme la femme dans la peinture précédente, elle transporte une charge sur sa tête mais il s'agit ici d'un objet de bois creux et oblong qui pourrait évoquer un baquet, destiné au bain de l'Enfant, ou une mangeoire pour animaux. Quoi qu'il en soit, cet élément inhabituel tendrait à confirmer l'identification de ce personnage féminin à la sage-femme Salomé. D'autant plus que le nimbe qu'elle arbore ne semble pas devoir caractériser une simple servante.

Enfin, la *Fuite en Égypte* peinte dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 179) présente une formule iconographique moins fréquente puisque la Sainte Famille est accompagnée d'un groupe de personnages secondaires plus étoffé. En effet, quatre protagonistes, visiblement jeunes et dépourvus de nimbe, cheminent de concert avec les personnages sacrés. L'un d'entre eux est figuré en tête de cortège, près de Joseph, et tient dans sa main droite la bride de la monture de la Vierge. Les trois autres ferment la marche. Le personnage revêtu d'une tunique verte semble, d'ailleurs, aiguillonner l'âne à l'aide d'une petite pique qu'il tient dans la main droite. Remarquons que les accompagnateurs sont ici au nombre de quatre, comme dans le récit livré par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* dont l'auteur indique que trois jeunes garçons et une jeune fille accompagnent la Sainte Famille vers sa terre d'exil.

3.4.2. Un motif iconographique particulier : la Sainte Famille dissimulée derrière une montagne

Dans quelques rares *Fuites en Égypte*, qui appartiennent toutes à l'art mural du XVe siècle, la Sainte Famille est à demi-dissimulée derrière une montagne qu'elle contourne. Parmi les exemples répertoriés figurent les peintures murales de Codigoro et de Pagliaro (fig. 176 et 177), qui ont été évoquées plus haut à propos du thème iconographique du Massacre des Innocents illustré au premier plan. Dans les deux cas, la Sainte Famille est figurée au second plan tandis qu'elle prend la fuite au-delà d'une montagne, un élément formel qui permet d'introduire une distance entre les personnages sacrés et le carnage perpétré au premier plan.

Dans la *Fuite en Égypte* de Codigoro, les personnages se dirigent vers la gauche de la composition, en direction de l'enceinte d'une ville qui matérialise peut-être leur lieu d'exil. Le cortège est conduit par Joseph qui porte l'Enfant sur ses épaules. À sa suite, la Vierge semble exceptionnellement aller à pied. Un jeune garçon, qui transporte sur son épaule gauche l'habituel baluchon, ferme la marche.

À Pagliaro, ce dernier personnage est absent et la Vierge est juchée sur l'âne, dont on n'aperçoit que la tête et l'encolure. Marie porte l'Enfant, entièrement emmailloté et retenu à l'aide d'une écharpe de tissu blanc nouée autour de son cou. La monture est menée par Joseph qui tient la longe dans la main droite, tout en s'appuyant sur son bâton de marche et en transportant un baluchon. Le groupe contourne la montagne pour se diriger vers la droite de la composition, vers une destination située au-delà du cadre de l'image.
Dans la chapelle Notre-Dame-de-Boncoeur de Lucéram, le programme iconographique dédié à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ, se poursuit avec une image de la Fuite en Égypte (fig. 195). Les personnages se répartissent au sein d'un paysage à la fois montagneux et arboré. Le premier plan de la composition est consacré au thème secondaire du miracle du champ de blé, sur lequel nous reviendrons dans le prochain paragraphe. Au second plan, la Sainte Famille contourne la montagne qui occupe la partie droite de l'image. Joseph, portant son baluchon, marche en tête. À partir des épaules, son corps est totalement dissimulé par la montagne. Derrière lui, la Vierge est juchée sur sa monture, dont on n'aperçoit que la croupe. Marie tient l'Enfant qui, confiant, lève vers sa mère un visage souriant.

Le motif iconographique de la Sainte Famille dissimulée derrière une montagne peut être rapproché de la tradition littéraire, initiée par le *Protévangile de Jacques,* qui insiste particulièrement sur le Massacre des Innocents et sur les répercussions qu'il engendre, non pour la Sainte Famille, mais pour la famille d'Élisabeth, la cousine de la Vierge. Rappelons que celle-ci, à l'annonce de la menace imminente, s'enfuit dans la montagne pour mettre son fils Jean-Baptiste à l'abri de la fureur du roi Hérode. L'apparition de notre motif iconographique résulte peut-être d'une interprétation nouvelle de ce récit, appliqué à la Sainte Famille elle-même[415]. À moins qu'il ne s'agisse, tout simplement, d'un moyen formel destiné à valoriser un épisode secondaire, qui est alors figuré au premier plan, tout en le situant dans le contexte de la Fuite en Égypte.

ꝏ

L'observation de l'iconographie traditionnelle de la Fuite en Égypte a révélé la grande stabilité du thème au cours de la période étudiée. La scène se déroule souvent dans un lieu indéfini, en particulier dans les plus anciennes images, mais aussi dans l'art mural de l'Hexagone où cette caractéristique demeure prépondérante jusqu'à la fin du XIVe siècle. Parallèlement, des indications d'ordre spatial commencent à être introduites dans les *Fuites en Égypte* italiennes, dès le XIIe siècle. Elles permettent de situer l'épisode dans un cadre paysager, souvent caractérisé par son aspect désertique. Cette caractéristique s'accentue à partir du XIVe siècle, et surtout au siècle suivant, avec l'introduction de paysages beaucoup plus développés et panoramiques. L'aridité du paysage se réfère aux contrées désertiques que la Sainte Famille traverse durant son voyage, mais constitue plus encore une évocation symbolique de l'épreuve qui lui est imposée par Dieu. Parallèlement, l'insertion de structures architecturales permet parfois de préciser la chronologie de l'épisode représenté, selon que les protagonistes s'éloignent du lieu du Massacre des Innocents ou, au contraire, qu'ils se rapprochent de leur destination.
La figuration des personnages s'articule presque toujours autour du motif central de la Vierge à l'Enfant chevauchant une monture, un motif iconographique dont l'origine provient

[415] MONNERET (2005), *op. cit.*, p. 412.

en grande partie du récit livré par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*. Mais la formation de ce motif n'est sans doute pas étrangère à l'iconographie du Voyage vers Bethléem et de l'Entrée de Jésus à Jérusalem, au moins pour ce qui concerne le choix d'un âne comme monture de la Vierge. La position de Marie sur sa monture a souvent fait l'objet d'une attention particulière. Le plus souvent, elle monte dans la position qui était traditionnellement adoptée par les femmes du Moyen Âge, les deux jambes rassemblées sur le même flanc de l'animal. Cette position présente, en outre, l'avantage plastique de permettre une figuration frontale de la Vierge et de l'Enfant qu'elle tient généralement dans ses bras. Mais dans certains cas, des positions de monte différentes, en amazone ou à califourchon, ont été privilégiées. L'équipement de la monture reflète également l'intérêt des artistes pour un certain réalisme. Après le Concile de Trente, l'iconographie de la Fuite en Égypte évolue considérablement, avec l'élimination progressive de l'âne qui n'est plus considéré comme une monture digne de transporter la Vierge et l'Enfant. Ainsi, Marie chemine désormais le plus souvent à pied, aux côtés de Joseph[416].

L'Enfant, nous l'avons dit, est presque toujours figuré dans les bras de sa mère, soit sous les traits d'un garçonnet revêtu d'une longue tunique, en particulier dans les plus anciennes images murales, soit sous l'aspect d'un nourrisson entièrement emmailloté, surtout à partir du XIIIe siècle en France et du siècle suivant en Italie. Ce second type iconographique s'accompagne parfois d'un motif particulier, introduit dans l'art mural de l'Italie du Trecento : Jésus est maintenu contre le buste de Marie à l'aide d'une écharpe de tissu qu'elle a nouée autour de son cou. Plus rarement, à partir de la seconde moitié du XIIe siècle, l'Enfant tète le sein de sa mère pendant le voyage vers l'Égypte. Ce motif iconographique a connu une faveur plus importante dans l'art mural de l'Hexagone.

La présence de Joseph auprès de la Vierge à l'Enfant est systématique. De nombreux récits lui confèrent, d'ailleurs, un rôle prépondérant dans l'organisation de la fuite de la Sainte Famille, puisqu'il a été le premier à recevoir l'avertissement divin transmis par l'ange. La figuration de Joseph est caractérisée par deux formules iconographiques principales. Le plus souvent, il mène le cortège et conduit la monture de la Vierge en la tenant par la bride. Dans les autres images de la Fuite en Égypte, il ferme la marche et cingle parfois la croupe de l'animal à l'aide d'un martinet ou d'une baguette. Joseph transporte souvent un baluchon contenant les effets de la Sainte Famille, qui souligne son rôle d'organisateur. Plus rarement, et exclusivement au sein de notre documentation italienne, le vieil homme porte l'Enfant sur ses épaules, un motif qui provient certainement de l'iconographie byzantine de la Fuite en Égypte.

Un ou plusieurs personnages secondaires sont susceptibles d'accompagner la Sainte Famille dans son voyage vers l'Égypte. Il s'agit souvent d'un jeune garçon que la tradition a identifié au fils de Joseph. Sa présence est particulièrement répandue dans l'art mural de la Péninsule. La position du jeune homme au sein de la composition dépend de celle qui a été attribuée à Joseph. Si celui-ci mène le cortège, le garçon ferme la marche, et vice versa. En fonction de sa position dans l'image, ses attributions sont les mêmes que celles de Joseph, qu'il fouette la croupe de la monture ou qu'il la mène par la bride. Il transporte souvent le baluchon qui, en son absence, échoie à Joseph. D'autres personnages secondaires sont introduits ponctuellement dans l'iconographie de la Fuite en Égypte. Il s'agit, tout d'abord, d'un ange qui indique à la Sainte Famille la direction à suivre ou participe à la conduite de la monture de la Vierge. Plus rarement, une femme accompagne la Sainte Famille. Le fait qu'elle transporte généralement une charge incite à l'identifier à une servante. Mais il pour-

[416] MÂLE (1951), *op. cit.*, p. 252-253. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 282.

rait également s'agir d'une figuration de la sage-femme Salomé, dont la présence au cours de la Fuite en Égypte est évoquée par l'*Histoire de Joseph le Charpentier*. D'une manière tout à fait exceptionnelle, les protagonistes principaux sont accompagnés d'un groupe de personnages secondaires plus nombreux.
Si la Sainte Famille est habituellement figurée au premier plan de la composition, il arrive qu'elle soit à demi-dissimulée derrière une montagne qu'elle contourne. Ce motif particulier s'apparente peut-être aux récits relatifs à la fuite d'Élisabeth, qui se réfugie dans les montagnes avec son fils Jean-Baptiste afin qu'il échappe au Massacre des Innocents. Le motif n'a été observé que dans quelques peintures murales réalisées au cours du XVe siècle.
Au-delà de la figuration de la Sainte Famille et des personnages secondaires qui l'accompagnent parfois, l'iconographie de la Fuite en Égypte s'attache souvent à illustrer quelques-uns des épisodes miraculeux qui ponctuent le voyage.

3.4.3. Les épisodes miraculeux pendant la Fuite en Égypte

L'illustration des épisodes miraculeux relatifs à l'épisode de la Fuite en Égypte est inexistante dans l'iconographie paléochrétienne[417], à l'exception peut-être de la rencontre avec le gouverneur Afrodisius sur l'arc triomphal de S. Maria Maggiore de Rome. Mais ce thème secondaire et d'autres miracles, comme la mise en déroute du groupe de brigands, ont été très rarement illustrés[418]. D'autres, en revanche, ont fait l'objet d'un véritable engouement, comme le miracle du palmier qui est illustré à de nombreuses reprises au sein de la documentation iconographique de cette enquête.

3.4.3.1. Le miracle du palmier

Le thème secondaire du miracle du palmier a pour origine le récit de la Fuite en Égypte tel qu'il a été livré par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*. Selon l'auteur, l'évènement miraculeux s'est produit au troisième jour du voyage de la Sainte Famille. Accablée par la chaleur du désert, Marie souhaite faire une halte pour profiter de l'ombre d'un palmier isolé. Étant descendue de sa monture, elle s'assoie sur le sol et, remarquant les fruits qui mûrissent à la cime de l'arbre, exprime son souhait d'en goûter un. Joseph la rembarre durement, arguant que les fruits sont inaccessibles et que l'urgence est plutôt de reconstituer leur réserve d'eau douce, qui est épuisée. L'Enfant s'emploie alors à exaucer les vœux de chacun de ses parents. Pour Marie, il ordonne au palmier de se courber afin qu'elle puisse cueillir les fruits de sa cime. Pour Joseph, Jésus fait jaillir une source d'eau fraîche d'entre les racines du palmier. Chacun a donc pu se rassasier et se désaltérer. En remerciement, l'Enfant ordonne qu'une des branches du palmier soit transportée par un ange pour être plantée au paradis, où la palme deviendra un symbole de victoire.
Bien qu'il soit intimement lié au miracle du palmier du point de vue du récit, le jaillissement de la source a été moins souvent illustré car il est plutôt associé au thème iconographique du Repos pendant la Fuite en Égypte[419]. Or, cette thématique n'a pas connu une grande faveur jusqu'à la fin du XVe siècle, bien qu'elle ait fait l'objet d'un extraordinaire engouement au siècle suivant, aussi bien en Italie que dans l'aire culturelle germanique et en Eu-

[417] BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 185.
[418] VALENSI (2002), *op. cit.*, p. 156.
[419] *Ibid.*, p. 159.

rope du Nord, un engouement qui traduit une nouvelle vénération pour la Sainte Famille, encouragée par l'Église à la même époque[420].

Au sein de notre *corpus* documentaire, le miracle du palmier est pourtant illustré pour la première fois dans le contexte iconographique du Repos pendant la Fuite en Égypte. Il s'agit d'une peinture murale qui appartient au décor réalisé vers 1280[421] dans la crypte de la cathédrale S. Maria Assunta de Sienne (fig. 196). La composition se déploie sur deux murs adjacents. À gauche, la Vierge semble assise à même le sol près d'un palmier, avec l'Enfant debout auprès d'elle. Sa main droite tendue de manière péremptoire, Jésus ordonne au palmier de se courber vers Marie qui en recueille les fruits. Joseph est figuré sur la paroi contiguë. Le regard tourné vers son épouse et vers son Fils, il tend la main droite, paume ouverte vers le ciel, comme s'il souhaitait obtenir lui aussi l'un des fruits de l'arbre. Sa main, qui empiète sur la bordure séparant les deux parties de l'image, permet de conférer une certaine unité à la scène malgré la contrainte architecturale qu'elle subit. Cette peinture murale constitue un *unicum* au sein de notre documentation. Dans tous les autres exemples qui ont été répertoriés, le miracle du palmier est associé à une figuration de la Fuite en Égypte à proprement parler.
Dans la *Fuite en Égypte* peinte dans la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 188), le miracle du palmier n'est qu'évoqué grâce à la présence d'un palmier au tronc courbé, dont le branchage s'incline vers le groupe de la Vierge à l'Enfant. Au contraire, le peintre lombard qui a œuvré dans la basilique S. Abbondio de Côme (fig. 191) propose une illustration littérale du récit livré par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*. Le palmier malingre, figuré derrière la Sainte Famille, semble aussi sec que le sol dans lequel il s'est enraciné. Pourtant, ses branches sont chargées de fruits rebondis que l'arbre met à la disposition de l'Enfant en s'inclinant. Le miracle du palmier apparait également dans la *Fuite en Égypte* peinte dans la cathédrale d'Atri (fig. 180). L'arbre peint par Andrea Delitio reflète l'intérêt du peintre pour un certain naturalisme, avec son tronc strié et ses palmes finement détaillées. Les bras tendus verticalement, Jésus ordonne au palmier de s'incliner afin qu'il puisse se saisir de ses fruits. Autre exemple dans la *Fuite en Égypte* de la chapelle S. Sébastien de Lanslevillard (fig. 194) où l'illustration du miracle du palmier rappelle celle qui a été observée à Côme. Le palmier est le seul arbre figuré par le peintre, au sein d'un paysage aride. L'arbre incline ses ramures chargées de fruits vers la Vierge afin qu'elle puisse les cueillir.

Remarquons que, dans l'art mural de l'Hexagone, le miracle du palmier n'a pas été illustré dans les *Fuites en Égypte* antérieures au XVe siècle. Mais même à cette période, le thème secondaire demeure exceptionnel, et il est même inexistant en dehors de l'aire alpine. Cette concentration, dans la zone frontalière avec la Péninsule, laisse à penser que l'illustration du miracle du palmier s'apparente à une tradition artistique italienne qui ne s'est pas implantée dans les régions septentrionales et occidentales de la France. En revanche, dans les *Fuites en Égypte* françaises, l'épisode légendaire est souvent remplacé par un deuxième miracle, celui du champ de blé.

3.4.3.2. Le miracle du champ de blé

Au cours de sa fuite éperdue vers l'Égypte, la Sainte Famille passe à proximité d'un champ labouré, que des paysans sont occupés à semer pour la prochaine récolte de blé. Au pas-

[420] *Ibid.*, p. 190.
[421] Voir note 112 p. 84.

sage de l'Enfant divin, les épis de blé croissent miraculeusement et atteignent leur maturité instantanément. Peu après, les soldats d'Hérode arrivent sur les lieux et interrogent les paysans au sujet des fuyards. Les cultivateurs affirment les avoir aperçus au moment des semailles. Les mercenaires en concluent que les fugitifs possèdent une avance considérable sur eux et renoncent à les poursuivre.

Cet épisode miraculeux n'est mentionné par aucune des sources apocryphes ou médiévales qui ont été étudiées dans le cadre de cette enquête. Sa diffusion en Occident est pourtant attestée, dès le XIIe siècle, par différentes images sculptées, notamment au portail de l'église de Rougemont, en Bourgogne, puis dans un panneau de la cathédrale de Châlons-sur-Marne[422]. L'origine de ce thème secondaire provient peut-être de certaines légendes, diffusées en Europe dès les IXe-Xe siècles, relatives à des saintes pourchassées qui faisaient miraculeusement lever la moisson. À partir du XIIe siècle, la Vierge se substitue progressivement à ces jeunes saintes dans le rôle de présence fécondante, aussi bien dans la littérature que dans l'iconographie. Dès cette époque, la légende du champ de blé circule sous sa nouvelle forme en France, en Irlande, au Pays de Galles et en Suède. Un long poème français d'environ 5000 vers, dont 178 sont consacrés à notre miracle, en témoigne. Plus de vingt manuscrits en sont conservés, ce qui atteste d'une importante diffusion[423].

Un autre récit, issu de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, a peut-être joué un rôle dans la formation de la légende du champ de blé. L'auteur relate un épisode qui s'est déroulé alors que Jésus est âgé d'une douzaine d'années et qu'il a déjà commencé à accomplir de nombreux miracles. « Un jour il alla dans un champ et il y porta un peu de froment qu'il avait pris dans le grenier de sa mère, et il le sema. Et le froment naquit et crût, et se multiplia extrêmement. Et il arriva que Jésus le récolta ensuite, et il en recueillit trois mesures, et il en fit de grandes largesses »[424]. Cependant, bien que les deux légendes aient en commun une croissance accélérée du blé, le récit issu du *Pseudo-Matthieu* s'apparenterait davantage au thème de la Multiplication des pains qu'à celui de la Fuite en Égypte[425].

Du point de vue iconographique, le miracle du champ de blé a été particulièrement illustré dans l'art français[426]. Cette tendance générale se confirme dans notre documentation iconographique puisque la légende apparait à plus de dix reprises dans l'art mural de l'Hexagone tandis qu'il est inexistant en Italie. Parmi les premiers exemples répertoriés, une *Fuite en Égypte* appartient au cycle de l'Enfance du Christ qui a été peint dans l'église paroissiale S. Hilaire d'Asnières-sur-Vègre (fig. 197). Dans la partie droite de la composition, l'épisode de la Fuite en lui-même a été illustré, conformément à l'iconographie traditionnelle. La Vierge couronnée, assise sur sa monture face au regardeur, tient l'Enfant emmailloté entre ses bras et lui donne le sein. Deux arbres, de part et d'autre, permettent de valoriser le groupe principal. Joseph, portant un tonnelet suspendu à un bâton, mène le cortège. La moitié gauche de la composition est consacrée à l'illustration du miracle du champ de blé, un évènement qui se situe chronologiquement après le passage de la Sainte Famille, ce que le peintre a indiqué en figurant les saints personnages s'éloignant de ce lieu. La formule

---

[422] HUDRY Marius, « Les apocryphes dans l'iconographie des églises et chapelles savoyardes » in *Apocrypha*, 1991, 2, p. 255.

[423] VALENSI (2002), *op. cit.*, p. 162. La genèse du thème du miracle du champ de blé, telle qu'elle est restituée par l'auteur, s'inspire d'une étude abordant ce sujet : BERGER Pamela, *The goddess obscured. Transformation of the grain protectress from goddess to saint*, Boston : Beacon Press, 1985, 173 p.

[424] Ps-Mt 34.

[425] VENDRYES Joseph, « Le miracle de la moisson en Galles » in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1948, 92e année, 1, p. 71.

[426] VALENSI (2002), *op. cit.*, p. 163.

iconographique employée est conforme au récit légendaire. Un paysan, armé d'une faucille, a commencé à moissonner son champ de blé et récolte les grains dans un pan de son manteau. Il fait face à trois soldats en armure, appartenant à la garde d'Hérode. Leurs armes dégainées témoignent de leurs mauvaises intentions. Il est permis de supposer que les mercenaires sont en train d'interroger le cultivateur au sujet de la Sainte Famille. Celui-ci leur répond en désignant le champ de blé, aux épis levés, qui se déploie derrière lui.

Toujours au XIIIe siècle, le miracle du champ de blé a été illustré dans une *Fuite en Égypte* qui poursuit le cycle de l'Enfance du Christ peint dans le chœur de l'église de Saint-Maurice-sur-Loire (fig. 198). La composition bipartite est similaire à celle qui a été observée à Asnières-sur-Vègre. Sur la gauche, la Vierge est juchée sur une monture à la robe brune, les deux jambes rassemblées sur le flanc gauche de l'animal. Mais sa position est restituée avec une certaine maladresse et il s'en dégage une impression de déséquilibre. La jeune mère tient l'Enfant entre ses bras et soulève son petit corps emmailloté comme pour le présenter au regardeur. En tête de cortège, Joseph mène la monture par la bride, tout en transportant un volumineux baluchon. La partie droite de la composition est consacrée au miracle du champ de blé. Le laboureur, chargé d'une besace qui contient probablement le grain à semer, fait face à un soldat qui chevauche à bride abattue. Celui-ci l'interpelle d'un ample geste de la main droite. La compréhension de l'épisode est compromise par les lacunes de la couche picturale qui ont presque entièrement détruit le champ de blé, probablement figuré aux pieds des personnages.

Au sein du programme iconographique de l'église Notre-Dame de Kernascléden, les épisodes de la Fuite en Égypte et du Miracle du champ de blé font l'objet de figurations indépendantes, situées dans deux voûtains contigus (fig. 199). En haut, l'image illustrant le thème principal est exclusivement centrée sur la Sainte Famille. La scène s'inscrit dans un paysage vallonné et arboré, surmonté du ciel constellé d'étoiles rouges et bleues qui caractérise l'ensemble du cycle peint. La Vierge est juchée sur un âne gris que Joseph mène par la bride. L'ample manteau bleu pâle dans lequel Marie est drapée empêche de saisir avec exactitude sa position de monte, mais elle semble conforme aux habitudes féminines du Moyen Âge. La jeune mère incline son visage attendri vers l'Enfant qu'elle tient dans ses bras. Celui-ci est entièrement emmailloté dans des langes de couleur sombre. Le voûtain du bas est consacré au miracle du champ de blé. Les soldats d'Hérode, au nombre de cinq, forment un groupe compact autour du paysan qui transporte, dans le repli de son tablier, les grains à semer. Il est brutalement interrogé par l'un des mercenaires, qui l'agrippe par la chemise tout en tenant un long sabre dans l'autre main. En réponse, le laboureur désigne de son index droit le champ de blé, aux épis levés, qui s'étend à leurs pieds.

Nous avons évoqué plus haut la *Fuite en Égypte* de Lucéram au sujet du motif iconographique de la Sainte Famille dissimulée derrière une montagne (fig. 195). Cette image est particulièrement intéressante car c'est le miracle du champ de blé qui occupe le premier plan de la composition. Plusieurs soldats, armés de lances et de hallebardes, arrivent à proximité du champ dans lequel le cultivateur était en train de semer, comme en témoigne la besace dans laquelle il plonge encore la main pour se saisir des grains qu'elle contient. Les guerriers interrogent l'homme à distance et celui-ci, comme à Kernascléden, leur désigne le champ aux épis dorés.

Dans la *Fuite en Égypte* de La Brigue (fig. 187), le miracle du champ de blé est associé à celui du palmier. La Sainte Famille, conduite par Joseph qui semble lourdement chargé, progresse le long d'un étroit sentier au bord duquel un palmier est enraciné. Les branches de l'arbre s'inclinent, accompagnées par un ange qui matérialise l'intervention miraculeuse de Jésus. La Vierge tend la main pour se saisir des fruits mûrs, désormais à sa portée. Le

miracle du champ de blé est illustré dans la partie gauche de la composition, séparé de la scène principale par une rangée d'arbres au feuillage touffu. Le paysan, occupé à semer en lisière du champ, est surpris par l'arrivée des soldats d'Hérode. Les mercenaires, nombreux et casqués, interrogent le cultivateur qui désigne le champ de l'index droit. La présence, au premier plan, de deux bœufs encore attelés pour le labour souligne le caractère miraculeux des épis de blé déjà levés.

Une association thématique analogue apparait dans la *Fuite en Égypte* qui appartient au cycle de la vie du Christ peint dans la chapelle S. Antoine de Bessans (fig. 200). Les personnages se répartissent au sein d'un vaste paysage, vallonné et arboré. La Sainte Famille chemine au premier plan, le long d'une route caillouteuse. Le cortège est conduit par Joseph qui tire l'âne par la bride, tout en transportant un long bâton auquel un baluchon et un tonnelet sont suspendus. La Vierge chevauche sa monture selon une position difficile à déterminer, en raison du drapé imprécis de son manteau sombre. Elle tient contre son buste l'Enfant entièrement emmailloté. Celui-ci regarde avec insistance un palmier figuré à l'extrémité droite de la composition. Obéissant à l'injonction de Jésus, l'arbre courbe ses palmes pour offrir ses fruits mûrs à la main tendue de Marie. Le miracle du champ de blé apparait au second plan, dans la partie gauche de l'image. Le paysan, armé d'une faucille, a commencé à moissonner son champ de blé et place les épis coupés dans un panier qu'il porte au bras gauche. Il est interrompu dans son ouvrage par les soldats d'Hérode dont le premier, en armure, l'interroge sous la menace de son épée à la lame effilée. À l'arrière-plan, le vaste champ dans lequel s'épanouissent de lourds épis de blé témoigne du miracle opéré par l'Enfant divin.

Les nombreux exemples qui illustrent le miracle du champ de blé, au sein de notre documentation iconographique, attestent de l'importante diffusion d'un thème secondaire dont la portée est accrue en milieu rural, où les thématiques relatives à la fécondité sont particulièrement signifiantes. Cela explique sans doute pourquoi le miracle du champ de blé, bien qu'ayant disparu de l'iconographie après le XVIe siècle, perdure dans le folklore populaire sous la forme de récits et de chansons jusqu'au XXe siècle[427].

3.4.3.3. Jésus domptant les bêtes sauvages

Au sein du *corpus* iconographique relatif au thème de la Fuite en Égypte, un troisième et dernier miracle opéré par l'Enfant au cours du voyage a été illustré. Il s'agit de l'épisode au cours duquel Jésus a dompté les bêtes sauvages du désert, selon le récit livré par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*[428]. Le miracle se produit dans les deux premiers jours du périple vers l'Égypte. Cheminant dans le désert, la Sainte Famille croise la route d'animaux sauvages, lions et léopards, qui adorent l'Enfant puis se joignent au cortège des exilés. Les bêtes féroces cheminent avec les bêtes de somme et les troupeaux d'ovins sans leur faire le moindre mal. Plus tard, des loups rejoignent également le cortège, ne provoquant nulle frayeur chez les voyageurs.

Le miracle des bêtes sauvages ne semble pas avoir connu un grand succès, en particulier dans l'art mural de l'Hexagone où il est inexistant. Dans l'art mural de l'Italie, l'épisode légendaire n'a été illustré qu'à deux reprises dans les *Fuites en Égypte* qui ont été recensées, les peintures en question ayant toutes deux été réalisées au cours du XVe siècle.

---

[427] *Ibid.*, p. 163.

[428] Ps-Mt 19.

La première fait partie du programme décoratif de la chapelle Orsini, dans la basilique S. Caterina di Alessandria de Galatina (fig. 201). Le miracle des bêtes sauvages constitue le véritable sujet de cette peinture murale, dont l'action se déroule au cours du Repos pendant la Fuite en Égypte. Les personnages sont rassemblés sur une colline, parsemée de divers végétaux, au sommet de laquelle a été érigée une ville entourée de hautes murailles. Le fait que la ville soit proche laisse à penser qu'il s'agit de la destination finale ou d'une étape au cours du voyage et non dans la ville de Bethléem, sans quoi la Sainte Famille n'aurait sans doute pas pris le risque de faire une halte.

Le premier plan est occupé par quatre personnages, accompagnés de bêtes de somme. Le vieil homme de droite, nimbé et portant un bâton de marche, doit probablement être identifié à Joseph. La main droite ouverte, il est en grande conversation avec la femme qui lui fait face, peut-être une servante ou la sage-femme Salomé. Les deux autres personnages, des hommes jeunes revêtus d'un costume identique, sont probablement chargés de veiller sur les bêtes de somme, ici deux bœufs et deux ânes, qui voyagent avec la Sainte Famille selon l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*.

Le miracle des animaux sauvages est véritablement illustré au deuxième plan. La Vierge est assise à même le sol et tient l'Enfant sur ses genoux. Celui-ci se penche vers l'avant pour bénir les bêtes qui sont rassemblées en face de lui. Si le premier fauve, un lion, est aisément identifiable, les autres animaux sont plus difficiles à reconnaître. Le deuxième, entièrement noir, est peut-être une panthère. À l'extrémité gauche de la composition, deux bêtes aux longs cous et aux museaux allongés évoquent des camélidés, dont la présence renverrait au lieu désertique dans lequel l'action est supposée se dérouler. Enfin, l'animal figuré à l'arrière-plan est doté d'un bec crochu qui évoque davantage un oiseau de proie que l'un des animaux terrestres mentionnés par le récit apocryphe. À moins qu'il ne s'agisse d'un griffon, un animal fabuleux dont la tête et l'avant-corps sont ceux d'un aigle tandis que les parties postérieures sont celles d'un lion.

Si l'on en croit les bestiaires médiévaux, le griffon, originaire d'Asie, serait né de l'accouplement d'un aigle et d'une lionne, ce qui explique pourquoi il est alternativement associé aux caractéristiques de l'un ou l'autre de ces animaux. Comme le lion, le griffon est doté d'une force prodigieuse et on suppose même qu'il est invincible[429]. C'est pourquoi, sous la plume de saint Basile ou de saint Ambroise, le griffon devient un emblème de Dieu et du Christ[430]. Chez Isidore de Séville, cette assimilation entre Jésus et l'animal fabuleux s'explique par les caractères propres à chacune des bêtes qui le composent : le Christ est « lion parce qu'il règne et a la force ; aigle parce qu'après la résurrection il monte au ciel »[431]. Mais entre le XIIe et le XVe siècle, la perception du caractère moral des animaux évolue et la bestialité est de plus en plus souvent associée au Mal et au Diable. Progressivement, le griffon perd sa signification religieuse, tandis que la licorne et l'agneau demeurent les seuls animaux que l'on peut symboliquement associer au Christ. Le griffon renoue avec sa perception originelle, centrée sur sa puissance phénoménale[432]. Si la bête figurée dans la peinture de Galatina est bien un griffon, c'est probablement dans ce sens primitif qu'il faut l'interpréter. L'animal ne correspond pas ici à un symbole divin ou christique mais matérialise la puissance et l'invincibilité qui se soumettent à l'autorité du Christ alors même qu'il n'est qu'un enfant.

---

[429] PASTOUREAU Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris : Seuil, 2011, p. 145.

[430] DELACAMPAGNE Ariane et Christian, *Animaux étranges et fabuleux. Un bestiaire fantastique dans l'art*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2003, p. 122.

[431] ISIDORE DE SEVILLE, *Livre des Étymologies*. D'après *Ibid*., p. 122.

[432] *Ibid*., p. 122.

Le miracle des bêtes sauvages apparait une seconde fois dans la *Fuite en Égypte* peinte dans le chœur de la cathédrale d'Atri (fig. 180). Cependant, l'épisode légendaire n'est ici qu'un détail secondaire puisqu'il est illustré au sein du paysage qui compose l'arrière-plan de la scène principale. La Sainte Famille guidée par un ange a fait l'objet d'une double représentation, au premier plan d'abord, puis derrière la barre rocheuse qui occupe la partie droite de la composition et que l'ange invite à contourner. Dans cette seconde figuration, la Vierge à l'Enfant chevauche toujours sa monture, conduite par Joseph qui suit le chemin indiqué par l'ange. Au passage de la Sainte Famille, deux animaux sauvages, peut-être des lions, se sont couchés sur le sol pour adorer Jésus, en accord avec le récit livré par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*.

L'intérêt pour les différents épisodes miraculeux qui jalonnent la Fuite en Égypte est moins affirmé dans l'iconographie post-tridentine qui tend à évacuer les éléments pittoresques issus des sources apocryphes. Seul le miracle du palmier bénéficie encore d'une certaine faveur tandis que les autres légendes disparaissent progressivement[433].

3.4.4. Deux thèmes secondaires peu répandus : la vie de la Sainte Famille en Égypte et le Retour d'Égypte

La durée du séjour de la Sainte Famille en Égypte n'est pas toujours indiquée dans les sources textuelles qui ont été étudiées dans le cadre de cette enquête. L'*Évangile selon saint Matthieu*, notamment, n'en fait aucune mention. Le lecteur doit se contenter d'apprendre que l'exil des personnages sacrés s'achève à la mort d'Hérode, sans que le moment auquel elle survient ne soit précisé.
D'autres textes se sont intéressés à ce détail narratif mais ne s'accordent pas sur la durée du séjour de la Sainte Famille. L'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, par exemple, situe le retour en Galilée alors que Jésus vient d'atteindre l'âge de quatre ans. Pour l'auteur de l'*Histoire de Joseph le Charpentier*, le séjour est de plus courte durée puisqu'il n'excède pas une année. Dans l'*Évangile arménien de l'Enfance*, l'exil de la Sainte Famille est, sans doute pour la première fois, finement détaillé du point de vue chronologique. Après son départ précipité, la Sainte Famille fait escale dans la ville d'Hébron où elle demeure cachée pendant six mois. L'Enfant est alors âgé d'un an et trois mois. Après un nouveau voyage, semble-t-il relativement long, les protagonistes parviennent au Caire où ils séjournent pendant quatre mois. Au moment du départ, Jésus est âgé de deux ans et quatre mois. Les pérégrinations de la Sainte Famille la conduisent ensuite à Mesrin, puis à Madian en pays de Chanaan et l'on apprend que le Christ est alors âgé de six ans. Le séjour dans cette ville se prolonge assez longtemps puisqu'à l'étape suivante, Tibériade, Jésus a neuf ans et deux mois. Enfin, la Sainte Famille se rend dans la ville d'Arimathie alors que le jeune garçon est âgé de dix ans, avant de s'établir définitivement à Nazareth. Parmi les textes médiévaux étudiés, l'auteur des *Méditations sur la vie du Christ* est le seul à s'intéresser à la durée du séjour en Égypte. Après un trajet qui dure deux mois, la Sainte Famille s'installe dans la ville d'Héliopolis où elle demeure pendant sept années. Le texte livre également quelques détails qui concernent le Retour d'Égypte à proprement parler. Le récit rapporte que Jésus est monté sur un ânon car il est encore trop jeune pour pouvoir effectuer le long voyage du retour à pied, mais trop grand pour être porté par l'un de ses parents. Il est permis de supposer que l'auteur s'est inspiré de l'épisode de l'Entrée du Christ à Jérusalem pour imaginer ce détail narratif.

[433] MÂLE (1951), *op. cit.*, p. 255. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 281.

Le Retour d'Égypte acquiert ainsi la dimension triomphale qui est intimement liée à l'entrée solennelle de Jésus dans la cité hiérosolymitaine, peu avant la Passion.

Du point de vue iconographique, les thèmes secondaires du Séjour et du Retour d'Égypte ont connu une faible diffusion dans l'art mural de la France et de l'Italie. Au sein du vaste programme iconographique peint par Ugolino di Prete Ilario dans le chœur de la cathédrale S. Maria Assunta in Cielo d'Orvieto, la *Fuite en Égypte* est associée à une autre peinture murale, fragmentaire, figurant la Sainte Famille dans une maison.
La *Fuite en Égypte* est presque entièrement détruite et seul l'angle inférieur droit de la fresque est encore lisible. L'âne, dont les parties postérieures ont disparu, porte la Vierge dont on n'aperçoit plus que le manteau recouvrant le dos de l'animal. L'Enfant n'est plus visible. Un personnage, qui semble s'appuyer sur un bâton de marche, conduit la bête ; il s'agit probablement de Joseph.
Dans la peinture murale qui jouxte immédiatement la *Fuite*, l'espace est structuré à l'aide d'une architecture qui délimite deux espaces. Sur la gauche de la composition, près du porche de la maison, un personnage nimbé s'affaire devant une table chargée d'objets. Sans doute faut-il identifier ce personnage à Joseph travaillant à son établi de menuisier, une activité que le vieil homme n'a jamais cessé de pratiquer durant l'exil en Égypte et qui a même permis à la Sainte Famille de subsister, si l'on en croit les *Méditations sur la vie du Christ*. À l'intérieur de la demeure, dans la partie droite de l'image, la Vierge est assise et semble converser avec l'Enfant, déjà grand, qui est debout auprès d'elle. Peut-être Marie est-elle occupée à ces travaux d'aiguille qui ont également été mentionnés par le récit du Pseudo-Bonaventure ?
Malgré la détérioration de l'image, l'attitude des différents personnages laisse à penser qu'il s'agit bien d'une figuration de la vie de la Sainte Famille pendant son exil en Égypte. Cette hypothèse est, selon nous, corroborée par le fait qu'une autre scène, aujourd'hui détruite, s'intercalait entre notre peinture et la figuration de plusieurs épisodes relatifs au thème iconographique de Jésus parmi les Docteurs de la Loi. Il est permis de supposer que cette peinture détruite figurait le Retour d'Égypte, avant que la Sainte Famille ne se rende à Jérusalem pour fêter la Pâque.

L'épisode du Retour d'Égypte clôt le cycle narratif relatif à l'exil de la Sainte Famille. Cette thématique secondaire, si elle rencontre peu de succès dans l'art mural de la France et de l'Italie, a surtout été illustrée sous la forme d'enluminures de manuscrits où différents modèles iconographiques ont pu être observés. Dans certaines miniatures, Joseph porte l'Enfant, selon un schéma compositif qui avait déjà été employé dans le contexte iconographique de la Fuite en Égypte à proprement parler. Dans d'autres, Jésus marche entre ses deux parents et il arrive que la Vierge le tienne par la main[434].
Parmi les sites de conservation qui ont été étudiés dans le cadre de cette enquête, seule la chapelle du château de Bioule semble renfermer une image encore lisible du Retour d'Égypte. Bien que le décor mural soit largement lacunaire, les constatations effectuées sur place laissent à penser que le cycle consacré à la Fuite en Égypte est assez développé. Après la figuration de l'Adoration des mages, le peintre a illustré le thème du Massacre des Innocents qui constitue la cause du départ précipité de la Sainte Famille et marque donc le commencement du cycle. La *Fuite en Égypte* (fig. 202 a) suit immédiatement le Massacre. La scène se déroule dans un lieu indéfini, délimité par une arcade trilobée reposant sur deux

[434] VALENSI (2002), *op. cit.*, p. 154-155.

colonnes. La Vierge à l'Enfant chevauchant sa monture occupe le centre de la composition et ce groupe principal est particulièrement mis en valeur par l'arcade trilobée qui surmonte la scène. La détérioration de la couche picturale altère la lisibilité de la posture de monte de Marie, mais elle tient étroitement Jésus, entièrement emmailloté, contre son buste. Deux autres personnages flanquent la monture, qui progresse vers la droite de la composition. De celui qui mène la bête, on n'aperçoit plus que les jambes. Le protagoniste qui ferme la marche entretient une relation plus étroite avec la Vierge puisqu'il a posé ses mains sur son dos et son coude droit, comme pour la rassurer. Peut-être s'agit-il de Joseph ?

La *Fuite en Égypte* est le dernier épisode figuré au registre inférieur du mur occidental de la chapelle. Le cycle se poursuit sur le mur septentrional avec quatre images qui, malheureusement, sont aujourd'hui illisibles. Il est permis de supposer que ces peintures étaient consacrées aux pérégrinations de la Sainte Famille durant son exil, avec l'illustration d'épisodes légendaires probablement issus des récits apocryphes.

Le *Retour d'Égypte* apparait à la suite de ces quatre scènes détruites (fig. 202 b). La composition est très proche de l'iconographie traditionnelle de la Fuite en Égypte et seule une vision d'ensemble du programme décoratif de la chapelle permet d'identifier le sujet représenté. Le cadre de la scène est toujours délimité par une arcade, ici brisée, reposant sur deux colonnes. La Vierge est à nouveau juchée sur sa monture et tient toujours l'Enfant emmailloté entre ses bras. Le fait que Jésus soit encore figuré sous les traits d'un nouveau-né permet de conclure que l'exil de la Sainte Famille a été de très courte durée. L'animal est conduit par un personnage qui, puisqu'il est seul, doit probablement être identifié à Joseph.

À Bioule, la séquence du programme iconographique qui est consacrée aux épisodes de la Fuite en Égypte s'achève avec une image endommagée illustrant le thème de la Chute des idoles. La place de cet épisode au sein du cycle est incorrecte, du point de vue narratif, puisque l'évènement se déroule, si l'on en croit les évangiles apocryphes qui le mentionnent[435], lorsque la Sainte Famille quitte précipitamment le pays d'Israël et non lorsqu'elle prend le chemin du retour. Le programme se poursuit avec une figuration de Jésus parmi les Docteurs de la Loi, un thème iconographique qui fait l'objet du chapitre suivant.

3.5. Jésus parmi les Docteurs de la Loi

Rares sont les sources littéraires qui rapportent l'épisode au cours duquel Jésus rencontre les Docteurs de la Loi dans le Temple de Jérusalem. Parmi les auteurs canoniques, seul Luc relate cet évènement, qui suit immédiatement le récit de la Présentation de Jésus au Temple[436]. C'est donc tout un pan de l'Enfance du Christ, à vrai dire ses douze premières années, qui est totalement occulté par l'évangéliste. Un verset de transition permet de situer le contexte de l'épisode : « Or ses parents allaient tous les ans à Jérusalem à la fête de Pâque »[437]. Et l'on apprend au verset suivant que l'évènement qui va être relaté se déroule lorsque Jésus a atteint l'âge de douze ans. Fidèle à son habitude, la Sainte Famille se rend à Jérusalem pour participer à la fête annuelle. Le déroulement des festivités, qui durent pendant plusieurs jours, n'est absolument pas évoqué. Après la fête, Marie et Joseph reprennent le chemin de Nazareth sans s'apercevoir que Jésus, qu'ils pensaient en compagnie de proches voyageant avec eux, est resté dans la cité hiérosolymitaine. L'absence du jeune garçon n'est découverte qu'après un jour de marche. Les parents rebroussent immédiate-

[435] L'*Évangile du Pseudo-Matthieu* et la *Vie de Jésus en arabe*.

[436] Lc 2, 42-51.

[437] Lc 2, 41.

ment chemin et recherchent leur Fils pendant trois jours avant de le découvrir dans le Temple, conversant avec les Docteurs de la Loi. L'assistance est grandement surprise par l'extraordinaire sagesse de cet Enfant hors du commun. Apercevant son Fils, Marie s'empresse de lui faire reproche de l'angoisse que son absence lui a causée, ainsi qu'à Joseph. La réponse de Jésus à sa mère souligne pour la première fois l'ascendance divine de l'Enfant et l'existence d'une mission ordonnée par Dieu : « […] Pourquoi me cherchiez-vous ? Ignoriez-vous qu'il faut que je sois aux choses qui regardent mon Père ? »[438]. Mais Marie et Joseph ne comprennent pas la véritable signification d'une telle réplique. Malgré l'apparente brutalité de ses paroles, Jésus se soumet à la volonté de ses parents et rentre avec eux à Nazareth.

Parmi les sources apocryphes relatives à l'Enfance du Christ, seul l'*Évangile de Thomas l'Israélite* mentionne l'épisode de Jésus parmi les Docteurs[439]. Le chapitre s'inscrit dans la continuité d'un long développement consacré à la petite enfance de Jésus, à partir de l'âge de cinq ans. L'Enfant réalise déjà de grands prodiges puisqu'il est capable de ressusciter un poisson desséché, de maîtriser le cours de l'eau ou de donner vie à des oiseaux façonnés avec un peu de boue. Mais l'auteur offre aussi l'image d'un garçon turbulent et intransigeant qui n'hésite pas à se venger cruellement des enfants qui lui font du tort et qui défie ouvertement les maîtres qui cherchent à lui transmettre un enseignement. Ces différentes anecdotes ont été réutilisées dans l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* et s'inscrivent à la suite du récit consacré à la Fuite en Égypte, après le retour de la Sainte Famille en Israël.
Dans l'*Évangile de Thomas*, le récit de l'épisode de Jésus parmi les Docteurs est en tout point fidèle à la source canonique. L'auteur introduit néanmoins une légère variante qui permet de souligner la sagesse hors du commun de l'Enfant et de glorifier sa mère. Après que Jésus a répondu assez abruptement aux reproches de Marie, « les scribes et les pharisiens » viennent s'adresser à elle : « Est-ce toi la mère de cet enfant ? Voici que tu es bénie en ton fruit, car nous n'avons jamais vu ni entendu une gloire et une sagesse pareilles ». Le récit s'achève avec la soumission de Jésus à la volonté de ses parents, avec qui il repart pour une destination qui n'est pas indiquée.

Les sources médiévales qui ont été étudiées se sont plus largement intéressées à l'épisode de Jésus parmi les Docteurs. Dans la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur[440], le déroulement du récit est tout à fait conforme à l'*Évangile selon saint Luc*. En revanche, saint Bonaventure, dans l'*Arbre de Vie*[441]*,* ne fait qu'évoquer l'épisode lorsqu'il indique que Jésus n'a jamais quitté ses parents sauf lorsqu'il est resté à Jérusalem à l'âge de douze ans. Cette allusion suppose du lecteur une connaissance du récit évangélique, auquel se réfèrent les éléments de localisation et de chronologie.
Si l'auteur des *Méditations sur la vie du Christ* est également fidèle au récit canonique, il insiste particulièrement sur l'angoisse que l'absence de Jésus occasionne chez ses parents[442]. Après les festivités qui se déroulent pendant huit jours, Marie et Joseph quittent Jérusalem et constatent l'absence de leur Fils à la halte du soir. La Vierge, « toute brisée de douleur » et dont l'« âme est dans l'angoisse », se met à pleurer, à l'instar de Joseph. Tous deux retournent à Jérusalem et parcourent la ville, frappant aux portes des maisons pour

[438] Lc 2, 49.
[439] Thomas 19.
[440] Vie 61-62.
[441] Arbre 245.
[442] Méditations 68-70.

retrouver Jésus. Leurs recherches s'avérant infructueuses, Marie prie la nuit entière pour le retour de son Fils bien-aimé. Le lendemain matin, en compagnie de son époux, elle explore les différents chemins que Jésus aurait pu emprunter pour rentrer chez eux. Au troisième jour, de retour à Jérusalem, Marie et Joseph trouvent Jésus dans le Temple, « assis au milieu des Docteurs ». De soulagement, la Vierge s'évanouit avant de reprendre connaissance et de s'agenouiller pour remercier Dieu en pleurant. L'apercevant, Jésus s'approche de sa mère qui le serre dans ses bras. La joie des retrouvailles passées, Marie adresse ses reproches au jeune garçon dont la réponse est conforme au récit évangélique. Le récit s'achève par le départ des trois protagonistes pour Nazareth.

L'épisode de Jésus parmi les Docteurs n'a pas connu une grande faveur dans le premier art chrétien. Il en existe, cependant, un exemple précoce daté du IVe siècle sur un sarcophage conservé dans l'église S. Francesco de Perugia[443]. Au sein du *corpus* iconographique qui a été rassemblé dans le cadre de cette enquête, 48 occurrences illustrent le thème de Jésus parmi les Docteurs, la grande majorité étant conservée en Italie[444]. Le premier exemple apparait dans la seconde moitié du XIe siècle, dans la basilique de Sant'Angelo in Formis (fig. 203). Il appartient à un ensemble de peintures murales, probablement réalisé entre 1072-1087 sous l'abbatiat de Didier[445], qui décore la nef principale de l'édifice. Le programme iconographique est consacré à la vie du Christ mais la plupart des images dédiées à l'Enfance, autrefois figurées au registre supérieur du mur méridional, a été détruite par les déprédations du temps. Le cycle préservé débute avec le *Massacre des Innocents,* qui est immédiatement suivi par l'image illustrant le thème de Jésus parmi les Docteurs[446]. La figure de Jésus, dont l'attitude évoque celle du Christ en majesté, marque l'axe central de la composition, au premier plan. Malgré son jeune âge au moment de l'épisode, Jésus est figuré comme un homme adulte, portant la barbe et dont la taille est supérieure à celle des autres personnages. Revêtu d'une tunique bleu pâle et d'un *pallium* gris, il tient un livre dans la main gauche tandis qu'il bénit de la dextre. Il est flanqué de deux vieillards anonymes que le contexte permet d'identifier aux Docteurs de la Loi. Les trois personnages sont assis sur une banquette, recouverte d'or et de perles formant un réseau quadrillé. Cette figuration n'est pas sans rappeler le *Jugement Dernier* peint sur le mur occidental de l'édifice, où le Christ en majesté siège pareillement entre les apôtres[447]. À l'arrière-plan, on aperçoit les visages d'une femme, portant un *maphorion* sombre, et d'un vieil homme, à la barbe et aux cheveux gris, tous deux nimbés. Encore une fois, le contexte permet de reconnaître la Vierge et Joseph recherchant leur Fils.

En dehors de cet exemple précoce, il faut attendre la fin du XIIe siècle pour trouver, au sein de notre documentation, d'autres images relatives au thème de Jésus parmi les Docteurs. Dans la cathédrale de Monreale, deux mosaïques avaient été réalisées sur le sujet. La première, appartenant au décor du porche de l'édifice, a été détruite. La seconde est conservée

---

[443] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 290.

[444] 40 occurrences ont été recensées en Italie, contre seulement huit en France.

[445] Voir notes 34 à 36 p. 69.

[446] MINOTT Charles Ilsley, *The iconography of the frescoes of the life of Christ in the Church of Sant'Angelo in Formis*, Thèse de doctorat, Princeton University, Ann Arbor : UMI, 1995, p. 64-65. Il est permis de supposer que les peintures murales détruites illustraient une séquence allant de l'*Annonciation* à la *Fuite en Égypte*. La présence de figures de prophètes tenant des phylactères inscrits, en correspondance avec les peintures détruites, permet de confirmer la représentation de certaines scènes (Annonciation, Visitation, Nativité, Adoration des bergers, Adoration des mages, Présentation de Jésus au Temple).

[447] *Ibid.*, p. 71.

dans la croisée du transept (fig. 204). Comme à Sant'Angelo in Formis, le Christ trône au centre de la composition, tenant en *rotulus* et bénissant. Quatre Docteurs de la Loi se répartissent symétriquement, de part et d'autre, certains tenant un livre, d'autres un *rotulus* déroulé ou replié. Sur la gauche de la composition, Marie et Joseph sont debout et observent leur Fils. L'arrière-plan est structuré par différents éléments d'architecture, entablements décorés de frises végétales et frontons triangulaires ou semi-circulaires, soutenus par des colonnes torses ou cannelées.
Dans l'église romaine de S. Giovanni a Porta Latina, une peinture murale fragmentaire, illustrant notre épisode, a été conservée au sein du décor réalisé dans les années 1190[448]. La composition est analogue à celle qui vient d'être observée à Monreale. Le Christ est assis au centre, sur un siège surélevé, et bénit de la main droite. La partie droite de l'image est occupée par deux Docteurs de la Loi qui sont également assis. Malheureusement, l'autre partie de la peinture est très lacunaire. Cependant, si l'on prend en considération la recherche de symétrie qui domine dans les deux images précédemment décrites, il est permis de supposer que les Docteurs étaient en réalité au nombre de quatre. En revanche, il semble hasardeux de se prononcer sur la présence de la Vierge et de Joseph dans la scène, bien qu'ils aient pu être figurés, comme à Monreale, à l'extrémité gauche de la composition. À moins qu'ils n'aient été absents, comme dans cette autre mosaïque illustrant l'épisode de Jésus parmi les Docteurs dans la basilique S. Marco de Venise (fig. 205). Les quatre Docteurs flanquent symétriquement le Christ, qui marque le centre de la composition et siège sur une estrade. Chacun des personnages tient dans la main un livre ou un *rotulus* enroulé. Comme à Monreale, des structures architecturales caractérisent l'arrière-plan de la scène, en l'occurrence trois édicules étroits et élevés, celui du centre surmontant le visage nimbé du Christ de son fronton triangulaire.

Le thème iconographique de Jésus parmi les Docteurs a été illustré à plusieurs reprises dans l'art mural italien du XIIIe siècle. Cependant, les exemples qui ont été recensés sont tous très fragmentaires. Se distingue, notamment, une peinture murale appartenant au cycle de la vie du Christ, peint au début du siècle[449], dans l'église S. Maria in Monte Dominico de Marcellina (fig. 206). Une très belle figure de la Vierge a été préservée. Les cheveux voilés, Marie lève de grands yeux tristes et tend la main droite en direction de Jésus que l'on devine, bénissant, dans la partie droite de l'image. La Vierge est accompagnée par son époux, noble vieillard à la chevelure et à la barbe soignées, revêtu d'un *pallium* sombre. Au premier plan, deux Docteurs de la Loi, dont la taille laisse à penser qu'ils sont assis, se tournent en direction de Jésus. Il est permis de supposer que deux autres personnages leur faisaient pendants, dans la zone détruite de la composition.
Autre exemple fragmentaire au sein du cycle de la vie du Christ peint dans la nef de la basilique supérieure S. Francesco d'Assise (fig. 207). L'arrière-plan est occupé par une architecture dont la façade a été entièrement supprimée. Au premier plan, les personnages sont assis sur une banquette de forme semi-circulaire. Seul le Christ est encore bien visible, au centre, tenant un *rotulus* dans la main gauche. À sa gauche, on devine la présence de deux Docteurs assis, mais peut-être étaient-ils plus nombreux. Ceux qui siégeaient à la droite du Christ ont disparu : on n'aperçoit plus que le bas de la robe claire et la pointe du soulier de l'un d'entre eux. En revanche, on distingue aisément la Vierge qui se tient debout, à l'extrémité droite de la composition. Le nimbe doré et le *maphorion* bleu qui recouvre ses

[448] Voir note 52 p. 72.
[449] Voir note 117 p. 85.

cheveux ne permettent pas de douter de cette identification, bien que le personnage soit presque entièrement détruit. Mais la présence de Joseph à ses côtés ne peut pas être confirmée.

En ce qui concerne la période du XIVe siècle, les exemples sont nombreux dans l'art mural de la Péninsule, où 20 images de Jésus parmi les Docteurs ont été recensées, ce qui correspond exactement à la moitié des occurrences répertoriées pour cette zone géographique et pour ce thème iconographique.
À la même période, le thème apparait pour la première fois dans la documentation iconographique consacrée à l'art mural de l'Hexagone. Une peinture murale appartenant au décor du chœur de la prieurale Notre-Dame-du-Bourg de Rabastens en constitue peut-être l'exemple le plus précoce (fig. 208). La composition est très différente de celles qui viennent d'être observées. Jésus est toujours figuré au centre, mais il est debout sur un piédestal peu élevé. Deux groupes de trois Docteurs se répartissent de part et d'autre, l'un assis sur un tabouret et les deux autres debout derrière le premier. À l'extrémité gauche de l'image, la Vierge et Joseph assistent à l'échange animé qui s'est noué entre leur Fils et les scribes. Malgré son originalité, cette peinture murale doit être considérée avec circonspection car, comme nous l'avons déjà signalé, l'ensemble du décor peint de Rabastens a été excessivement restauré au XIXe siècle.
Dans l'église S. Manvieu de Marchésieux, une peinture murale appartenant au cycle de l'Enfance du Christ, conservé dans le chœur de l'édifice, a été identifiée comme une illustration du thème de Jésus parmi les Docteurs[450]. Cette image est extrêmement lacunaire et seule son insertion au sein du programme iconographique a pu permettre d'en identifier le sujet. En effet, on ne distingue plus que la figure du Christ, reconnaissable grâce à son nimbe crucifère, qui se tourne vers la droite de la composition, l'index droit pointé, probablement en direction d'un personnage qui n'est plus aujourd'hui qu'une forme indistincte. Cependant, une incohérence subsiste car Jésus, malgré son jeune âge au moment de cet épisode, semble porter la barbe[451].
La question de l'identification du sujet se pose également pour une autre peinture murale lacunaire, conservée dans la chapelle du château de Bioule. Sous une arcade brisée qui caractérise l'ensemble des images qui composent le cycle peint, plusieurs personnages sont rassemblés. L'un d'eux, nimbé d'or, fait face à au moins trois autres protagonistes qui sont figurés dans la partie droite de l'image. Le registre inférieur est entièrement détruit. Le fait que cette peinture murale suive immédiatement celles qui sont consacrées aux épisodes de la Fuite en Égypte permet de supposer qu'il s'agit bien d'une illustration du thème de Jésus parmi les Docteurs. D'autant qu'il s'agit de l'avant-dernière image du registre inférieur consacré à l'Enfance du Christ. La dernière peinture est aujourd'hui illisible mais il s'agissait peut-être du retour de Jésus avec ses parents.

À partir du XVe et jusqu'au milieu du XVIe siècle, le thème iconographique de Jésus parmi les Docteurs s'est considérablement raréfié dans l'art mural de la Péninsule, où seulement neuf occurrences ont été recensées pour cette longue période. En France, en revanche, les plus beaux exemples appartiennent à cette époque, mais nous y reviendrons plus loin.

---

[450] DIDIER (1999), *op. cit.*, p. 85.
[451] *Ibid.*, p. 84.

L'analyse iconographique de notre thème s'intéresse d'abord à la figuration du lieu dans lequel se déroule la rencontre entre Jésus et les Docteurs, c'est-à-dire le Temple de Jérusalem. Les différents acteurs de l'épisode seront ensuite étudiés, les personnages sacrés d'un côté, les Docteurs et l'assistance de l'autre. Enfin, quelques thèmes secondaires seront mis en exergue.

3.5.1. Le Temple de Jérusalem, lieu de la rencontre entre Jésus et les Docteurs de la Loi

Les rares textes qui relatent l'épisode de Jésus parmi les Docteurs s'accordent pour affirmer que la rencontre s'est déroulée dans le Temple de Jérusalem, le lieu où Marie et Joseph finissent par retrouver leur Fils. Si l'on considère le sanctuaire du point de vue archéologique, la discussion de l'Enfant et des scribes aurait pu se dérouler sur l'un des parvis accessibles à tous les Juifs, c'est-à-dire celui des Gentils ou celui des Femmes[452]. Du point de vue iconographique, l'insertion de la scène dans le Temple est caractérisée par deux formules iconographiques.

La première, sans doute la plus conforme à la réalité archéologique qui vient d'être évoquée, situe le débat avec les Docteurs à l'extérieur d'une architecture. Il s'agit pourtant d'une figuration peu répandue qui a pu être observée à cinq reprises, exclusivement au sein de notre documentation italienne.
Dans les mosaïques de Monreale ou de Venise (fig. 204 et 205), l'architecture est utilisée comme une toile de fond devant laquelle les personnages sont rassemblés. Dans la première mosaïque, il s'agit d'une architecture organisée symétriquement autour d'un fronton semi-circulaire, surmonté par un entablement feuillagé lui-même soutenu par quatre colonnes torses ou cannelées. Aux extrémités, deux édicules étroits sont coiffés d'un fronton triangulaire. Ils sont reliés à la structure centrale par deux entablements, agrémentés de frises à motifs d'oves. Chacun des éléments architecturaux comporte une ouverture rectangulaire, ce qui fait ressembler l'ensemble à une sorte de portique. À gauche, un mur de pierre, surmonté d'un relief ornemental et d'une petite baie, matérialise la présence d'une enceinte. Un fronton semi-circulaire, et les colonnes qui le soutiennent, souligne la position axiale du Christ, dont le siège est placé au centre d'une structure en hémicycle sur laquelle les Docteurs sont assis. Une composition similaire est employée dans la mosaïque de S. Marco de Venise, où la structure en hémicycle du premier plan est plus développée. De la même manière, le fronton triangulaire ornementé qui surmonte le Christ vise à exalter le personnage principal de la scène.
Le peintre de la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise (fig. 207) a également utilisé le motif de l'hémicycle pour pouvoir répartir ses personnages au premier plan de l'image. Mais l'architecture figurée à l'arrière-plan est, ici, plus réaliste et évoque la nef d'une église, couverte d'un plafond à caissons et aboutissant à une abside, dont le cul-de-four est également agrémenté de caissons. Un entablement de pierre rose à corniches souligne les formes de l'architecture et génère une perspective. Cette nef centrale est flanquée de deux arcades en plein cintre, ouvrant sur des espaces étroits qui semblent voûtés et qui matérialisent les bas-côtés de l'église.
Un parti radicalement différent a été adopté dans une peinture murale plus tardive qui appartient au décor de la chapelle Baglioni, située dans la collégiale S. Maria Maggiore de Spello (fig. 209). L'arrière-plan est occupé par un paysage verdoyant au sein duquel appa-

[452] VINCENT (1956), *op. cit.*, p. 467.

rait une belle architecture de plan centré, implantée sur un parvis précédé de quelques marches. Le corps central, polygonal, est coiffé d'une coupole à lanternon qui semble recouverte d'or. Les branches de la croix grecque sont couvertes d'une toiture d'un matériau similaire. L'entrée de l'édifice est soulignée par une vaste arcade en plein cintre, surmontée d'un fronton triangulaire lui-même soutenu par des pilastres cannelés à chapiteaux d'or. Chacune des branches latérales de l'édifice est agrémentée d'une niche, dans laquelle s'inscrit une sculpture de marbre blanc. La structure et l'ornementation de cette architecture illustrent le goût classique de la Renaissance italienne. Les personnages principaux sont tous rassemblés au premier plan, sur un dallage dont les marbres de différentes couleurs composent des motifs losangés. La présence de ce parvis ne signifie pas pour autant que le peintre, Bernardino Pinturicchio, avait connaissance des réalités architecturales du Temple de Jérusalem. D'ailleurs, la composition de cette peinture semble être une « recette d'atelier » qui a été employée à plusieurs reprises pour l'illustration d'autres thèmes iconographiques. En effet, elle n'est pas sans rappeler une peinture réalisée par Le Pérugin, le maître de Pinturicchio, et représentant *La remise des clés à saint Pierre*[453]. Plus tard, le même type de composition apparait dans le *Mariage de la Vierge* peint en 1504 par Raphaël qui fut, lui aussi, l'élève du Pérugin[454].

La seconde formule iconographique employée pour matérialiser le Temple, dans les images murales de Jésus parmi les Docteurs, est aussi la plus répandue avec 22 occurrences. La scène se déroule à l'intérieur d'un édifice qui figure le sanctuaire.
Les prémices de cette formule iconographique s'observent dans la peinture murale de Sant'Angelo in Formis (fig. 203). L'insertion de Jésus et des Docteurs à l'intérieur d'un édifice est évoquée par la présence d'une toiture, surmontée en son centre d'une coupole, dont la tranche est soulignée par une frise redentée, blanche et bleue. Le fait que Marie et Joseph soient figurés derrière cette structure permet d'indiquer que les autres personnages sont bel et bien dans un intérieur.
Dans l'église S. Francesco de Montefiore dell'Aso, un cycle dédié à la vie du Christ a été peint, probablement vers 1340-1360, par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maestro di Offida[455]. Dans la peinture murale illustrant l'épisode de Jésus parmi les Docteurs (fig. 210), les personnages sont rassemblés à l'intérieur d'une « boîte architecturale » qui occupe tout l'espace de la composition, en raison du cadrage resserré. La façade antérieure a été entièrement supprimée et remplacée par un entablement, soutenu par de graciles colonnettes. Les trois autres parois sont également percées de baies en plein cintre. L'espace ainsi délimité est couvert d'un plafond plat, surélevé au centre pour s'adapter et à la position dominante du Christ. Cette surélévation est flanquée latéralement de deux frontons triangulaires, décorés de crochets et surmontés d'une sphère.
Dans une autre peinture murale, appartenant au programme décoratif du cloître de l'abbaye d'Abondance, les proportions de l'édifice qui abrite Jésus et les Docteurs sont plus réalistes (fig. 211). Les nombreux personnages sont parfaitement intégrés à l'espace de cet édicule de forme hexagonale, dont les trois faces antérieures sont largement ouvertes sur l'extérieur par une série d'arcs en plein cintre, reposant sur un mur-bahut par le truchement de fins piliers. Les autres parois sont percées de baies à meneaux ou à remplages go-

[453] Il s'agit d'une fresque réalisée vers 1481-1482 dans la chapelle Sixtine au Vatican. BECK (1999), *op. cit.*, fig. 174, p. 213.

[454] Cette peinture, réalisée sur panneau de bois, est conservée à la Pinacothèque de Brera à Milan. *Ibid.*, fig. 351, p. 405.

[455] Voir notes 241 et 242 p. 102.

thiques. L'espace intérieur est couvert d'un plafond de bois dont les poutres créent une profondeur. L'ensemble est surmonté d'un attique, couronné de petits acrotères aux postures grotesques.
Au sein du vaste décor de la chapelle des Scrovegni de Padoue, une fresque illustre le thème iconographique de Jésus parmi les Docteurs (fig. 212). L'insertion de la scène à l'intérieur d'un édifice est totale puisque les parois extérieures de la « boîte architecturale » ne sont plus visibles. Le point de vue adopté par Giotto plonge directement le regardeur au cœur de l'épisode sacré, qui se déroule dans une église à trois nefs. Une guirlande feuillagée suspendue au registre supérieur du premier plan, matérialise l'entrée du sanctuaire. Le vaisseau central, dans lequel sont regroupés les personnages, est couvert d'un plafond à caissons et aboutit à une abside principale, flanquée de deux absidioles. Les bas-côtés, quant à eux, sont voûtés d'ogives et communiquent avec la nef grâce à de grandes arcades en plein cintre.
Dans une peinture murale réalisée pour le transept septentrional de la basilique inférieure S. Francesco d'Assise (fig. 213), le maître toscan et son atelier proposent un point de vue très différent puisque l'édifice qui abrite les personnages évoque une architecture ecclésiale vue perpendiculairement à son axe. Comme à Padoue, l'édifice possède un vaisseau central, couvert d'un plafond à caissons, et un bas-côté dont les voûtes d'ogives sont peintes d'un bleu profond constellé d'étoiles. Le mur gouttereau est percé de lancettes géminées. Les deux espaces communiquent grâce à des arcades brisées, dont les écoinçons sont ornés de médaillons figurés. Au premier plan, l'espace de la composition est délimité par un murbahut sur lequel reposent de fins piliers. Cet élément introduit une certaine distance avec le regardeur, même si le cadrage de l'image coïncide avec la vue interne de l'édifice.

3.5.2. La figuration des personnages sacrés

Les saints personnages qui participent à l'épisode de Jésus parmi les Docteurs sont au nombre de trois. Du point de vue iconographique, Jésus jouit d'une position centrale et prépondérante au sein des compositions observées, tandis que la Vierge et Joseph occupent généralement un emplacement plus marginal.

3.5.2.1. Jésus, au cœur de la composition

L'observation des images murales de Jésus parmi les Docteurs qui appartiennent au *corpus* iconographique de cette étude, a révélé que le jeune garçon occupe une position centrale dans la grande majorité des cas. Dans les plus anciennes images, Jésus trône au centre de l'image sur un siège sans dossier, recouvert d'un coussin, évoquant l'iconographie traditionnelle du Christ en majesté. Dans la peinture murale de Sant'Angelo in Formis ou dans la mosaïque de Monreale (fig. 203 et 204), Jésus est figuré dans une stricte frontalité, esquissant un geste de bénédiction et tenant en main tantôt un livre, tantôt un *rotulus* enroulé. Dans les deux cas, il semble plus grand que les Docteurs qui l'entourent, une taille qui ne correspond pas à celle d'un enfant de douze ans. Cette caractéristique est particulièrement prégnante dans la peinture de Sant'Angelo. La taille inadaptée du Christ ainsi que sa position centrale et frontale témoignent d'une volonté de souligner la prééminence du personnage sacré sur les autres protagonistes.
De fait, la figuration de Jésus dans une position latérale est tout à fait inhabituelle. Une peinture murale appartenant au décor de la chapelle S. Antoine de Bessans en constitue l'un des rares exemples (fig. 214). La scène se déroule à l'intérieur d'une salle assez basse, dont

le plafond voûté est soutenu par de massives colonnes. Le cadrage proposé plonge le regardeur au cœur de l'épisode sacré. Jésus est figuré dans la partie gauche de la composition, sous les traits d'un jeune garçon qui correspondent assez bien à l'âge qui était le sien au moment de la rencontre avec les Docteurs. La position latérale de l'Enfant, au sein de l'image, est compensée par l'usage d'une sorte de piédestal de bois sur lequel il se tient debout. Ainsi, il domine le groupe des Docteurs, rassemblés dans la partie droite de la composition, et affirme sa prééminence malgré sa physionomie enfantine.

Cette position dominante du Christ est omniprésente dans les images de Jésus parmi les Docteurs qui appartiennent à notre documentation iconographique, et ce en dépit du fait qu'il est le plus souvent assis. Visuellement, cette domination du Christ sur les autres personnages s'exprime d'une double manière. Le premier mode figuratif consiste à positionner le siège de Jésus en hauteur par rapport aux autres protagonistes. Dans la peinture murale de Montefiore dell'Aso (fig. 210), l'espace intérieur du Temple est entièrement occupé par des gradins de bois qui permettent de répartir verticalement les différentes figures. Jésus est assis sur le gradin le plus élevé, une position dominante qui est renforcée ici par la centralité et la frontalité du personnage, ainsi que par le décrochement de l'architecture qui le surmonte et les deux colonnes qui l'encadrent.

Dans l'église S. Maria Annunziata de Borno, une image de Jésus parmi les Docteurs fait partie du cycle de la vie du Christ peint sur le jubé de l'édifice (fig. 215). La scène se déroule à l'intérieur d'un édifice de pierre que l'on ne distingue pas en totalité, en raison d'un cadrage très resserré. Deux barrières de bois sculpté, au premier plan, font office de repoussoirs. Le dallage en damier rouge et blanc crée une perspective qui conduit le regard vers une abside, devant laquelle trône l'Enfant Jésus. Celui-ci est assis sur un siège de bois qui est érigé sur un véritable piédestal de pierre. La domination visuelle de Jésus sur les Docteurs est accentuée par le fait que ces derniers sont assis le long des parois latérales de l'édifice. Ainsi, la Vierge et Joseph qui apparaissent dans l'embrasure d'une porte, dans la partie droite de la composition, occupent une position intermédiaire entre le Christ et les scribes.

Le second mode figuratif permettant de conférer à Jésus une position dominante consiste à l'asseoir sur une chaire, parfois imposante, dont la fonction est de focaliser le regard de l'observateur sur le personnage principal. Une peinture murale illustrant l'épisode de Jésus parmi les Docteurs faisant partie du programme décoratif de la chapelle S. Nicola da Tolentino, dans la basilique homonyme (fig. 216). Les personnages se détachent sur un arrière-plan uniformément bleu, qui situe la scène dans un lieu indéterminé. Cette absence de notation spatiale renforce la prégnance de la chaire sur laquelle Jésus est assis, au centre de la composition. La chaire est érigée au sommet des gradins sur lesquels les Docteurs sont assis. Le dossier en hémicycle est percé de petits arcs en plein cintre et surmonté de deux oiseaux sculptés aux ailes déployées. Le contraste visuel entre la chaire blanche et la tunique écarlate du Christ permet d'attirer davantage l'attention du regardeur.

Le peintre d'Abondance a également employé le motif iconographique de la chaire pour valoriser le personnage principal qui y est assis (fig. 211). Il s'agit d'une chaire de bois qui possède un socle trilobé et des jouées décorées de volutes, soutenant un dais protégeant le Christ. L'importance du personnage assis sur ce siège est soulignée par l'arcade centrale de l'édifice, la seule à être ouverte jusqu'au sol tandis que les autres reposent sur un murbahut.

Dans la travée de chœur de l'église S. Maria dei Miracoli de Saronno, une image de Jésus parmi les Docteurs a été peinte par Bernardino Luini vers 1525-1532[456] (fig. 217). La scène

[456] Voir note 432 p. 132.

s'inscrit à l'intérieur d'un édifice dont les murs de marbre multicolore sont richement décorés. L'arc surbaissé qui s'ouvre sur cet espace interne et le rideau qui y est suspendu évoquent une scène de théâtre. Parmi les nombreux personnages représentés, Jésus occupe une position légèrement décentrée mais fait face au regardeur. Il se tient debout sur le socle d'une magnifique chaire de marbre, rehaussée d'or et dont le haut dossier est surmonté de volutes également dorées. Le rayonnement du nimbe du Christ est renforcé par les ornements d'or du dossier. La position dominante de Jésus permet de compenser une taille moyenne, qui correspond à celle d'un jeune garçon de douze ans.

En marge de sa position au sein de l'image, les attitudes adoptées par Jésus matérialisent généralement la discussion qu'il entretient avec les Docteurs, en même temps qu'elles traduisent sa sagesse hors du commun, telle qu'elle est soulignée par l'*Évangile selon saint Luc*. Parmi les occurrences recensées pour notre thème iconographique, deux attitudes récurrentes ont été observées : la première que l'on pourrait qualifier de professorale et la seconde, traditionnellement employée dans les débats théologiques, qui correspond à celle de l'orateur comptant ses arguments sur ses doigts selon la méthode scolastique[457].
Dans la peinture murale illustrant le thème iconographique de Jésus parmi les Docteurs à Borno (fig. 215), nous observons un exemple de l'attitude qualifiée de professorale. Jésus, l'index droit pointé vers le ciel, expose ses idées à l'assemblée des scribes, dans une attitude qui évoque également l'autorité[458]. Son autre main, tendue et paume ouverte vers l'extérieur, signifie qu'il reçoit également les idées d'autrui[459]. Le Christ adopte une gestuelle strictement identique dans la peinture murale de Saronno (fig. 217). Dans les deux cas, le fait que son visage soit tourné vers sa mère peut également induire une autre interprétation. La paume ouverte indiquerait la réception des reproches de la Vierge tandis que l'index tendu vers le ciel évoquerait la mission divine à laquelle Jésus commence à se consacrer.
Dans la chapelle Orsini de la basilique de Galatina, le programme iconographique consacré à la jeunesse de la Vierge et à l'Enfance du Christ se poursuit avec une image de Jésus parmi les Docteurs (fig. 218). Les personnages sont abrités à l'intérieur d'un édifice qui évoque, avec une perspective assez maladroite, le chœur d'une église à trois nefs. Chacun des vaisseaux est couvert de voûtes, dont les ogives sont dorées, et aboutit à une abside, les deux latérales étant plus étroites. Jésus est figuré au centre de la composition, devant l'abside centrale. Il occupe une position éminente puisque le pupitre auquel il est assis est érigé sur une haute estrade de bois, autour de laquelle sont rassemblés les Docteurs. Un livre ouvert sur le pupitre apparente le Christ à un enseignant ou à un prédicateur qui s'adresse à l'assemblée. Cependant, son regard et sa main droite tendue en direction d'un scribe indiquent qu'un véritable dialogue s'est instauré.
La seconde attitude du Christ correspond à celle d'un orateur qui exprime son raisonnement en énumérant les arguments sur ses doigts, comme dans les peintures murales de Montefiore dell'Aso ou de Spello (fig. 210 et 209). Cette gestuelle est assez fréquente, dans le contexte iconographique de Jésus parmi les Docteurs, puisque 10 occurrences ont été observées au sein de la documentation de cette enquête. Le ratio est particulièrement important dans l'art mural de l'Hexagone où, malgré le faible recensement pour ce thème iconographique, la moitié des images figure la gestuelle de l'argumentateur. C'est le cas, notamment, dans une peinture murale qui appartient au décor de l'église Notre-Dame de Kernascléden (fig. 219). La scène se déroule dans un lieu indéterminé. Jésus est figuré dans la

[457] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 290.
[458] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 165.
[459] *Ibid.*, p. 212.

partie droite de la composition, debout sur une chaire à haut dossier. Cette position permet de remédier partiellement à sa petite taille, qui l'assimile à un très jeune enfant et non à un adolescent de douze ans. Malgré cela, et contrairement à ce qui a été observé dans la plupart des images, la position du Christ n'est pas dominante par rapport à celle des autres personnages. Pourtant, l'Enfant n'est pas impressionné par la foule des Docteurs qui se presse devant lui et expose ses arguments en les énumérant calmement sur ses doigts.

3.5.2.2. La Vierge et Joseph

L'absence ou, au contraire, la présence des parents de Jésus dans le Temple permet de préciser la chronologie de l'action qui est illustrée. Lorsque la Vierge et Joseph ne sont pas figurés, la scène se déroule pendant qu'ils poursuivent leurs investigations dans la ville de Jérusalem et qu'ils n'ont pas encore retrouvé la trace de leur Fils. Si ce cas de figure n'est pas le plus répandu, il a néanmoins été observé dans 10 des occurrences parmi celles qui ont été répertoriées pour le thème iconographique de Jésus parmi les Docteurs. C'est le cas, notamment, dans la mosaïque de la basilique S. Marco de Venise (fig. 205).
Autre exemple dans une peinture murale qui appartient au programme décoratif de la chapelle S. Sébastien de Lanslevillard (fig. 220). La scène s'inscrit à l'intérieur d'une pièce exiguë, visible au travers d'un arc surbaissé dont les écoinçons sont ornés de rosaces. Les murs latéraux de la salle sont percés de lancettes géminées à remplage gothique et une imposante chaire de bois est adossée au mur du fond. C'est sur ce siège, incrusté de marqueterie noire et blanche, que trône le Christ, figuré sous les traits d'un jeune garçon blond comme dans la peinture murale de Bessans, très proche géographiquement parlant. Faisant face aux Docteurs, assis auprès de lui, Jésus argumente en comptant sur ses doigts. En excluant Marie et Joseph de la scène, le peintre de Lanslevillard met véritablement l'accent sur la sagesse divine du Christ enfant et non sur l'épisode plus anecdotique de sa disparition.

Lorsque la Vierge et Joseph sont présents, l'image saisit le moment exact où ils retrouvent leur Enfant dans le Temple, un moment qui sera bientôt suivi par le retour à Nazareth. Les parents sont toujours représentés ensemble, en accord avec les différentes sources textuelles qui stipulent que les recherches sont menées conjointement par les deux personnages. Le *corpus* iconographique de notre étude a révélé une unique exception dans la peinture murale de Kernascléden (fig. 219), où la Vierge seule a été figurée auprès de son Fils. Il est certain que Joseph ne fait pas partie du groupe d'hommes qui l'entoure car sa physionomie et son costume sont bien identifiables dans l'ensemble des images du cycle où il apparait. Le plus souvent, Marie et Joseph sont figurés dans la partie gauche de la composition, en marge du groupe formé par les Docteurs qui entourent Jésus. Il s'agit peut-être d'un moyen de signifier qu'ils viennent juste d'arriver aux abords du lieu où se déroule la discussion, si l'on se réfère à un sens de lecture conventionnel, de gauche à droite.
La Vierge et Joseph sont parfois figurés à l'extérieur de l'édifice censé matérialiser le Temple alors que les autres personnages prennent place à l'intérieur, comme dans la peinture murale de Sant'Angelo in Formis (fig. 203). Même si la restitution de l'espace architectural est relativement maladroite, l'apparition des visages de Marie et de son époux à l'arrière-plan permet de signifier qu'ils arrivent aux abords du sanctuaire mais qu'ils n'y ont pas encore pénétré. Dans la peinture murale d'Abondance (fig. 211), les parents de Jésus s'approchent du mur-bahut qui constitue l'enceinte de l'édifice hexagonal, dans lequel sont rassemblés

les autres personnages. C'est au travers de l'arcade de gauche qu'ils aperçoivent enfin leur Fils après l'avoir tant cherché.
Dans d'autres cas, Marie et Joseph viennent juste de pénétrer dans l'espace intérieur du Temple, comme dans la fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 212), où ils apparaissent entre les grandes arcades du bas-côté gauche, se pressant derrière la banquette sur laquelle certains Docteurs sont assis. Dans la peinture murale de Borno (fig. 215), la Vierge et son époux s'inscrivent dans l'embrasure d'une porte, dans la partie droite de la composition.

Les attitudes qui ont traditionnellement été attribuées à Marie et à Joseph ne sont pas conformes à celles de parents fous d'inquiétude pour leur enfant disparu. La dignité des personnages sacrés l'emporte sur une angoisse pourtant légitimée par les sources textuelles. L'observation des images rassemblées a révélé le caractère particulièrement effacé de la figure de Joseph tandis que la gestuelle de la Vierge est plus expressive.
Dans de nombreuses images de Jésus parmi les Docteurs, les attitudes de Marie s'apparentent aux gestes d'acceptation qui ont déjà été observés dans le contexte iconographique de l'Annonciation, la main ouverte devant ou posée sur la poitrine[460]. Ces gestuelles permettent à la Vierge d'exprimer sa compréhension des raisons divines qui ont poussé Jésus à fausser compagnie à ses parents pour retourner dans le Temple de Jérusalem. Dans la peinture murale de Kernascléden (fig. 219), Marie ouvre la main gauche devant la poitrine en signe d'acceptation tandis qu'elle pose la dextre sur l'épaule de son Fils, un geste affectueux d'encouragement. À Spello (fig. 209), le geste d'acceptation de la Vierge semble plutôt s'adresser à Joseph qu'elle tente d'apaiser en le saisissant par la ceinture, alors qu'il parait bien décidé à aller sermonner Jésus pour sa fugue. Dans la peinture murale de Saronno (fig. 217), la main gauche ouverte de la Vierge exprime la réception des explications de Jésus tandis que l'autre, posée sur sa poitrine, indique l'acceptation des raisons qu'il invoque.
Dans d'autres images murales de Jésus parmi les Docteurs, la Vierge manifeste, par sa gestuelle, son soulagement de retrouver son Fils sain et sauf. Dans les peintures de la chapelle des Scrovegni de Padoue ou de Montefiore dell'Aso (fig. 210 et 212), Marie projette ses bras tendus en direction de Jésus, comme pour l'inciter à revenir immédiatement dans le giron maternel. À Bessans (fig. 214), c'est à Dieu que la Vierge manifeste sa gratitude en joignant les mains en signe de prière. La chapelle du château S. Salvatore de Collalto abritait autrefois une peinture murale illustrant le thème iconographique de Jésus parmi les Docteurs. Cette peinture appartenait à un décor mural, peint vers 1340[461], qui a été détruit durant la Première Guerre Mondiale mais qui est connu grâce à quelques photographies antérieures. La peinture murale en question est intéressante, bien que fragmentaire, car la figuration de Marie et de Joseph est inhabituelle. L'altération de la couche picturale ne permet plus de distinguer le lieu dans lequel se déroule la scène. Un mur de pierre, disposé parallèlement au plan de l'image, délimite deux espaces distincts en même temps qu'il supporte la chaire sur laquelle Jésus est assis. Cette position centrale et dominante est accentuée par la frontalité de l'Enfant qui lève ses deux paumes ouvertes, de part et d'autre de son buste. Le premier plan est occupé par le collège des Docteurs que le Christ surmonte. La Vierge et Joseph apparaissent au second plan, en buste, derrière le mur de pierre. Répartis symétriquement autour de leur Fils vers lequel ils sont tournés, Marie à sa droite et Joseph à sa gauche, les parents joignent tous deux les mains en signe de prière.

[460] Voir p. 311 et suivantes.

[461] Voir note 177 p. 93.

3.5.3. Les Docteurs de la Loi et l'assistance

Le nombre et l'attitude des Docteurs de la Loi, de même que celle de l'assistance, ne sont pas décrits dans les sources littéraires étudiées dans le cadre de cette enquête. Les figurations sont donc particulièrement variées, tant du point de vue de la disposition que de la gestuelle des personnages.
Les images murales de Jésus parmi les Docteurs qui appartiennent à notre *corpus* iconographique ont révélé que le nombre des scribes est extrêmement variable et qu'il est généralement compris entre deux et quatorze, le plus souvent un nombre pair qui favorise une certaine recherche de symétrie. La peinture murale de Sant'Angelo in Formis (fig. 203) constitue l'unique exemple dans lequel Jésus est entouré par seulement deux Docteurs. Celui de gauche n'est plus entièrement visible, mais celui de droite est un noble et digne vieillard, ce type physique s'accordant au statut dont les scribes jouissaient dans la société juive.
Le plus souvent, le nombre de Docteurs est compris entre quatre et huit. Dans la mosaïque de la basilique S. Marco de Venise (fig. 205), quatre scribes sont réunis symétriquement autour de Jésus. Leur physionomie, chevelure et barbe grise, ainsi que leur costume, tunique et *pallium*, évoquent la figure du philosophe antique, un rapprochement qui permet de souligner la grande sagesse de ces personnages. Dans la peinture murale de Lanslevillard (fig. 220), les Docteurs qui entourent le Christ sont au nombre de huit et sont revêtus de costumes à caractère oriental qui permettent d'assimiler ces personnages à des Juifs. Mais il arrive que les scribes soient plus nombreux : dix répartis symétriquement de part et d'autre de Jésus dans la fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 212), et même quinze dans celle de la basilique inférieure S. Francesco d'Assise (fig. 213). Lorsque les Docteurs sont au nombre de douze, comme c'est le cas à Abondance (fig. 211), l'image s'apparente à l'idée du Christ prêchant la bonne parole à ses apôtres.
Dans quelques images murales plus tardives, le nombre des personnages est multiplié, à tel point qu'il devient malaisé d'identifier les Docteurs parmi les membres de l'assistance. Dans la fresque de Spello (fig. 209), les protagonistes sont nombreux, aussi bien au premier qu'à l'arrière-plan. Les Docteurs semblent se distinguer des simples curieux grâce aux livres qu'ils tiennent entre leurs mains. Plusieurs ouvrages ont été jetés sur le sol, comme pour signifier que la sagesse du Christ est plus étendue que celle qui peut être contenue dans les livres et qu'ils sont, dès lors, inutiles.

Quel que soit leur nombre, les Docteurs forment un groupe qui entoure le Christ, dont la position centrale a déjà été soulignée. Dans les plus anciennes images, les scribes sont répartis symétriquement, de part et d'autre d'un axe matérialisé par Jésus lui-même. Dans la peinture murale de Sant'Angelo in Formis ou dans la mosaïque de Monreale (fig. 203 et 204), tous les personnages sont caractérisés par une position frontale. Dans la mosaïque de Venise (fig. 205), malgré l'introduction d'un espace semi-circulaire, la frontalité des protagonistes perdure.
Progressivement, la disposition des Docteurs permet d'introduire une impression de profondeur dans la composition. Dans la fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 212), les scribes se répartissent le long de deux diagonales qui convergent vers la figure du Christ, avec un point de vue légèrement décentré vers la droite. Ce procédé permet, en outre, de conduire le regard de l'observateur vers le personnage principal de la scène. Une formule légèrement différente a été adoptée par le peintre de Montefiore dell'Aso (fig. 210) qui a figuré ses Docteurs sur deux axes perpendiculaires au plan de

l'image. Ce procédé formel induit un étagement des personnages sur les gradins, afin que tous soient visibles.
À partir du XIVe siècle, les Docteurs sont fréquemment répartis en cercle autour de Jésus, qui occupe le sommet de la figure géométrique. Cette disposition implique que certains personnages soient représentés de dos comme, par exemple, dans la fresque de Tolentino (fig. 216). Remarquons que les scribes figurés de dos, au premier plan, sont également assis à même le sol afin que le Christ soit parfaitement visible. Dans la peinture murale d'Abondance (fig. 211), les Docteurs sont assis le long des murs intérieurs de l'édifice polygonal. La question de la visibilité du personnage principal ne se pose pas car Jésus est figuré dans l'axe de l'entrée de l'édifice.

L'observation des images murales de Jésus parmi les Docteurs qui appartiennent à notre documentation a révélé la variété des attitudes attribuées aux scribes. Dans les images les plus précoces, les gestuelles sont stéréotypées et peu expressives. Dans la peinture murale de Sant'Angelo in Formis (fig. 203), le Docteur figuré à la gauche du Christ manifeste son acceptation des paroles de Jésus en levant sa main droite, paume ouverte devant la poitrine. À Monreale (fig. 204), les Docteurs conversent calmement en désignant le Christ de l'index ou de leur main ouverte. Dans ces deux images murales, l'autorité qui émane du Christ, de par la gestuelle des Docteurs et son attitude propre, est renforcée par le livre ou le *rotulus* qu'il tient dans la main gauche. Les attitudes des Docteurs sont encore très tempérées dans la fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 212). Tous semblent écouter dans un silence recueilli le discours de Jésus. Un échange se noue, cependant, avec le vieillard figuré à sa droite, comme l'indiquent les regards échangés et la main levée du scribe.
À partir du XIVe siècle, les attitudes qui sont attribuées aux Docteurs s'avèrent souvent plus individualisées et expressives. Dans la peinture murale de Tolentino (fig. 216), le scribe qui est figuré à la gauche du Christ parait offusqué ou surpris par les propos du jeune garçon, comme semblent l'indiquer son poing serré et le léger mouvement de recul imprimé à son corps. Le visage de l'homme à la longue barbe, qui flanque également Jésus, est empreint de colère tandis qu'il crispe le poing sur l'étoffe de son manteau. Au-dessous de lui, un autre Docteur écoute le discours de l'Enfant avec une grande attention, le visage levé et la main posée sous le menton.
Dans la fresque de Montefiore dell'Aso (fig. 210), chacun des quatre Docteurs exprime un sentiment différent grâce à sa gestuelle. Le vieillard chauve situé immédiatement à la droite du Christ manifeste son adhésion aux paroles du garçon en ouvrant ses deux paumes devant la poitrine[462]. Au-dessous, un jeune scribe l'écoute avec attention en posant une main sous son menton et en fronçant les sourcils, dans une attitude analogue à celle de l'un des Docteurs de Tolentino. En face, l'homme coiffé d'un capuchon pose un index sur ses lèvres d'un air dubitatif. Il maintient un livre ouvert dans la lecture duquel est plongé le quatrième Docteur, comme s'il s'employait à vérifier que les assertions de Jésus sont exactes. Cette figure du scribe étudiant les Saintes Écritures est relativement répandue, puisqu'elle apparait dans près de la moitié des images murales de Jésus parmi les Docteurs qui ont été répertoriées.
Dans la peinture murale de Galatina (fig. 218), les discussions entre les Docteurs vont bon train. Le groupe figuré au premier plan, à l'aplomb du pupitre derrière lequel Jésus est assis, semble particulièrement troublé par les paroles du jeune garçon. L'un de ces person-

[462] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 171.

nages, un vieillard à la chevelure bouclée, s'apprête à déchirer ses vêtements dans un geste qui matérialise la dénonciation d'un blasphème. Ce geste sera reproduit par le grand-prêtre au cours du procès du Christ, lorsque ce dernier lui annonce que le Fils de l'homme est appelé à siéger dans les cieux à la droite de Dieu[463]. L'introduction de ce motif iconographique est sans doute significative car aucune des sources textuelles ne mentionne une quelconque opposition de la part des Docteurs. Il s'agit peut-être de préfigurer le rejet de la prédication du Christ adulte et sa future condamnation par les Juifs, incapables de reconnaître en lui le Messie attendu.

Nous retrouvons la figure du Docteur étudiant les Saintes Écritures dans la peinture murale de Kernascléden (fig. 219). Ce personnage, apparaissant au plus près de la Vierge et du Christ, est plongé dans une lecture attentive, suivant le déroulement du texte à l'aide de son index gauche. Un autre scribe, figuré au premier plan, confronte ses arguments à ceux de Jésus, comme l'indique la réciprocité du geste de l'énumération.

Dans l'image de Jésus parmi les Docteurs du cloître de l'abbaye d'Abondance (fig. 211), le peintre a attribué aux différents auditeurs des réactions variées. Le Docteur placé immédiatement à la gauche du Christ est captivé par son discours ; une main posée sur l'accoudoir de la chaire, il se penche vers le jeune garçon afin de mieux saisir les arguments qu'il expose. Mais d'autres paraissent moins convaincus. Des groupes de discussion se forment et certains Docteurs affichent une mine dubitative tandis que d'autres se réfèrent à l'autorité des Saintes Écritures. Au premier plan sur la gauche, un scribe exprime clairement sa désapprobation en se penchant, le front appuyé sur la main droite, par-dessus le mur-bahut du Temple.

ꝏ

L'observation des images murales de Jésus parmi les Docteurs qui appartiennent à la documentation de cette enquête a révélé une évolution iconographique qui débute au XIVe siècle. Dans les plus anciennes images, les personnages sont souvent rassemblés à l'extérieur du Temple de Jérusalem, un schéma compositif qui correspond sans doute à une certaine réalité archéologique et concerne plutôt les images italiennes, bien que le faible échantillon répertorié au sein de notre documentation iconographique incite à la prudence. Lorsque les protagonistes sont figurés à l'intérieur du Temple, l'espace architectural est restitué avec une relative maladresse. Quelle que soit la spatialisation adoptée, Jésus trône au centre de la composition, dans une attitude frontale qui n'est pas sans rappeler l'iconographie du Christ en majesté. Il est d'ailleurs souvent figuré sous les traits d'un homme adulte, portant la barbe, alors qu'il est âgé de douze ans au moment de l'épisode. Les Docteurs, en nombre variable, flanquent Jésus symétriquement et présentent des attitudes stéréotypées et peu expressives.

À partir du XIVe siècle, l'iconographie du thème de Jésus parmi les Docteurs subit une mutation. L'espace architectural dans lequel se situe la scène laisse transparaitre une certaine recherche de réalisme. L'utilisation d'un cadrage resserré sur l'intérieur de l'édifice s'accorde à ce goût pour le réalisme, en même temps qu'elle favorise une forme d'intimité entre le regardeur et la scène sacrée. Les caractéristiques ecclésiales des édifices figurés indiquent que l'épisode prend place dans un lieu saint que la connaissance des textes permet d'assimiler au Temple de Jérusalem. Jésus possède généralement les traits d'un jeune garçon, mais occupe toujours une position dominante et très souvent centrale. Sa gestuelle est

[463] Mt 26, 64-65.

plus expressive et traduit une attitude professorale ou une argumentation. Les attitudes des Docteurs deviennent également plus variées et expressives. Ils sont désormais plus nombreux et fréquemment disposés en cercle autour du Christ, pour participer à un échange souvent animé.
Au contraire des autres protagonistes, la figuration de la Vierge et de Joseph n'a pas connu d'évolution notable. Le fait qu'ils soient présents ou non permet de situer chronologiquement le moment illustré. Lorsqu'ils sont présents, les parents sont généralement figurés en marge du groupe formé par Jésus et les Docteurs, le plus souvent dans la partie gauche de la composition, comme s'ils venaient de pénétrer dans l'espace où se déroule la scène. Les attitudes de Marie et de Joseph sont peu expressives et ne reflètent pas explicitement l'inquiétude mentionnée par les sources littéraires. Joseph est particulièrement effacé tandis que la gestuelle de la Vierge manifeste l'acceptation des raisons qui ont poussé Jésus à s'enfuir ou son soulagement d'avoir enfin retrouvé son Fils.

3.5.4. Les thèmes iconographiques secondaires

Les thèmes iconographiques secondaires qui s'apparentent à l'épisode de Jésus parmi les Docteurs semblent avoir été peu illustrés et apparaissent, en ce qui concerne la documentation de cette étude, exclusivement dans l'art mural de la Péninsule. Dans le programme décoratif du chœur de la cathédrale d'Orvieto, Ugolino di Prete Ilario a consacré pas moins de quatre panneaux aux évènements qui précèdent et qui suivent la rencontre de Jésus et des Docteurs dans le sanctuaire hiérosolymitain, une séquence qui achève, sur le mur droit la partie du cycle qui est consacrée à l'Enfance du Christ.
La première fresque représente la Sainte Famille en prière devant le Temple de Jérusalem[464] (fig. 221 a). L'identification du sujet de cette peinture murale ne fait pas l'unanimité puisqu'Enzo Carli propose d'y voir une figuration de la Présentation de la Vierge au Temple[465]. Cependant, l'observation de l'ensemble du programme iconographique incite à refuser cette proposition. En effet, les différentes images consacrées à la jeunesse de la Vierge occupent le registre inférieur du décor tandis que la peinture qui nous intéresse apparait au deuxième registre, parmi les épisodes de l'Enfance du Christ. Par ailleurs, du point de vue du déroulement narratif du cycle pictural, notre panneau prend place après les épisodes liés à la Fuite en Égypte, figurés sur le mur contigu, et précède de peu l'image de Jésus parmi les Docteurs, à laquelle il semble donc plus pertinent de le relier. Cette fresque constitue, en définitive, une sorte de préambule qui permet au peintre d'Orvieto de contextualiser les épisodes qui entourent la disparition de Jésus et sa rencontre avec les Docteurs.
La scène se déroule devant une église, à la façade surmontée de gâbles et de pinacles, qui matérialise le Temple de Jérusalem dans lequel la Sainte Famille se rend chaque année pour fêter la Pâque. La Vierge et Joseph entourent l'Enfant qui est agenouillé sur le seuil du sanctuaire, les mains jointes et le visage levé vers le Ciel. Son père est lui aussi agenouillé tandis que Marie s'apprête probablement à les imiter, comme l'indique la position de son corps. Trois femmes, figurées dans la partie gauche de la composition, observent les dévotions de la Sainte Famille. La peinture donne à voir l'image d'une famille fort pieuse, qui participe avec régularité aux fêtes et incite l'Enfant à pratiquer les rites juifs. Celui-ci s'y conforme d'ailleurs avec une grande ferveur, une attitude qui permet de souligner le fait que le Christ n'a jamais souhaité s'opposer radicalement à l'Ancienne Loi.

---

[464] ROSATELLI (2000), *op. cit.*, p. 68-69.
[465] CARLI (1965), *op. cit.*, fig. 126.

Le deuxième thème secondaire illustré à Orvieto évoque le moment où Jésus est recherché par ses parents, après que ceux-ci ont constaté son absence à la halte du soir. La scène s'inscrit dans un paysage vallonné, loin de la ville que l'on distingue à l'arrière-plan. Ces indications spatiales permettent de déduire que les recherches en sont encore à leur commencement. Au premier plan, la Vierge et Joseph s'entretiennent avec un groupe de personnages âgés, peut-être les proches qui voyagent avec la Sainte Famille selon les sources textuelles. Marie est figurée de profil et son poing serré sur la poitrine évoque l'angoisse d'une mère pour son Fils disparu. Joseph, quant à lui, joint les mains en signe de prière, comme s'il suppliait ses interlocuteurs de l'aider à retrouver l'Enfant.
La troisième peinture représente l'épisode de Jésus parmi les Docteurs à proprement parler (fig. 221 b). Ugolino di Prete Ilario a illustré l'aboutissement des recherches de la Vierge et de Joseph au moment où ils retrouvent l'Enfant dans le Temple. La scène se déroule à l'intérieur du sanctuaire, dans une salle voûtée d'ogives qui est visible au travers de deux arcades en plein cintre, soutenues par des colonnettes qui reposent sur un mur-bahut décoré de bas-reliefs. Ces sculptures représentent trois personnages masculins en buste tenant des phylactères. Nous pouvons supposer qu'il s'agit de prophètes de l'Ancien Testament, bien qu'aucune inscription ne permette de les identifier. Celui qui est au centre se distingue des deux autres par la couronne qui le coiffe. Cet indice conduit à formuler une double hypothèse d'identification. Il pourrait s'agir du roi David dont la présence permettrait de souligner l'ascendance royale du Christ. À moins qu'il ne s'agisse du roi Salomon, dans la perspective d'un rapprochement entre sa sagesse légendaire et celle dont fait preuve le jeune Jésus dans le contexte de sa rencontre avec les Docteurs. À l'intérieur de l'édifice, dans la partie droite de la composition, le Christ est assis sur un siège érigé sur une estrade et surmonté d'un baldaquin sculpté, de style gothique. La main gauche posée sur les pages ouvertes du livre qui est déposé sur ses genoux, le jeune garçon lève la main droite pour manifester l'autorité de la parole qu'il délivre aux Docteurs, rassemblés à ses pieds. Certains d'entre eux sont engagés dans une vive discussion tandis qu'un autre, dans l'angle inférieur droit de l'image, manifeste son étonnement en écartant les mains. À l'extrémité opposée de la composition, la Vierge et Joseph, accompagnés d'un troisième personnage, viennent vraisemblablement de pénétrer dans le Temple. Soulagée d'avoir retrouvé son Fils, Marie lui adresse un signe de la main.
Dans la dernière fresque, qui marque le terme du cycle de l'Enfance du Christ, le peintre d'Orvieto a illustré le moment où Jésus rejoint ses parents pour retourner chez eux, à Nazareth (fig. 221 c). Les personnages sont rassemblés à l'intérieur d'un édifice, identique à celui de l'image précédente. Jésus a quitté la chaire sur laquelle il était assis pour rejoindre ses parents et la femme qui les accompagne, dans la partie gauche de la composition. C'est probablement le moment où le Christ reçoit les remontrances de sa mère, auxquelles il oppose la raison divine, comme semblent l'indiquer le regard intense échangé par les deux personnages et l'attitude butée de l'Enfant. Dans la partie droite de l'image, les cinq Docteurs discutent avec animation du prodige auquel ils viennent d'assister.

L'ampleur de la séquence relative à la rencontre de Jésus et des Docteurs dans le programme décoratif d'Orvieto n'a pas d'équivalent au sein du *corpus* iconographique de cette enquête. En revanche, il arrive que la scène principale soit accompagnée d'une figuration du retour de Jésus avec ses parents.
Au sein du décor du transept septentrional de la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise, ce thème secondaire fait l'objet d'une figuration indépendante[466] (fig. 222) qui suit

[466] Louis Réau identifie, à tort, cette fresque d'Assise à un Retour d'Égypte. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 287.

immédiatement l'image de Jésus parmi les Docteurs. La Sainte Famille, accompagnée de trois personnages féminins, vient juste de franchir l'enceinte de la cité hiérosolymitaine, qui occupe la partie gauche de la composition. Des édifices étroits, surmontés de tours élevées, ainsi qu'un vaste bâtiment de plan centré, coiffé d'une coupole, se blottissent à l'intérieur de la haute enceinte crénelée de la ville. Un édifice construit hors les murs vient compléter la structuration architecturale de l'espace, dans la partie droite de l'image. Les personnages sont figurés au premier plan. Joseph ouvre la marche et Jésus s'agrippe timidement à un pan de son manteau, comme pour se faire pardonner sa fugue récente et assurer à son père qu'il ne recommencera pas. L'Enfant tient dans la main droite un *rotulus* à demi-déployé sur lequel on distingue la trace d'une inscription. La Vierge a recouvré sa sérénité et marche paisiblement derrière son Fils, qu'elle couve du regard.
Dans la chapelle de la basilique de Tolentino, le peintre a également réalisé une peinture murale indépendante pour figurer le moment où Jésus repart de Jérusalem avec ses parents (fig. 223). Ici, la ville n'est pas visible comme à Assise. Les personnages se détachent sur un fond bleu, interrompu par la présence d'un palmier qui situe la scène dans un cadre naturel. La Vierge mène le groupe et entraine Jésus à sa suite, en le tenant fermement par la main. Celui-ci vient de cueillir quelques fleurs sauvages, sur lesquelles l'attention de l'observateur est attirée par le truchement du regard des deux personnages. Ce jeu de regards laisse à penser que les fleurs possèdent une signification d'ordre symbolique. Cependant, l'espèce représentée est difficile à identifier. Il pourrait s'agir d'une variété évoquant la Passion, qui constitue l'aboutissement de la mission confiée par Dieu à Jésus et dont celui-ci a pleinement conscience malgré son jeune âge. La couleur écarlate de sa tunique pourrait renforcer cette hypothèse. Joseph ferme la marche et transporte un baluchon sur son épaule droite. Ce motif particulier ainsi que la présence du palmier en arrière-plan évoquent, d'une certaine manière, l'iconographie de la Fuite en Égypte. Cependant, il n'est pas permis de douter de l'identification du sujet de la peinture de Tolentino puisqu'elle s'inscrit entre deux images illustrant respectivement les épisodes de Jésus parmi les Docteurs et des Noces de Cana.

Dans deux autres images murales appartenant à notre documentation iconographique, la figuration du retour de Jésus auprès de ses parents apparait dans le même espace que l'épisode principal, ce qui induit une double représentation du Christ.
La première peinture murale appartient au décor réalisé dans les années 1350, par un membre de l'atelier de Vitale da Bologna, pour le chœur de la cathédrale de Spilimbergo[467] (fig. 224). La scène s'inscrit dans un espace indéterminé, dont l'arrière-plan est caractérisé par une sorte de cloison surmontée d'ornements tréflés. L'axe central est marqué par une chaire, érigée sur une estrade, sur laquelle Jésus est assis. Le jeune garçon argumente avec les six Docteurs qui l'entourent, comme l'indique son geste d'énumération. Les scribes sont répartis de chaque côté de la chaire, selon deux diagonales convergentes. Leurs attitudes sont variées. Deux Docteurs, figurés dans la partie droite de l'image, débattent entre eux des arguments de Jésus tandis que le troisième l'écoute avec attention. Un vieillard, placé à la droite du jeune garçon, tente d'entamer le dialogue en se dressant près de l'ouverture qui perce la jouée de la chaire. Le scribe assis à ses côtés manifeste son grand étonnement en écartant ostensiblement les mains. Le dernier Docteur, caressant sa barbe, semble méditer les paroles de Jésus et le contenu d'un livre ouvert sur ses genoux. À l'extrémité gauche de la composition, le Christ est figuré une seconde fois au moment où il vient de rejoindre ses parents. La Vierge se penche vers son Fils mais la qualité de la reproduction photographique

[467] Voir note 271 p. 106.

dont nous disposons ne permet pas d'appréhender véritablement les expressions et la gestuelle des personnages.
L'autre image est une peinture murale, déposée sur toile, qui est conservée dans le Museo di S. Ambrogio de Milan (fig. 225). Provenant de la nef latérale gauche de la basilique homonyme, la peinture aurait été réalisée à la fin des années 1480 par l'artiste piémontais Ambrogio da Fossano, dit Il Bergognone[468]. Les personnages sont rassemblés à l'intérieur d'un édifice voûté, constitué de trois nefs dont les différentes arcades reposent sur d'épais piliers composés. Le Christ occupe une position dominante, assis sur une chaire surélevée dont la centralité est soulignée par l'alignement de trois arcs en plein cintre qui surmontent le personnage principal. Le jeune garçon est figuré dans l'attitude du professeur enseignant à ses disciples. Les Docteurs qui l'entourent sont au nombre de huit, certains étant presque invisibles sur les côtés ou à l'arrière de la chaire. Les trois vieillards qui apparaissent dans la partie droite de la composition sont les plus actifs. L'un d'entre eux, assis au premier plan, renouvelle le motif du scribe étudiant les Saintes Écritures. Un deuxième Docteur assis près de lui, le menton appuyé sur la main droite, semble méditer les paroles de Jésus. Le troisième, un vieillard à la barbe bifide, debout derrière les deux premiers, participe à la discussion en énumérant les arguments sur ses doigts. Comme à Spilimbergo, le Christ fait l'objet d'une double représentation dans la partie gauche de la composition, au moment où il rejoint ses parents qui viennent de pénétrer à l'intérieur du Temple. Soulagée par ces retrouvailles, la Vierge ouvre grand les bras pour accueillir son Fils et pouvoir le serrer contre elle. Mais celui-ci n'accorde aucune attention à sa mère et fixe son regard sur l'observateur tout en posant la main droite sur sa poitrine. Cette attitude exprime peut-être le fait que les liens noués avec sa famille terrestre ne sont rien au regard de la mission qui lui a été confiée par son Père divin et qui s'exprime publiquement, pour la première fois, dans l'épisode de Jésus parmi les Docteurs.

Cet épisode est traditionnellement considéré comme l'évènement qui marque l'achèvement du cycle de l'Enfance du Christ et, conséquemment, celui de la deuxième phase de la vie terrestre de la Vierge. Dans l'*Évangile selon saint Luc*, la rencontre de Jésus et des Docteurs dans le Temple de Jérusalem est le dernier épisode rapporté au chapitre 2, consacré à l'Enfance du Sauveur. L'auteur poursuit au chapitre suivant avec l'âge adulte du Christ et la Prédication de saint Jean-Baptiste, suivie du Baptême. Plusieurs années de la vie de Jésus, et par conséquent de la Vierge, sont ainsi totalement éclipsées. Cette lacune n'est pas comblée par les évangiles apocryphes qui, comme nous l'avons vu, s'attachent à relater soit l'Enfance du Christ, soit les évènements de sa Passion. Seule la *Vie de Jésus en arabe* fait figure d'exception puisqu'elle propose un panorama complet de la vie du Christ. La transition entre les épisodes de l'Enfance et ceux de la Vie publique, initiée par le Baptême, s'effectue par le truchement d'une compilation de miracles réalisés par Jésus[469]. Cependant, la chronologie n'est pas précise. L'auteur relate un épisode au cours duquel le Christ est accusé d'être à l'origine de la mort d'un jeune garçon tombé d'une terrasse. Jésus ressuscite le garçon afin qu'il puisse le disculper et l'on apprend qu'il est âgé de douze ans au moment de ce prodige. Mais en ce qui concerne le miracle suivant, une nouvelle résurrection immédiatement suivie de l'épisode du Baptême, l'auteur ne précise pas l'âge du Christ. Il est donc impossible de savoir si Jésus est déjà adulte ou si l'auteur se conforme à la chronologie développée par les autres évangiles apocryphes de l'Enfance qui attribuent ces épi-

[468] MAZZINI (1965), *op. cit.*, p. 490.
[469] Arabe 39-44.

sodes miraculeux à Jésus enfant. Quoi qu'il en soit, la Vierge ne joue aucun rôle particulier dans la réalisation de ces prodiges. Du point de vue chronologique, le premier évènement de l'âge adulte du Christ auquel Marie est associée se rapporte aux Noces de Cana. C'est donc avec cet épisode que débute la troisième et dernière phase de la vie terrestre de la Vierge.

4. L'âge adulte : la présence de la Vierge dans certains épisodes de la vie publique, de la Passion et de la Glorification du Christ

La troisième et ultime phase de la vie terrestre de la Vierge correspond à l'âge adulte du Christ et regroupe différents épisodes auxquels Marie est parfois associée. Parmi les évènements qui jalonnent la Vie publique de Jésus, sa mère n'apparait que dans l'épisode des Noces de Cana, dans lequel elle joue un rôle fondamental bien que ce récit n'ait pas connu une grande faveur parmi les sources littéraires qui ont été étudiées. En revanche, la Vierge est omniprésente aux étapes cruciales de la Passion du Christ, tant dans les textes que dans l'iconographie. Elle accompagne son Fils vers le Calvaire lors du Portement de croix puis partage ses souffrances au moment de la Crucifixion. Marie est encore présente lorsque Jésus est déposé de la croix et exprime son chagrin à l'occasion de la Déploration du Christ, avant de prendre part à la Mise au tombeau. Après la Résurrection, les épisodes auxquels la Vierge est associée sont moins nombreux. Une tradition marginale, que nous évoquerons rapidement, veut que le Christ ressuscité soit apparu d'abord à sa mère et non à Marie-Madeleine. Nous conclurons l'analyse iconographique de la vie terrestre de la Vierge en étudiant les thèmes de l'Ascension et de la Pentecôte qui appartiennent au cycle de glorification du Christ.

4.1. Les Noces de Cana

L'épisode des Noces de Cana marque le commencement du ministère du Christ en Galilée. Il est considéré par la tradition exégétique comme le premier véritable miracle réalisé par Jésus. Pourtant, l'*Évangile selon saint Jean*[470] est le seul texte canonique qui mentionne cet évènement, à la suite d'un premier chapitre notamment consacré à la mission de saint Jean-Baptiste, au Baptême du Christ et à l'appel des premiers disciples. L'épisode qui nous intéresse ici se déroule trois jours après un évènement qui n'est pas précisé, dans le village galiléen de Cana où a lieu un mariage auquel Jésus est convié en compagnie de ses disciples et de sa mère. L'évangéliste insiste particulièrement sur la présence de Marie qu'il mentionne avant même celle de Jésus. Au cours du repas, elle constate que le vin vient à manquer et en informe son Fils, dans l'espoir qu'il pourra remédier à la situation. Celui-ci lui répond abruptement : « Femme qu'importe à moi et à vous ? Mon heure n'est pas encore venue ». Au travers de cette réponse, Jésus veut signifier à sa mère qu'il n'est pas encore temps de révéler au monde sa divinité en réalisant un miracle à Cana. Mais Marie a confiance dans le pouvoir de son Fils et prévient les valets de se conformer aux ordres de Jésus : « […] Tout ce qu'il vous dira, faites-le ». Ces paroles sont identiques à celles prononcées par Pharaon lorsqu'il ordonne au peuple d'Égypte, affamé, de se conformer aux ordres de Joseph[471]. Ainsi, un rapport typologique s'établit entre le patriarche nourricier et le Christ qui pourvoit à l'abondance du vin aux Noces de Cana[472]. Car le Christ va finalement accéder à la requête de la Vierge en ordonnant aux serviteurs de remplir d'eau six urnes de pierre, habituellement utilisées pour la purification des Juifs. Puis Jésus demande aux domestiques

[470] Jn 2, 1-11.

[471] Genèse 41, 55 : « Or, l'Égypte affamée, le peuple cria à Pharaon, demandant des vivres. Pharaon leur répondit : Allez à Joseph et tout ce qu'il vous dira, faites-le ».

[472] DEVILLIERS Luc, « Exégèse des Noces de Cana » in *Cahiers Évangile*, septembre 2001, 117, supplément, p. 8.

de puiser de l'eau, désormais changée en vin, et de la porter au maître d'hôtel. Après avoir goûté le breuvage, ce dernier interpelle l'époux pour lui reprocher d'avoir gardé le meilleur vin pour la fin, alors qu'il doit traditionnellement être servi au début du repas. L'épisode s'achève avec un verset qui insiste sur la première manifestation des pouvoirs miraculeux du Christ : « C'est là le commencement des miracles que fit Jésus à Cana de Galilée ; et c'est ainsi qu'il manifesta sa gloire et que ses disciples crurent en lui ».

Le fait que l'épisode des Noces de Cana ne soit pas relaté par les autres évangiles canoniques laisse à penser que la portée de ce récit est moins narrative que symbolique. La structure narrative du récit possède de nombreuses similitudes avec d'autres miracles, relatifs à de la nourriture, qui sont rapportés par l'Ancien Testament[473]. C'est le cas, notamment, de la manne que Dieu envoie aux Hébreux qui viennent de sortir d'Égypte sous la houlette de Moïse et de l'épisode où celui-ci fait jaillir de l'eau d'un rocher pour que le peuple puisse se désaltérer[474]. Dans tous les cas, la structure narrative est identique : un manque de nourriture ou de boisson est notifié à l'auteur du miracle par un tiers ; l'auteur du miracle donne des instructions à un ou plusieurs autres personnages ; lorsque les instructions sont respectées, le miracle s'accomplit. Ces différents miracles possèdent un trait commun : ils constituent l'occasion pour Dieu de manifester sa présence et sa puissance illimitée[475].
C'est pourquoi, dans la tradition johannique, le miracle de Cana constitue le premier « signe » de la divinité du Christ. Le terme est assez courant dans cet évangile où il désigne « une réalité ou une vérité qui ne se laisse pas assigner au monde des choses ou se laisse difficilement saisir. […] Il caractérise un phénomène, un fait ou un évènement par lequel Dieu révèle sa présence, son intervention dans l'histoire des hommes ». Ainsi, au-delà d'une lecture littérale de l'épisode, les Noces de Cana constituent un signe christologique qui conduit les disciples à croire en Jésus et à l'accepter comme le Messie annoncé par l'Ancien Testament[476].
La lecture « historico-littérale » de l'épisode a été peu développée dans la patristique puis dans l'exégèse médiévale[477]. En revanche, les interprétations d'ordre allégorique ou symbolique sont nombreuses. L'évangile nous apprend que les noces se déroulent le troisième jour après un évènement que l'auteur ne mentionne pas. Cette notation temporelle possède donc une signification intrinsèque. Selon une exégèse spirituelle, notamment développée par Bède le Vénérable, les trois jours qui précèdent les Noces de Cana sont mis en relation avec les trois temps de l'histoire : le temps de la nature, celui de la loi et celui de la grâce[478]. Mais une interprétation typologique et christologique de cet élément de chronologie a également été développée. Les trois jours précédant les noces peuvent être mis en parallèle avec d'autres récits où cette durée est également mise en exergue[479]. Lorsque, après la sortie d'Égypte, Moïse conduit les Hébreux au pied du mont Sinaï, Dieu leur appa-

---

[473] LITTLE Edmund, *Echoes of the Old Testament in the Wine of Cana in Galilee (John 2 : 1-11) and the Multiplication of the Loaves and Fish (John 6 :1-15). Towards and appreciation*, Paris : Gabalda, 1998, p. 38.

[474] Exode 16 et 17.

[475] LITTLE (1998), *op. cit.*, p. 37.

[476] REBIC Adalbert, « L'eau changée en vin » in *Communio*, janvier-février 2006, XXXI, fasc. 1, p. 31-32.

[477] GUINOT Jean-Noël, « Les lectures patristiques du miracle de Cana » in *Cahiers Évangile*, septembre 2001, 117, supplément, p. 22-23.

[478] BEDE LE VENERABLE, *Homélie XIII pour le deuxième dimanche après l'Épiphanie*. Selon DAHAN Gilbert, « Exégèse et prédication médiévales » in *Cahiers Évangile*, septembre 2001, 117, supplément, p. 60.

[479] MBA-ZUÉ Nicolas, *Des noces de Cana au mariage chrétien*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 51-52.

rait au troisième jour[480]. Dans le Livre de Jonas, le prophète est englouti par un poisson dans le ventre duquel il demeure pendant trois jours et trois nuits[481]. Selon une perspective typologique, cet épisode est une préfiguration de la Résurrection du Christ au troisième jour après sa Passion. À ce titre, une lecture pascale de l'épisode des Noces de Cana peut être envisagée[482]. Du fait de sa chronologie, le premier miracle du Christ constituerait donc une allusion à sa Résurrection glorieuse, un autre « signe » de sa divinité.

Les commentateurs se sont aussi beaucoup intéressés au rapport qui existe entre le Christ et la Vierge, dans le contexte des Noces de Cana, en raison de la réponse abrupte que le Fils adresse à sa mère. Cette réplique pourrait être traduite littéralement par « Quoi à moi et à toi » ou « Qu'y a-t-il entre moi et toi ? ». Il s'agit d'une expression assez répandue dans les textes bibliques où elle est surtout employée pour repousser une intervention jugée inopportune. En utilisant cette expression lors des Noces de Cana, Jésus introduit une distance entre lui et sa mère[483]. Pour saint Irénée, Jésus aurait voulu réprimander sa mère pour son intervention inopportune dans le plan divin[484]. Chez Jean Chrysostome, la réplique permet à Jésus de signifier à Marie que son statut de mère ne lui donne aucun droit et qu'elle doit le considérer comme son Dieu, non comme son Fils[485]. Saint Augustin, quant à lui, propose d'interpréter la réponse du Christ comme une mise en exergue de la distinction qui doit être opérée entre sa nature humaine et sa nature divine[486]. Cette dernière interprétation a d'ailleurs été réutilisée dans la *Glose ordinaire* : « Qu'y a-t-il de commun entre ma divinité et toi, qui es ma mère selon la chair ? »[487]. Cette mise à distance permettrait à Jésus de rompre les liens charnels qui l'unissent à sa mère pour se consacrer à sa mission divine, dont le miracle de Cana marque le commencement[488]. Alors comment la réaction de Marie, qui ne se laisse pas décourager par la réponse de son Fils, peut-elle être interprétée ? C'est que la Vierge a déjà connaissance de la nature divine de Jésus car elle a pu en voir les prémices au cours de son enfance. Le jour des Noces de Cana, Marie incite son Fils à révéler sa divinité et son pouvoir au monde[489].

La nature du miracle de Cana a également été largement commentée. Pourquoi le Christ ne s'est-il pas contenté de faire apparaitre du vin *ex-nihilo* mais a-t-il choisi de transformer de l'eau en vin ? En outre, pourquoi l'évangéliste précise-t-il que cette eau était contenue dans des urnes habituellement utilisées par les Juifs pour leurs rites de purification ? Notons d'abord que ces urnes sont au nombre de six, un chiffre qui, en particulier dans la tradition johannique, évoque une idée d'inachèvement par opposition aux sept jours de la Création[490]. En outre, ces récipients sont vides, ce qui indique que les rituels auxquels ils étaient rattachés sont désormais dépassés[491]. Ainsi, en transformant l'eau contenue dans les urnes, le Christ veut signifier que le Salut des hommes ne pourra pas être obtenu grâce aux rites anciens[492]. Pourtant, le fait même d'avoir utilisé les urnes au cours du miracle permet

---

[480] Exode 19.

[481] Jonas 2.

[482] DEVILLIERS (2001), *art. cit.*, p. 7.

[483] MBA-ZUÉ (2010), *op. cit.*, p. 85.

[484] IRENEE DE LYON, *Contre les hérésies* III, 16, 7. Selon GUINOT (2001), *art. cit.*, p. 22-23.

[485] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 21, 2 sur Jean*. Selon *Ibid*.

[486] AUGUSTIN D'HIPPONE, *Traité VIII, 9 sur Jean*. Selon *Ibid*.

[487] DAHAN (2001), *art. cit.*, p. 57.

[488] MBA-ZUÉ (2010), *op. cit.*, p. 86.

[489] *Ibid.*, p. 87.

[490] DEVILLIERS (2001), *art. cit.*, p. 9.

[491] MBA-ZUÉ (2010), *op. cit.*, p. 60.

[492] DEVILLIERS (2001), *art. cit.*, p. 9.

d'affirmer que la mission de Jésus n'est pas d'abolir l'Ancienne Loi, mais de l'accomplir au travers de la Nouvelle Loi[493], ainsi qu'il l'a lui-même expliqué lors du Sermon sur la montagne[494]. Cette interprétation du miracle de Cana a notamment été développée par Origène, Augustin d'Hippone[495] et, plus tard, par saint Thomas d'Aquin[496]. Cyprien de Carthage va plus loin en identifiant l'eau aux Juifs et le vin aux nations païennes qui ont accueilli le message du Christ, tandis que les premiers l'ont rejeté et sont donc condamnés à ne pas connaître le Salut[497].

Parmi les évangiles apocryphes qui ont été rassemblés, la *Vie de Jésus en arabe* est le seul texte qui rapporte l'épisode des Noces de Cana[498]. D'ailleurs, il ne s'agit pas explicitement d'une fête de mariage mais d'un repas, vraisemblablement d'un repas de fiançailles puisque l'auteur mentionne la présence d'un personnage désigné comme le « fiancé ». Ce banquet se déroule dans le village de Cana, trois jours après que Jésus a été baptisé dans le Jourdain par saint Jean-Baptiste. Les disciples et la Vierge font également partie des invités mais il est à noter que la mère du Christ est mentionnée en dernier, contrairement à ce qui a été observé dans le texte johannique. Le début du récit apocryphe est conforme à la source canonique. Marie constate que les convives n'ont plus de vin et demande à Jésus d'intervenir. Celui-ci lui fait sa réponse mais ordonne néanmoins aux serviteurs de remplir d'eau six amphores, qui se substituent ici aux six urnes de pierre du récit johannique. Par la suite, la *Vie de Jésus en arabe* diffère légèrement de sa source principale puisque c'est un convive qui goûte l'eau changée en vin et adresse ses reproches au fiancé. Ce dernier lui affirme alors qu'il ignore d'où provient le breuvage qui vient d'être servi. Les serviteurs l'informent alors que « Ce vin était de l'eau, et [que] le fils de Marie l'a changé en vin ». Ce procédé narratif permet d'insister davantage sur l'origine miraculeuse du vin et sur les pouvoirs de Jésus, mais aussi sur l'importance du rôle de la Vierge puisque le Christ n'est pas désigné par son nom mais en tant que « fils de Marie ». En outre, cette formule semble indiquer que la Vierge était davantage connue que son Fils au sein de la communauté de Cana. Apprenant le miracle qui vient d'être accompli, tous les convives se mettent à louer Jésus. En concluant ainsi l'épisode, l'auteur met en exergue la reconnaissance publique et l'acceptation générale du premier miracle du Christ.

Parmi les textes médiévaux qui ont été examinés dans le cadre de cette étude, le thème des Noces de Cana a notamment été intégré à la *Vie de la Vierge* composée par Maxime le Confesseur[499]. L'insertion de cet épisode dans un récit consacré à l'histoire de la Vierge confirme l'importance de l'interprétation du premier miracle du Christ du point de vue mariologique. La narration proposée par le théologien est moins détaillée que la source canonique dont elle s'inspire. L'auteur ne s'intéresse pas aux circonstances de l'épisode et n'énumère pas non plus les personnages qui sont présents. Il centre son récit sur l'échange verbal qui se noue entre la Vierge et Jésus et sur le miracle qui en découle. La séquence des reproches adressés à l'époux est totalement occultée. En revanche, Maxime le Confesseur introduit

---

[493] *Ibid*., p. 10. DAHAN (2001), *art. cit*., p. 62.

[494] Mt 5, 17 : « Ne pensez pas que je sois venu abolir la loi ou les prophètes : je ne suis pas venu les abolir, mais les accomplir ». Selon DAHAN (2001), *art. cit*., p. 62.

[495] AUGUSTIN D'HIPPONE, *Traité IX, 3 sur Jean*. Selon GUINOT (2001), *art. cit*., p. 34-35.

[496] THOMAS D'AQUIN, *Commentaire de Jn 2, 7*. Selon DAHAN (2001), *art. cit*., p. 62.

[497] CYPRIEN DE CARTHAGE, *Lettre* 63, 12. Selon GUINOT (2001), *art. cit*., p. 34-35.

[498] Arabe 47.

[499] Vie 68.

une conclusion inédite puisque la révélation des pouvoirs miraculeux du Christ conduit à la conversion des jeunes mariés, qui deviennent respectivement les disciples de Jésus et de la Vierge. Cet élément est particulièrement intéressant car il semble indiquer que Marie a pu jouer un rôle important dans la transmission de l'enseignement du Christ dès le début de son Ministère.

Plus tard, l'auteur des *Méditations sur la vie du Christ* livre une version très originale de l'épisode des Noces de Cana[500]. Tout d'abord, même si le rédacteur admet que l'on ignore l'identité véritable des époux de Cana, il fait sienne l'hypothèse, fondée sur les écrits de saint Jérôme[501], qu'il s'agit du mariage de Jean l'Évangéliste. Marie Salomé, la mère de Jean, dont l'auteur indique qu'elle est aussi la sœur de la Vierge, vient chercher cette dernière à Nazareth afin qu'elle l'aide dans les préparatifs de la cérémonie. Ce détail narratif permet de justifier la nuance qui est introduite dans l'évangile canonique lorsque l'auteur précise que Marie « y était » tandis que Jésus est « convié »[502] avec ses disciples. Les termes employés peuvent, en effet, suggérer que Marie était déjà sur place à l'arrivée de son Fils. En revanche, l'attribution d'une sœur à la Vierge parait surprenante puisque ses parents étaient stériles et que sa conception n'a été possible que grâce à l'intervention de Dieu. Il semble plus pertinent de supposer que le terme s'applique à une amie très proche ou peut-être à une parente. Quoi qu'il en soit, Marie Salomé fait partie des saintes femmes qui, rassemblées autour de la Vierge, assisteront à la Passion du Christ.
Lorsque le jour de la noce à Cana arrive, Jésus et ses disciples font partie des invités qui participent au banquet. L'auteur précise que le Christ « avait pris place au bout de la table, près de la porte de la chambre ». L'humilité de cette position vient illustrer la Parabole sur le choix des places qui est exposée par Jésus dans l'*Évangile selon saint Luc*[503]. En recommandant aux invités d'une noce de ne pas s'octroyer les meilleures places à la table, le Christ suggère à ses fidèles de ne pas se mettre en avant et affirme que l'humilité est toujours récompensée.
Marie, quant à elle, ne prend pas place à table mais veille au bon déroulement du service. À en croire l'auteur, c'est à cette seule condition qu'elle a été en mesure de constater que la quantité de vin disponible n'était pas suffisante. La demande de la Vierge à son Fils et les circonstances exactes du miracle qui en découle sont conformes au récit livré par l'*Évangile selon saint Jean*. Puis Jésus ordonne aux valets de servir l'eau changée en vin au « chef de la table ». Ce faisant, les domestiques divulguent à tous les convives l'origine miraculeuse du breuvage. Pour conclure le récit proposé par les *Méditations*, Jésus demande à Jean d'abandonner son épouse et de le suivre dans son Ministère, ce que le jeune marié accepte de faire immédiatement. Ce dénouement vise à exalter la primauté du mariage spirituel par rapport à l'union terrestre et charnelle, même si cette dernière est légitimée par le fait que Jésus a accepté d'assister aux noces. Cette idée s'avère tout à fait cohérente avec le statut de l'auteur et celui de la destinataire de l'ouvrage, tous deux membres de l'ordre franciscain.

Sur le plan iconographique, l'épisode des Noces de Cana n'a pas connu une grande faveur dans l'art mural de la France et de l'Italie puisque notre documentation comporte respectivement six et 28 occurrences pour les deux zones géographiques étudiées. Pourtant, le

[500] Méditations 98-100.

[501] SAINT JEROME, *Prologue sur saint Jean*.

[502] Jn 2, 1-2.

[503] Lc 14, 7-11.

thème est déjà attesté dans l'art paléochrétien au travers d'une dizaine de peintures murales conservées dans des catacombes romaines et d'une cinquantaine de bas-reliefs apparaissant sur des sarcophages[504].

L'observation des *Noces de Cana* peintes et mosaïquées qui appartiennent à notre *corpus* iconographique a révélé une évolution notable dans la mise en image de l'épisode, d'abord centrée sur le miracle puis sur la figuration d'un banquet. Parallèlement, le miracle s'accomplit à la demande de la Vierge, souvent absente dans l'iconographie la plus ancienne, qui s'impose comme une figure d'intercession. La matérialisation du miracle s'effectue par le truchement de la figure de Jésus thaumaturge ou par la mise en exergue de l'eau transformée en vin. Enfin, les images illustrant le thème iconographique des Noces de Cana autorisent généralement une double lecture de l'épisode, entre réalisme et symbolisme.

4.1.1. La mise en image des Noces de Cana : le miracle et le banquet

Comme l'a relevé Fabrizio Bisconti, les plus anciennes images murales illustrant l'épisode des Noces de Cana sont conservées dans la catacombe des Ss. Pierre et Marcellin à Rome[505]. La documentation iconographique de cette enquête comporte quatre peintures murales, relatives à notre épisode, à l'intérieur de cette catacombe.

La première image est conservée dans le *cubiculum* double dont la décoration picturale est datée de la première moitié du IIIe siècle[506] (Catalogue – Vol. 3, fig. 1). Malgré la médiocrité de la reproduction dont nous disposons, nous pouvons distinguer une série de neuf personnages formant un demi-cercle. Les deux qui figurent au premier plan sont debout tandis que les autres semblent assis. Le personnage qui occupe l'angle inférieur droit de la composition tient une fine baguette qu'il dirige vers les six jarres qui sont disposées à ses pieds. Il s'agit du Christ opérant la transformation de l'eau en vin. Si l'on en croit la description que Joseph Wilpert a proposée pour cette peinture murale, la Vierge n'est pas représentée[507]. Le personnage qui fait face au Christ dans la partie gauche de l'image tient entre ses mains un large plat rond. Il s'agit peut-être d'une figuration de l'épisode de la Multiplication des pains, qui accompagne souvent le thème des Noces de Cana dans l'art paléochrétien[508]. À moins qu'il ne s'agisse d'un témoin dont la présence atteste de la véracité du miracle[509]. Quant aux protagonistes du second plan, ils évoquent les scènes d'agape qui sont fréquemment représentées dans l'art des catacombes, comme dans le premier *cubiculum* du cimetière S. Agnese sur la Via Nomentana à Rome[510].

La deuxième peinture murale conservée dans la catacombe Ss. Pierre et Marcellin apparait sur la voûte du *cubiculum* 19, également connu sous l'appellation de *cubiculum* de Nicerus, et aurait été réalisée au milieu du IIIe siècle[511]. La composition est extrêmement simplifiée puisque le peintre a figuré un personnage unique, flanqué de nombreuses jarres posées sur le sol. Il s'agit du Christ qui, comme dans la peinture précédemment évoquée, réalise le miracle à l'aide d'une baguette.

---

[504] PIERRE Dominique, « L'iconographie des noces de Cana » in *Cahiers Évangile*, septembre 2001, 117, supplément, p. 77.

[505] BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 233.

[506] Selon l'Index of Christian Art.

[507] WILPERT (1903), *op. cit.*, vol. 1.

[508] BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 233.

[509] *Ibid*.

[510] *Ibid*.

[511] Selon l'Index of Christian Art.

La troisième peinture murale est datée de la fin du IIIe siècle[512]. Elle apparait sur le mur d'entrée du *cubiculum* XXXIII. Malheureusement, nous ne disposons d'aucune reproduction pour cette peinture murale.

La dernière image peinte, abritée dans notre catacombe romaine, appartient au décor du *cubiculum* dit des Noces de Cana, que l'on date du milieu du IVe siècle[513]. Cette peinture murale est extrêmement fragmentaire. Seule la figure du Christ brandissant sa baguette a été conservée. Le col et les anses de plusieurs amphores, posées sur le sol, sont encore visibles auprès du personnage. Ces récipients sont de même nature que ceux mentionnés par la *Vie de Jésus en arabe* dans le récit des Noces de Cana. Cependant, la peinture étant antérieure au texte, l'auteur de l'apocryphe a pu s'inspirer d'images existantes ou, pourquoi pas, de coutumes locales pour modifier le récit livré par la source canonique, en remplaçant les urnes de pierre par des amphores.

Pour le Ve siècle, une occurrence a été répertoriée dans le baptistère S. Giovanni in Fonte de Naples. Il s'agit d'une mosaïque appartenant au décor de la voûte de l'édifice[514] (fig. 2). Le thème iconographique des Noces de Cana y est évoqué par la présence de deux serviteurs dans la partie droite de la composition. Tenant une amphore sur leur épaule gauche, les deux hommes sont occupés à remplir d'eau six grandes jarres déposées sur le sol. Dans la partie gauche de l'image, le mosaïste a illustré un second thème, celui du Christ et de la Samaritaine qui se rencontrent près d'un puits. Le personnage féminin marque la transition entre les deux épisodes représentés et le Christ, dont la figure est presque entièrement détruite, lui fait face. Cette image est particulièrement intéressante car Jésus n'est figuré qu'une seule fois bien que deux épisodes de sa Vie publique, indépendants l'un de l'autre, soient illustrés dans la mosaïque. En ce qui concerne les *Noces de Cana*, ce n'est pas le miracle en lui-même qui est représenté mais l'instant qui le précède selon l'*Évangile de Jean*, c'est-à-dire le moment où les serviteurs emplissent les urnes d'eau sur l'ordre du Christ. Cette mise en image s'avère finalement plus fidèle à la source évangélique car le texte ne mentionne pas explicitement l'accomplissement de la transformation de l'eau en vin[515].

À la fin de l'époque paléochrétienne, une autre mosaïque illustrant l'épisode des Noces de Cana a été conservée dans l'église S. Apollinare Nuovo de Ravenne. Cette mosaïque appartient au décor de la nef qui aurait été réalisé pendant le règne de Théodoric, entre 493 et 526[516]. Cependant, la prudence s'impose avec cette mosaïque qui était particulièrement endommagée, à tel point que l'on n'apercevait plus que le buste du Christ et le visage d'un homme occupant le centre de la composition[517]. La restitution visible aujourd'hui figure le Christ dans la partie gauche de l'image, doté du nimbe crucifère. Ses deux mains, paumes tournées vers le sol, sont tendues vers plusieurs petites jarres qui sont déposées sur le sol, au centre de la composition. Un homme, revêtu d'un *pallium* blanc, est figuré derrière les jarres, la main droite ouverte devant la poitrine en signe d'acceptation. Il s'agit peut-être d'un témoin dont la présence est censée attester la véracité du miracle opéré par Jésus, à moins qu'il ne s'agisse simplement de l'époux ou du maître d'hôtel mentionnés par le récit évangélique. Un troisième personnage masculin, à la position plus dynamique, est figuré sur la droite. L'une de ses jambes est fléchie, l'autre tendue vers l'arrière et il tient l'une des

---

[512] *Ibid*.

[513] *Ibid*.

[514] La datation de cette mosaïque au Ve siècle, sans plus de précision, a été proposée par : BISCONTI (2000), *op. cit*.

[515] PIERRE (2001), *art. cit*., p. 79.

[516] Voir note 7 p. 64.

[517] OTTOLENGHI (1955), *art. cit*., p. 12.

jarres entre ses mains, comme s'il venait de pénétrer dans l'espace où se déroule la scène pour y déposer le récipient devant le Christ. La différence d'attitude qui l'oppose aux deux autres personnages permet de supposer que cet homme est un serviteur.
L'étude de ces différentes *Noces de Cana* paléochrétiennes a mis en relief l'existence d'une mise en image assez stéréotypée qui s'intéresse principalement à la réalisation du miracle par le Christ. La composition est centrée sur l'auteur du miracle qui peut être le seul personnage représenté, comme dans la peinture murale du *cubiculum* 19 de la catacombe romaine. Les récipients qui contiennent l'eau transformée en vin sont également toujours figurés et leur seule présence suffit à signifier le miracle de Cana, comme dans la mosaïque du baptistère de Naples. Cette mise en image perdure aux siècles suivants même si les compositions tendent à s'enrichir grâce à l'insertion d'autres personnages, et en particulier de la figure de la Vierge.

Dans la basilique inférieure S. Clemente de Rome, une image fragmentaire des Noces de Cana a été conservée sur le mur droit de la nef (fig. 3). Cette peinture murale appartient au décor qui a probablement été réalisé par un anonyme romain sous le pontificat de Léon IV, entre 847 et 855[518]. La partie inférieure de la peinture est particulièrement endommagée mais l'on identifie sans peine le Christ et la Vierge grâce à leurs nimbes dorés. Cette image constitue le premier exemple dans lequel la présence de Marie est attestée, parmi les *Noces de Cana* appartenant à notre *corpus* iconographique. Revêtue d'une robe claire et les cheveux voilés, la Vierge se tient à la gauche de son Fils auquel elle semble s'adresser, une main ouverte devant la poitrine. Jésus porte une tunique rouge et un *pallium* bleu pâle. Sa main droite est tendue vers l'avant, paume orientée vers le sol, selon une gestuelle qui a déjà été observée dans la mosaïque de S. Apollinare Nuovo de Ravenne. Cette similitude laisse à penser que les jarres contenant l'eau transformée en vin se trouvaient aux pieds des personnages sacrés, dans la partie de la peinture qui a été détruite. De nombreux personnages secondaires, sans doute les invités de la noce, entourent le Christ et la Vierge. À l'arrière-plan, deux structures architecturales permettent de supposer que la scène se déroule en extérieur.
Une autre peinture murale fragmentaire, illustrant le thème iconographique des Noces de Cana, a été réalisée au registre supérieur du mur septentrional de la nef dans la collégiale S. Orso d'Aoste. Cette peinture appartient à un programme décoratif de grande ampleur qui a peut-être été élaboré sous l'épiscopat d'Anselmo, entre 994 et 1026[519]. L'atelier lombard qui est à l'origine de cette décoration picturale a également œuvré dans le chœur de la cathédrale de la ville. La composition de notre peinture est, de nouveau, centrée sur l'accomplissement du miracle par le Christ, que l'on identifie grâce à son nimbe crucifère.

---

[518] Voir notes 26 et 27 p. 67.

[519] Costanza Segre Montel affirme qu'une personnalité importante doit être à l'origine de la commande du décor de la collégiale et de celui du chœur de la cathédrale, dont l'ampleur est considérable. L'épiscopat d'Anselmo, un noble personnage issu d'une famille bourguignonne, lui semble propice. En effet, l'évêque fut un personnage important pour la ville d'Aoste et a occupé de hautes fonctions ecclésiastiques. En 994 et 1025, il est convoqué par l'archevêque de Lyon pour participer aux deux synodes d'Anse. En 1002, il fut également prévôt de la puissante abbaye de Saint-Maurice d'Agaune située en Valais. Dans son second article daté de 2001, l'auteur propose une fourchette de datation plus précise pour les peintures de la collégiale, entre le premier et le deuxième quart du XIe siècle, une datation que viendraient confirmer des analyses paléographiques. Le projet imaginé par l'évêque Anselmo n'aurait donc pas pu été achevé avant sa mort, mais poursuivi par ses successeurs. Ces éléments viennent corroborer une hypothèse de datation plus ancienne, proposée par Carlo Bertelli, qui situe la réalisation des peintures d'Aoste vers 1030-1040. BERTELLI (1994), *op. cit*., p. 508. SEGRE MONTEL Costanza, « Committenza e programma iconografico nei due cicli pittorici di Sant'Orso e della cattedrale di Aosta » in *Medioevo aostano. La pittura intorno all'anno mille in cattedrale e in Sant'Orso*, Vol. I Atti del convegno internazionale (Aosta 15-16 maggio 1992), Torino : Umberto Allemandi, 2000, p. 137-139. Id., « La pittura romanica » in ORLANDONI Bruno, ROSSETTI BREZZI Elena (a cura), *Sant'Orso di Aosta, il complesso monumentale*, Aosta : Tipografia Valdostana, 2001, Vol. I, p. 79 et 89.

Comme à S. Clemente, il tend sa main vers six jarres qui sont rassemblées à sa gauche. Faisant pendant à Jésus par-delà les récipients, un serviteur porte une amphore sur son épaule et en verse le contenu dans l'une des jarres. À l'arrière-plan, un troisième personnage goûte le vin miraculeux à l'aide d'un long verre à pied. Différents moments du miracle sont donc illustrés dans la peinture murale d'Aoste. Sur l'ordre du Christ, le serviteur verse l'eau dans les jarres, puis Jésus réalise le miracle, comme l'indique sa main tendue, avant que le troisième homme, que l'on peut identifier au maître d'hôtel de l'évangile, ne déguste l'eau transformée en vin. La composition comportait peut-être une figuration de la Vierge, mais l'important arrachement de la couche picturale, à gauche des trois personnages, ne permet pas de le confirmer. Cette formule iconographique, évoquant l'enchainement des différentes actions du récit, est le plus répandu durant tout le Haut Moyen Âge et perdure parfois jusqu'à l'époque romane[520].
Dans la seconde moitié du XIIe siècle, une image des Noces de Cana apparait au sein du programme décoratif de l'abbatiale S. Pietro in Valle de Ferentillo (fig. 4). Le Christ et la Vierge, tous deux vêtus de rouge, sont figurés au centre de la composition. Marie tourne son visage vers son Fils à qui elle semble s'adresser, une main ouverte devant la poitrine. Jésus a le visage figé, les yeux presque exorbités, et esquisse un geste de bénédiction de la main droite. Le col de deux jarres, contenant le vin miraculeux, est encore visible aux pieds des personnages principaux. À l'extrémité droite de la composition, un serviteur, à la posture hiératique, semble attendre que le Christ accomplisse le miracle. La partie gauche de l'image est occupée par quatre hommes qui sont tous nimbés. Il s'agit probablement des disciples du Christ, dont la présence à Cana est attestée par l'évangile canonique.

Si la fresque de Ferentillo est encore emblématique d'une mise en image centrée sur le miracle accompli par le Christ, une nouvelle formule iconographique apparait à la même période. La figuration du thème des Noces de Cana s'oriente désormais vers la représentation d'un véritable banquet. C'est notamment le cas dans une peinture murale conservée dans l'église S. Aignan de Brinay, dont le décor a été réalisé dans la seconde moitié du XIIe siècle (fig. 5). Il s'agit également du premier exemple, illustrant le thème iconographique des Noces de Cana, qui a été répertorié pour l'art mural de l'Hexagone. En l'occurrence, les jarres qui matérialisent traditionnellement la transformation de l'eau en vin ne sont même pas figurées. Sept personnages sont assis derrière une longue table, recouverte d'une nappe blanche. Plusieurs plats, dont le contenu n'est pas identifiable, sont disposés face aux convives. Le Christ est assis au centre, en stricte frontalité, et esquisse un geste de bénédiction de la main droite. La femme nimbée qui se trouve à la droite de Jésus doit être identifiée à la Vierge qui, les mains écartées, adresse sa demande à son Fils. À la gauche du Christ, deux hommes nimbés se distinguent des autres convives : il s'agit certainement des disciples invités à la noce. À l'extrémité droite de la tablée, l'époux tient par l'épaule la jeune mariée, dont les cheveux sont voilés. À l'opposé, un homme – le maître d'hôtel ? – et un serviteur, debout sous une arcade qui indique qu'il se trouve dans un espace différent, se transmettent un objet dans lequel on a voulu reconnaître la coupe de vin miraculeux[521].
À la charnière des XIIe et XIIIe siècles, les formules iconographiques qui viennent d'être évoquées sont étroitement associées dans les *Noces de Cana* peintes dans la chapelle du château de Hocheppan à Appiano (fig. 6). La partie gauche de la composition est consacrée à l'illustration du miracle. Le Christ et la Vierge sont debout près de six jarres déposées sur

[520] PIERRE (2001), *art. cit.*, p. 80.
[521] *Ibid.*, p. 81.

le sol. Les deux mains ouvertes devant la poitrine, Marie incline son visage en direction de Jésus tandis que celui-ci effectue un signe de bénédiction. Un troisième personnage, un serviteur, vide l'eau contenue dans une amphore à l'intérieur de l'une des jarres. La partie droite de la composition, dont nous n'avons pas pu obtenir de reproduction satisfaisante, est dédiée à la représentation du banquet de noces. Cinq personnages sont figurés derrière une table dont la nappe blanche est parsemée de plats aux formes diverses. Au centre, trois d'entre eux se distinguent par leur taille, plus importante que celle des autres convives, et semblent nimbés. Il s'agit probablement des disciples du Christ. Sur la droite, le jeune marié tient son épouse dans ses bras comme à Brinay. À l'extrémité gauche de la table, un convive attablé porte à sa bouche ce qui semble être une saucisse. Au premier plan, devant la table, une servante tend le bras droit pour attirer l'attention du spectateur vers le véritable sujet de la peinture, c'est-à-dire la transformation de l'eau en vin, opérée par le Christ dans la partie gauche de la composition.

À partir du XIIIe siècle, la mise en image des Noces de Cana tend à se fixer et conserve une certaine stabilité, même lorsque les images murales relatives à ce thème se multiplient au siècle suivant. Désormais, le Christ et la Vierge sont systématiquement figurés à la table du banquet tandis que l'accomplissement du miracle est évoqué, le plus souvent au premier plan de la composition, par le truchement des jarres autour desquelles s'affairent parfois quelques serviteurs.
Une fresque appartenant au cycle de la vie du Christ peint dans la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise en fournit un bel exemple (fig. 7). La scène se déroule à l'intérieur d'une sorte de portique, soutenu par des colonnes cannelées. Une tenture écarlate est suspendue à l'arrière-plan. L'étoffe permet de valoriser les personnages qui se détachent sur le fond rouge, mais peut-être aussi de désigner la table où ils sont assis comme la table d'honneur de la noce. Il s'agit d'un élément de décor que l'on observe assez fréquemment dans l'iconographie italienne des Noces de Cana. Les protagonistes sont assis derrière une longue table, recouverte d'une nappe noire sur laquelle sont disposés des mets variés. Seul le Christ est installé devant la table, vraisemblablement sur un siège surélevé puisqu'un repose-pied est nécessaire. Cette position singulière permet de mettre en exergue le protagoniste principal de l'épisode. La Vierge est assise près de son Fils, de l'autre côté de la table, et se penche légèrement pour s'adresser à lui. À sa gauche, une jeune femme richement parée doit probablement être identifiée à la mariée. À l'extrémité droite de la tablée, trois hommes semblent converser en se transmettant une coupe dorée qui contient probablement le vin miraculeux. Au premier plan, trois serviteurs s'activent autour des jarres tandis qu'un quatrième, les mains protégées par une étoffe blanche, apporte à table un récipient de forme arrondie.

ꝏ

La mise en image du thème iconographique des Noces de Cana a connu une évolution notable au fil des siècles. Dans les plus anciennes images, l'iconographie est centrée sur l'illustration du miracle, une figuration souvent simple qui se résume aux éléments essentiels du miracle : le Christ et les jarres qui contiennent l'eau transformée en vin.
Dès la fin de l'époque paléochrétienne, les compositions tendent à s'enrichir avec l'insertion de personnages secondaires, des serviteurs d'abord, puis la Vierge dont la demande est à l'origine de l'accomplissement du miracle de Cana. Cet enrichissement de l'iconographie des Noces de Cana caractérise la première phase de son évolution : il s'agit désormais

d'évoquer les différentes actions qui composent la structure narrative de l'épisode, tel qu'il est rapporté par l'évangile. Ce type de mise en image est particulièrement répandu pendant tout le Haut Moyen Âge et perdure parfois jusqu'à l'époque romane.
Au XIIe siècle, l'iconographie des Noces de Cana connaît une mutation radicale. Désormais, la mise en image n'est plus centrée sur le miracle accompli par le Christ mais s'intéresse davantage à la figuration du contexte de l'épisode, c'est-à-dire du banquet auquel Jésus et Marie ont été conviés. Cette nouvelle formule iconographique s'impose définitivement au siècle suivant. Cependant, l'accomplissement du miracle constitue toujours une part importante de l'iconographie des Noces de Cana et se traduit au travers de plusieurs éléments figuratifs.

4.1.2. L'accomplissement du miracle

Dans l'iconographie des Noces de Cana, l'accomplissement du miracle est matérialisé à l'aide de trois motifs complémentaires, qui évoquent les différentes étapes du récit évangélique. Tout d'abord, la Vierge demande à son Fils de remédier au manque de vin qu'elle vient de constater. Son intercession constitue le facteur déclencheur du miracle. Ensuite, la figure du Christ thaumaturge, et en particulier sa gestuelle, illustre la réalisation effective du prodige. Enfin, la transformation de l'eau en vin est matérialisée de manière plus ou moins explicite.

4.1.2.1. La Vierge, figure d'intercession

Les différentes sources littéraires s'accordent pour affirmer que la Vierge est la première à s'apercevoir que le vin commence à manquer lors du mariage à Cana. Elle n'hésite pas une seconde à demander à son Fils de réaliser un miracle pour remédier à cette situation. C'est véritablement la compassion de Marie pour la détresse des jeunes mariés qui est à l'origine du miracle de Cana[522]. Malgré la réponse abrupte de Jésus à son encontre, Marie garde confiance et demeure persuadée qu'il va néanmoins accéder à sa requête. À ce titre, l'épisode des Noces de Cana est fondateur en ce qui concerne le pouvoir d'intercession de la Vierge. En raison du lien maternel qui l'unit au Christ, Marie dispose d'un accès privilégié au divin. Si l'on interprète cette fonction d'un point de vue ecclésiologique, la Vierge est la Médiatrice qui joue le rôle d'intermédiaire entre le corps de l'Église – les convives de Cana – et la tête de l'Église – le Christ lui-même[523].

Dans près de la moitié des images murales répertoriées, l'intercession de Marie auprès de son Fils pour la réalisation du miracle est matérialisée par la proximité des deux personnages, une proximité qui évoque leur échange verbal. La volonté d'illustrer la fonction médiatrice de la Vierge semble intimement liée à son insertion dans l'iconographie des Noces de Cana, comme en témoigne la peinture murale de l'église romaine de S. Clemente (fig. 3). Comme nous l'avons déjà signalé, il s'agit de la plus ancienne image où Marie apparait, parmi les occurrences recensées, et le peintre a déjà mis l'accent sur son intervention auprès de son Fils. Les deux personnages sont figurés de trois-quarts, légèrement tournés l'un vers l'autre. La communication établie entre eux est soulignée par la gestuelle d'acceptation de la Vierge, une main ouverte devant la poitrine, qui a déjà été observée à plusieurs reprises. Dans le contexte des Noces de Cana, cette gestuelle peut signifier que la

[522] MBA-ZUÉ (2010), *op. cit.*, p. 80.
[523] *Ibid.*, p. 91.

Vierge accepte la réponse abrupte que son Fils oppose à sa demande, mais qu'elle sait qu'il accomplira néanmoins le miracle sollicité.

Dans la fresque de la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 7), la proximité visuelle de la Vierge et du Christ est renforcée, bien qu'ils soient installés de part et d'autre de la table du banquet. La contiguïté des visages des deux personnages, dont les nimbes se superposent, souligne l'intimité dont Marie jouit avec son Fils. L'image donne l'impression que la Vierge se penche vers Jésus pour lui faire part, au creux de l'oreille, de sa demande.

Dans l'église S. Francesco de Montefiore dell'Aso, les *Noces de Cana* poursuivent le cycle de la vie du Christ peint dans l'abside de l'édifice (fig. 8). La scène se déroule dans un lieu indéfini, caractérisé par un fond bleu. Une ligne de sol est matérialisée par une estrade de bois sur laquelle la table du banquet est disposée. Elle permet de délimiter deux espaces : celui des convives, clos à l'arrière par une tenture sombre soulignée d'un galon rouge et or, et celui des domestiques au premier plan. Les quatre convives sont tous installés derrière la table mais ne semblent pas assis. Sur la gauche, la Vierge et le Christ sont engagés dans une conversation, comme l'indiquent la position des visages et la convergence des regards. Mais la gestuelle des personnages est complexe : Jésus tend la main gauche vers sa mère à qui il s'adresse ; le visage tourné vers son Fils, Marie désigne la mariée, figurée à sa gauche et coiffée d'une fine couronne d'argent ; l'épouse elle-même désigne un pichet vide de la main droite comme pour souligner l'objet de l'intercession de Marie. Ainsi, la lecture de l'échange pourrait s'effectuer de la droite vers la gauche : la mariée attire l'attention de Marie sur le pichet vide et cette dernière intercède en sa faveur auprès du Christ qui accepte de réaliser le miracle, comme l'indique sa main gauche tendue, paume ouverte. La fonction médiatrice de la Vierge est donc mise à l'honneur dans cette fresque de Montefiore dell'Aso.

C'est également le cas dans une autre peinture murale qui appartient au cycle de la vie du Christ, peint par Giacomo Borlone de Buschis dans l'oratoire S. Bernardino dei Disciplini de Clusone (fig. 9). Les personnages, en nombre restreint, sont abrités dans une « boîte architecturale » dont l'échelle n'est pas adaptée à leur taille. La salle est ouverte sur l'avant par un arc surbaissé et latéralement par deux baies en plein cintre. Le plafond à caissons permet de générer une certaine profondeur. Une table carrée, recouverte d'une nappe brodée, occupe la quasi-totalité de l'espace disponible, à tel point que les protagonistes paraissent à l'étroit entre le meuble et les murs de la pièce. La Vierge et Jésus sont figurés l'un près de l'autre, dans la partie droite de la composition. La première est installée derrière la table tandis que le second est assis sur un banc disposé latéralement. Comme à Assise, Marie se tourne vers Jésus, comme pour lui parler en aparté. Les mains gauches des deux personnages sont figurées dans une position identique, ce qui permet de matérialiser le dialogue qui s'est instauré entre eux. De sa main droite, Marie désigne les gobelets vides qui sont disposés sur la table et qui évoquent l'objet de sa demande. Deux hommes font pendants aux personnages sacrés. Près de la Vierge est assis un vieil homme dont le nimbe est peu marqué, ce qui permet de le distinguer des protagonistes principaux tout en l'identifiant vraisemblablement à un disciple du Christ. Le jeune homme qui est debout à l'extrémité gauche de la composition est le seul personnage dépourvu de nimbe ; il s'agit probablement d'un serviteur. L'absence d'autres convives, et en particulier des mariés, laisse à penser que le contexte de l'épisode importe peu au peintre de Clusone. Le miracle lui-même n'est qu'évoqué au travers des trois cruches qui sont figurées au premier plan de l'image. Il est donc permis de supposer que cette peinture des Noces de Cana a pour véritable sujet le pouvoir d'intercession de la Vierge auprès du Christ.

Dans les images murales des Noces de Cana dans lesquelles la Vierge n'est pas figurée auprès du Christ, son rôle dans l'accomplissement du miracle est néanmoins souligné par le truchement de sa position dans l'image ou d'une gestuelle expressive.

Dans le baptistère de Padoue, le cycle de la vie du Christ peint par Giusto de Menabuoi comporte une fresque illustrant le thème iconographique des Noces de Cana (fig. 10). La scène se déroule dans un cadre architectural cossu, dans le style de la Renaissance italienne. Les parois qui délimitent l'espace du banquet sont constituées de galeries, s'ouvrant sur l'extérieur au travers d'arcades en plein cintre. Une table formant un angle droit est disposée sur une estrade de bois qui épouse la forme de ces parois. Les nombreux personnages sont assis sur des bancs de bois adossés aux murs. Les convives ont été placés en fonction de leur sexe : les hommes occupent la table qui est perpendiculaire au plan de l'image tandis que les femmes sont rassemblées derrière la table parallèle. Le Christ est figuré au premier plan, à l'extrémité gauche de la composition. Il converse avec un jeune homme qui est peut-être le marié. Les disciples de Jésus se distinguent des autres convives grâce leur nimbe. Parmi les femmes, la Vierge est la seule à être nimbée. Malgré son éloignement par rapport au Christ, son importance dans l'épisode des Noces de Cana est matérialisée par la position centrale qu'elle occupe au sein de la composition. Sa position est également dominante puisque son nimbe la fait paraître plus grande que les autres personnages, plus grande que le Sauveur lui-même, puisqu'il est assis au bas de la diagonale formée par la table. En outre, la luminosité du nimbe et du manteau bleu de la Vierge focalise immédiatement l'attention du regardeur sur elle.

Toujours à Padoue, le thème iconographique des Noces de Cana a été illustré par Giotto dans le vaste décor pictural de la chapelle des Scrovegni (fig. 11). L'espace dans lequel sont rassemblés les personnages est difficile à définir. Il est clos par une structure architecturale, dont les murs sont agrémentés de rayures verticales surmontées d'une frise étroite. À l'extrémité droite de la composition, une porte s'ouvre sur un autre espace. Les murs sont couronnés de balcons en encorbellement agrémentés de motifs de quatre-feuilles. La présence de ces éléments architecturaux laisse à penser que la scène se déroule dans un extérieur, une hypothèse qui est renforcée par la bande de ciel visible au registre supérieur et par le sol qui s'apparente à de la terre battue. Peut-être le banquet prend-il place dans la cour intérieure d'une demeure ? Comme dans le baptistère de Padoue, les invités sont installés à une table formant un angle droit. De même, la partie perpendiculaire au plan de l'image est réservée aux hommes. Ces éléments laissent à penser que Giusto de Menabuoi a pu s'inspirer de la fresque que Giotto avait réalisée dans la même ville, plus d'un demi-siècle auparavant, tout en proposant une interprétation amplifiée de cette image. Le Christ et l'un de ses disciples, un vieil homme nimbé, encadrent un jeune garçon qui doit probablement être identifié à l'époux. Trois femmes sont rassemblées derrière l'autre partie de la tablée. Celle du centre, en position frontale et bien visible, est peut-être la jeune mariée. La Vierge se trouve à sa gauche, revêtue d'un manteau bleu et nimbée. Au premier plan, l'espace délimité par la table est investi par plusieurs domestiques, servant à table ou s'occupant du vin. Les jarres matérialisant le miracle sont figurées dans la partie droite de l'image, déposées sur un banc de bois. Derrière les récipients, un homme ventru, probablement le maître d'hôtel, goûte le breuvage miraculeux qui vient de lui être servi par les valets. Bien qu'elle ne puisse pas communiquer avec Jésus, qui se trouve à l'opposé de la tablée, la Vierge souligne le rôle qu'elle a joué dans l'accomplissement du miracle en désignant le goûteur de son index droit. Son intercession seule a pu convaincre le Christ de transformer l'eau en vin à Cana.

Dans l'église des Dominicains de Bolzano, une fresque illustrant l'épisode des Noces de Cana a été réalisée au sein du décor de la chapelle S. Giovanni (fig. 12). Au contraire des autres peintures murales de cette chapelle qui ont été étudiées précédemment, les *Noces de Cana* n'appartiennent pas au cycle marial et christologique mais à un ensemble narratif dédié à la vie de saint Jean l'Évangéliste. Ainsi, cet ensemble pictural est à rapprocher de la tradition littéraire, transmise par les *Méditations sur la vie du Christ*, selon laquelle le mariage qui se déroule à Cana est celui de Jean. Les personnages sont rassemblés autour d'une longue table, recouverte d'une nappe blanche. Une partition a été effectuée entre les personnages sacrés, qui occupent la partie droite de la composition, et les autres convives. Le Christ est figuré à l'extrémité de la table, une place qui souligne l'humilité du Sauveur si l'on en croit l'auteur des *Méditations*. Pourtant, le peintre de Bolzano lui attribue un siège à haut dossier qui le distingue des autres invités. Quatre autres protagonistes nimbés se font face, deux à deux, de part et d'autre de la table. Le jeune homme figuré à la droite du Christ est probablement Jean, qui occupe une place d'honneur entre Jésus et sa mère. Les deux autres disciples tournent le dos au regardeur ; si leur présence est attestée par l'évangile canonique, ils ne jouent aucun rôle dans la narration. La Vierge est tournée vers deux jeunes femmes, probablement la mariée et une suivante ou sa demoiselle d'honneur. Bien qu'elle ne communique pas directement avec Jésus, Marie esquisse un geste d'apaisement en direction de l'épouse, comme pour lui signifier que le nécessaire a été fait pour pourvoir aux besoins de la noce en vin. Encore une fois, le rôle d'intermédiaire de la Vierge est mis en exergue.
La chapelle S. Antoine de Bessans abrite également une image murale des Noces de Cana (fig. 13). Les personnages sont rassemblés dans une petite salle, couverte d'un plafond de bois et communiquant par une porte, à gauche, avec un autre espace. Au-dessus, une petite fenêtre carrée, dont le volet est ouvert, projette une forme lumineuse sur le mur du fond. Un dais de tissu est fixé à la paroi latérale droite de la pièce. Quatre personnages sont assis derrière une table, recouverte d'une nappe blanche. À l'extrémité gauche, le Christ est légèrement tourné vers un serviteur qui remplit d'eau un tonneau, déposé sur le sol. Pourtant, son regard est fixé sur l'observateur, comme pour le prendre à témoin du miracle qui s'accomplit sous ses yeux. La Vierge est encadrée par un homme et une femme non nimbés, qui sont vraisemblablement les mariés. Bien que séparée de Jésus, elle désigne vigoureusement de son index pointé la transformation de l'eau en vin qui s'opère au premier plan de la composition. Cette attitude péremptoire donne presque l'impression que c'est Marie elle-même qui réalise ce prodige. L'intention du peintre de Bessans était probablement d'insister sur l'intercession de la Vierge comme origine du miracle de Cana.

4.1.2.2. Jésus thaumaturge

Dans l'iconographie des Noces de Cana, l'accomplissement du miracle s'exprime visuellement grâce à la gestuelle de Jésus. La figure du Christ thaumaturge est particulièrement prégnante dans les plus anciennes images murales, où le personnage transforme l'eau en vin à l'aide d'une baguette qu'il pointe vers les jarres posées sur le sol. C'est le cas, notamment, dans toutes les peintures murales qui sont conservées dans la catacombe romaine des Ss. Pierre et Marcellin (fig. 1).
Dans le monde antique, cette baguette est l'instrument des magiciens et des thaumaturges. À travers elle se focalise également le pouvoir de Dieu, lorsqu'il réalise des miracles par le truchement d'un personnage biblique. La baguette représente donc le symbole du pouvoir surnaturel[524]. Moïse, par exemple, utilise un tel instrument lorsqu'il fait s'ouvrir les eaux de

[524] PIERRE (2001), *art. cit.*, p. 78.

la Mer Rouge[525] ou lorsqu'il fait jaillir l'eau du rocher pour abreuver le peuple d'Israël dans le désert[526].
Par la suite, l'image du Christ thaumaturge à la baguette tend à disparaître. L'utilisation de cet instrument ambivalent, qui est également l'apanage des magiciens, a probablement été considérée comme inadaptée dans le contexte iconographique d'un épisode sacré comme les Noces de Cana. Par ailleurs, Jésus, Fils de Dieu, avait-il besoin d'un quelconque instrument pour que s'exprime son pouvoir surnaturel ? C'est pourquoi, deux nouvelles gestuelles se développent parallèlement.

La première gestuelle apparait peut-être au tournant des Ve et VIe siècles, dans la mosaïque conservée dans l'église S. Apollinare Nuovo de Ravenne. Le Christ étend ses deux mains, paumes tournées vers le sol, vers les jarres qui sont disposées à ses pieds. C'est par ce geste de désignation que s'accomplit visuellement le miracle de Cana. Cependant, comme nous l'avons déjà observé, il faut considérer l'iconographie de cette mosaïque avec une grande prudence puisqu'elle a été très largement restaurée.
Au début du XIe siècle, dans les *Noces de Cana* peintes dans la collégiale S. Orso d'Aoste, il ne fait cette fois aucun doute que Jésus désigne de sa main droite les jarres qui sont déposées auprès de lui. Cette gestuelle est très proche de celle du Christ thaumaturge à la baguette, à cette différence près que le miracle s'accomplit directement au travers de la main du Fils de Dieu. Aucun intermédiaire n'est nécessaire pour que s'exprime en lui le pouvoir du Père. La tension du bras et de la main de Jésus traduit la transmission du pouvoir divin vers les jarres, pour que l'eau soit changée en vin.
Une peinture murale illustrant l'épisode des Noces de Cana est conservée dans l'ancien couvent des Ermites de saint Augustin de Toulouse, l'actuel Musée des Beaux-arts de la ville. La peinture fragmentaire se trouve sur le mur septentrional de la chapelle Notre-Dame-du-Puy, située à gauche de la chapelle majeure, dans l'ancienne église conventuelle. Elle aurait été réalisée dans la première moitié du XIVe siècle[527]. Les personnages sont séparés en deux groupes distincts par la forme allongée de la table du banquet, qui est figurée parallèlement au plan de l'image. Le premier plan est dédié aux serviteurs. Sur la gauche, l'un d'entre eux tient une cruche grâce à laquelle il remplit la coupe que lui tend un deuxième personnage. Sur la droite, un autre domestique est accroupi près d'une jarre, symbolisant le miracle de Cana. Le second plan est consacré aux convives dont la taille est, de beaucoup, supérieure à celle des serviteurs. Le registre supérieur de la composition est très abimé mais il semble que, parmi les cinq invités, quatre soient nimbés. Le Christ occupe une position centrale et se distingue des autres personnages par sa frontalité. En outre, son type physique, barbe et cheveux longs, est bien identifiable. De son index gauche, il désigne le domestique versant le vin miraculeux au premier plan. Ce geste permet à la fois d'attirer l'attention du regardeur sur ce motif particulier et de souligner l'origine du miracle accompli. De son autre main, Jésus esquisse un geste de bénédiction que l'on observe également assez fréquemment parmi les images murales qui ont été recensées et qui correspond à la seconde gestuelle employée pour matérialiser le miracle de Cana.

---

[525] Exode 14, 16 : « Mais toi, élève ta verge, et étends ta main sur la mer, et divise la, afin que les enfants d'Israël marchent au milieu de la mer à sec ».

[526] Exode 17, 5-6 : « Et le Seigneur répondit à Moïse : Marche devant le peuple, et prends avec toi des anciens d'Israël ; et la verge dont tu as frappé le fleuve, prends-la en ta main, et va. Voilà que moi, je me tiendrai là devant toi sur la pierre d'Horeb ; et tu frapperas la pierre, et il en sortira de l'eau, afin que le peuple boive. Moïse fit ainsi devant les anciens d'Israël ».

[527] ROCACHER Jean, *Découvrir Toulouse, Vol. 5 Le musée des Augustins*, Toulouse : Privat, 1986, p. 8. Robert Mesuret situe plus précisément la réalisation de la peinture de Toulouse vers le milieu du XIVe siècle. MESURET (1967), *op. cit.*, p. 187-190.

L'exemple de la peinture de Toulouse est assez tardif puisque le geste de la bénédiction du Christ se rencontre dès le XIIe siècle, dans l'iconographie des Noces de Cana. Dans la fresque de Ferentillo (fig. 4), le Christ, dont nous avons déjà souligné l'attitude figée, bénit de la main droite. Son geste ne s'adresse pas au regardeur puisque le personnage sacré est tourné vers la droite de la composition, en direction des jarres et d'un homme que l'on doit probablement identifier à un serviteur. La gestuelle vise donc véritablement à matérialiser la thaumaturgie de Jésus.
Autre exemple dans les *Noces de Cana* peintes dans l'église S. Francesco de Montefiore dell'Aso (fig. 9). Le Christ est engagé dans un dialogue avec la Vierge, un dialogue qui s'exprime par une gestuelle complexe qui a déjà été évoquée, en même temps qu'il accomplit un geste de bénédiction de la main droite. Ce geste n'est pas destiné à sa mère, pas plus qu'au regardeur dont Jésus se détourne légèrement. L'orientation du bras et des doigts conduit le regard vers le premier plan de la composition, où s'affairent les deux serviteurs occupés à remplir les jarres d'eau. Le geste de bénédiction matérialise donc la concentration du pouvoir divin qui va permettre de transformer l'eau en vin.
Comparativement, l'interprétation de la figure du Christ bénissant comme un signe du miracle accompli est moins évidente dans les *Noces de Cana* peintes dans l'église de Brinay (fig. 5). En effet, Jésus est figuré dans une stricte frontalité et il semble adresser son geste de bénédiction à l'observateur auquel il fait face. D'ailleurs, les traditionnelles jarres ne sont pas représentées et il n'est pas certain que l'objet que se transmettent les deux personnages de gauche soit une coupe contenant le vin miraculeux. C'est comme si l'accomplissement réel du miracle n'avait pas d'importance pour le créateur de l'image de Brinay, dont le Christ bénissant évoque davantage une apparition théophanique. Dans cette peinture murale, le thaumaturge devient lui-même le signe du miracle accompli à Cana.

4.1.2.3. L'eau transformée en vin

Dans l'iconographie des Noces de Cana, la transformation de l'eau en vin est avant tout matérialisée par la présence de jarres, qui correspondent aux urnes de pierre mentionnées par l'évangile, le plus souvent au premier plan de la composition. Dans les peintures murales et mosaïques les plus anciennes, il a déjà été observé que la mise en image est centrée sur ces récipients, auprès desquels le Christ thaumaturge est figuré debout. C'est le cas dans les peintures murales de la catacombe des Ss. Pierre et Marcellin (fig. 1) mais aussi de la mosaïque de Ravenne. Le motif iconographique se rencontre encore tardivement dans la fresque de Ferentillo, bien que la composition soit plus complexe grâce à l'introduction de nombreux personnages (fig. 4).
Mais la matérialisation de la transformation de l'eau en vin est encore plus explicite lorsque des serviteurs s'activent autour des jarres, conformément aux ordres reçus de Jésus. C'est dans la mosaïque du baptistère de Naples que l'on observe pour la première fois deux serviteurs occupés à remplir d'eau les urnes de pierre (fig. 2). L'illustration de cette action, qui précède immédiatement l'accomplissement du miracle, est récurrente dans l'iconographie des Noces de Cana. Ainsi, dans la peinture murale d'Appiano (fig. 6), un domestique vide le contenu de son amphore dans l'une des jarres disposées sur le sol, tandis que le Christ thaumaturge esquisse un geste de bénédiction dans sa direction afin que s'accomplisse le miracle. Mais ces deux images n'illustrent que l'action préalable au miracle alors que d'autres matérialisent véritablement les différentes étapes de la transformation de l'eau en vin.

Cette succession des séquences narratives dans l'image a déjà été évoquée à propos des *Noces de Cana* peintes dans la collégiale S. Orso d'Aoste. Dans la partie droite de la composition, un serviteur, portant sur l'épaule gauche un vase à long col, vide l'eau qu'il contient dans l'une des jarres disposées sur le sol. Lui faisant pendant, le Christ thaumaturge étend la main au-dessus des jarres pour que s'opère la transformation de l'eau en vin. Le troisième personnage, figuré derrière les récipients, goûte le breuvage miraculeux dans une haute coupe.

Les actions successives nécessaires à l'accomplissement du miracle de Cana sont également illustrées dans la fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 11). À l'extrémité droite de la composition, une servante que l'on voit de dos vide le contenu d'une cruche dans l'une des jarres déposées sur un banc de bois. À l'autre extrémité de l'image, le Christ assis à la table du banquet bénit les récipients pour que le miracle s'accomplisse. Le maître d'hôtel, debout derrière les jarres, goûte le vin miraculeux tandis que la Vierge le désigne à l'attention du regardeur.

Une figuration similaire apparait dans les peintures murales de l'église des Dominicains de Bolzano (fig. 12) ou de Montefiore dell'Aso (fig. 8). Dans la première, le serviteur revêtu d'une tunique rayée remplit une jarre d'eau, tandis que l'homme qui est assis près de lui goûte le vin miraculeux. À l'autre bout de la table, Jésus esquisse un geste de bénédiction pour signifier qu'il est à l'origine de la transformation du breuvage. De la même manière, à Montefiore, deux serviteurs obéissent aux ordres de Jésus bénissant tandis qu'un jeune homme, probablement l'époux, goûte le breuvage nouvellement transformé. Le liquide écarlate contenu dans le verre translucide s'oppose à l'eau que l'on voit couler dans la jarre, au premier plan.

Évoquons une dernière fresque conservée dans l'église de l'abbaye de Pomposa à Codigoro (fig. 14). Les *Noces de Cana* appartiennent au cycle de la vie du Christ qui a été peint, dans la nef de l'édifice, par Vitale da Bologna ou Andrea de' Bruni vers 1361-1376. Les personnages sont répartis autour d'une longue et large table, recouverte d'une nappe immaculée sur laquelle sont déposés de nombreux récipients et aliments. Les convives sont figurés à l'arrière-plan. Sur la droite, le Christ et la Vierge sont engagés dans une conversation qui matérialise l'intercession de Marie et la réponse abrupte que son Fils lui adresse. À leurs côtés, deux jeunes gens nimbés doivent probablement être identifiés aux époux. À l'extrémité gauche de la table, une jeune femme et un vieil homme non nimbés semblent converser. Au premier plan, les domestiques s'affairent. Deux d'entre eux servent la nourriture tandis que deux autres répondent aux ordres de Jésus. Et le miracle de l'eau transformée en vin s'accomplit littéralement sous les yeux de l'observateur. Sur la droite, un serviteur est allé puiser de l'eau à l'aide d'un grand récipient de bois, en forme de corne, qui est fixé sur son dos avec des bretelles. Appuyé sur un bâton, il se penche pour déverser l'eau dans l'une des jarres disposées devant lui. Le deuxième valet se courbe devant une autre jarre munie d'un robinet qu'il utilise pour remplir un verre de vin, dont on distingue parfaitement la couleur sombre par opposition à la transparence de l'eau versée.

ꕥ

L'accomplissement du miracle de Cana est d'abord évoqué par la présence de la Vierge dont l'intercession est à l'origine du prodige réalisé par son Fils. À ce titre, l'épisode est fondateur en ce qui concerne le rôle de Médiatrice joué par Marie entre Dieu et l'Église, d'un côté, et la communauté des croyants, de l'autre. Du point de vue iconographique, l'intercession de la Vierge auprès de Jésus est d'abord matérialisée par la proximité visuelle des deux protago-

nistes, qui évoque leur échange verbal. Lorsque les deux personnages sacrés ne sont pas figurés l'un près de l'autre, le rôle de la Vierge dans l'accomplissement du miracle de Cana est néanmoins souligné par sa position au sein de la composition ou par une gestuelle spécifique dont la vocation est de mettre en exergue le personnage.
La figure du Christ thaumaturge constitue le deuxième motif iconographique permettant de matérialiser l'accomplissement du miracle de Cana. Dans les plus anciennes images, Jésus transforme l'eau en vin à l'aide d'une baguette qui renvoie à l'imagerie antique du magicien. Progressivement, l'instrument, dont la nature ambivalente semble inadaptée pour matérialiser le pouvoir du Fils de Dieu, tend à disparaître au profit de gestuelles spécifiques. Sans doute dès la fin de l'époque paléochrétienne, une gestuelle de désignation se substitue à la baguette. L'attitude du Christ thaumaturge, debout près des jarres, est semblable mais son pouvoir se manifeste désormais au travers de ses mains qui se tendent vers les récipients contenant le breuvage miraculeux. À partir du XIIe siècle, Jésus est souvent représenté dans l'attitude de la bénédiction, une gestuelle qui permet également de matérialiser la concentration du pouvoir divin dans les mains du thaumaturge. La signification du geste est particulièrement explicite lorsque le Christ l'effectue en direction des jarres contenant l'eau à transformer en vin.
En dernier lieu, c'est justement la présence de ces récipients qui permet de matérialiser la transmutation du liquide qu'elles contiennent. La réalisation du miracle est encore plus évidente lorsque l'insertion de serviteurs dans l'image permet d'illustrer les différentes étapes de la narration ; le regardeur voit alors le miracle de Cana s'accomplir véritablement sous ses yeux.

4.1.3. Les Noces de Cana : entre réalisme et symbolisme

En même temps que se développe l'habitude de figurer un véritable banquet à partir du XIIe siècle, un intérêt certain pour le réalisme transparait dans les images murales illustrant le thème des Noces de Cana. À ce titre, le festin figuré constitue un reflet des manières de table et des festivités telles qu'elles pouvaient se dérouler au Moyen Âge. Mais l'iconographie des Noces de Cana se prête également à une lecture symbolique de l'épisode.

4.1.3.1. Un banquet reflétant les manières de table du Moyen Âge

La tendance réaliste, dans l'iconographie des Noces de Cana, se traduit principalement au travers de la représentation des manières de table et de l'alimentation[528]. Pour l'homme du Moyen Âge, « mettre la table » est une expression qui doit être entendue dans son acception la plus littérale puisqu'il n'existe, dans une demeure, aucun espace exclusivement dédié à la prise des repas. La table est constituée d'une simple planche, disposée sur des tréteaux que l'on peut adapter et disposer en fonction des situations. Mais si la structure de la table ne varie guère, la blancheur et l'épaisseur de la nappe qui la recouvre constituent un signe d'identification sociale du maître de maison[529]. Dans les images murales des Noces de Cana qui appartiennent à notre documentation, la table du banquet est souvent conforme à ces habitudes médiévales. Dans les peintures murales du baptistère de Padoue ou de Bessans

[528] Les éléments de réflexion développés ci-après se fondent sur une étude qui a fait l'objet d'une communication au congrès du Cths de 2007 et d'une publication en cours : FERRARO Séverine, « Arts de la table et festivités courtoises dans la Savoie médiévale : les *Noces de Cana* du cloître de Notre-Dame d'Abondance. Document iconographique ou modèle édifiant ? ».

[529] LAURIOUX Bruno, *Manger au Moyen Âge. Pratiques et discours alimentaires en Europe aux XIVe et XVe siècles*, Paris : Hachette Littératures, 2002, p. 218-219.

(fig. 10 et 13), on devine aisément les fins tréteaux de bois qui soutiennent le plateau de la table. En outre, l'utilisation d'une nappe est omniprésente, ce qui permet de situer l'épisode dans un contexte domestique relativement aisé. La fortune des hôtes est parfois soulignée par le cadre architectural de la scène, comme à Padoue, ou par la présence d'une riche tenture à l'arrière-plan, que l'on rencontre notamment dans la fresque de la basilique supérieure d'Assise, où l'étoffe est suspendue à un beau portique de pierre (fig. 7).
Traditionnellement, les convives participant à un festin étaient tous placés du même côté de la table afin de pouvoir profiter des divertissements qui jalonnaient le repas[530]. Cette configuration a été employée dans la plupart des *Noces de Cana* qui se rattachent au motif du banquet, mais elle répond aussi bien à une recherche de réalisme qu'à une commodité formelle permettant de figurer tous les personnages face au regardeur. En outre, cette convention permet de dégager l'espace du premier plan, qui est généralement dédié à la figuration des jarres contenant l'eau à transformer en vin et des serviteurs s'affairant autour d'elles. Il existe néanmoins quelques exceptions, comme dans les *Noces de Cana* peintes dans l'église des Dominicains de Bolzano où deux des disciples du Christ ont pris place sur le devant de la table, dos à l'observateur (fig. 12). Mais l'utilisation de cette configuration inhabituelle a permis au peintre de rassembler tous les personnages sacrés dans la partie droite de l'image, autour du Christ qui occupe une place en bout de table. En outre, l'espace traditionnellement dévolu aux jarres et aux domestiques est préservé, dans la partie gauche de la composition.
La disposition des tables et des convives fait figure d'exception dans les *Noces de Cana* qui appartiennent au cycle de la vie du Christ peint dans la basilique S. Nicola da Tolentino (fig. 15). Au sein d'un espace indéterminé, trois tables recouvertes de nappes brodées ont été disposées. Des tentures aux étoffes variées sont suspendues derrière chacune d'entre elles. La table centrale est dévolue aux époux, qui sont tous deux nimbés et qui se tournent l'un vers l'autre. À la table de droite ont pris place la Vierge et le Christ. Une détérioration de la couche picturale a partiellement détruit la figure de Marie mais son visage tourné vers son Fils évoque son rôle de Médiatrice. Jésus, le bras droit tendu, esquisse un geste, qui s'apparente à la fois à la bénédiction et à la désignation, en direction des serviteurs qui s'affairent autour des jarres entre les deux tables. Dans la partie gauche de la composition, la dernière table diffère des autres par sa forme circulaire. Cinq hommes y sont installés ; deux d'entre eux portent un nimbe qui permet de les identifier aux disciples du Christ. Au registre inférieur de l'image, quatre donateurs agenouillés ont été figurés.

Au Moyen Âge, il est d'usage d'employer le service à la française au cours des banquets. Des plats aux contenus variés sont disposés simultanément devant les convives à chaque service. La coutume voulait que l'on ne goûte qu'aux plats disposés à sa portée, ce qui implique que les invités ne pouvaient déguster tous les mets, ceux-ci étant rigoureusement répartis en fonction du rang des invités[531]. En revanche, la boisson était servie à la demande par les domestiques, le vin en particulier car il nécessitait d'être additionné d'eau avant que l'on puisse le consommer[532]. Dans les *Noces de Cana* peintes dans la basilique supérieure S. Francesco d'Assise (fig. 7), la disposition des mets sur la table illustre bien le principe du service à la française. Quatre plats d'or sont disposés devant les convives et contiennent des aliments variés, différentes sortes de volatiles et un poisson. À l'extrémité

[530] *Plaisirs et manières de table aux XIVe et XVe siècles*, catalogue d'exposition, Musée des Augustins (23 avril – 29 juin 1992), Toulouse : Musée des Augustins, 1992, p. 272.

[531] LAURIOUX (2002), *op. cit.*, p. 190-191.

[532] *Ibid.*, p. 230.

droite de la composition, un serviteur apporte un nouveau plat et participe à l'approvisionnement constant de la tablée. Au premier plan, d'autres domestiques s'affairent autour des jarres, aussi bien pour matérialiser l'accomplissement du miracle de Cana que pour rappeler leur implication dans le service de la boisson. D'ailleurs, aucune cruche n'est laissée à la disposition des convives sur la table.
La vaisselle disposée sur la table d'un banquet possède souvent une fonction ostentatoire. Il n'est pas rare que le maître de maison invite les convives à l'admirer avant de passer à table. Les ustensiles les plus répandus sur la table médiévale sont les tailloirs – des planches de bois sur lesquelles on dépose le tranchoir, c'est-à-dire une large tranche de pain rassis utilisée comme support pour découper les aliments – des écuelles et des gobelets de verre ou de métal, sachant que seule la seconde catégorie possède une quelconque valeur. L'usage du couteau est également très répandu tandis que la fourchette est peu employée[533]. Traditionnellement, les convives partageaient la vaisselle disposée sur la table, seuls les invités d'honneur bénéficiant parfois d'ustensiles à usage personnel[534]. Dans les peintures murales de Bessans et de Codigoro (fig. 13-14), l'usage du tailloir – ou du tranchoir directement posé sur la table – est bien illustré, de même que celui du couteau alors que la fourchette est absente. Dans les *Noces de Cana* du baptistère de Padoue (fig. 10), les gobelets de verre semblent être en nombre suffisant par rapport à celui des convives, mais les couteaux doivent être partagés. L'utilisation de vaisselle d'or dans la fresque de la basilique supérieure d'Assise contribue à insérer l'épisode dans un contexte princier (fig. 7).

Les *Noces de Cana* qui appartiennent au cycle de la vie de la Vierge peint dans le cloître de l'abbaye d'Abondance (fig. 16) illustrent parfaitement les similitudes qui existent entre les détails réalistes de la peinture et les manières de table contemporaines. Le banquet se déroule à l'intérieur d'une demeure de pierre à l'aspect cossu. Elle se compose d'une vaste salle au plafond de bois et d'une loggia, surmontée d'une série de créneaux à merlon fendu et d'une toiture en tuiles romaines. La pièce principale s'ouvre latéralement vers l'extérieur par une porte située à droite, et vers une cuisine par un passe-plat situé à gauche. La façade antérieure de l'édifice est remplacée par un mur-bahut sur lequel reposent deux piliers de bois. Une tenture verte, galonnée d'or, agrémente le mur situé derrière les convives. Ceux-ci sont tous rassemblés derrière une longue table, disposée sur des tréteaux peu visibles et recouverte d'une nappe blanche dont les extrémités sont ornées de broderies. Trois plats d'étain, contenant divers morceaux de viande, sont disposés sur la table et évoquent la pratique du service à la française. Près des plats, des disques jaunes, déposés sur la nappe, illustrent l'utilisation de tailloirs ou de tranchoirs. Les convives disposent de gobelets de verre et de couteaux. La boisson n'est pas laissée à disposition mais contenue dans plusieurs aiguières d'étain que des serviteurs remplissent de vin miraculeux, avant de les déposer sur le mur-bahut au premier plan. La présence d'autres petits ustensiles renseigne sur la richesse de la table des *Noces de Cana* d'Abondance. Ces petits récipients d'étain comportant un couvercle (voir détail) sont probablement des salières. Agréments des tables aisées, elles contenaient souvent des épices[535] et pouvaient également servir à signaler les places d'honneur[536].

---

[533] *Ibid*., p. 221-223.

[534] *Ibid*., p. 192.

[535] *Plaisirs et manières*… (1992), *op. cit*., p. 212.

[536] LAURIOUX (2002), *op. cit*., p. 221.

Les mets qui sont disposés sur la table du banquet, dans les *Noces de Cana* qui appartiennent à notre documentation, reflètent généralement les habitudes alimentaires les plus répandues au Moyen Âge. Les céréales sont prépondérantes dans l'alimentation médiévale et leur consommation quotidienne peut varier entre 400-500 grammes et plus d'un kilogramme par personne[537]. Cette consommation céréalière s'effectue le plus souvent sous la forme de pain, qui peut être composé de farines plus ou moins raffinées en fonction de la classe sociale, mais qui est traditionnellement façonné en petites miches rondes[538].

Le pain est omniprésent sur la table des Noces de Cana. Dans de nombreuses images, comme les peintures murales de Clusone ou de Tolentino (fig. 9 et 15), de petites miches rondes sont disposées directement sur la nappe. Dans le cas de la fresque de Tolentino, deux des hommes attablés dans la partie gauche de la composition sont occupés à trancher le pain à l'aide de longs couteaux. Sur la table des *Noces de Cana* d'Abondance (fig. 16), les miches de pain sont d'une texture grumeleuse et légèrement brune qui révèle l'utilisation d'une farine peu raffinée. Ce détail permet au peintre de nuancer l'impression de richesse qui se dégage du cadre architectural de la scène. Dans la fresque de la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 7), le pain disposé sur la table ne correspond pas aux traditionnelles miches et évoque davantage la forme de bretzels.

En dehors des céréales, une part importante est accordée aux produits carnés dans l'alimentation médiévale. Ainsi, la consommation quotidienne de viande correspond à environ 500 grammes, sauf les jours maigres où la viande est habituellement interdite. Cette consommation quotidienne est, bien entendu, moins importante dans les classes sociales les moins fortunées. Les animaux issus de l'élevage sont les plus répandus sur les tables médiévales, en particulier le bœuf et le porc que l'on consomme particulièrement en salaison ou fumé[539]. La consommation du gibier, en revanche, est relativement marginale et concerne principalement les classes seigneuriales qui possèdent traditionnellement l'apanage de la chasse[540].

Des plats de viande sont très souvent disposés sur la table du banquet, dans les *Noces de Cana* qui ont été recensées. Dans la fresque d'Assise (fig. 7), les assiettes d'or contiennent plusieurs volatiles. À Bessans (fig. 13), une volaille rôtie a été disposée sur un plat à pied. Dans les *Noces de Cana* de Tolentino (fig. 15), le jeune disciple du Christ, figuré à l'extrémité gauche de la composition, est occupé à couper en deux ce qui semble également être une volaille, déposée sur un tailloir. À Abondance (fig. 16), les plats d'étain contiennent quelques volatiles mais également des morceaux de viande plus difficiles à identifier qui sont probablement issus d'un quadrupède d'élevage. En outre, les saucisses et jambons qui sont suspendus sous la hotte, dans la cuisine, témoignent de l'importance des pratiques de salaison et de fumage de la viande (voir détail). Cette peinture murale nous renseigne également sur la consommation du fromage qui, selon les principes diététiques hérités du *Tacuinum Sanitatis*, était apprécié pour ses propriétés digestives[541]. Ici, le fromage va être servi par le domestique en livrée rose qui s'en saisit au travers du passe-plat (voir détail). Ce fromage cerclé d'écorce, appelé vacherin, est un produit consommé dans la région savoyarde au moins depuis le XIVe siècle[542]. Rarement, du poisson est servi au banquet des

[537] *Ibid*., p. 52.

[538] *Ibid*., p. 56.

[539] *Ibid*., p. 72-74 et 79-80.

[540] *Ibid*., p. 68-69.

[541] *Ibid*., p. 141.

[542] AIROLDI Paola, « La tavola del conte : spese per il cibo alla corte di Filippo I di Savoia (1269-1274) » in COMBA Rinaldo, NADA PATRONE Anna Maria, NASO Irma (a cura), *La mensa del principe. Cucina e regimi alimentari nelle corti sabaude (XIII-XV secolo)*, Cuneo : Società studi storici di Cuneo, 1996, p. 21.

Noces de Cana, comme dans la peinture murale de Brinay, où les poissons sont les seuls aliments identifiables, ou dans la fresque d'Assise (fig. 5 et 7).

La tendance réaliste que l'on observe dans certaines images murales des Noces de Cana contribue à actualiser la scène sacrée en l'ancrant parfois, comme c'est le cas à Abondance, dans une réalité locale. Le raffinement de la table, de la cuisine et l'intérêt pour les manières de table sont, dans la mentalité médiévale, des signes de civilisation par opposition au stéréotype du sauvage qui se nourrit de viande crue[543].
Pourtant, le banquet de Cana est généralement loin du faste et de l'abondance que l'on associe traditionnellement aux festins seigneuriaux, alors même que certains détails comme le cadre architectural, la nappe immaculée ou la présence de domestiques situent la scène dans cet univers. Prenons pour exemple une miniature issue du manuscrit des *Très riches Heures du Duc de Berry* et qui représente le mois de janvier (fig. 17). Cette période hivernale, peu propice aux activités de plein air, est illustrée par un banquet. Nous retrouvons la traditionnelle table, dressée sur des tréteaux, ainsi que la nappe blanche qui la recouvre. Pas de tenture à l'arrière-plan mais un pare-feu circulaire en osier tressé qui est déposé devant une cheminée aux dimensions imposantes, dont le manteau est soutenu par des colonnes aux chapiteaux feuillagés. Cet élément permet de mettre en exergue la figure du commanditaire qui est assis derrière la table, revêtu d'une riche robe bleue dont le col et les poignets sont agrémentés de fourrure. Le duc est coiffé d'une toque de fourrure assortie et porte un lourd collier d'or. La table est entourée d'une foule de serviteurs et de courtisans aux costumes bigarrés. Mais ce qui frappe particulièrement dans cette image, c'est l'intérêt du miniaturiste pour la table, la vaisselle et les mets qu'elle contient. À l'extrémité gauche de la composition, le prince a fait exposer sa plus belle vaisselle d'or sur un dressoir afin que ses invités puissent l'admirer. Sur la table, la vaisselle d'or côtoie celle d'argent ou d'étain. Les plats regorgent de viande rôtie et l'abondance est telle que l'on permet à des animaux domestiques de participer au festin. Enfin, à l'extrémité droite de la tablée, une nef d'or trône sur la nappe immaculée. Cet objet possède une fonction ostentatoire particulière puisqu'il est censé recueillir les aliments non consommés par le prince, qui seront distribués après le banquet sous forme d'aumônes[544]. Cette miniature témoigne d'une volonté certaine d'exalter la puissance et la richesse du commanditaire en donnant à voir un banquet au faste incomparable.
Il est permis de supposer que la relative austérité de la chère que l'on observe dans les images murales des Noces de Cana possède également une signification particulière. En effet, si l'abondance de nourriture et les manières de table véhiculent une image de richesse et de puissance, elles sont aussi dénoncées par les moralistes du Moyen Âge car elles favorisent la *gula* que l'on considère comme l'un des sept péchés capitaux[545]. La *gula*, associée à l'excès de nourriture mais aussi de boisson alcoolisée, conduirait immanquablement à la luxure[546]. Ces considérations conduisent à stigmatiser l'homme glouton dont on dénonçait déjà la bestialisation du temps des Pères de l'Église, notamment chez Clément

[543] LAURIOUX (2002), *op. cit*., p. 125.

[544] *Ibid*., p. 221.

[545] *Ibid*., p. 128-129.

[546] VINCENT-CASSY Mireille, « La *gula* curiale ou les débordements des banquets au début du règne de Charles VI » in *La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges*, actes du colloque de Rouen (14-17 novembre 1990), Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 1992, p. 93.

d'Alexandrie[547]. C'est pourquoi la représentation du banquet sacré, qu'il s'agisse des Noces de Cana et plus encore de la Cène, se caractérise généralement par une quantité raisonnable de nourriture. Dans le contexte de notre étude, cette relative austérité est en parfaite adéquation avec des commandes qui sont, le plus souvent, d'origine ecclésiastique et des images qui se situent dans un lieu consacré. Il est permis d'envisager que ces images des Noces de Cana aient été conçues comme un modèle édifiant pour le fidèle au niveau de ses propres pratiques alimentaires, afin de l'inciter à la tempérance prônée dans des écrits moralistes comme ceux de Christine de Pisan, de Jean Gerson ou de Philippe de Mézières[548]. Cette interprétation de l'image semble encore plus pertinente lorsqu'elle est destinée à n'être vue que par des religieux. C'est le cas, par exemple, des *Noces de Cana* peintes à Abondance (fig. 16). Abritée dans le cloître de l'abbaye, la peinture murale et son cadre seigneurial fonctionnent comme un rappel de la vie courtoise à laquelle les chanoines ont renoncé pour se consacrer au service du Seigneur. Mais dans le même temps, l'austérité du repas qui est représenté correspond à l'idéal chrétien du repas communautaire tel qu'il est pratiqué chaque jour par les religieux dans le réfectoire de l'abbaye. Ces réflexions constituent un premier pas vers une compréhension symbolique de l'épisode des Noces de Cana.

4.1.3.2. La lecture symbolique de l'épisode

Si l'on se réfère aux idées développées par Fabrizio Bisconti, la compréhension immédiate du contenu symbolique inhérent à l'épisode des Noces de Cana aurait favorisé l'insertion de la scène dans l'art paléochrétien[549]. En effet, plusieurs niveaux de lecture symbolique peuvent être envisagés dans l'interprétation de cet épisode : un symbolisme eucharistique, une évocation eschatologique mais également une allusion à l'alliance avec Dieu, concrétisée par la notion de mariage mystique.

La dimension eucharistique des Noces de Cana a connu un faible développement dans la patristique[550]. Du point de vue typologique, la transformation de l'eau en vin par le Christ peut être rapprochée de la transformation de l'eau en sang par Moïse lorsque Dieu envoie la première plaie sur l'Égypte[551]. C'est justement au travers du parallèle établi entre le vin et le sang que se développe une lecture eucharistique du miracle de Cana. Jésus n'a-t-il pas affirmé lui-même « mon sang est vraiment breuvage »[552] ? C'est sur cette affirmation que se fonde le dogme de la transsubstantiation. Cyrille de Jérusalem est peut-être l'un des seuls Père de l'Église à évoquer littéralement un parallèle entre le miracle de Cana et ce dogme[553].
L'assimilation du vin au sang du Christ invite à interpréter l'épisode des Noces de Cana dans une perspective pascale. Le mariage, nous l'avons vu, se déroule au troisième jour après un évènement inconnu, une durée qui n'est pas sans évoquer le temps qui s'est écoulé entre la

---

[547] CLEMENT D'ALEXANDRIE, *Pédagogue*. Selon VOISENET Jacques, « Le banquet chrétien au haut Moyen Age (V^e^-XIe s.) : un plaisir encadré » in *Banquets et manières de table au Moyen Âge*, actes du 21e colloque du CUERMA (février 1996), Aix-en-Provence : CUERMA, Université de Provence, 1996, p. 550.

[548] VINCENT-CASSY (1992), *art. cit.*, p. 94.

[549] BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 232.

[550] La dimension eucharistique des Noces de Cana est discrètement évoquée chez Clément d'Alexandrie (*Pédagogue* II, 29, 1) et plus clairement affirmée chez Cyprien de Carthage (*Lettre* 63, 11-12) ou Romanos le Mélode (*Hymne sur Cana* XVIII, 20). Selon GUINOT (2001), *art. cit.*, p. 42.

[551] Exode 7, 14-25. Selon LITTLE (1998), *op. cit.*, p. 41.

[552] Jn 6, 56. Selon *Ibid*.

[553] CYRILLE DE JERUSALEM, *Catéchèses mystagogiques*. Selon GUINOT (2001), *art. cit.*, p. 42.

mort du Christ sur la croix et sa Résurrection. La présence même de Marie et le fait que son Fils l'interpelle en l'appelant « femme » permet de créer une parallèle entre les Noces de Cana et la Crucifixion. En effet, ce sont les seuls épisodes incluant la Vierge dans l'*Évangile selon saint Jean* et Jésus emploie la même expression lorsqu'il s'adresse à sa mère juste avant de rendre son dernier souffle sur la croix. Le vin du miracle de Cana préfigure donc le sang versé par le Christ sur le Golgotha[554]. De la même manière, les paroles de Jésus lorsqu'il affirme que son heure n'est pas encore venue ont été interprétées comme une évocation de la Passion. Après son entrée à Jérusalem, il dit à ses disciples : « l'heure est venue que le Fils de l'homme doit être glorifié » et il sait déjà que cette glorification doit s'accomplir au travers de sa propre mort[555]. C'est pourquoi, à Cana, Jésus est réticent à l'idée d'anticiper « l'heure » puisqu'il est le seul à avoir conscience qu'elle s'accompagnera de souffrances et aboutira à la mort[556].

L'utilisation d'urnes traditionnelles utilisées dans les rituels de purification des Juifs est également essentielle pour l'interprétation eucharistique de l'épisode des Noces de Cana. Elle permet, nous l'avons vu, de souligner l'inutilité des rites anciens, utilisant l'eau et le sang animal, pour parvenir au Salut. Les offrandes obsolètes sont remplacées par le corps de Jésus qui s'offre en sacrifice pour la rédemption de l'humanité. Ainsi, le vin de Cana est un symbole du Christ lui-même[557]. Lorsque le maître d'hôtel goûte le breuvage miraculeux, l'évangéliste insiste sur le fait qu'il ignore d'où provient ce vin. Ce détail particulier doit être mis en parallèle avec deux autres passages de l'*Évangile selon saint Jean*[558]. Après la guérison de l'aveugle-né par le Christ, le miraculé est interrogé par les Pharisiens sur le prodige qui a été accompli. Mais les Juifs refusent de croire aux pouvoirs de Jésus et affirment : « Nous savons que Dieu a parlé à Moïse ; mais celui-ci [Jésus], nous ne savons pas d'où il est »[559]. Plus tard, après que Jésus a été flagellé et outragé, il comparait devant Pilate qui l'interroge sur son origine : « D'où es-tu ? »[560]. Ainsi, dans la tradition johannique, ceux qui n'acceptent pas l'origine divine et les pouvoirs du Christ demeurent dans l'ignorance de sa provenance réelle. C'est pourquoi l'évangéliste précise, dans le contexte des Noces de Cana, que les serviteurs connaissent la provenance du vin miraculeux. Ils ont reconnu la divinité de Jésus qui est lui-même le vin servi à la table de Cana.

Du point de vue des images qui illustrent le thème des Noces de Cana, la dimension eucharistique de l'épisode a probablement joué un rôle important dans la mutation de l'iconographie. L'introduction de la figuration du banquet à l'époque romane s'apparente sans doute à la dévotion eucharistique qui se développe à la même période[561]. La thématique du vin et l'omniprésence du pain sur la table de Cana évoquent les deux espèces de l'eucharistie, le sang et le corps du Christ. En outre, un rapprochement iconographique s'opère entre les Noces de Cana et la Cène, dont les images ont probablement joué un rôle dans la mutation iconographique du premier thème[562]. Dans la peinture murale de Brinay (fig. 5), par exemple, ce parallèle est saisissant. Le Christ, assis au centre de la table dans une position frontale, est figuré dans l'attitude de la bénédiction. Les jarres qui contiennent

---

[554] MBA-ZUÉ (2010), *op. cit.*, p. 95.

[555] Jn 12, 23. Selon LITTLE (1998), *op. cit.*, p. 64.

[556] MBA-ZUÉ (2010), *op. cit.*, p. 95.

[557] LITTLE (1998), *op. cit.*, p. 46.

[558] *Ibid.*, p. 47.

[559] Jn 9, 29.

[560] Jn 19, 9.

[561] PIERRE (2001), *art. cit.*, p. 81.

[562] *Ibid.*

traditionnellement l'eau transformée en vin ne sont même pas représentées. Finalement, l'identification du sujet de cette peinture murale aurait pu poser quelques difficultés s'il n'y avait la figure de la Vierge Médiatrice assise à la droite de Jésus.

Le deuxième niveau de lecture symbolique de l'épisode des Noces de Cana correspond à une perspective eschatologique qui s'exprime au travers du thème du vin mais aussi de celui du banquet. Cette interprétation du miracle de Cana explique sans doute pourquoi, dans les plus anciennes images (notamment fig. 1), le Christ thaumaturge accompagné des jarres contenant le breuvage miraculeux est parfois associé à la figuration d'un banquet. L'iconographie du festin funéraire antique est réinterprétée par les chrétiens dans la perspective du banquet eschatologique, auquel tous les croyants seront conviés à la fin des temps[563].
L'origine de cette interprétation eschatologique des thèmes du vin et du festin doit être recherchée dans l'Ancien Testament. En effet, les visions eschatologiques rapportées par certains prophètes font souvent référence à ces deux thèmes[564]. Dans le cadre de ses visions apocalyptiques, Isaïe envisage Dieu comme l'Hôte de toutes les nations, préparant un banquet composé de riches nourritures et de bons vins : « Et le Seigneur des armées fera à tous les peuples sur cette montagne un festin de viandes grasses, un festin de vin, de viandes moelleuses, d'un vin pur de toute lie »[565]. Amos, quant à lui, associe le renouveau de la royauté davidique, et donc l'attente messianique, à la fertilité et à l'urbanisation du pays, avec une insistance particulière accordée à la vigne et au vin : « Voici que des jours viennent, dit le Seigneur, et le laboureur succédera immédiatement au moissonneur, et celui qui foule le raisin à celui qui répand la semence ; les montagnes distilleront la douceur, et toutes les collines seront cultivées. Et je ramènerai les captifs de mon peuple d'Israël ; et ils bâtiront des cités désertes et ils les habiteront ; et ils planteront des vignes, et ils en boiront le vin, et ils feront des jardins et ils en mangeront les fruits »[566].
L'interprétation eschatologique du festin est également présente dans la tradition johannique. Les Noces de Cana préfigurent la véritable union entre Dieu et l'homme qui aura lieu dans la Jérusalem céleste à la fin des temps, à l'occasion des noces de l'Agneau[567] : « Réjouissons-nous, tressaillons d'allégresse, et donnons-lui la gloire, parce qu'elles sont venues les noces de l'Agneau, et que son épouse s'y est préparée. […] Il me dit alors : Écris : Bienheureux ceux qui ont été appelés au souper des noces de l'Agneau ! […] »[568].

Ce passage de l'*Apocalypse* met également l'accent sur la notion d'alliance et de mariage mystique, qui constitue le troisième et dernier niveau de lecture symbolique que l'on peut appliquer aux Noces de Cana. Comme nous l'avons évoqué plus haut, la noce se déroule le troisième jour suivant un évènement qui n'est pas indiqué par l'évangéliste, et c'est également au troisième jour que Dieu apparait aux Hébreux rassemblés au pied du mont Sinaï[569]. D'une certaine manière, cette apparition concrétise l'alliance que Dieu a conclue avec le peuple d'Israël[570], tout comme la Résurrection du Christ au troisième jour fonde la pro-

[563] *Ibid*., p. 79.
[564] LITTLE (1998), *op. cit*., p. 23-24.
[565] Isaïe 25, 6.
[566] Amos 9, 13-14.
[567] MBA-ZUÉ (2010), *op. cit*., p. 94.
[568] Apocalypse 19, 7-9.
[569] Voir note 480 p. 609.
[570] DEVILLIERS (2001), *art. cit*., p. 7.

messe du Salut pour les hommes et de leur union éternelle avec le Seigneur. Dans le contexte des Noces de Cana, la notion d'alliance est renforcée par le thème du mariage. « Dès les premières pages de l'évangile donc, Jésus est présenté comme celui qui va renouveler l'alliance par le signe pascal de sa mort et de sa résurrection »[571].

Pour certains commentateurs, comme Bède le Vénérable, la présence de Jésus aux Noces de Cana permet de légitimer l'institution humaine du mariage chrétien[572]. Mais pour d'autres, le mariage qui se déroule à Cana doit être interprété dans la perspective du mariage mystique qui, notamment chez Albert le Grand, est entendu selon une triple acception : l'alliance de Dieu et de l'âme humaine, celle de la divinité et de l'humanité en Jésus et surtout celle du Christ et de l'Église[573].

Cette dernière interprétation doit être prise en considération pour expliquer l'iconographie adoptée dans certaines images murales des Noces de Cana. Dans la fresque de la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 7), la mariée est assise à la gauche de la Vierge. Richement parée, la jeune femme porte une coiffe à *pendilia* qui évoque celles des impératrices byzantines. Au contraire des autres personnages, elle n'est engagée dans aucune action mais adopte une attitude frontale, le regard fixé sur l'observateur. La magnificence de cette figure nous indique qu'il ne s'agit pas simplement de la jeune mariée des Noces de Cana mais également d'une personnification de l'Église en tant qu'épouse mystique du Christ.

D'autres images peuvent souffrir une interprétation analogue. Dans les *Noces de Cana* peintes à Montefiore dell'Aso (fig. 8), la mariée est couronnée et fixe à nouveau son regard sur l'observateur, des éléments qui permettent de l'identifier à une figure de l'Église. Nous avons déjà observé, dans une lecture plus littérale de cette image, comment la jeune femme désigne de son index droit la cruche qui est déposée sur la table. Mais si l'on se fonde sur l'interprétation ecclésiale du personnage, ce geste acquiert alors une tout autre valeur. La cruche contient le vin, c'est-à-dire le sang du Christ dans la perspective eucharistique qui a été explicitée plus haut. En désignant l'objet à l'attention du regardeur, la mariée, en tant que figure de l'Église, met en exergue l'union mystique qui la lie au Christ au travers du sacrifice qui sera accompli au moment de la Passion.

Dans les *Noces de Cana* peintes à Codigoro ou à Tolentino (fig. 14 et 15), les mariés se distinguent car ils occupent le centre de la composition et sont, de surcroit, nimbés. Cette distinction particulière ne sied pas aux fiancés anonymes dont le mariage est célébré à Cana. Le nimbe de l'époux aurait pu nous inciter à reconnaître en lui Jean l'évangéliste, à la suite du récit livré par les *Méditations sur la vie du Christ*. Mais comment expliquer que la jeune mariée soit elle aussi nimbée ? Il est sans doute préférable de considérer les deux personnages non comme une figuration des époux réels, mais comme une évocation des noces mystiques.

Dans la fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 11), la mariée occupe une place de choix à la droite de la Vierge. Comme à Assise, elle se distingue des autres personnages par sa frontalité et le regard qu'elle fixe sur l'observateur. Dominique Pierre livre une interprétation fort intéressante de cette image[574]. La mariée, personnification de l'Église et épouse du Christ, tient délicatement entre ses doigts une nourriture précieuse en un geste qui évoque l'élévation de l'hostie. À l'aplomb de cette figure centrale, au registre supérieur de la composition, se trouve un vase qui évoquerait le vin eucharistique. Dans le

---

[571] *Ibid.*, p. 8.

[572] BEDE LE VENERABLE, *Homélie XIII pour le deuxième dimanche après l'Épiphanie*. Selon DAHAN (2001), *art. cit.*, p. 52-53.

[573] ALBERT LE GRAND, *Commentaire de Jn 2, 1-11*. Selon *Ibid.*, p. 63.

[574] PIERRE (2001), *art. cit.*, p 84.

même temps, la Vierge attire l'attention du regardeur sur le maître d'hôtel qui goûte le vin miraculeusement transformé par Jésus. Apprécie-t-il le breuvage à sa juste valeur ? Ce personnage pourrait incarner l'Ancienne Loi qui n'accepte pas de reconnaître la Nouvelle Loi instaurée par le Christ grâce au sang versé, ici symbolisé par le vin. Un médaillon peint sur la gauche de la fresque pourrait renforcer cette interprétation. Moïse frappant le rocher pour en faire jaillir de l'eau y est figuré. Ainsi, à Cana, l'eau de l'Ancienne Loi est remplacée par le vin de la Nouvelle Loi.

La tendance réaliste développée dans l'iconographie des Noces de Cana s'exprime particulièrement au travers d'une certaine fidélité aux manières de table et à l'alimentation contemporaines. Le cadre cossu dans lequel s'inscrit la scène, la structure de la table, la disposition des convives et de la vaisselle ainsi que les différents mets qu'elle contient sont autant d'éléments qui illustrent cette recherche de réalisme, contribuant à une actualisation de la scène sacrée. Pourtant, la plupart des images murales des Noces de Cana sont empreintes d'une certaine austérité qui ne reflète pas l'abondance de la chère et le faste caractéristiques de la riche table médiévale. Cette tempérance répond sans doute à une volonté d'exalter le thème du banquet sacré que l'on ne peut en aucun cas associer à une débauche de nourriture et de vin, dont la consommation excessive est dénoncée par les moralistes médiévaux comme une source de vices.
Ce premier niveau de lecture conduit à une interprétation plus symbolique de l'épisode des Noces de Cana. Celle-ci s'exprime selon une triple perspective. La première, eucharistique, se fonde sur le rapport étroit qui existe entre le vin et le sang du Christ. Cette interprétation invite à envisager les Noces de Cana selon une perspective pascale, comme une préfiguration de la Passion, dont le Christ connait l'inéluctabilité en même temps qu'il la redoute. Le miracle de Cana constitue une évocation du rite eucharistique qui vient remplacer les offrandes traditionnelles pratiquées par les Juifs et rendues obsolètes par le sacrifice du Christ pour le Salut des hommes. La dimension eucharistique de l'épisode des Noces de Cana est probablement à l'origine de la figuration d'un véritable banquet dans l'iconographie, à partir de l'époque romane. La communion sous les deux espèces est dès lors illustrée par la prépondérance du pain et du vin à la table de Cana. La deuxième perspective, eschatologique, associe les thèmes du vin et du festin à l'idée du banquet qui sera présidé par Dieu à la fin des temps et qui réunira tous les chrétiens. Cette association est particulièrement développée dans certaines visions prophétiques de l'Ancien Testament mais aussi dans la tradition johannique. Enfin, la dernière perspective symbolique met en exergue le parallèle qui existe entre le thème des noces et celui de l'alliance établie entre Dieu et les hommes. La notion de mariage mystique s'exprime particulièrement dans certaines images murales des Noces de Cana grâce à l'introduction d'une personnification de l'Église qui joue le rôle de l'épouse mystique du Christ.

Après les Noces de Cana, les sources textuelles ne mentionnent plus la présence de la Vierge aux côtés de son Fils pendant sa Vie publique et son ministère pas plus qu'elle n'assiste aux différents évènements qui jalonnent son procès. Nous retrouvons Marie au pied du Golgotha tandis qu'elle accompagne le Christ au cours du Portement de croix.

4.2. Le Portement de croix

Parmi les thèmes iconographiques qui font partie de la vie terrestre de la Vierge, le Portement de croix est le premier à avoir été relaté par les quatre évangiles canoniques. Dans le texte le plus ancien, celui de Marc, l'épisode se déroule après que Jésus a été couronné d'épines et outragé par les soldats. Le récit livré par l'évangéliste est très succinct[575]. Les soldats sortent du prétoire de Pilate et emmènent Jésus afin qu'il soit crucifié. Ils obligent un homme, Simon de Cyrène, à porter l'instrument du supplice. L'auteur précise que l'homme est le père de deux fils, Alexandre et Rufus, et qu'il passait là par hasard en revenant de « sa maison des champs ». Le condamné est alors conduit sur le Golgotha, appelé aussi « lieu du Calvaire ». La chronologie et le déroulement des évènements sont identiques dans l'*Évangile selon saint Matthieu*[576], à cette différence près que la paternité de Simon de Cyrène n'est pas évoquée.
En revanche, le récit proposé par l'*Évangile selon saint Luc* diffère quelque peu et s'avère plus développé[577]. Le Portement de croix a lieu après que la foule a exigé de Pilate la libération de Barabbas et la condamnation de Jésus. Simon de Cyrène est enrôlé par les soldats pour porter la croix « derrière Jésus ». Cette précision peut souffrir une double interprétation : Simon porte seul la croix, comme dans les deux évangiles précédents, et marche derrière Jésus, à moins que les deux hommes ne transportent simultanément l'instrument du supplice, l'un derrière l'autre. Le cortège est accompagné par une foule importante, composée de gens du peuple et de femmes qui se lamentent et se frappent la poitrine. S'ensuit une exhortation du Christ aux « Filles de Jérusalem » afin qu'elles ne pleurent pas sur le sort du condamné mais sur leur propre destinée. Puis Luc précise que Jésus est aussi accompagné de deux autres prisonniers qui doivent également être suppliciés au Calvaire.
Le Portement de croix tel qu'il est rapporté par l'*Évangile selon saint Jean*[578] se distingue sensiblement des récits synoptiques, bien que l'auteur renoue avec la brièveté qui caractérise la relation de l'épisode dans les deux premiers textes. Après que Pilate a tout tenté pour sauver Jésus de la mort, il est contraint de le livrer aux Juifs afin qu'ils le crucifient. Le condamné porte lui-même sa croix jusqu'au Calvaire, dont le nom hébreu est Golgotha.

Malgré ou peut-être à cause des nombreux récits canoniques qui s'y rapportent, le Portement de croix n'est que peu relaté dans les évangiles apocryphes. L'évangile de la Passion le plus ancien, celui de Pierre, n'en fait pas mention. L'épisode est relaté dans la version byzantine de l'*Évangile de Nicodème*[579] mais n'apparait pas dans sa version latine la plus diffusée, la recension A. Après que Jésus a été condamné par Pilate, les Juifs le frappent et l'outragent avant de préparer la croix et de se mettre en route vers le lieu du supplice. Comme dans le récit de Jean, le Christ porte la croix lui-même jusqu'à la porte de la ville. Mais sa progression est lente en raison des coups reçus et du poids de l'instrument du supplice. Les Juifs, impatients de pouvoir crucifier Jésus, le déchargent de son fardeau qui est confié à un passant, un homme du nom de Simon, père d'Alexandre et de Rufus et originaire de la ville de Cyrène. En transférant la charge de la croix de Jésus à Simon, l'auteur concilie les deux traditions narratives véhiculées par les évangiles canoniques. Le récit insiste sur le fait que les Juifs n'ont pas choisi de libérer Jésus de son fardeau par pitié mais

[575] Mc 15, 21-22.
[576] Mt 27, 32-33.
[577] Lc 23, 26-32.
[578] Jn 19, 16-17.
[579] Nicodème Byz. 10.1, 1-2.

pour pouvoir hâter son exécution. Dans les paragraphes suivants, la présence de la Vierge lors du Portement de croix est mentionnée pour la première fois parmi les textes étudiés. Jean, qui avait suivi Jésus jusqu'à la porte de la ville, quitte précipitamment les lieux pour avertir la Vierge des évènements récents. En larmes, Marie prend la route en toute hâte pour rejoindre son Fils. Elle est accompagnée par Marthe, Marie-Madeleine, Salomé et d'autres vierges ainsi que par Jean. Lorsque le petit groupe rejoint la foule qui escorte le condamné vers le lieu du supplice, le disciple désigne Jésus à l'attention de sa mère. Lorsqu'elle l'aperçoit, celle-ci s'évanouit et reste sans connaissance, étendue sur le sol, pendant un certain temps. Les autres femmes forment un cercle autour du corps inerte de Marie et se lamentent. Lorsqu'elle reprend ses esprits et se relève, la Vierge s'écrie : « Mon Seigneur, mon fils, où la beauté de ton visage a-t-elle sombré ? Comment puis-je supporter de te voir souffrir autant ? ». Cette exclamation permet de souligner les brutalités dont le Christ a fait l'objet et qui l'ont entièrement défiguré. Terriblement bouleversée par les souffrances de son Fils, Marie « déchirait son visage de ses ongles et se frappait la poitrine », à l'instar des femmes qui accompagnent le Portement de croix dans l'*Évangile selon saint Luc*. Les Juifs ne tardent pas à repérer ce comportement excessif et tentent de chasser la Vierge. Mais celle-ci résiste et leur rétorque : « Tuez-moi d'abord, Juifs iniques ! ». Le cortège parvient finalement au lieu du Crâne, que l'on appelle également le Pavement de pierre.
Le seul autre évangile apocryphe qui mentionne l'épisode du Portement de croix est le *Livre du Coq*[580]. Après avoir été flagellé et revêtu de la tunique écarlate pour être moqué par le peuple des Juifs, Jésus est chargé de l'instrument du supplice. Épuisé par le poids du fardeau, il fait halte près d'un bassin situé à l'est de Jérusalem et appelé Edomaq, c'est-à-dire le lieu de Caïn et Abel. Les Juifs profitent de sa faiblesse pour le frapper et le Christ exhorte Dieu d'observer l'injustice dont il est victime et de veiller sur sa souffrance. Saul de Tarse, le futur saint Paul, et les quatre soldats qui l'accompagnent coiffent Jésus de la couronne d'épines et le traînent sur le sol jusqu'à ce que son corps soit « complètement déchiré ». Ils obligent alors Simon le Cyrénéen à porter la croix jusqu'au lieu du Crâne ou Golgotha. L'auteur précise qu'il s'agit de l'endroit où Adam a été inhumé et où les Juifs avaient demandé à Pilate de libérer Barabbas. Le condamné est accompagné de plusieurs hommes, mais aussi de femmes qui pleurent pour lui. Jésus prononce alors l'exhortation aux Filles de Jérusalem que l'on rencontre dans l'*Évangile selon saint Luc*. Les deux larrons, qui avaient été emprisonnés avec Barabbas, se trouvent déjà sur le lieu du supplice. Ils se nomment Awsemobya, que l'on traduit par Gestas, et Salikomihdakki, ou Démas, respectivement originaires d'Antioche et d'Éphèse. Les deux larrons ont été nourris et enivrés à l'aide de boissons alcoolisées, mais pas le Christ car les Juifs ne veulent pas adoucir sa souffrance. Livré aux prêtres et au peuple d'Israël, Jésus est de nouveau outragé.

Les récits du Portement de croix produits au Moyen Âge s'inscrivent dans la continuité de l'*Évangile selon saint Jean* et des évangiles apocryphes, en particulier en ce qui concerne l'instrument du supplice qui est toujours porté, au moins pendant un moment, par Jésus lui-même. Les apports de la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème* sont également sensibles au niveau de la participation de la Vierge à l'épisode mais aussi du transfert de la croix de Jésus vers un autre homme.
Dans l'*Arbre de vie*[581] de saint Bonaventure, le Portement de croix n'est qu'évoqué en préambule du récit relatif à la Crucifixion. À la suite de Jean, l'auteur se contente de préciser que Jésus est conduit au Calvaire en transportant lui-même la croix.

[580] Coq 8, 29-40.
[581] Arbre 256.

Au contraire, le récit proposé dans les *Méditations sur la vie du Christ* est fort détaillé[582]. Comme dans les textes précédents, c'est Jésus qui porte lui-même sa croix. L'auteur précise que l'instrument du supplice, placé sur les épaules du condamné, est fait d'un bois « long, rude et très pesant ». La progression du Christ s'effectue sous les injures de la foule. Le texte insiste sur la différence de traitement qui existe entre Jésus, « courbé sous sa croix, haletant », et les deux larrons qui l'accompagnent car ceux-là ne portent pas leur croix. La Vierge est présente et « toute affligée » par les évènements. Tenue à l'écart par la foule, elle ne peut ni voir son Fils, ni l'approcher. Accompagnée des saintes femmes et de Jean, Marie décide d'emprunter un autre chemin pour se trouver sur le passage du cortège. Lorsqu'elle aperçoit enfin Jésus, elle est « à demi-morte d'angoisse » mais ne peut échanger aucune parole avec lui. Lui non plus n'a pas la possibilité de parler à sa mère car il est pressé par les soldats qui souhaite hâter son exécution. « Un peu plus loin pourtant, le Seigneur, se tournant vers les femmes qui pleuraient […] », prononce l'exhortation aux Filles de Jérusalem. Ici, l'emploi d'un article déterminé laisse à penser que le Christ pourrait s'adresser à la Vierge et aux saintes femmes, non au groupe de femmes anonymes de l'*Évangile selon saint Luc*. Ce procédé permettrait de rapprocher la présence de Marie et des saintes femmes, lors du Portement de croix, d'une source canonique. L'auteur des Méditations souligne la longueur excessive du chemin qui mène au Calvaire, ce qui explique pourquoi le Christ, trop épuisé pour porter encore sa croix, finit par la déposer sur le sol. Les soldats contraignent alors un passant, dont le nom n'est pas indiqué, à transporter l'instrument du supplice et mènent Jésus, « lié comme un larron », jusqu'au Calvaire.
Dans les *Révélations célestes* de Brigitte de Suède, le Portement de croix est mentionné à deux reprises[583]. Les deux récits, au contenu quasiment identique, s'inscrivent dans une série de mystères relatifs à la Passion que la Vierge révèle à la sainte. Après avoir été flagellé avec une grande violence et jugé, le Christ est contraint de transporter la croix jusqu'au lieu du supplice. En cours de route, une personne dont l'identité n'est pas mentionnée vient le décharger de son fardeau. Pendant le chemin, Jésus continue à être frappé par la foule. Marie est présente ; elle ne peut pas voir ceux qui exercent ces violences, mais elle peut entendre le bruit des coups portés.

L'épisode du Portement de croix ne fait pas partie des thèmes iconographiques qui ont été développés précocement dans le premier art chrétien. On n'en trouve, en effet, aucun exemple dans les catacombes de Rome ou de Naples. Le thème semble apparaitre au cours du IVe siècle dans la sculpture ornementale funéraire. Des bas-reliefs, illustrant le Portement de croix, ont été répertoriés sur huit sarcophages datant de cette période. Il faut préciser que ces sarcophages correspondent tous au type à colonnes et que les programmes iconographiques qui les décorent sont à rapprocher de l'iconographie provenant d'Asie mineure et de l'art byzantin. Ces éléments laissent à penser que le thème iconographique du Portement de croix n'aurait pas été inventé en Occident mais importé d'Orient[584].
Dès le siècle suivant, le thème iconographique du Portement de croix se diffuse dans la mosaïque paléochrétienne d'Occident. On en trouve notamment plusieurs exemples à Ravenne[585], où la tradition artistique orientale est prégnante, ainsi qu'à Rome[586]. Tous ces

[582] Méditations 225-226.

[583] Révélations I, X ; IV, LXX.

[584] MOREY Charles Rufus, « Christus Crucifer » in *The Art Bulletin*, juin 1922, 4, fasc. 4, p. 118-119.

[585] Deux mosaïques, datées du Ve siècle, sont conservées dans le mausolée de Galla Placidia et dans la chapelle du palais archiépiscopal. Au siècle suivant, une autre mosaïque avait été réalisée dans l'église S. Michele in Affricisco ; cette image est actuellement conservée au Kaiser Friedrich Museum de Berlin. Selon *Ibid*., p. 119.

exemples précoces possèdent un point commun : le Christ portant sa croix est souvent figuré au sein d'une image au caractère symbolique, comme celle du Bon Pasteur dans la mosaïque du mausolée de Galla Placidia à Ravenne. La croix que porte Jésus est généralement longue et elle repose sur le sol davantage qu'il ne la porte véritablement[587]. Il semble donc que l'iconographie paléochrétienne ne se soit pas intéressée à l'épisode du Portement de croix pour son contenu narratif ; il s'agit plutôt d'un moyen d'évoquer la Passion du Christ dans un contexte iconographique dont la portée est symbolique. D'ailleurs, ces mosaïques illustrent-elles vraiment un Portement de croix ou s'agit-il d'images du Christ présentant l'instrument de la Passion ? L'interprétation de ces images est ambigüe, c'est pourquoi nous les évoquons en forme de préambule mais sans les intégrer à la documentation iconographique de cette enquête.

En définitive, le *corpus* consacré au thème iconographique du Portement de croix rassemble 52 occurrences, dont 38 appartiennent à l'art mural de l'Italie et 14 à l'art mural de l'Hexagone. L'image la plus ancienne fait partie du décor de mosaïques qui a été réalisé dans l'église S. Apollinare Nuovo de Ravenne sous le règne de Théodoric, à la charnière des Ve et VIe siècles (fig. 18). Le Christ, revêtu d'un *pallium* et doté du nimbe crucifère, est entouré d'un groupe de cinq hommes représentant les Juifs qui l'ont condamné et qui le conduisent jusqu'au lieu de l'exécution, en se dirigeant vers la droite de la composition. Un sol rocailleux constitue la seule indication spatiale et le Calvaire, vers lequel progresse le prisonnier, est matérialisé par un petit amas rocheux, à l'extrémité droite de l'image. Selon la tradition évangélique la plus répandue, Jésus ne porte pas lui-même sa croix. Elle a été confiée à l'homme qui se trouve à sa gauche et que l'on droit probablement identifier à Simon de Cyrène.

Dans le chœur de l'église S. Maria Antiqua de Rome, un *Portement de croix* a été peint sous le pontificat de Jean VII, entre 705 et 707 (fig. 19). Le Christ est figuré au centre de la composition, bien identifiable grâce à un large nimbe crucifère. Le regard tourné vers l'observateur, il se dirige vers la droite de l'image où le dénivelé du sol indique que l'ascension vers le Golgotha commence, comme à Ravenne. Le porteur de croix, figuré à l'extrémité droite de la composition, est aisément identifiable à Simon de Cyrène grâce à l'inscription qui le surmonte[588]. La croix est de petites dimensions de sorte qu'elle évoque davantage un élément symbolique de la Passion à venir que le véritable instrument du supplice. Derrière le Christ, cinq hommes conduisent le prisonnier vers le lieu de l'exécution. La partie gauche de la composition est extrêmement lacunaire. Cependant, on aperçoit l'ébauche d'une forme circulaire au même niveau que les visages des autres personnages. Il pourrait s'agir d'un nimbe qui indiquerait la présence d'un autre personnage sacré, peut-être la Vierge dont la présence est attestée par la version byzantine de l'*Évangile de Nicodème*.

Pour la période du Haut Moyen Âge, notre documentation iconographique ne comporte qu'un seul autre exemple illustrant le thème du Portement de croix. Il s'agit d'une peinture murale appartenant à un petit cycle de la Passion du Christ qui décore la chapelle des Ss. Martiri de Cimitile. La décoration, probablement réalisée sous l'épiscopat de Léon III

---

[586] Une mosaïque, datée de la fin du VIe siècle, est conservée dans l'église S. Lorenzo fuori le mura et une autre, datée du début du siècle suivant, dans l'église S. Teodoro. Selon *Ibid*., p. 119.

[587] *Ibid*., p. 119-120.

[588] SIMON CVRINĒ SIS. Selon NORDHAGEN (1968), *op. cit.*, p. 30.

entre 904 et 911[589], est malheureusement très lacunaire et nous n'avons pas pu obtenir de reproduction photographique du *Portement de croix*.

Vers 1072-1087, un *Portement de croix* a été peint au sein du cycle de peintures murales qui décorent la nef de la basilique de Sant'Angelo in Formis (fig. 20). Cette peinture illustre deux épisodes successifs. Dans la partie gauche de la composition, Pilate se lave les mains pour signifier qu'il n'est pas responsable de la condamnation à mort de Jésus, qu'il considère comme un homme juste[590]. L'autre moitié de l'image est consacrée au Portement de croix. Un groupe compact d'hommes conduit Jésus, doté du nimbe crucifère, vers le Calvaire. Deux d'entre eux ont saisi le prisonnier par les poignets pour le contraindre à avancer. Au premier plan, Simon de Cyrène porte la croix. Il est figuré sous les traits d'un vieil homme dont la taille est bien inférieure à celle des autres personnages ; ce procédé permet de ne pas dissimuler le Christ tout en mettant en exergue l'instrument du supplice au premier plan de la composition. À la fenêtre de l'édifice qui se trouve derrière Pilate, une femme revêtue d'un *maphorion* bleu observe la scène. Ce personnage ne doit pas être identifié à la Vierge qui est nimbée et porte un *maphorion* brun dans les autres peintures du cycle où elle apparait.

Dans la seconde moitié du XIIe siècle, nous avons découvert un autre exemple au sein de la décoration picturale de l'église abbatiale S. Pietro in Valle de Ferentillo (fig. 21). Malgré les importantes lacunes de cette image, l'identification du sujet est permise grâce à la présence, dans la partie droite de la composition, de trois personnages transportant chacun une poutre de bois, qui correspond vraisemblablement au montant vertical d'une croix. Il s'agirait donc du Christ et des deux larrons qui doivent être crucifiés avec lui, en accord avec le récit livré par l'*Évangile selon saint Luc*. Les trois personnages progressent rapidement vers la droite de la composition, comme l'indiquent l'écartement et le fléchissement de leurs jambes. Celui qui ouvre la marche se distingue par la couleur de sa tunique, uniformément beige, tandis que les vêtements des deux autres protagonistes possèdent des motifs rouges. Ainsi, bien que les visages soient détruits, il est permis de supposer que Jésus est le premier personnage. De la même manière, les autres protagonistes qui sont figurés derrière les trois condamnés sont peu visibles. Ainsi, comme dans le *Portement de croix* de S. Maria Antiqua, il est difficile de déterminer si la Vierge est présente ou non.

Elle est clairement absente dans un *Portement de croix* qui appartient au décor mosaïqué de la coupole de l'Ascension, dans la basilique S. Marco de Venise (fig. 22). Cette image est atypique car elle allie une triple thématique. Tout d'abord, le Christ est représenté sous les traits de l'Ecce Homo, couronné d'épines, portant le manteau pourpre et tenant dans la main droite le roseau. Pilate, figuré dans la partie gauche de la composition et identifié grâce à une inscription, le présente au regardeur. Dans le même temps, la mosaïque illustre le thème de la dérision du Christ. Cinq hommes gesticulent autour de Jésus et se moquent de lui ; certains grimacent ou tirent la langue tandis que deux autres s'agenouillent pour tourner en dérision le roi des Juifs. Enfin, il s'agit aussi d'une évocation du Portement de croix puisqu'un vieil homme, probablement Simon de Cyrène, est chargé de transporter l'instrument du supplice.

Les premiers *Portements de croix* dans lesquels la présence de Marie est confirmée apparaissent, au sein du *corpus* iconographique de cette étude, à la fin du XIIIe siècle. Dans l'église S. Giorgio in Lemine d'Almenno San Salvatore, un *Portement de croix* achève un

[589] Voir note 31 p. 68.

[590] Mt 27, 24.

cycle de la vie du Christ peint à cette période[591] dans la nef principale de l'édifice (fig. 23). Au centre de la composition, Jésus porte avec aisance une croix aux dimensions restreintes, qui rappelle celle transportée par Simon de Cyrène dans la peinture murale de S. Maria Antiqua. Bien que la position de ses jambes indique que le Christ se dirige vers la droite, il se retourne et esquisse un geste – de bénédiction ?[592] – vers deux personnages qui occupent la partie gauche de l'image. Il s'agit vraisemblablement de deux femmes puisqu'elles sont revêtues d'un *maphorion*. Celle de gauche est nimbée, ce qui permet de supposer que ce sont les saintes femmes qui accompagnent le Christ au cours de sa Passion. L'une d'entre elle est probablement la Vierge, peut-être celle qui pose une main sur sa poitrine, à gauche, tandis que celle de droite serait Marie Madeleine comme pourrait l'indiquer le riche bracelet de perles et de pierreries qu'elle porte au poignet[593]. À l'autre extrémité de la composition, on distingue les jambes de deux autres personnages qui sont retournés vers Jésus ; il pourrait s'agir de deux de ses bourreaux ou des larrons qui doivent être crucifiés avec lui.

Dans le *Portement de croix* qui appartient au décor de la nef de la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise, la composition est plus complexe (fig. 24). Au premier plan, le Christ est revêtu d'une tunique écarlate dont le plissé est finement détaillé à l'aide de lignes blanches. Les épaules légèrement voûtées, il porte une grande croix dont les dimensions reflètent un certain degré de réalisme. Une foule compacte, hérissée de lances, se presse autour de Jésus. Sur la droite, deux saintes femmes sont identifiables grâce à leur nimbe. Celle de droite, une main sur la poitrine comme à Almenno San Salvatore, est probablement la Vierge. La seconde, que rien ne permet d'identifier, soutient Marie par l'épaule tout en gardant les yeux fixés sur le condamné. Celui-ci suit docilement les soldats, dont le costume évoque la cuirasse à lambrequins des légionnaires romains, qui l'entrainent vers la gauche de la composition. À l'arrière-plan, de nombreux hommes, accusateurs du Christ ou simples badauds, assistent à la scène.

À partir du XIVe siècle, le thème iconographique du Portement de croix se multiplie dans l'art mural de la Péninsule, avec un recensement de 18 occurrences qui représentent un peu plus de la moitié des images répertoriées pour cette zone géographique. C'est également à cette période qu'apparait le premier exemple recensé dans l'art mural de l'Hexagone. Il s'agit d'une peinture conservée dans le chœur de l'église S. Genest de Lavardin (fig. 25). Elle fait partie d'un cycle de la Passion du Christ qui aurait été peint dans le courant du XIVe siècle, peut-être plus précisément vers 1340[594]. Le Christ transporte sur son épaule une fine croix de bois et se dirige vers la gauche de la composition. Il est encadré par quatre personnages. Devant Jésus, deux hommes lui font face et semblent l'aider à maintenir la croix en équilibre, comme l'indiquent leurs mains posées sur le bois. Le premier est un soldat casqué qui tient, en outre, un marteau dont la tête repose sur son épaule droite. Derrière le Christ, la Vierge tente de soulager les souffrances de son Fils en soulevant la croix par l'une de ses branches horizontales. Entre les deux personnages sacrés, on distingue à peine le dernier protagoniste qui incite Jésus à avancer en le poussant dans le dos.

Le *Portement de croix* de Lavardin est le seul exemple français qui soit antérieur au XVe siècle. Toutes les autres images répertoriées dans l'art mural de l'Hexagone, soit 13 occurrences, ont été réalisées au cours du XVe siècle ou de la première moitié du siècle suivant. Dans la Péninsule, le thème connaît encore une certaine faveur à cette période, avec 12 occurrences recensées.

---

[591] Voir note 122 p. 86.

[592] BUGINI, MANZONI, ROSSI (1995), *op. cit.*, p. 234-235.

[593] *Ibid*.

[594] Voir notes 106 et 107 p. 83.

L'ensemble de ces images murales du Portement de croix sont analysées, du point de vue iconographique, selon la double perspective du lieu dans lequel se déroule l'action et des personnages qui y participent.

4.2.1. Le lieu du Portement de croix

Les différentes sources littéraires qui ont été étudiées nous renseignent, avec plus ou moins de précision, sur le lieu dans lequel se déroule le Portement de croix. Toutes s'accordent pour désigner le Golgotha, également appelé Calvaire, comme étant la destination finale où aura lieu la Crucifixion. Certains textes permettent d'avoir une idée plus précise de la localisation de ce lieu. Dans son évangile, Jean indique que le lieu où Jésus a été crucifié se trouve « près » de la ville de Jérusalem[595]. Nous pouvons en déduire que le Calvaire se situe vraisemblablement à l'extérieur des remparts de la cité. Cette hypothèse est corroborée par la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème* dont l'auteur précise que Jésus parvient jusqu'à la porte de la ville où il est déchargé de son fardeau pour parvenir plus rapidement sur le lieu du supplice. Le *Livre du Coq* donne confirmation que le Golgotha est bel et bien situé hors de la ville puisque Jésus, épuisé par le poids de la croix, doit faire halte près du bassin d'Edomaq, situé à l'est de Jérusalem. Le chemin suivi par Jésus lors du Portement de croix se déroule donc du prétoire de Pilate, dans lequel il est condamné et remis aux Juifs pour être crucifié, et le Calvaire qui est situé à l'extérieur de la cité hiérosolymitaine.

L'iconographie du Portement de croix reflète très souvent ce cheminement entre un lieu urbanisé, enclos dans une enceinte, et un lieu naturel, parfois montagneux. Dans le transept méridional de la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise, un cycle dédié à la Passion du Christ a été peint par Pietro Lorenzetti, probablement vers 1315-1319[596]. Dans le *Portement de croix* (fig. 26), le cortège qui accompagne le Christ vers le Calvaire est en train de franchir la porte de la ville de Jérusalem. La cité est enclose dans des remparts crénelés, ponctués de tours de guet. Les nombreux édifices qui la composent sont étroitement imbriqués à l'intérieur de l'enceinte, évoquant ainsi un tissu urbain extrêmement dense. Certaines architectures possèdent des caractères gothiques affirmés, comme des baies géminées à remplages sur plusieurs demeures ou, à l'extrémité gauche de la composition, une toiture pointue, flanquée de pinacles, qui évoque le clocher d'une église. La porte par laquelle le cortège quitte la ville est une large ouverture en plein cintre, dont les écoinçons sont ornés de médaillons sculptés figurant, semble-t-il, des têtes de lion, emblème de la tribu de Juda et de la lignée davidique. Une route pavée permet de quitter la ville mais les personnages ne l'empruntent pas. Ils se dirigent vers une zone montagneuse dont on aperçoit les rochers escarpés, dans la partie droite de la composition, et qui matérialise la destination finale du cortège.
Une composition analogue a été mise en œuvre dans le *Portement de croix* qui appartient au cycle de la Passion du Christ peint en 1492 par Giovanni Canavesio[597] dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 27). La cité hiérosolymitaine est matérialisée, dans la partie gauche de l'image, par une porte percée dans une enceinte crénelée, scandée de tourelles défensives dotées de meurtrières. Comme à Assise, les différents personnages sont en train de franchir les remparts de la ville pour se diriger vers une zone montagneuse qui occupe la partie droite de la composition. Les protagonistes cheminent le long d'un sen-

[595] Jn 19, 20.

[596] Voir note 190 p. 95.

[597] Voir note 381 p. 123.

tier, visiblement escarpé, qui leur permet de contourner un promontoire rocheux situé à proximité de l'enceinte de la ville. Dans l'art mural de l'Hexagone, le schéma iconographique qui vient d'être évoqué est surtout employé dans des peintures qui sont conservées dans le sud du pays et qui ont souvent été réalisées par des artistes d'origine italienne, ou en tout cas proches de cette culture artistique. Il est donc permis de supposer qu'il s'agit d'une formule de tradition italienne.

Dans le couvent florentin de S. Maria Novella, la salle capitulaire, également appelée chapelle des Espagnols, abrite un décor à fresque qui a été réalisé par Andrea da Firenze vers 1365-1368[598]. Le *Portement de croix* (fig. 28) apparait au registre inférieur gauche de la lunette du mur d'autel, qui comporte également une *Crucifixion* et une *Descente aux limbes*. Les édifices qui composent la cité hiérosolymitaine sont enserrés dans une enceinte crénelée, ponctuées de trois tourelles. De nombreux personnages se penchent au-dessus des remparts pour assister au passage du cortège qui accompagne le Christ vers le Calvaire. Les protagonistes franchissent la porte, située à l'extrémité gauche de l'enceinte, et empruntent un chemin escarpé qui contourne la ville pour accéder au lieu du supplice. Ce sentier crée un lien visuel entre l'image du Portement de croix et la Crucifixion qui est représentée au-dessus.

Le baptistère de Sienne abrite également un *Portement de croix* qui a été peint vers 1450 par l'artiste siennois Lorenzo di Pietro, dit Il Vecchietta[599] (fig. 29). Dans cette fresque, la ville de Jérusalem est déjà loin et occupe l'arrière-plan de la composition. Elle est délimitée par une haute enceinte partiellement crénelée, décorée de bandes lombardes et scandée par de nombreuses tours de guet. Les édifices qui composent la ville sont finement détaillés et reflètent les caractères de l'architecture italienne de la Renaissance. On distingue, par exemple, une coupole et une tour qui évoquent le Duomo d'une cité italienne et son campanile. Les alentours de la ville sont vallonnés, mais la végétation y est rare. Les personnages cheminent le long d'un sentier qui serpentent entre les rochers et qui est appelé à se poursuivre au-delà de la composition peinte, sur la gauche, vers le Calvaire. L'impression d'aridité qui se dégage de ce paysage contribue à mettre en exergue la souffrance, tant physique que morale, éprouvée par le Christ tandis qu'il marche vers une mort annoncée.

Cet aspect est exacerbé dans le *Portement de croix* de Fra Angelico qui décore la cellule 28, dans le couvent S. Marco de Florence (fig. 30). Contrairement aux différentes peintures qui viennent d'être examinées, la ville de Jérusalem n'est même plus en vue. Le Christ chemine, presque seul, dans un paysage désolé constitué de rochers bruns beiges. Une faille ménagée entre les différents blocs de pierre semble indiquer le chemin à suivre. L'absence de toute végétation évoque, de nouveau, la souffrance et la mort.

4.2.2. Les personnages sacrés

Dans l'iconographie du Portement de croix, les différents personnages qui sont figurés forment un cortège entourant le Christ et l'accompagnant dans son cheminement vers le Calvaire. Ce cheminement est, le plus souvent, matérialisé par une progression du groupe vers la droite de la composition. Parmi les protagonistes qui sont généralement représentés, une attention particulière a été accordée aux caractères iconographiques des personnages sacrés, le Christ bien entendu, mais aussi la Vierge ainsi que le groupe constitué par les saintes femmes et Jean. Les personnages secondaires sont évoqués au fil de cette analyse tripartite.

[598] Voir note 136 p. 88.

[599] Voir note 324 p. 114.

4.2.2.1. Le Christ

En tant que protagoniste principal de l'épisode du Portement de croix, le Christ est toujours figuré dans les images murales qui s'y rapportent et l'illustration de l'action correspond à trois formules principales. Dans les premiers développements iconographiques du thème, Jésus ne porte pas la croix ; il est simplement conduit au Calvaire par ses geôliers tandis que l'instrument du supplice est transporté par Simon de Cyrène. En parallèle, d'autres images montrent le Christ effectivement chargé de transporter la croix, d'abord avec l'aide de Simon puis, plus tard, seul. Indépendamment de la formule iconographique adoptée, le statut du condamné est souvent mis en exergue par les liens qui l'entravent alors qu'il chemine vers le lieu du supplice. Enfin, certains moyens visuels sont mis en œuvre pour souligner la souffrance endurée par le Christ lors du Portement de croix.

Les premiers développements iconographiques du Portement de croix : le Christ mené au Calvaire

La locution que nous avons choisi d'employer dans l'intitulé de ce paragraphe désigne un développement iconographique précoce dans lequel le Christ n'est pas chargé de transporter lui-même l'instrument du supplice. Il s'agit d'une formule iconographique peu répandue dans l'art mural de l'Italie, avec six occurrences recensées, et peut-être inexistant dans l'Hexagone où aucun exemple n'a été relevé. Le motif du Christ mené au Calvaire est conforme aux récits livrés par les évangiles de Marc et de Matthieu – et peut-être aussi de Luc selon l'interprétation adoptée – qui indiquent que la croix n'est pas portée par Jésus lui-même mais par Simon de Cyrène.
La mosaïque de S. Apollinare Nuovo de Ravenne et la peinture murale de S. Maria Antiqua de Rome (fig. 18 et 19), qui constituent les deux exemples les plus anciens du *corpus* rassemblé pour le thème du Portement de croix, témoignent de la précocité du motif iconographique du Christ mené au Calvaire. En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, ce n'est pas Jésus qui transporte la croix mais Simon de Cyrène, d'ailleurs clairement identifié grâce à une inscription dans la peinture romaine. L'instrument du supplice est également transporté par Simon dans le *Portement de croix* peint dans la basilique de Sant'Angelo in Formis et dans la mosaïque de S. Marco de Venise (fig. 20 et 22).

Au-delà de ces images précoces, le motif iconographique du Christ mené au Calvaire a perduré, comme en témoignent notamment deux peintures murales italiennes qui appartiennent à la période du Trecento. La formule employée diffère notablement car les deux images présentent d'importantes affinités avec le type iconographique du Christ lié qui sera évoqué plus loin.
Une fresque déposée, illustrant le motif du Christ mené au Calvaire, est conservée dans le Museo dell'Opera dell'Duomo d'Udine, en Frioul. De provenance inconnue, cette fresque a probablement été réalisée dans l'entourage de Vitale da Bologna au cours du XIVe siècle[600]. La partie supérieure de la peinture est endommagée, ce qui fait que certains visages ne sont plus visibles. Le lieu dans lequel se déroule la scène est indéterminé, mais un sol brun clair laisse à penser qu'il s'agit d'un extérieur. Au premier plan, le Christ occupe une position centrale. Il est lié par une corde passée autour de son cou et dont l'extrémité est tirée par un soldat qui souhaite hâter la progression du prisonnier. En outre, Jésus a les mains

[600] GNUDI, CASADIO (1990), *op. cit.*, p. 27-28.

liées devant l'abdomen, un motif iconographique que l'on peut fréquemment observer dans la miniature byzantine[601], mais aussi dans l'iconographie de l'Ecce homo. À l'avant du cortège, un autre personnage transporte la croix dont on n'aperçoit que le montant vertical. Il s'agit vraisemblablement de Simon de Cyrène.
Dans la cathédrale de Spilimbergo, un *Portement de croix* poursuit le cycle consacré à la vie du Christ qui a été peint dans le chœur, également par un membre de l'atelier de Vitale da Bologna (fig. 31). Une foule compacte occupe la quasi-totalité de l'espace peint, si bien qu'il est difficile de déterminer le lieu dans lequel l'action se situe. La figure du Christ est très proche de celle qui vient d'être observée dans la fresque d'Udine : il occupe une position centrale, au premier plan, ses mains sont liées devant lui tandis qu'une corde a été passée autour de son cou. Un soldat en tire l'extrémité alors que deux autres poussent Jésus dans le dos. La croix a été confiée à un autre personnage qui marche devant le Christ et dont on ne distingue plus les traits, en raison du mauvais état de conservation de la couche picturale à cet endroit.

Jésus et Simon de Cyrène portent la croix ensemble

La présence de Simon de Cyrène est mentionnée par de nombreuses sources littéraires. Cependant, dans la plupart des récits, Jésus et Simon ne portent pas la croix simultanément. Cette formule iconographique résulte peut-être d'une interprétation de l'*Évangile selon saint Luc* dont l'auteur indique que Simon de Cyrène porte la croix « derrière Jésus » ce qui peut sous-entendre, comme nous l'avons déjà évoqué, que les deux hommes partagent le poids du fardeau. À moins qu'elle ne vise simplement à réconcilier les différents récits évangéliques qui divergent sur l'identité du porteur de la croix, Simon dans les synoptiques, Jésus dans la tradition johannique.
Les images du *Portement de croix* dans lesquelles Jésus est aidé par Simon de Cyrène pour transporter l'instrument du supplice sont assez peu répandues, bien que la proportion soit plus importante dans l'art mural de l'Hexagone que dans celui de la Péninsule. Cependant, le faible panel recensé incite à la prudence dans l'analyse des valeurs relatives. Il s'agit pourtant d'un motif iconographique ancien qui apparait peut-être pour la première fois dans une miniature de l'*Évangile de saint Augustin*[602]. Il s'agit d'un manuscrit réalisé vers 600, peut-être dans le scriptorium du Mont-Cassin. Il aurait appartenu à un moine du nom d'Augustin puis, plus tard, à saint Augustin de Canterbury, d'où l'appellation du manuscrit[603].
Au sein de la documentation iconographique de cette enquête, le motif apparait peut-être au XIVe siècle dans deux peintures toscanes, bien que l'identification du personnage qui soutient la croix derrière Jésus semble délicate.

Dans la collégiale S. Maria Assunta de San Gimignano, le cycle de la vie du Christ, peint dans la nef latérale de l'édifice, se poursuit avec un *Portement de croix* (fig. 32). La scène se déroule aux portes de la ville de Jérusalem, que le cortège accompagnant Jésus est en train de franchir. Les remparts élevés et crénelés occupent l'arrière-plan, dans la partie droite de la composition. Au centre de l'image, le Christ est revêtu d'une tunique écarlate. Le montant vertical de la croix repose sur son épaule et la partie supérieure est orientée

[601] SCHILLER Gertrud, *Iconography of christian art, Vol. 2, The Passion of Jesus Christ*, traduit de l'allemand par Janet Seligman, London : Lund Humphries, 1972, p. 79.

[602] Cambridge, Corpus Christi College, Ms 286, fol. 125r.

[603] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 79.

vers l'arrière. L'homme qui est figuré derrière Jésus soutient l'instrument du supplice de sa main droite. Mais dans le même temps, il semble pousser violemment le Christ dans le dos. En outre, sa physionomie – au profil accusé, aux sourcils froncés sur des yeux enfoncés dans leurs orbites – est particulièrement agressive. Ces deux éléments laissent à penser que cet homme n'est pas Simon de Cyrène, malgré l'aide relative qu'il semble apporter à Jésus dans le transport de la croix. Il s'agirait plutôt de l'un des bourreaux l'incitant à avancer plus vite afin de hâter son exécution.

Une figuration plus ambiguë apparait dans le *Portement de croix* (fig. 33) qui initie un petit cycle de la Passion du Christ peint dans la sacristie de la basilique florentine de S. Croce. Cette fresque aurait été réalisée dans les années 1390 par Spinello Aretino[604]. L'arrière-plan de l'image illustre le point de départ et la destination du cortège qui accompagne le Christ vers le Calvaire. Sur la gauche, les édifices qui composent la ville de Jérusalem sont abrités à l'intérieur de hauts remparts, crénelés et décorés de bandes lombardes. Une vaste porte en plein cintre permet le passage du cortège. Sur la droite, des escarpements rocheux, parsemés d'une végétation peu abondante, évoquent le lieu éloigné de la cité où Jésus doit être supplicié. Au premier plan, ce dernier occupe une position centrale au sein de la composition. Il porte sur l'épaule une croix en forme de tau dont la partie supérieure est orientée vers l'arrière. Comme à San Gimignano, un homme marche derrière Jésus et soutient la croix de sa main gauche. La droite est tendue vers le dos du condamné, mais aucune pression ne s'y exerce. Par ailleurs, l'homme ne possède pas la physionomie agressive qui a été observée dans la fresque précédente. Ainsi, le motif iconographique peut souffrir une double interprétation. Si l'on considère que l'homme est l'un des bourreaux du Christ, la main tendue signifie qu'il s'apprête à le pousser brutalement dans le dos. Mais si l'on accepte de reconnaître en cet homme une figuration de Simon de Cyrène, le geste pourrait être interprété comme un signe d'apaisement qu'il adresse au prisonnier.

Le doute concernant l'identification de l'homme qui aide le Christ à porter sa croix n'est plus permis dans les autres images murales du Portement de croix qui figurent ce motif iconographique, à partir du XVe siècle.

Dans l'église S. Martino de Campiglio, un *Portement de croix* appartient au cycle de l'Enfance et de la Passion du Christ qui a été peint dans la nef de l'édifice (fig. 34). Selon une mise en espace fréquemment employée, la scène se déroule à la porte de la ville de Jérusalem, dont les remparts occupent la partie gauche de la composition. Le flot important des personnages qui quittent la cité n'est pas en adéquation avec l'extrême étroitesse de la porte. Le Christ est figuré au premier plan, à peu près au centre de la composition. Il porte la croix sur son dos et la maintient par son montant horizontal, les bras écartés. Cette position inhabituelle peut être interprétée comme une préfiguration du supplice vers lequel le condamné se dirige inéluctablement. Derrière Jésus, un homme au visage affligé courbe l'échine pour se saisir de la partie inférieure de la croix. Il s'agit vraisemblablement de Simon de Cyrène.

Dans la sacristie de l'église S. Antonio di Ranverso, à Buttigliera Alta, un très beau *Portement de croix* a été peint vers 1430 par le maître du gothique piémontais, Giacomo Jaquerio[605] (fig. 35). La scène se déroule dans un lieu indéterminé, probablement un extérieur désertique comme semble l'indiquer le sol brun et les quelques fissures figurées sur le bord inférieur de l'image. La ville de Jérusalem n'est pas même évoquée dans cette peinture mu-

[604] Voir notes 134 et 135 p. 88.

[605] Voir note 295 p. 110.

rale où la quasi-totalité de l'espace est occupée par un foisonnement de personnages. Le Christ, revêtu d'une tunique immaculée, occupe une position centrale au premier plan. Pour transporter la croix, Jésus utilise ici l'angle droit formé par les deux montants de bois pour maintenir l'instrument du supplice en équilibre sur son épaule gauche. Comme à Campiglio, Simon de Cyrène, représenté sous les traits d'un vieillard, se saisit de l'extrémité inférieure de la croix. La partie supérieure n'est plus orientée vers l'arrière, mais vers l'avant, par rapport au corps de Jésus. Dans le même temps, un autre personnage, figuré derrière la croix entre Jésus et Simon, soutient le montant vertical à l'aide de ses deux mains. Cet homme possède un aspect particulièrement misérable : il est vêtu d'une simple peau de bête et son visage est affligé ; une entaille semble lui avoir été infligée sur la tête par le cavalier qui tente de le repousser à l'aide d'un bâton. En outre, ce personnage mystérieux garde le regard fixé sur l'observateur. La fonction de cette figure est peut-être de matérialiser les obligations du fidèle qui doit, au cours de ses méditations, partager les souffrances du Christ, en l'occurrence éprouver avec lui le poids de la croix. Ainsi, dépouillé de toute vanité terrestre et faisant fi des obstacles qui se dressent entre lui et Dieu, le fidèle atteindra le Salut éternel.

Dans le *Portement de croix* de La Brigue (fig. 27), la posture du Christ est similaire à celle qui a été observée dans la peinture de Buttigliera Alta. Revêtu d'une tunique blanche, il transporte la croix en appuyant l'angle formé par les deux montants contre son épaule, la partie supérieure de la croix vers l'avant. Simon de Cyrène, entièrement vêtu de gris et coiffé d'un chapeau à larges bords, s'incline pour saisir le montant inférieur de l'instrument du supplice.

Un autre *Portement de croix* fait partie du cycle de la vie du Christ peint dans la chapelle S. Lucie de Puy-Chalvin (fig. 36). Les personnages s'éloignent de la ville de Jérusalem, figurée à l'arrière-plan. Comme à Buttigliera Alta, Jésus transporte la croix en appuyant l'angle formé par les deux montants sur son épaule, mais il s'agit ici d'une croix en forme de tau. Simon de Cyrène, vêtu d'une tunique jaune, en soutient le montant inférieur et marche derrière le Christ.

Jésus porte la croix seul

Dans la plupart des images murales du Portement de croix qui ont été répertoriées au sein de notre documentation, Jésus transporte lui-même l'instrument du supplice, sans aucune aide. Il s'agit pourtant d'un motif iconographique assez tardif qui apparait vers le XIe siècle avant de se généraliser au siècle suivant[606], comme en témoigne notamment le *Portement de croix* de l'abbatiale de Ferentillo (fig. 21). Comme nous l'avons évoqué plus haut, c'est probablement le Christ qui marche en tête du cortège suivi des deux larrons, chacun des prisonniers portant sa propre croix.

À la fin du XIIIe siècle, dans le *Portement de croix* d'Almenno San Salvatore (fig. 23), l'attitude du prisonnier, portant une croix de faibles dimensions sans aucune difficulté, offre la vision d'un Christ triomphant. Cette image est conforme à une tradition théologique ancienne qui voit dans la figure du Christ portant la croix le reflet d'un guerrier portant l'insigne de sa victoire[607].

---

[606] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 80. Si le motif iconographique du Christ portant la croix seul se généralise dès le XIIe siècle sur d'autres supports, l'auteur affirme qu'il n'apparait dans l'art monumental qu'avec la fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue. Or, les *Portements de croix* de Ferentillo, mais aussi d'Almenno San Salvatore ou de la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise viennent contredire cette hypothèse.

[607] *Ibid.*, p. 78.

Jésus porte la croix presque toujours de la même manière : le montant vertical de l'instrument repose sur l'une de ses épaules et il la maintient en équilibre à l'aide de ses deux mains. La partie supérieure de la croix est orientée vers l'arrière, par rapport au corps de Jésus. Cette attitude est bien visible, par exemple, dans le *Portement de croix* de la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise ou dans la chapelle des Espagnols, à S. Maria Novella de Florence (fig. 24 et 28).

Mais quelques images se distinguent en présentant une orientation différente de la croix sur l'épaule du Christ, surtout répandue à partir du XVe siècle dans l'art mural de la France et de l'Italie.
Un *Portement de croix* appartient au décor du jubé de l'église S. Bernardino d'Ivrea peint par Giovanni Martino Spanzotti (fig. 37). La scène se déroule auprès des remparts de Jérusalem, qui occupent l'arrière-plan de la composition. Une large porte en plein cintre a permis à la foule qui accompagne le Christ de quitter la cité. La posture de Jésus portant la croix est identique à celle qui a été observée à Puy-Chalvin, à cette différence près qu'il la transporte seul. L'angle formé par les deux montants de la croix repose sur l'épaule gauche de Jésus et la partie supérieure est désormais orientée vers l'avant. Il s'agit ici d'une croix en forme de tau, constituée d'un bois épais à l'aspect pesant.
Dans la chapelle des Pénitents Blancs de Peillon, un cycle de la Passion du Christ a été peint vers 1490-1495 par Giovanni Canavesio[608], à peu près à la même période que les peintures murales de La Brigue. Les deux programmes iconographiques présentent de grandes similitudes. La composition du *Portement de croix*, notamment, est semblable (fig. 38). Dans la partie gauche et à l'arrière-plan de l'image, la ville de Jérusalem est matérialisée par une épaisse muraille crénelées, à l'intérieur de laquelle sont abrités plusieurs édifices à l'architecture peu détaillée. Au premier plan, une étroite porte en plein cintre laisse s'échapper le flot des personnages accompagnant Jésus vers le Calvaire. Un épisode secondaire est figuré à l'extrémité gauche de la composition : il s'agit de la Pendaison de Judas qu'un démon noir et ailé vient dépouiller de son âme, arrachée à ses entrailles. Le Christ, revêtu d'une tunique blanche, transporte une immense croix de bois dont les dimensions sont inadaptées par rapport à celles de la porte qu'il vient de franchir. Il porte l'instrument du supplice en reposant l'angle des deux montants sur son épaule et la partie supérieure de la croix vers l'avant.

Le Christ « lié comme un larron »

L'appellation employée pour qualifier le type iconographique du Christ entravé par des liens nous a été inspirée par le récit du Portement de croix tel qu'il est rapporté dans les *Méditations sur la vie du Christ* dont l'auteur précise que Jésus a été « lié comme un larron » après avoir été déchargé de sa croix.
Effectivement, lorsque les deux larrons qui seront crucifiés avec le Christ apparaissent dans l'iconographie du Portement de croix, ils sont très souvent entravés par des liens[609]. C'est le cas, notamment, dans la fresque conservée dans la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise (fig. 26). Les deux larrons marchent à l'avant du cortège, juste derrière les deux

[608] Voir note 383 p. 123.

[609] La présence des larrons dans l'iconographie du Portement de croix est peu fréquente. Au sein de la documentation qui a été rassemblée pour le thème iconographique qui nous intéresse ici, ils sont figurés à sept reprises dans l'art mural de l'Italie et quatre fois dans l'art mural de l'Hexagone. Parmi ces rares exemples, le motif iconographique des larrons liés concerne respectivement cinq et deux occurrences.

cavaliers qui le dirigent. Les prisonniers ont été dépouillés de leurs vêtements et une simple étoffe nouée autour de leurs hanches dissimule leur nudité. Leurs mains sont liées dans le dos à l'aide d'une corde, dont l'extrémité est maintenue par l'un des bourreaux qui bouscule le larron le plus proche afin de hâter la progression du cortège vers le Calvaire.
Dans le *Portement de croix* de Campiglio (fig. 34), les larrons ont également été figurés en tête du cortège. Comme à Assise, ils sont presque nus et ont les mains liées dans le dos, des caractéristiques iconographiques qui sont fréquemment employées. Auprès des deux prisonniers, l'un des geôliers lève la baguette de bois qu'il tient dans la main droite et s'apprête à les frapper pour qu'ils avancent plus vite. Cet homme brutal se distingue parfaitement, en dépit de la foule qui entoure le Christ, car il s'agit du seul personnage ayant été figuré de dos. Dans la peinture murale conservée à La Brigue (fig. 27), les deux larrons sont à demi-dissimulés derrière le Christ qui occupe le premier plan. On devine cependant leur nudité ainsi que la posture caractéristique de l'un d'entre eux qui a les mains liées dans le dos.
Du point de vue des textes, la présence des larrons lors du Portement de croix est évoquée pour la première fois dans l'*Évangile selon saint Luc*, mais l'évangéliste ne précise pas l'identité de ces prisonniers qui doivent être crucifiés en même temps que Jésus. Cette identité est révélée dans le Livre du Coq dont l'auteur attribue aux larrons les noms de Demas et Gestas. Ces noms sont passés à la postérité et, dans de rares images du Portement de croix, les larrons peuvent être identifiés par leurs noms. C'est le cas d'une peinture murale appartenant au cycle de la Passion du Christ qui décore l'église supérieure du monastère du Sacro Speco à Subiaco (fig. 39). Cette décoration a été réalisée, dans le courant du XIVe siècle, par l'entourage d'un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maestro trecentesco del Sacro Speco[610]. Une foule importante quitte la ville de Jérusalem par les deux portes qui percent l'enceinte, couronnée de créneaux à merlons fendus. Aux fenêtres des demeures, de nombreux personnages se penchent pour suivre la progression du cortège vers le lieu du supplice, situé à l'écart de la cité. Le Christ portant la croix est revêtu d'une magnifique tunique, agrémentée de motifs géométriques brodés au fil d'or. Fièrement redressé, Jésus semble transporter son fardeau sans aucune peine, la partie supérieure de la croix orientée vers l'arrière selon la formule iconographique la plus répandue. À l'avant du cortège, les deux larrons ont les mains liées devant l'abdomen et sont conduits à l'aide d'une corde par les geôliers qui ouvrent la marche. Les prisonniers sont revêtus de longues tuniques blanches sur lesquelles leurs noms sont distinctement inscrits[611] (voir détail).

À l'instar des larrons, il arrive fréquemment que des liens entravent le corps de Jésus dans l'iconographie du Portement de croix, dès le XIVe siècle dans l'art mural de l'Italie, au siècle suivant en France[612].
Lorsque le motif iconographique du Christ lié est figuré dans le Portement de croix italien, le prisonnier est généralement attaché à l'aide d'une corde qui est nouée autour de son cou. C'est le cas, par exemple, dans la fresque de la collégiale de San Gimignano (fig. 32). Un soldat, figuré de dos dans l'angle inférieur gauche de la composition, tient en main la corde qui lie Jésus comme s'il s'agissait d'une longe utilisée pour mener une bête de somme. La tension de la corde ainsi que l'inclinaison du corps du soldat vers l'avant indiquent que celui-ci tire violemment sur la longe, dans l'espoir de hâter l'exécution du Christ.

---

[610] Voir notes 219 et 220 p. 99.

[611] « DIMAS » et « GESTAS ».

[612] Parmi les *Portements de croix* qui ont été répertoriés, le motif iconographique du Christ lié concerne 10 occurrences dans le *corpus* français et 13 dans le *corpus* italien.

Un *Portement de croix* fait partie d'une série de fresques autrefois conservées dans l'oratoire Santissimo Crocifisso del Patullo à Paganico di Camerino (fig. 40). Ce décor, réalisé dans la seconde moitié du XVe siècle, a peut-être été peint par un artiste local du nom de Girolamo di Giovanni[613]. Une structure architecturale, dans la partie gauche de l'arrière-plan, évoque la ville de Jérusalem. En dehors de cela, il n'y a pas d'autre notation à caractère spatial dans cette composition. Au premier plan, le Christ porte sa croix avec aisance, de la manière la plus répandue c'est-à-dire la partie supérieure de la croix vers l'arrière. Une épaisse corde a été nouée autour de son cou. La tension de la longe est à son maximum et le soldat qui en tient l'extrémité l'a passée au-dessus de son épaule pour pouvoir exercer une traction efficace. Cependant, cela ne semble pas affecter physiquement le Christ qui avance dignement, le dos droit, derrière son geôlier.
Parmi les *Portements de croix* italiens figurant le motif iconographique du Christ lié, trois images se distinguent car Jésus est attaché non par le cou mais par la taille, toujours à l'aide d'une corde. C'est le cas, notamment, dans les peintures murales de Campiglio et de Buttigliera Alta (fig. 34 et 35). Il est à noter que ces exemples particuliers sont concentrés dans des zones frontalières au nord de l'Italie, en Trentin ou en Piémont. Ils témoignent de la pénétration de traditions iconographiques étrangères aux marges de la Péninsule. Car le motif iconographique du Christ lié par la taille est prépondérant dans l'art mural de l'Hexagone. Et bien qu'une large part des peintures murales qui le figurent soit conservée dans le sud-est de la France et réalisée par des artistes d'origine italienne, force est de constater qu'une autre tradition est à l'œuvre dans la diffusion de ce motif iconographique.

Au sein de la documentation française de cette enquête, le motif iconographique du Christ lié par la taille apparait, peut-être pour la première fois, dans un *Portement de croix* qui appartient à un cycle de la Passion peint dans l'église S. Martin de Jenzat (fig. 41). Cette décoration picturale a probablement été réalisée au début du XVe siècle, peut-être peu après 1417, date à laquelle le commanditaire présumé, Catherine d'Hériçon, épouse le seigneur d'Aubigny sur les terres duquel se situe l'église de Jenzat[614]. La scène se déroule dans un lieu indéterminé ; le sol est matérialisé par une bande brun clair qui se détache sur un arrière-plan uniformément blanc. Au centre de la composition, le Christ porte la croix qu'il maintient en appui contre son épaule droite, la partie supérieure de l'instrument vers l'arrière. Mais le fardeau semble particulièrement pesant et l'extrémité inférieure de la croix repose sur le sol. Afin d'éliminer toute possibilité de fuite, le Christ est doublement lié à ses geôliers. La corde qui lui ceint la taille n'est pas bien visible dans le pli formé par sa tunique, également blanche, mais on distingue l'extrémité qui est maintenue par l'homme qui précède Jésus. L'autre extrémité de la corde est enroulée autour de la taille d'un autre personnage qui marche juste derrière le Christ en le tenant par le bras. Ce personnage ne semble pas devoir être identifié à un larron dont il ne possède aucune des caractéristiques habituelles – comme la nudité partielle – et qui, par ailleurs, est le seul autre protagoniste à être attaché. En revanche, il pourrait s'agir de Simon de Cyrène, contraint par les soldats à accompagner Jésus jusqu'au lieu du supplice. Cependant, son intervention pour soulager le condamné de son fardeau n'est pas très active. De plus, ses caractères physiques ainsi que son costume sont similaires à ceux des autres bourreaux. Il semble donc préférable de reconnaître en cet homme un deuxième geôlier qui, en étant lié au Christ, s'assure qu'il ne pourra pas s'échapper et l'entraine vers le Calvaire en le tenant par le bras.

[613] Mais la datation comme l'attribution sont sujettes à controverse. Voir note 344 p. 116.
[614] Voir notes 392 et 393 p. 125.

Dans le *Portement de croix* de Peillon (fig. 38), une corde attachée à la taille de Jésus permet au geôlier qui le précède de le tirer vers l'avant pour hâter sa progression. La position de cet homme – les jambes écartées, bien campées dans le sol, les deux mains arrimées à la corde – indique que la traction exercée est importante. Juste derrière, deux hommes aux yeux bandés marchent derrière un soldat casqué. Bien qu'il s'agisse d'un motif iconographique pour lequel nous n'avons répertorié aucun équivalent, il s'agit probablement d'une figuration des deux larrons. Ils sont très différents de ceux que Canavesio a peints à La Brigue (fig. 27) où ils possèdent les caractéristiques habituelles de la semi-nudité et des mains liées derrière le dos. Remarquons au passage que, comme à Peillon, le Christ est lié par la taille et tracté par un geôlier qui marche devant lui. Une figuration analogue du Christ lié a également été observée dans le *Portement de croix* de Puy-Chalvin (fig. 36).

Une insistance particulière sur la souffrance du Christ

Le fait d'être entravé par des cordes et mené vers le Calvaire comme une bête de somme n'est qu'un aspect des souffrances qui sont infligées au Christ lors du Portement de croix. Certaines des traditions littéraires étudiées, en dehors des évangiles canoniques, insistent particulièrement sur cette notion de souffrance. Par exemple, la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème* précise que la progression de Jésus est ralentie non seulement à cause du fardeau qu'il transporte, mais aussi en raison des coups qu'il a reçus. Dans le même texte, lorsque Marie aperçoit son Fils pour la première fois, elle se lamente sur l'état de son visage, défiguré par les brutalités des soldats et des Juifs.
L'intérêt pour les souffrances ressenties par le Christ lors du Portement de croix se confirme dans le *Livre du Coq*. Lorsque Jésus est contraint de faire une halte, car il est épuisé par le poids de la croix, les Juifs en profitent pour le frapper. L'exhortation que le Christ adresse alors à Dieu permet de souligner l'injustice et la souffrance dont il fait l'objet. L'auteur insiste ensuite sur la cruauté de Saul de Tarse et de ses soldats qui couronnent Jésus d'épines et le traînent sur le sol en occasionnant à son corps de profondes blessures. Une fois sur le lieu du supplice, alors que les deux larrons sont enivrés pour apaiser leurs souffrances, les Juifs refusent à Jésus cet ultime réconfort et l'outragent à nouveau.
Dans les *Méditations sur la vie du Christ*, l'auteur souligne particulièrement le poids de la croix et les difficultés que Jésus éprouve à transporter son fardeau. L'injustice de cette souffrance est accrue par le fait que les deux larrons ne sont pas contraints de porter leur propre croix. Dans ses *Révélations célestes*, Brigitte de Suède met en exergue la grande douleur que Jésus ressent en portant sa croix car il a subi, au préalable, une flagellation d'une extrême violence. Sur le chemin qui mène le Christ au Calvaire, la foule se déchaîne et une pluie de coups, dont la Vierge entend la résonnance, s'abat sur le prisonnier.
Au Moyen Âge, les violences subies par le Christ lors du Portement de croix sont également relayées par les drames liturgiques de la Passion. Le personnage jouant le rôle de Jésus y est souvent rudoyé, attaché à l'aide d'une corde et poussé brutalement dans le dos tandis qu'une foule importante se presse autour du prisonnier[615].

Sur le plan iconographique, différents motifs iconographiques ont été introduits dans l'imagerie du Portement de croix pour matérialiser la violence subie par le Christ et les souffrances qui en résultent.

[615] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 81.

Certaines images, par exemple, insistent particulièrement sur les sévices que Jésus a subis avant l'épisode du Portement de croix, en le représentant coiffé de la couronne d'épines. Ce motif iconographique ne semble pas apparaitre avant le XIVe siècle en Italie. Parmi les premiers exemples, mentionnons le *Portement de croix* conservé dans le Sacro Speco de Subiaco (fig. 39). Le Christ y est coiffé d'une couronne dont les épines s'enfoncent dans son front, où perlent quelques gouttes de sang. Une figuration similaire est employée dans la fresque déposée de Paganico di Camerino (fig. 40). Dans le *Portement de croix* de La Brigue (fig. 27), la souffrance du Christ couronné d'épines est exacerbée : le sang ruisselle sur le visage et le cou de Jésus tandis que des gouttes mêlées de sueur éclaboussent sa tunique immaculée.

Dans la plupart des images murales du Portement de croix qui ont été répertoriées au sein de notre *corpus* iconographique, Jésus semble porter la croix sans fournir d'effort physique particulier. Plus rarement, d'autres compositions s'attachent à illustrer la souffrance occasionnée par une telle charge, à l'instar des *Méditations sur la vie du Christ* qui décrivent un prisonnier « courbé sous sa croix, haletant ». Cette description trouve un écho dans le *Portement de croix* conservé dans l'église S. Bernardino d'Ivrea (fig. 37). Le Christ ploie sous le poids d'une croix aux dimensions imposantes et constituée d'un bois épais. Le visage hagard de Jésus est sillonné par le sang qui coule des blessures occasionnées par la couronne d'épines.

Dans la nef de la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona, un cycle de la Passion du Christ, peint vers 1520-1522 par Il Pordenone[616], fait pendant au cycle de l'Enfance dont différentes fresques ont déjà été évoquées. Dans le *Portement de croix* (fig. 42), la partie gauche de la composition est occupée par une épaisse muraille de pierre et, dans le lointain, par quelques tours élevées qui évoquent la ville de Jérusalem que les protagonistes viennent de quitter. Au centre de l'image, le Christ s'est littéralement effondré sous le poids d'une croix massive. Coiffé d'une couronne constituée de ronces épaisses, il est allongé sur le côté, à même le sol, dans une position qu'il est difficile de saisir en raison du vêtement brun qui donne l'impression que son corps est informe. Cette figuration est étrange, surtout si on la compare à la précision anatomique qui caractérise les personnages entourant Jésus. Peut-être s'agissait-il, pour le peintre, d'évoquer la nature divine du Christ qui transcende les réalités corporelles malgré les souffrances endurées par l'homme au cours de la Passion ? La faiblesse manifestée par Jésus déchaîne la violence de ses accusateurs et bourreaux. Celui qui tient le lien lui entravant le cou tire violemment sa tête vers la droite et s'apprête à le cingler à l'aide de l'autre extrémité de la corde. Deux autres hommes agrippent son vêtement avec brutalité pour le remettre sur pied tandis qu'un troisième soutient la croix. Un autre geôlier tient une longue baguette fourchue avec laquelle il s'apprête probablement à frapper Jésus. La laideur repoussante de son visage traduit visuellement sa cruauté et la noirceur de son cœur.

Cette idée est également illustrée dans le *Portement de croix* peint à Buttigliera Alta (fig. 35) où la laideur des deux geôliers, maintenant les cordes qui entravent le Christ et les larrons, est particulièrement remarquable. En outre, cette peinture murale dégage une impression générale de violence avec les nombreuses armes qui sont dressées au-dessus des soldats. À celles-ci viennent s'ajouter des étendards qui dénoncent les coupables de la condamnation du Christ : le scorpion pour les Juifs qui ont réclamé l'exécution de Jésus et le SPQR pour le gouverneur romain qui a prononcé la sentence. S'y ajoute le symbole d'un

[616] Voir note 436 p. 133.

dragon qui permet peut-être de souligner l'influence diabolique qui sous-tend la cruauté de ces différents personnages.

Ce motif de la soldatesque hérissée de lances pointées vers le ciel est particulièrement répandu dans l'iconographie italienne du Portement de croix, dès la fin du XIIIe siècle. En témoigne la fresque de la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise (fig. 24) où diverses armes – lances qui évoquent l'arme avec laquelle le flanc du Christ sera percé, hallebardes, crochets – sont dressées au-dessus des personnages qui composent un groupe compact derrière Jésus.
De la même manière, les soldats casqués qui escortent Jésus dans le *Portement de croix* de San Gimignano (fig. 32) sont armés de lances, dont les pointes noires se détachent sur l'arrière-plan brun de l'image. Parmi les armes dressées nous distinguons également une autre croix, qui semble indiquer la présence des deux larrons, ainsi qu'une échelle qui fait partie des instruments nécessaires pour la Crucifixion. En outre, le soldat à la tunique orangée, qui marche à la droite de Jésus, tient entre ses mains le marteau et les longs clous indispensables au supplice. La figuration des instruments de la Passion introduit, de façon prégnante, l'idée des souffrances que le Christ va devoir endurer lors de la Crucifixion. Cette image illustre le regain d'intérêt dont les *Arma Christi* font l'objet, dès cette époque, dans la littérature, la dévotion mais aussi l'iconographie où elles deviennent parfois le sujet de représentations indépendantes[617].
Le *Portement de croix* de Campiglio (fig. 34) s'inscrit dans la même tendance. Comme à San Gimignano, une escouade de soldats casqués, armés de lances, suit la procession tandis qu'un autre personnage brandit un étendard où aucun symbole n'est visible. Vers l'avant du cortège, on voit apparaitre l'échelle ainsi qu'un instrument arrondi fixé à l'extrémité d'une longue baguette, qui évoque l'éponge utilisée au moment de la Crucifixion pour abreuver le Christ de vinaigre.

En dehors de ces différents éléments iconographiques qui dépeignent un climat de violence et préfigurent la mort à venir du Christ, le prisonnier fait souvent l'objet de brutalités physiques, en particulier à partir du XIVe siècle. Dans les images murales du Portement de croix qui ont été examinées, la violence qui se déchaîne sur Jésus se traduit généralement par la présence de geôliers tenant des bâtons avec lesquels ils s'apprêtent à frapper le prisonnier. Mais des formes de violence variées peuvent éventuellement y être associées.
Dans la chapelle des Scrovegni de Padoue, un *Portement de croix* poursuit le vaste programme décoratif peint par Giotto (fig. 43). Dans la partie gauche de la composition, la ville de Jérusalem est matérialisée par un pan de muraille crénelée, percée d'une porte et dotée d'une tour d'angle. Les personnages, qui s'éloignent de la cité vers la droite de la composition, progressent sur un sol rocailleux qui laisse à penser que le lieu du supplice se situe dans un endroit désertique. Le Christ transporte une imposante croix en forme de tau, mais le poids de l'instrument ne semble pas l'incommoder. Si son dos est légèrement voûté, c'est parce que le geôlier qui le suit s'apprête à le pousser et menace de le frapper à l'aide de sa baguette s'il ne progresse pas assez vite.
Dans l'église S. Maria Donnaregina Vecchia de Naples, un important cycle consacré à la Passion du Christ a été peint dans le chœur des moniales vers 1310-1330, sur commande de la reine du Royaume de Naples, Marie de Hongrie[618]. Au sein de l'un des panneaux peints

[617] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 81.
[618] Voir note 251 p. 103.

(fig. 44), l'épisode du Portement de croix est associé au thème du Christ aux outrages qui occupe la partie gauche de la composition. Les deux scènes successives sont séparées par un édifice que les récits permettent d'assimiler au prétoire de Pilate, qui doit probablement être identifié à l'homme tenant un long phylactère sur lequel est peut-être inscrite la condamnation de Jésus. Dans le *Portement de croix*, le Christ est figuré au premier plan d'une foule dense qui l'accompagne vers le Calvaire, peut-être évoqué à l'arrière-plan par une colline surmontée d'un édifice circulaire. Le prisonnier est revêtu d'une simple tunique blanche et a les pieds nus. Il est couronné d'épines et transporte sur son épaule droite une croix en forme de tau, dont la partie supérieure est orientée vers l'arrière. En outre, Jésus fait l'objet de diverses brimades. Le soldat qui le précède l'incite à avancer plus vite en tirant sur l'extrémité de la corde qu'il a nouée autour de son cou. Un autre le pousse dans le dos avec la même intention tandis que deux garnements ramassent des pierres pour les lancer sur le prisonnier, qui se retourne vers eux et les regarde avec incompréhension. Ce motif iconographique particulier, pour lequel nous n'avons pas rencontré d'équivalent, provient peut-être du récit livré par les *Méditations sur la vie du Christ* dont l'auteur suppose que des passants ont dû jeter des pierres ou des « immondices » au passage du condamné.
Dans la fresque du baptistère de Sienne (fig. 29), le Christ transporte sa croix de la manière la plus fréquente, c'est-à-dire le montant vertical appuyé sur son épaule et la partie supérieure de la croix vers l'arrière. Comme souvent dans l'iconographie italienne du Portement de croix, il est attaché par le cou à l'aide d'une corde dont l'extrémité est maintenue par un geôlier qui l'entraine à sa suite. Mais l'allure à laquelle Jésus progresse ne semble pas convenir à un autre homme, revêtu d'une tunique bleu sombre. Non content de pousser le prisonnier dans le dos avec sa main droite, il lui décoche également un coup de pied. Au même moment, un vieillard figuré derrière Jésus lève le poing comme s'il s'apprêtait à le frapper lui aussi.
Dans les *Portements de croix* de Puy-Chalvin ou d'Ivrea (fig. 36 et 37), un geôlier s'apprête à frapper Jésus à l'aide de son gourdin tandis qu'un autre l'empoigne violemment par les cheveux.

La figuration du Christ, dans l'iconographie du Portement de croix, répond à trois formules iconographiques distinctes. La première, sans doute la plus ancienne, correspond au récit livré par les premiers évangiles canoniques. Jésus ne porte pas la croix dont la charge a été imposée à Simon de Cyrène. C'est pourquoi l'appellation de Christ mené au Calvaire semble particulièrement appropriée pour ce type d'images. La deuxième formule iconographique, montrant Jésus et Simon portant la croix ensemble, est également ancienne puisqu'elle est attestée dès le début du VIIe siècle dans l'art de l'enluminure de manuscrits. Cependant, elle est peu répandue dans l'art mural de la France et de l'Italie où elle n'apparait pas avant le XIVe siècle, voire au siècle suivant car l'identification de Simon demeure incertaine dans les premières images répertoriées. Enfin, la troisième formule iconographique, qui apparait aux XIe-XIIe siècles, correspond aux images où Jésus porte la croix seul. Bien que son introduction soit assez tardive, elle est la plus fréquente au sein du *corpus* iconographique de cette étude. Dans les images les plus anciennes, Jésus porte toujours la croix de la même manière : le montant vertical repose sur son épaule et la partie supérieure de la croix est orientée vers l'arrière. À partir du XVe siècle, une nouvelle posture est introduite : l'épaule du prisonnier est calée dans l'angle formée par les deux montants de la croix et la partie supérieure est orientée vers l'avant.

Indépendamment de la formule iconographique employée, le Christ est très souvent attaché à l'aide d'une corde, à l'instar des deux larrons à qui l'on attribue généralement un type iconographique stéréotypé : semi-nudité et mains liées derrière le dos. Mais les entraves sont différentes pour le Christ et apparaissent dès le XIVe siècle dans l'art mural de l'Italie et au siècle suivant en France. Dans la Péninsule, Jésus est le plus souvent lié par le cou tandis que, dans l'Hexagone, il est entravé par la taille. Ces liens permettent aux geôliers de tracter le prisonnier, comme ils le feraient d'une bête de somme.
À cette forme d'humiliation et de souffrance s'ajoutent différents moyens formels destinés à souligner la violence dont le Christ fait l'objet et la douleur physique qu'il a ressentie lors du Portement de croix. Certaines sources littéraires ainsi que les drames liturgiques se font l'écho de cet intérêt pour la souffrance du Sauveur. Du point de vue iconographique, la figuration du Christ couronné d'épines, dont le visage est parfois en sang, permet de remémorer les sévices qu'il a subis précédemment. Dans d'autres images, le prisonnier éprouve de réelles difficultés à transporter la croix dont le poids l'accable. Ailleurs, la laideur des soldats qui entourent le prisonnier, l'omniprésence des armes qui hérissent la foule et l'introduction des instruments de la Passion contribuent à instaurer un climat de violence. Une violence qui se manifeste par toutes sortes de brutalités de la part des geôliers, certains frappant le Christ à l'aide de bâtons ou à coups de pied, d'autres l'empoignant par les cheveux tandis que l'assistance se moque et lui jette des pierres.

4.2.2.2. La Vierge

Les récits canoniques du Portement de croix ne font pas mention de la présence de la Vierge. Pourtant, si l'on considère que Marie a été auprès de son Fils au moment de la Crucifixion, ainsi que l'affirme notamment l'*Évangile selon saint Jean*, il est permis de supposer qu'elle a également pu être présente lors des épisodes qui précèdent immédiatement le supplice. C'est peut-être dans cette perspective qu'ont été élaborés les récits du Portement de croix qui mentionnent la présence de la Vierge. Parmi les textes étudiés, elle apparait pour la première fois dans le récit livré par la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème* où s'exprime l'angoisse d'une mère, mais aussi sa volonté farouche de résister aux oppresseurs de son Fils pour rester auprès de lui jusqu'à la fin. Dans la littérature médiévale, l'idée que la Vierge a accompagné le Christ lors du Portement de croix se diffuse, notamment, par le truchement des *Méditations sur la vie du Christ* et des *Révélations célestes* de Brigitte de Suède, où Marie livre sa propre version de l'épisode à la sainte.
Du point de vue iconographique, la figuration de la Vierge dans les images du Portement de croix devient habituelle dans la seconde moitié du XIIe siècle, à mesure que se développe la notion de *compassio Mariae*. La compassion de la Vierge pour les souffrances de son Fils est présentée aux fidèles comme un modèle à imiter, en même temps qu'elle permet d'exacerber la cruauté des épreuves endurées par le Christ. La volonté d'illustrer la *compassio Mariae* explique pourquoi la figuration de la Vierge devient récurrente dans l'iconographie de la Passion et, notamment, du Portement de croix[619].

Au sein de la documentation iconographique de notre étude, la Vierge n'est généralement pas présente dans les plus anciennes images du Portement de croix et le mauvais état de conservation de certaines d'entre elles ne permet pas de confirmer ou d'infirmer sa présence. C'est le cas, nous l'avons vu, des peintures murales de S. Maria Antiqua de Rome ou

[619] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 78.

de Ferentillo (fig. 19 et 21). Mais à partir de la fin du XIIIe siècle, Marie est toujours figurée auprès de son Fils condamné, le plus souvent parmi un groupe de saintes femmes, plus ou moins nombreuses, sur lequel nous reviendrons dans le dernier paragraphe du présent chapitre.
La présence de la Vierge est très souvent mise en exergue par le regard du Christ qui, en dépit du fardeau qu'il transporte, trouve la force de se retourner vers sa mère. Jésus est-t-il à la recherche d'un visage aimant au sein de la foule hurlante ou, au contraire, souhaite-t-il apaiser l'angoisse de Marie ? Nul ne saurait le dire mais quoi qu'il en soit, un échange silencieux s'établit entre les deux personnages sacrés. Le *Portement de croix* d'Almenno San Salvatore (fig. 23) en constitue le premier exemple, au sein de notre *corpus,* mais la dégradation de la couche picturale ne permet plus de saisir l'expression du visage de la Vierge. Le Christ tend également sa main droite en direction de sa mère et de la femme qui l'accompagne. On peut imaginer qu'il leur adresse un geste d'apaisement, peut-être même de bénédiction.
Dans le *Portement de croix* peint dans la chapelle des Espagnols à S. Maria Novella de Florence (fig. 28), la Vierge est figurée derrière le Christ. Les mains croisées devant elle, Marie incline légèrement le visage et regarde son Fils avec une expression de résignation douloureuse tandis que celui-ci, chargé de sa croix, se retourne pour la regarder avec gravité. La Vierge n'esquisse aucun geste dans la direction de Jésus mais l'intensité du regard échangé permet de souligner le lien puissant qui existe entre les deux protagonistes. Ainsi, malgré l'importance de la foule qui accompagne le Christ vers le Calvaire, l'orientation de son regard attire immédiatement l'attention de l'observateur vers la Vierge.

Les émotions ressenties par la Vierge à la vue de son Fils cheminant vers le lieu de son exécution s'expriment particulièrement au travers de sa gestuelle. Le motif particulier de l'évanouissement de Marie met en exergue la souffrance morale qu'elle éprouve tandis que d'autres images soulignent la brutalité des soldats à son égard.

La gestuelle de la Vierge

La gestuelle attribuée à la Vierge dans les images du Portement de croix est assez variée, mais une certaine catégorisation peut être proposée.
Dans quelques images murales, qui sont toutes conservées dans l'aire géographique italienne, la Vierge tend les mains en direction de son Fils dans un geste désespéré, comme pour supplier ses geôliers de leur accorder une ultime étreinte. Dans le *Portement de croix* de Subiaco (fig. 39), les deux personnages sont si proches que Marie pourrait presque toucher le visage ensanglanté de Jésus. Celui-ci se retourne vers sa mère et lui jette un regard résigné tandis qu'un soldat le pousse dans le dos pour le forcer à avancer. La gestuelle de la Vierge permet de la distinguer parmi les saintes femmes, assez nombreuses, qui l'accompagnent.
Une figuration analogue apparait dans la fresque de Spinello Aretino à S. Croce de Florence (fig. 33). Encore une fois, la Vierge tend les bras vers Jésus tandis que l'un de ses geôliers, soutenant la croix, l'incite à progresser plus vite. Au désespoir, Marie semble vouloir se précipiter vers son Fils au mépris des soldats qui l'entourent, ce que s'efforce d'empêcher une sainte femme qui la retient par la taille.

Une deuxième gestuelle, que l'on rencontre exclusivement dans l'iconographie française du Portement de croix, montre la Vierge les mains jointes en signe de prière. Dans la peinture

murale de Jenzat (fig. 41), la Vierge, que l'on identifie grâce à son nimbe rouge, est figurée à l'extrémité gauche de la composition. D'une manière assez inhabituelle, elle n'est accompagnée d'aucune sainte femme. Les mains jointes devant la poitrine, Marie semble implorer la clémence des geôliers qui accompagnent Jésus vers le Calvaire. Mais ces derniers ne lui manifestent aucun intérêt, pas plus que le Christ qui ne se retourne pas vers sa mère mais chemine la tête basse, comme accablé par le poids de la croix.
Dans l'abside de l'église S. Blaise de Benque-Dessus, qui dépend de la commune de Benque-Dessous-et-Dessus dans le département actuel de la Haute-Garonne, un petit cycle de la Passion a été peint vers 1500[620]. Dans le *Portement de croix* (fig. 45), la moitié gauche de l'arrière-plan est occupée par l'enceinte de la ville de Jérusalem. Les personnages quittent la cité par une étroite porte en forme d'accolade, dont les dimensions ne sont pas adaptées à la taille des personnages. En dehors de l'enceinte, le sol brun est parsemé d'une végétation rase et le ciel est remplacé par un semis d'étoiles rouges sur fond blanc. Au premier plan, le Christ transporte une imposante croix de bois de la manière la plus répandue, la partie supérieure vers l'arrière. Son visage n'est plus visible à cause d'une lacune de la couche picturale. Jésus est attaché par la taille à l'aide d'une corde dont l'extrémité est passée par-dessus l'épaule de l'homme qui ouvre la marche en soufflant dans un cor. En pendant, à la droite du Christ, un autre homme soutient la croix à deux mains ; il pourrait s'agir de Simon de Cyrène mais sa jambe fléchie laisse à penser qu'il donne un coup de genou à Jésus ce qui l'identifierait plutôt à l'un des bourreaux. Juste derrière cet homme, la Vierge apparait dans l'encadrement de la porte de la ville. Les mains jointes, elle regarde avec tristesse son Fils cheminer vers le lieu du supplice.

Très rarement au sein du *corpus* rassemblé, la Vierge soutient la croix pour soulager le Christ d'une partie du poids de son fardeau. Il s'agit d'un motif iconographique qui ne correspond à aucune des traditions littéraires étudiées dans le cadre de cette enquête. Il faut peut-être interpréter l'introduction d'une telle gestuelle comme une volonté d'exalter la *compassio Mariae*. Marie n'hésite pas à porter elle-même la croix afin de ressentir dans son propre corps les souffrances endurées par son Fils.
Dans le *Portement de croix* de Lavardin (fig. 25), la Vierge, identifiable grâce à son nimbe rouge, est figurée juste derrière Jésus. Elle empoigne le montant horizontal de la croix des deux mains pour soulager la pression qui s'exerce sur l'épaule du prisonnier. Dans la fresque déposée de Paganico di Camerino (fig. 40), Marie est un peu plus éloignée de son Fils. Mais elle étire son corps et tend les bras pour soulever l'instrument du supplice malgré le soldat qui s'interpose. Cette gestuelle et le regard échangé avec Jésus permettent de distinguer la Vierge au sein du groupe des saintes femmes, bien qu'elle ne soit pas figurée au premier plan.

Dans certaines images murales du Portement de croix, la gestuelle attribuée à la Vierge met particulièrement en exergue l'affliction qui l'accable à la vue des tourments infligés à son Fils. Dans la fresque de la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise (fig. 26), le chagrin de la Vierge transparait sur son visage décomposé. Une main sur la poitrine, elle semble supplier le soldat qui la repousse de la laisser approcher de Jésus une dernière fois.
Dans le *Portement de croix* du couvent S. Marco de Florence ou dans celui de Campiglio (fig. 30 et 34), les mains de Marie sont dissimulées par un pan de son manteau, une convention iconographique qui indique un profond chagrin. Dans la fresque florentine, la Vierge

[620] MESURET (1967), *op. cit.*, notice 462, p.110.

presse ses mains contre sa poitrine, comme pour soulager l'angoisse qui l'étreint. À Campiglio, elle lève sa main voilée vers son visage et l'un de ses accompagnateurs la soutient par l'épaule de peur qu'elle ne s'évanouisse. Car, en effet, il n'est pas rare que l'affliction de la Vierge aboutisse à un évanouissement dans l'iconographie du Portement de croix.

Le motif iconographique de l'évanouissement de la Vierge

L'idée de l'évanouissement de la Vierge est introduite, dans la tradition apocryphe, par l'*Évangile de Nicodème*. L'auteur précise que Marie demeure allongée sur le sol un long moment, entourée par les saintes femmes qui forment un cercle autour de son corps. Parmi les textes étudiés, aucun autre ne mentionne littéralement la perte de connaissance de la Vierge mais son attitude dans les *Méditations sur la vie du Christ*, dont l'auteur rapporte qu'elle est « à demi-morte d'angoisse », s'y apparente peut-être. Au travers de l'idée de la pâmoison, c'est encore une fois la compassion de la Vierge pour les souffrances de son Fils qui s'exprime. Nous reviendrons sur les implications théologiques, symboliques et spirituelles de la pâmoison de la Vierge dans le chapitre consacré au thème iconographique de la Crucifixion.

L'observation des images du Portement de croix qui ont été rassemblées a révélé que le motif iconographique de l'évanouissement est peu répandu. Il apparait au cours du XIVe siècle, d'abord dans l'art mural de la Péninsule.
Dans la peinture murale de S. Maria Donnaregina de Naples, on observe une gradation dans l'attitude de la Vierge (fig. 44). Dans l'image illustrant le thème du Christ aux outrages, à gauche, Marie est déjà affligée comme l'indiquent sa main pressée sur sa poitrine et son visage incliné. En revanche, la Vierge est bel et bien évanouie dans l'épisode du Portement de croix à droite, comme le suggèrent l'affaissement de sa tête et le relâchement de ses mains tandis que ses deux compagnes la soutiennent par les coudes, de part et d'autre.
L'évanouissement de Marie est également illustré dans le *Portement de croix* peint dans le baptistère de Sienne (fig. 29). Les jambes légèrement fléchies, les bras ballants le long du corps et la tête inclinée, la Vierge en pâmoison est soutenue au niveau de la taille par la sainte femme qui se trouve derrière elle. Une autre, agenouillée à l'avant, lui tient la main.
Dans la fresque de la cathédrale de Cremona (fig. 42), les signes de l'évanouissement de la Vierge sont analogues : tête inclinée sur l'épaule et bras ballants. Mais, ici, le corps de Marie s'est affaissé si bien qu'elle est désormais agenouillée sur le sol. Derrière elle, une sainte femme la saisit par les aisselles pour tenter de la relever. Les yeux fixés sur le regardeur, elle souligne l'importance de la compassion de la Vierge qui s'exprime par la défaillance du corps au travers de la pâmoison.
Dans le *Portement de croix* de Puy-Chalvin (fig. 36), le motif de l'évanouissement de la Vierge et le groupe des saintes femmes sont figurés à l'extrémité droite de l'arrière-plan. Seul le motif de la pâmoison permet d'identifier Marie car les personnages qui composent le groupe sont peu définis, en raison de l'échelle à laquelle ils sont représentés. La Vierge évanouie est assise à même le sol tandis que trois personnages, probablement agenouillés, la soutiennent.
Si le motif iconographique de l'évanouissement de la Vierge s'avère peu répandu dans l'art mural de la France et de l'Italie, il en est un autre qui a été beaucoup plus fréquemment représenté et qui illustre l'attitude violente des soldats à l'égard de Marie.

La Vierge repoussée par les soldats

Si l'on se réfère à la tradition littéraire véhiculée par l'*Évangile de Nicodème*, les Juifs ont tenté de chasser la Vierge des abords du chemin parcouru par le Christ lors du Portement de croix. Cette manœuvre était sans doute destinée à limiter l'impact des lamentations d'une mère éplorée sur l'assistance. Mais Marie oppose une résistance farouche à ceux qu'elle appelle « Juifs iniques » et refuse de s'en aller, même si son attitude devait lui coûter la vie.

Du point de vue iconographique, le motif de la Vierge repoussée ou menacée par des soldats est particulièrement répandu dans l'iconographie italienne du Portement de croix, où 16 occurrences ont été répertoriées à partir du XIIIe siècle. En revanche, le motif est beaucoup plus exceptionnel dans l'art mural de l'Hexagone puisqu'il n'a été observé qu'à trois reprises, parmi les *Portements de croix* recensés. De plus, ces exemples sont tous conservés dans le sud de la France, et en particulier dans la région alpine. Cette concentration laisse à penser qu'il s'agit d'un motif iconographique propre à la culture artistique italienne.
Au sein de notre *corpus*, le motif de la Vierge repoussée par un soldat apparait pour la première fois dans la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise (fig. 24). La Vierge est figurée à l'extrémité droite de la composition. Ses deux mains sont crispées sur les pans de son manteau et elle semble tétanisée par la scène qui se déroule sous ses yeux. Malheureusement, l'expression de son visage n'est plus lisible en raison d'une détérioration de la couche picturale à cet endroit précis. Une main saisit Marie au niveau de l'épaule droite ; elle appartient à un personnage qui est figuré derrière le Christ et dont on n'aperçoit plus que le bras et un pan de son vêtement jaune. Il s'agit vraisemblablement de l'un des geôliers du Christ, chargé de repousser la Vierge afin qu'elle ne puisse pas s'approcher du prisonnier.
À partir du XIVe siècle, les moyens formels utilisés pour traduire la contrainte que les soldats exercent sur la Vierge sont variés. Dans le *Portement de croix* peint dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 43), un homme empoigne vigoureusement la Vierge par son manteau et l'oblige à se retourner pour rentrer dans la ville. Celle-ci, cependant, continue de fixer un regard pénétrant sur le Christ portant sa croix. Dans la fresque de la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise (fig. 26), un soldat figuré dos au spectateur repousse la Vierge à l'aide de son bouclier, en dépit des supplications qu'elle semble lui adresser pour pouvoir s'approcher de son Fils. La Vierge et les saintes femmes sont figurées près de la porte de la ville de Jérusalem, dans le *Portement de croix* de la collégiale de San Gimignano (fig. 32). Un soldat, dont on aperçoit le visage farouche dans l'angle formé par les deux montants de la croix, pointe une longue épée à la lame sombre vers la gorge de Marie. Celle-ci le regarde avec une expression affligée et lève la main craintivement pour se protéger, tandis que la position de son corps indique un certain mouvement de recul.
Au contraire, la Vierge demeure impassible face à la menace dans le *Portement de croix* peint dans la chapelle des Espagnols, à S. Maria Novella à Florence (fig. 28). Un soldat casqué est figuré entre le Christ et la Vierge. Le visage tourné vers Marie, l'homme lève et replie le bras droit comme s'il s'apprêtait à la frapper. Mais la Vierge demeure murée dans son chagrin, comme l'indique la position de ses mains devant son abdomen, la droite agrippant le poignet gauche[621]. Rien ne peut venir perturber le regard douloureux qu'elle échange avec son Fils qui, malgré le fardeau qu'il transporte, s'est retourné pour contempler sa mère.

[621] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 198. Au travers de cette gestuelle, s'exprime le caractère dramatique d'une situation en même temps que la douleur intense du personnage et son incapacité à agir.

Dans les *Portements de croix* de La Brigue et de Peillon (fig. 27 et 38), Giovanni Canavesio a peint par deux fois, et d'une manière presque identique, le motif de la Vierge repoussée par un soldat. Dans les deux cas, Marie est accompagnée d'une sainte femme et de Jean et les trois personnages sont figurés à la porte de la ville de Jérusalem, à l'extrémité gauche de la composition. Dans les deux cas, un soldat coiffé d'un casque à la visière pointue se précipite pour tenter de refouler les trois personnages à l'intérieur de l'enceinte de la cité. Les deux bras tendus, l'homme repousse la Vierge par les épaules. L'attitude de cette dernière est également identique dans les deux peintures murales. Son visage est crispé par la douleur que lui cause la vue de son Fils, chargé de la croix et couronné d'épines. Son bras droit est replié et la main ouverte devant l'épaule tandis que son bras gauche est légèrement relevé vers l'avant, paume ouverte vers le soldat. Cette gestuelle indique que Marie tente d'établir un échange verbal avec le geôlier pour qu'il l'autorise à s'approcher une dernière fois de son Fils.
Dans le *Portement de croix* de Benque (fig. 45), nous avons déjà observé la Vierge qui se tient, en prière, dans l'encadrement de la porte de la ville de Jérusalem. Malgré cette attitude calme et recueillie, un soldat s'apprête à l'attaquer à l'aide du gourdin noueux qu'il tient dans la main gauche et qu'il lève au-dessus de sa tête. Le visage de l'homme possède des traits grossiers, au caractère simiesque, qui révèlent la fourberie de son âme.

La Vierge est régulièrement figurée dans l'iconographie du Portement de croix, dès le XIIe siècle, car sa présence permet d'illustrer la notion de *compassio Mariae* qui se développe à la même période. Cette présence est très souvent signalée à l'attention du spectateur par le regard du Christ qui, malgré le poids de la croix qu'il transporte, se retourne pour contempler sa mère.
La gestuelle de la Vierge sur le chemin de croix est assez variée mais certaines attitudes sont particulièrement signifiantes. Dans des images italiennes, elle tend les bras vers son Fils dans l'espoir d'une ultime étreinte tandis que dans d'autres, françaises cette fois, elle joint les mains en une prière silencieuse. Dans d'autres encore, elle soutient la croix pour soulager un peu le Christ de son fardeau. Mais la gestuelle de Marie vise surtout à souligner l'affliction qu'elle ressent en voyant son Fils conduit vers le lieu de son supplice.
Cette idée s'exprime particulièrement bien au travers du motif iconographique de l'évanouissement de la Vierge. Il s'agit, cependant, d'une formule assez peu répandue qui apparait d'abord dans l'art mural de la Péninsule au XIVe siècle.
Beaucoup plus fréquemment, en revanche, la Vierge est repoussée ou menacée par un soldat qui veut l'empêcher de s'approcher de Jésus. Ce motif iconographique apparait dès le XIIIe siècle en Italie, mais est plus inhabituel dans l'art mural de l'Hexagone où les exemples recensés sont tous conservés dans le sud du pays, et surtout dans les Alpes. Cela laisse à penser qu'il s'agit d'une formule iconographique proprement italienne. Les moyens formels employés pour figurer la brutalité qui s'exerce à l'encontre de la Vierge sont multiples, qu'elle soit violemment repoussée à mains nues ou placée sous la menace d'un gourdin ou d'une épée.

4.2.2.3. Les saintes femmes et Jean

À l'instar de celle de la Vierge, la présence des saintes femmes et de Jean lors du Portement de croix n'est pas mentionnée par les sources canoniques mais apparait comme un précé-

dent logique, puisqu'ils seront également auprès du Christ au moment de la Crucifixion. Tout au plus l'*Évangile selon saint Luc* évoque-t-il les lamentations des « Filles de Jérusalem » mais rien n'indique qu'il s'agisse des saintes femmes qui ont accompagné le Christ au cours de son ministère.
L'implication de Jean et des saintes femmes le long du chemin de croix est introduite dans la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème* puis, plus tard, dans les *Méditations sur la vie du Christ*. L'apocryphe insiste particulièrement sur l'identité des femmes qui sont présentes : Marthe, Marie Madeleine, Salomé et d'autres vierges qui ne sont pas nommées.

Parmi les images murales du Portement de croix qui ont été rassemblées, la présence de la Vierge s'accompagne toujours de celle des saintes femmes et, parfois, de Jean que l'on distingue grâce à leur nimbe, à quelques rares exceptions près comme dans la fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue où Marie est seule (fig. 43). Le nombre de personnages qui compose le groupe est variable et il est généralement impossible de distinguer les différentes saintes femmes. Cependant, exclusivement dans quelques images italiennes, Marie-Madeleine peut parfois être identifiée comme, par exemple, dans le *Portement de croix* d'Almenno San Salvatore (fig. 23) pour lequel nous avons déjà évoqué la possible identité de la femme parée d'un bracelet de perles et de pierreries.
Mais le plus souvent, Marie-Madeleine est reconnaissable parce qu'elle possède un type physique bien spécifique qui se caractérise, notamment, par une abondante chevelure blonde et ondulée flottant librement sur ses épaules. Ainsi, dans le *Portement de croix* du baptistère de Sienne (fig. 29), c'est probablement Marie-Madeleine qui est agenouillée aux pieds de la Vierge. Elle se distingue par cette chevelure libre tandis que les trois autres femmes présentes sont voilées. De plus, cette identification permet de justifier le regard douloureux que la jeune femme échange avec le Christ, en raison de la relation particulière établie entre les deux personnages.
La souffrance ressentie par Marie-Madeleine est particulièrement mise en exergue dans les trois peintures murales de la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise (fig. 26), de la sacristie de l'église florentine de S. Croce (fig. 33) et de Paganico di Camerino (fig. 40). Dans chacune d'entre elles, Marie-Madeleine empoigne des deux mains et tire violemment sur la longue chevelure qui permet de l'identifier. Cette gestuelle, au caractère dramatique, traduit l'émotion violente du personnage qui l'effectue, qu'il s'agisse de colère ou de désespoir[622], mais en l'occurrence le second sentiment doit être privilégié.

Une autre sainte femme, dont la présence n'est mentionnée par aucune des sources textuelles étudiées, peut être aisément identifiée dans certaines images murales du Portement de croix. Il s'agit de Véronique que l'on reconnaît grâce au voile qu'elle tient entre ses mains et sur lequel elle recueille l'empreinte de la Sainte Face. Son histoire s'est développée dans l'Église d'Occident dès le IVe siècle à partir de légendes orientales relatives à l'existence d'images acheiropoïètes de la Sainte Face, la *vera icona*, imprimées sur un linge, le *mandylion*[623]. Au XIIIe siècle, la légende de Véronique acquiert une nouvelle dimension grâce à la bible de Roger d'Argenteuil, qui associe étroitement l'image de la Sainte Face sur le voile de la sainte et le chemin de croix. Touchée par les souffrances du Christ, Véronique utilise son voile pour éponger la sueur et le sang qui ruissellent sur le visage du Christ lors

[622] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 137.

[623] Encyclopedia Universalis (ressource numérique) : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jesus-jesus-christ/#titre25.

de la montée au Calvaire. À la même période, le personnage de la Véronique est introduit dans l'iconographie du Portement de croix[624].

Au sein de notre *corpus* iconographique, la présence de sainte Véronique demeure peu fréquente et n'intervient qu'à partir du XVe siècle. Il est à noter que, dans le même temps, le personnage fait l'objet d'un engouement particulier dans les drames liturgiques de la Passion[625]. Dans le *Portement de croix* peint dans l'église S. Bernardino d'Ivrea (fig. 37), Véronique est agenouillée entre le Christ et le soldat qui l'empoigne par les cheveux. On entrevoit à peine le nimbe qu'elle arbore mais elle expose avec ostentation le voile blanc sur lequel l'empreinte la Sainte Face est clairement visible. Il ne s'agit cependant pas d'une image conforme au visage souffrant et ensanglanté du Christ couronné d'épines, tel qu'il est figuré dans cette peinture. La Sainte Face représente l'image idéalisée du Christ jeune, au visage serein et grave.

Au contraire, c'est l'image du Christ souffrant qui est imprimé sur le voile de la Véronique dans le *Portement de croix* de Cremona (fig. 42). La sainte apparait dans la partie gauche de la composition et, comme à Ivrea, déploie ostensiblement le voile sur lequel elle a recueilli l'empreinte du visage de Jésus. La Sainte Face arbore ici la couronne d'épines et le visage semble marqué par les tourments subis.

Dans la peinture murale de Puy-Chalvin (fig. 36), une femme nimbée et revêtue d'un manteau rouge est agenouillée derrière le Christ et tient entre ses mains une étoffe immaculée. Malgré le fait que la Sainte Face n'apparaisse pas sur le voile, on ne peut douter qu'il s'agisse à nouveau d'une figuration de la Véronique. L'instant représenté par le peintre précède probablement de peu le moment où la sainte va utiliser son voile pour éponger le visage de Jésus, à moins que la présence du *mandylion* ne soit suffisante pour identifier le personnage.

Alors que la présence de Jean, lors du Portement de croix, est mentionnée par la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème* et par les *Méditations sur la vie du Christ*, sa figuration dans les images murales qui illustrent le thème est très exceptionnelle. Son identification est autorisée par le type physique qui le caractérise généralement, c'est-à-dire un visage juvénile encadré de cheveux blonds, coupés assez court.

Dans le *Portement de croix* du Sacro Speco de Subiaco (fig. 39), les différents personnages qui accompagnent la Vierge sont tous nimbés. À sa droite se trouvent trois femmes dont les longues chevelures sont partiellement, voire totalement, dissimulées par un voile. Le visage d'un autre personnage, dont on ne voit pas le corps, apparait à la gauche de Marie. Contrairement aux saintes femmes, ce personnage ne porte pas de voile. Il est visiblement jeune et son visage est encadré de cheveux blonds dont la longueur n'atteint pas les épaules. Ces différents caractères physiques permettent de supposer qu'il s'agit de Jean.

La présence de l'évangéliste est davantage mise en exergue dans la fresque de la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise (fig. 26). Quatre saints personnages sont présents aux côtés de la Vierge. Marie-Madeleine s'arrachant les cheveux, qui a déjà été évoquée plus haut, est figurée à sa gauche. Deux autres femmes non identifiées apparaissent derrière la Vierge. La première, revêtue d'un manteau orange, lève une main voilée devant sa bouche pour exprimer un profond chagrin. Près d'elle se trouve Jean qui possède, de nouveau, les

---

[624] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 78.

[625] RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien, Tome III Iconographie des saints,* Paris : Presses Universitaires de France, 1959, Vol. 3, p. 1314.

traits d'un jeune homme blond. L'affliction se lit sur son visage, comme sur celui des autres personnages sacrés, et il manifeste sa douleur en posant une main sur sa joue[626].
Dans le *Portement de croix* de La Brigue (fig. 27), Jean est figuré à la droite de la Vierge tandis que le groupe, qui compte également une sainte femme dont on n'aperçoit que le nimbe, s'apprête à franchir la porte de la ville de Jérusalem. Mais, nous l'avons vu, un soldat repousse violemment Marie vers l'intérieur de la cité. Jean réagit immédiatement en lui opposant un geste conjuratoire, visant à terrasser l'esprit malfaisant qui lui dicte ses actes. Dans la peinture murale de Peillon (fig. 38), la figuration des personnages sacrés est presque identique, à cette différence près que Jean apparait à la gauche de la Vierge et que la signification du geste qu'il lui adresse est moins évidente. Peut-être cherche-t-il à raisonner le soldat pour pouvoir se rapprocher de Jésus ?

La présence de la Vierge dans l'iconographie du Portement de croix s'accompagne généralement de celle d'un groupe composé de saintes femmes, auxquelles Jean se joint quelquefois. Parmi les saintes femmes, Marie-Madeleine est parfois aisément identifiable grâce à la longue chevelure blonde qui la caractérise. Dans plusieurs images murales, elle s'arrache les cheveux en signe de chagrin. La présence de Véronique, dont la légende est étroitement associée au chemin de croix, est également remarquable dans certaines images. Son identification est permise grâce au voile qu'elle tient entre les mains et sur lequel l'empreinte de la Sainte Face est souvent visible. Alors même qu'elle est mentionnée par plusieurs sources littéraires, la présence de Jean est relativement exceptionnelle dans l'iconographie du Portement de croix. À l'instar de Marie-Madeleine, son type physique permet de le reconnaître aisément.

La figuration de la Vierge, de Jean et des saintes femmes dans l'épisode du Portement de croix préfigure la présence de l'ensemble de ces personnages au pied de la croix, au moment de la Crucifixion du Christ.

4.3. La Crucifixion

L'importance de l'épisode de la Crucifixion est soulignée par son omniprésence dans toutes les sources textuelles qui ont été étudiées dans le cadre de cette enquête, à l'exception évidemment des apocryphes relatifs à l'Enfance. L'examen des différents récits révèle l'existence de deux traditions littéraires, l'une fondée sur les évangiles synoptiques, l'autre que l'on pourrait qualifier de johannique et qui nous intéresse davantage car elle mentionne la présence de la Vierge au moment de la Crucifixion.

4.3.1. Une double tradition littéraire

4.3.1.1. Le récit de la Crucifixion issu des évangiles synoptiques

Le récit de la mort du Christ, tel qu'il est livré par les trois évangiles synoptiques, est peu détaillé mais pose les bases d'une narration qui a été réutilisée, au moins partiellement, par les textes ultérieurs. Voici comment Marc relate pour la première fois l'épisode de la Cruci-

[626] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 181.

fixion[627]. Le Christ est parvenu au sommet du Golgotha, accompagné de Simon de Cyrène portant la croix et de ses bourreaux. Ces derniers donnent à Jésus du vin mêlé de myrrhe mais celui-ci refuse de boire le breuvage. S'ensuit la mise en croix de Jésus qui a lieu à la troisième heure, mais dont le déroulement est peu détaillé. L'évangéliste précise simplement que le motif de la condamnation, « Le Roi des Juifs », est affiché et que le Christ est crucifié entre deux voleurs. Pendant ce temps, les bourreaux se partagent les vêtements du condamné, « y jetant le sort, pour savoir ce que chacun en emporterait ». Les passants, les prêtres, les scribes et même les deux autres suppliciés se moquent de Jésus et de son incapacité à se sauver lui-même en dépit des miracles qu'il a accomplis pour les autres. Ce passage souligne particulièrement le désintéressement du Christ et son action rédemptrice, qui ne peut s'appliquer à lui-même mais contribue au salut de l'humanité. À partir de la sixième heure, des ténèbres surnaturelles obscurcissent le ciel et indiquent l'imminence de la mort du Christ. À la neuvième heure, celui-ci adresse au Père un dernier appel désespéré : « Éloï, Éloï, lamma sabacthani ; ce que l'on interprète ainsi : Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'avez-vous délaissé ? », des paroles qui sont directement inspirées d'un Psaume de l'Ancien Testament[628]. En raison de la sonorité de la formule d'interpellation, certains assistants pensent que Jésus délire et appelle le prophète Élie à son secours. L'un d'entre eux, amusé par cette situation, fixe une éponge imbibée de vinaigre à l'extrémité d'un roseau et la présente au supplicié. Mais celui-ci rend le dernier souffle avant d'avoir goûté au breuvage amer. Au même moment, le voile du Temple se déchire « depuis le haut jusqu'en bas ». Il s'agit de la tenture qui protégeait le Saint des saints dans le sanctuaire de Jérusalem. Le déchirement du voile peut symboliser l'achèvement de l'Ancienne Loi et l'avènement d'une Nouvelle Loi, fondée sur le sacrifice du Christ pour la rédemption de l'humanité[629]. Mais il pourrait également évoquer l'idée que, comme l'a formulé Hélène Papastavrou[630], « la mort du Christ ouvre la voie au Saint des saints », c'est-à-dire au paradis. Au pied de la croix, un centurion, frappé par les prodiges qui entourent la mort du Christ, reconnait finalement la divinité du Fils de Dieu. Des femmes appartenant à l'entourage de Jésus ont assisté au supplice de loin, sans doute par crainte d'être arrêtées à leur tour. L'évangéliste mentionne particulièrement la présence de Marie-Madeleine, de Marie, mère de Jacques le Mineur et de Joseph, et de Salomé.

L'*Évangile selon saint Matthieu*[631] apporte peu de modifications au récit de la Crucifixion livré par Marc. Lorsque Jésus arrive sur le lieu de l'exécution, les bourreaux proposent au condamné du vin additionné de fiel, et non de myrrhe, qu'il goûte avant de le refuser. En dehors de ce détail, le récit de Matthieu est identique à celui de Marc jusqu'à la mort du Christ. Les prodiges qui s'ensuivent sont plus nombreux. Outre le déchirement du voile du Temple, un tremblement de terre se produit et des morts, des « saints » selon l'auteur, ressuscitent et sortent de leurs tombeaux pour venir dans la ville de Jérusalem, où de nombreux témoins les aperçoivent. Effrayés par ces phénomènes, le centurion et ses compagnons reconnaissent la divinité du Christ. Enfin, l'identification des femmes qui ont assisté au supplice de Jésus diffère légèrement de celle proposée par Marc : la troisième femme est la mère des fils de Zébédée, mais l'auteur ne stipule pas son nom.

---

[627] Mc 15, 23-41.

[628] Psaumes 21, 2 : « Dieu, mon Dieu, regardez-moi : pourquoi m'avez-vous délaissé ? ».

[629] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 110.

[630] PAPASTAVROU (1993), *art. cit.*, p. 142.

[631] Mt 27, 34-56.

L'*Évangile selon saint Luc*[632] introduit également quelques nouveaux détails narratifs. À l'arrivée sur le Calvaire, aucune boisson n'est proposée au Christ qui est immédiatement crucifié entre les larrons. Dès le deuxième verset consacré au thème de la Crucifixion, l'évangéliste introduit des paroles de miséricorde que Jésus prononce au bénéfice de ses bourreaux : « […] Mon Père, pardonnez-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font. […] ». Cette intervention permet, en outre, de réaffirmer le statut du Christ, Fils de Dieu qui s'adresse au Seigneur en le nommant Père. Par la suite, l'auteur accorde une importance toute particulière aux deux voleurs qui sont crucifiés de part et d'autre de Jésus, en introduisant un dialogue entre les trois personnages. L'un des larrons invective le Christ qu'il juge incapable de se sauver lui-même et de permettre qu'on les épargne eux aussi. Mais l'autre prend la défense de Jésus en arguant qu'il n'a commis aucune faute justifiant qu'il soit exécuté, alors que la sentence est méritée pour les voleurs. Le condamné a déjà reconnu la divinité du Christ puisqu'il s'adresse à lui en ces termes : « Seigneur, souvenez-vous de moi quand vous serez arrivé dans votre royaume ». Ce à quoi Jésus répond : « En vérité, je te le dis, aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis ». Ce dialogue est à l'origine du thème du bon et du mauvais larron qui, nous le verrons, a connu une grande postérité dans l'iconographie de la Crucifixion. Survient ensuite la sixième heure et l'obscurcissement du ciel. Le récit se déroule conformément à celui de Marc et les phénomènes relatés par Matthieu ne sont pas mentionnés. En revanche, Luc introduit deux nouvelles variantes. Tout d'abord, les paroles prononcées par Jésus juste avant qu'il ne rende l'âme sont très différentes : « Mon Père, je remets mon esprit entre vos mains ». Nous retrouvons le caractère d'intimité avec lequel Jésus s'adresse à Dieu. Par ailleurs, il ne s'agit plus de l'appel désespéré d'un homme à l'agonie qui espère encore être sauvé. Le Christ est ici conscient de l'inéluctabilité de son sort et remet en toute confiance son âme entre les mains du Seigneur. Ce sont la foi et la profonde obéissance du Sauveur qui sont mises en exergue par l'évangéliste, au travers de cette simple phrase. Le récit s'achève avec l'évocation des personnages présents dans l'assistance, dont certains expriment leur douleur en se frappant la poitrine. L'auteur mentionne la présence des proches de Jésus et des femmes qui l'avaient accompagné pendant son ministère, mais celles-ci ne sont pas nommées.

La tradition littéraire initiée par les évangiles synoptiques trouve son prolongement dans l'ensemble des textes ultérieurs, dans la mesure où elle a mis en place la trame narrative qui a été réutilisée dans tous les récits de la Crucifixion que nous avons étudiés. Cependant, il existe plusieurs évangiles apocryphes qui développent une narration très proche de ces sources scripturaires, peu détaillée et présentant très peu d'ajouts complémentaires.
La *Vie de Jésus en arabe* propose une relation extrêmement succincte de la mort du Christ[633]. L'évènement a lieu « le 30 mars, un vendredi, à 9 heures », des données chronologiques qui sont très précises et qui n'apparaissent pas dans les synoptiques. Ces précisions proviennent donc de la liturgie du Vendredi Saint. Ce jour-là, Jésus fut crucifié sur une croix de bois avec deux voleurs à ses côtés. L'auteur ne fournit aucun autre détail quant au déroulement du supplice et aux conditions de la mort de Jésus.
Dans l'*Évangile de Pierre*, le récit de la Crucifixion est très proche des sources synoptiques[634]. Le Christ est crucifié au milieu des deux malfaiteurs et ne manifeste aucune souffrance. L'auteur précise ensuite que, lorsque la croix est dressée, les bourreaux y inscrivent le motif de la condamnation. Ce détail semble indiquer que Jésus a été cloué sur la croix

[632] Lc 23, 33-49.
[633] Arabe 49, 2.
[634] Pierre 10-20.

alors que celle-ci était encore déposée sur le sol. Tandis qu'ils sont occupés à se partager les vêtements du Christ, les soldats sont interpellés par l'un des larrons qui leur reproche la condamnation de Jésus qui est un homme innocent et en qui il a reconnu le Sauveur. Il s'agit ici d'une variante qui évoque le dialogue entre le bon et le mauvais larron, rapporté dans l'*Évangile selon saint Luc*. Pour punir l'impudence du prisonnier, les soldats ordonnent que ses tibias ne soient pas brisés afin que ses souffrances se prolongent. Ce passage témoigne d'une connaissance de la tradition johannique qui sera évoquée ensuite, mais elle est détournée de son objet initial. À midi, les ténèbres obscurcissent le ciel, à tel point que certains pensent que la nuit est déjà tombée. Comme un condamné à mort ne doit pas survivre après le coucher du soleil, les soldats font boire à Jésus un mélange de fiel et de vinaigre pour hâter son trépas. L'utilisation d'une éponge n'est pas mentionnée. L'auteur insiste sur le péché supplémentaire que constitue cette action pour les bourreaux du Christ. Juste avant de rendre son dernier souffle, Jésus s'exclame : « Ma force, ma force, tu m'as abandonné », des paroles qui évoquent celles des évangiles de Marc et de Luc, sans que le ton en soit aussi désespéré. Puis Jésus meurt et est « élevé », terme nébuleux qui évoque peut-être l'élévation de son âme vers Dieu. Il ne s'agit en aucun cas d'une élévation corporelle puisque la déposition du corps et son ensevelissement suivent immédiatement dans le déroulement narratif. Le récit de la Crucifixion s'achève avec le déchirement du voile du Temple qui, comme chez Marc et Luc, ne s'accompagne d'aucun autre phénomène surnaturel.

Dans la *Déclaration de Joseph d'Arimathie*, le récit de la Crucifixion[635] suit immédiatement celui de l'interrogatoire du Christ par Pilate. Nulle trace d'un quelconque Portement de croix. Jésus est mis en croix un vendredi à l'aube, en même temps que deux brigands que l'auteur désigne sous les noms de Gestas et Démas. Le premier est placé à la gauche du Christ, le second à sa droite. Le thème du dialogue du bon et du mauvais larron, développé par Luc, acquiert une grande importance dans cet apocryphe qui lui consacre trois longs paragraphes. Le mauvais brigand est identifié à Gestas, celui qui est placé à la gauche du Christ, et adresse à Jésus des reproches analogues à ceux rencontrés dans la source scripturaire. En revanche, la réponse de Démas est beaucoup plus développée. Elle insiste sur la reconnaissance de la divinité de Jésus qu'il nomme « Fils de Dieu », « Christ » et « Maître de toutes choses ». Le malfaiteur exprime longuement son repentir pour les méfaits qu'il a commis et implore le Christ de sauver son âme pour ne pas subir le sort du second larron, dont l'esprit a déjà été emporté par le Diable. Comme dans le récit de Luc, Jésus lui répond qu'ils se retrouveront tous deux, le jour même, au paradis. L'auteur insiste longuement sur le privilège particulier qui est accordé au bon larron de revêtir « un corps incorruptible » et de pouvoir demeurer « là où personne n'a jamais pu demeurer ». Il souligne également la fonction rédemptrice de la mort de Jésus sur la croix pour racheter le péché d'Adam. Le trépas du Christ intervient immédiatement après ce dialogue, à la neuvième heure. Des ténèbres recouvrent la terre et s'accompagnent d'un tremblement de terre, comme chez Matthieu, et d'un effondrement du Temple qui se substitue au simple déchirement du voile.

Pour finir, la Crucifixion est partiellement évoquée dans le *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy*[636]. Arrivé sur le lieu du supplice, Jésus est dévêtu et couronné d'épines avant d'être crucifié entre les deux brigands. Comme dans l'*Évangile selon saint Luc*, le Christ s'adresse à son Père pour qu'il pardonne à ses bourreaux qui, en retour, se moquent de lui. Une lacune a détruit la suite du récit de la Crucifixion mais il est permis de

[635] Déclaration 3, 1-4.

[636] Résurrection 2, 5-8.

supposer qu'il s'inscrit dans la continuité de celui des synoptiques, peut-être plus particulièrement de la version lucanienne.

La tradition littéraire issue des évangiles synoptiques met en place les éléments principaux de la narration relative à l'épisode de la Crucifixion : l'apposition du motif de la condamnation du Christ sur la croix, la présence des deux larrons crucifiés de part et d'autre, le partage des vêtements par les soldats, la présentation de l'éponge imbibée de vinaigre à Jésus, la reconnaissance de sa divinité par le centurion et, enfin, la présence des saintes femmes au pied de la croix. Mais cet ensemble de textes se caractérise également par l'absence de la Vierge auprès de son Fils au moment crucial de sa mort. C'est en cela, principalement, que la tradition johannique diffère de celle des synoptiques.

4.3.1.2. La tradition johannique

L'*Évangile selon saint Jean*[637] est à l'origine d'une tradition littéraire très différente de celle initiée par les synoptiques. Sitôt arrivé sur le Golgotha, Jésus est crucifié entre deux autres prisonniers. Pilate est présent sur les lieux puisque c'est lui qui inscrit le motif de la condamnation et le fixe sur la croix. Comme l'inscription, « Le Roi des Juifs », est visible par tous et traduite en trois langues – hébreu, grec et latin – les prêtres sont embarrassés car rien n'indique le prétendu contenu blasphématoire de la condamnation. Mais Pilate refuse de répondre à leur demande et de modifier l'inscription : « Ce que j'ai écrit, je l'ai écrit ». Ce passage peut être interprété comme une expression du repentir de Pilate, mais aussi comme sa reconnaissance de la royauté céleste du Christ. Vient ensuite l'épisode du partage des vêtements par les soldats, singulièrement plus développé que dans les évangiles synoptiques. Jean précise que les vêtements sont équitablement partagés entre les quatre hommes, mais que la tunique pose problème car elle ne possède aucune couture. Ils décident de ne pas la diviser mais de tirer au sort pour savoir à qui elle sera attribuée. Ainsi s'accomplit, dans le récit johannique, un passage issu d'un Psaume : « Ils se sont partagé mes vêtements, et sur ma robe ils ont jeté le sort »[638]. Pour la première fois, dans les récits de la Crucifixion, la Vierge et Jean sont présents au pied de la croix. Ils sont accompagnés de la sœur de la Vierge, qui n'est pas nommée, de Marie, femme de Cléophas, et de Marie-Madeleine. Pourtant, si toutes les femmes sont citées explicitement, le nom de Jean n'est jamais mentionné et sa présence n'est attestée qu'au verset suivant, lorsque le Christ aperçoit « le disciple qu'il aimait » auprès de sa mère. Cette particularité laisse à penser que la présence du disciple est implicite et s'il n'est pas nommé, c'est parce que la tradition l'identifie à l'auteur même de l'évangile. Voyant la Vierge et Jean ensemble près de la croix, Jésus les confie l'un à l'autre : « […] il dit à sa mère : Femme voilà votre fils. Ensuite il dit au disciple : Voilà ta mère. Et depuis cette heure-là, le disciple la prit avec lui ». Le Christ comprend alors que la fin approche et réclame à boire à ses bourreaux « afin que s'accomplît l'Écriture ». Les soldats lui offrent une éponge imbibée de vinaigre et fixée sur une branche d'hysope. Encore une fois, l'évangéliste introduit une référence à un Psaume : « Ils m'ont donné pour nourriture du fiel, et dans ma soif ils m'ont abreuvé de vinaigre »[639]. Après avoir absorbé le liquide, Jésus rend l'âme, sa mort étant matérialisée par l'affaissement de sa tête sur la poitrine, en s'exclamant : « Tout est consommé ». En faisant prononcer cette phrase à Jésus, l'auteur indique que le Christ n'a pas subi son supplice mais

[637] Jn 19, 18-37.

[638] Psaumes 22, 19.

[639] *Ibid*. 68, 22.

qu'il l'a consciemment voulu et qu'il en a maîtrisé le déroulement pour accomplir certains passages de l'Écriture Sainte. Par ce moyen, le rôle messianique de Jésus est réaffirmé et la Nouvelle Loi qu'il a instaurée est présentée comme un accomplissement de l'Ancienne. À ce stade du récit, tous les phénomènes surnaturels mentionnés par les évangiles synoptiques sont absents du texte johannique qui les remplace par un épisode nouveau. Les prêtres juifs veulent hâter la mort des condamnés car le sabbat approche et que les corps ne peuvent pas rester exposés pendant cette journée. Ils adressent leur requête à Pilate qui ordonne à ses soldats de briser les jambes des suppliciés afin de provoquer leur agonie. Ils s'exécutent pour les deux larrons mais ne brisent pas les jambes du Christ lorsqu'ils s'aperçoivent qu'il est déjà mort. Cependant, l'un d'entre eux lui transperce le flanc avec une lance et la blessure laisse s'échapper un flot de sang et d'eau. L'introduction de ces deux actions par l'évangéliste vise encore à souligner l'accomplissement, au travers de la Crucifixion, de passages vétérotestamentaires dont l'évocation conclue le récit johannique de la mort du Christ : « […] vous ne porterez point sa chair au-dehors, et vous n'en romprez aucun os » [640] et « […] ils pleureront amèrement celui qu'ils ont percé » [641].

Le récit johannique de la Crucifixion se différencie particulièrement des synoptiques grâce à l'introduction de trois éléments narratifs : la présence de la Vierge et de Jean au pied de la croix, Jésus recommandant sa mère et son disciple bien-aimé l'un à l'autre et, enfin, la présence de soldats venus briser les jambes des prisonniers et dont l'un perce le flanc du Christ à l'aide d'une lance. Par ailleurs, les renvois à des passages de l'Ancien Testament sont nombreux et révèlent que l'intention de l'auteur est plus théologique et dogmatique que véritablement narrative. En mettant à l'honneur la Vierge dans son récit de la Crucifixion, Jean insiste particulièrement sur sa maternité divine et, partant, met en exergue la nature humaine du Christ. De la même manière, le coup de lance porté au côté du Christ atteste de sa réalité corporelle. Cette insistance sur l'humanité de Jésus laisse deviner la portée dogmatique de l'évangile qui cherche à réaffirmer la double nature du Christ pour lutter contre le docétisme, une doctrine selon laquelle la corporéité de Jésus n'aurait été qu'une apparence et sa nature exclusivement divine[642].
La narration proposée par l'*Évangile selon saint Jean* trouve un écho particulier dans les textes médiévaux qui ont été étudiés dans le cadre de notre enquête. En effet, ces auteurs s'éloignent de la tradition des évangiles synoptiques et réutilisent prioritairement le matériau narratif introduit par Jean dans leurs propres récits de la Crucifixion. Cet attachement des auteurs médiévaux à la tradition johannique de la Crucifixion s'explique sans doute par le contenu particulièrement dogmatique de cet évangile.

Dans la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur, Marie est omniprésente pendant tous les évènements de la Passion du Christ : « [Elle] ne se séparait pas du Seigneur désirable et de son Fils bien-aimé, pas même un instant mais afin d'être liée d'âme et de corps avec lui. Ainsi, depuis le début de sa capture jusqu'à la consommation de la Passion, elle le suivait »[643].
Le récit que l'auteur livre de la Crucifixion est particulièrement fidèle à celui de Jean[644]. Tous les éléments narratifs qui caractérisent la tradition johannique sont présents. La Vierge,

[640] Exode 12, 46.
[641] Zacharie 12, 10.
[642] MONNERET (2005), *op. cit.*, p. 70.
[643] Vie 76.
[644] *Ibid*. 78-85.

Jean et les saintes femmes sont les témoins privilégiés de la Crucifixion, bien que la « quantité de populace » les empêche de s'approcher de Jésus. La croix est dressée et le Christ, entièrement nu, est cloué sur le bois. À la différence du récit de Jean, la présence des larrons n'est pas mentionnée par Maxime le Confesseur. Les soldats qui ont dépouillé le condamné de ses vêtements se partagent leur butin. À ce stade, l'auteur insiste particulièrement sur la souffrance ressentie par la Vierge à la vue de son Fils nu et agonisant sur la croix. Le cœur de Marie est transpercé par un glaive qui fait référence à la prophétie que le vieillard Siméon lui avait délivrée lors de la Présentation de Jésus au Temple. Les attitudes désespérées de la Vierge sont abondamment décrites par l'auteur : « [elle] se lamentait, étendait les mains, se frappait la poitrine et soupirait des profondeurs de son cœur, et éprouvait les supplices, et arrosait la terre de ses larmes ». Le texte insiste également sur les « blessures incorruptibles » du Christ desquelles « descendaient les gouttes de sang ». Pendant ce temps, la foule se moque et injurie Jésus. Conscient de l'imminence de son agonie, le Christ recommande sa mère et son disciple bien-aimé l'un à l'autre. Il meurt après avoir été abreuvé de vinaigre et de fiel. Le récit s'achève avec le coup de lance que le soldat porte au flanc de Jésus. Le sang et l'eau qui s'échappent de la blessure sont recueillis par la Vierge. En l'absence des deux larrons aux côtés de Jésus, l'auteur ne mentionne pas la présence des hommes venus pour briser les jambes des suppliciés.

La *Légende Dorée* de Jacques de Voragine ne délivre pas son récit de la Crucifixion en fonction d'une trame narrative et chronologique[645]. L'auteur évoque la mort du Christ au travers de réflexions théologiques fondées, en particulier, sur les écrits des Pères de l'Église ou d'exégètes médiévaux qui l'ont précédé, mais aussi sur certains évangiles apocryphes. Il expose notamment les raisons de la souffrance du Christ et les bienfaits qui en découlent pour l'humanité, sous la forme d'une argumentation de type scolastique. Au fil de cet argumentaire, le lecteur peut déceler les principaux éléments narratifs qui constituent le récit traditionnel de la Crucifixion.
Les larrons sont crucifiés de part et d'autre de Jésus et se nomment Dismas et Gestas. Le premier, placé à la droite du Christ, s'est converti et a été sauvé tandis que le second, à gauche, a été damné. Jacques de Voragine précise que ces détails particuliers sont issus de l'*Évangile de Nicodème*. L'auteur évoque également le partage des vêtements de Jésus par les soldats. Comme dans l'*Évangile selon saint Jean*, le supplicié réclame à boire à ses bourreaux qui l'abreuvent de vinaigre mêlé de myrrhe et de fiel afin qu'il meure plus vite.
Les autres éléments narratifs caractéristiques de la tradition johannique sont transmis par l'auteur au travers d'une citation, donnant une description du Christ en croix, qu'il attribue à saint Bernard : « Cette tête, l'objet de la vénération des esprits angéliques, est percée d'une forêt d'épines ; cette face, la plus belle parmi celles des enfants des hommes, est salie par les crachats des juifs : ces yeux plus brillants que le soleil sont éteints par la mort ; ces oreilles accoutumées aux concerts des anges, entendent les insultes des pécheurs ; cette bouche qui instruit les anges est abreuvée de fiel et de vinaigre ; ces pieds, dont on adore l'escabeau parce qu'il est saint, sont attachés à la croix avec des clous ; ces mains qui ont construit les cieux sont étendues sur la croix et percées de clous : le corps est fouetté, le cœur est percé d'une lance, que faut-il de plus ? Il ne resta en lui que la langue pour prier en faveur des pécheurs et pour confier sa mère à son disciple ».

[645] Légende 257-269.

Les *Méditations sur la vie du Christ* livrent un récit fort développé de la Crucifixion, dans lequel l'auteur insiste continuellement sur les tourments physiques et moraux qui sont infligés au Christ[646]. Malgré la profusion de détails ajoutés par l'auteur, le texte s'inscrit dans la continuité du récit johannique, en particulier en raison du rôle qui est dévolu à la Vierge.
Lorsque Jésus parvient au Calvaire, il est dépouillé de ses vêtements avec une telle brutalité que toutes les plaies provoquées par la flagellation se rouvrent. Voyant son Fils blessé et nu, Marie est plongée « en une douleur mortelle ». Elle s'approche rapidement de lui pour l'embrasser et pour dissimuler sa nudité à l'aide de son voile qu'elle noue autour de ses hanches[647].
L'auteur mentionne ensuite deux traditions différentes quant à la manière dont le Christ a été mis en croix, avec force détails. Dans le premier cas, la croix est préalablement dressée et l'on y adosse deux échelles dont l'une, celle du bras droit, est disposée à l'arrière de la croix. Deux « méchants » gravissent les échelles, munis de clous et de marteaux. Une troisième échelle est positionnée devant le montant vertical de la croix et sa hauteur correspond à l'endroit où les pieds du condamné doivent être cloués. Jésus escalade cette échelle de lui-même, sans opposer aucune résistance, ce qui permet d'insister sur le caractère volontaire de son supplice. Arrivé au sommet de l'échelle, il se place dos à la croix et étend les bras afin que les deux bourreaux puissent les clouer au bois avant de redescendre et de retirer les échelles. « Le Seigneur se trouve suspendu de tout le poids de son corps qui s'affaisse, aux deux seuls clous enfoncés dans ses mains ». Un soldat tire sur les pieds de Jésus pour les fixer à leur tour à l'aide d'un seul clou. Le second procédé de la mise en croix est désigné par l'auteur comme une variante développée par certains de ses prédécesseurs, ce qui laisse à penser qu'il considère que le premier procédé possède un caractère d'historicité. Dans le second cas, Jésus est mis en croix alors que l'instrument du supplice est encore déposé sur le sol. Les soldats étendent le prisonnier sur le bois avec brutalité avant de clouer les bras et les jambes en leur infligeant de violentes extensions.
« Voici donc le Seigneur Jésus crucifié, tendu sur la croix au point qu'on pourrait compter tous ses os […] ». L'auteur fait ici référence à un passage extrait d'un Psaume : « Ils ont compté tous mes os […] »[648]. Il insiste particulièrement sur le sang qui ruisselle des nombreuses plaies de Jésus, tandis que les soldats se partagent ses vêtements. À ce stade, l'auteur s'intéresse aux différents personnages qui entourent le Christ en croix. Les deux larrons sont crucifiés de part et d'autre et les proches de Jésus sont rassemblés au pied de la croix : la Vierge, Jean, Marie-Madeleine et les deux sœurs de la Vierge, Marie mère de Jacques et Salomé. Tous pleurent abondamment sur les souffrances de leur Seigneur, en particulier Madeleine que l'auteur qualifie de « disciple aimée de Jésus », une appellation qui rappelle celle que l'on associe généralement à Jean. Le texte met en exergue la souffrance morale ressentie par ces différents personnages, en particulier celle de la Vierge qui se tient debout entre la croix de son Fils et celle d'un larron. « Sa compassion accroit la Passion de son Fils. Elle était suspendue avec lui à la croix, elle aurait voulu mourir avec lui plutôt que de vivre encore. De tout côté, il n'y a pour elle que misère, et des tourments qu'elle a pu sentir, mais qu'on ne saurait raconter ». Les autres protagonistes expriment également leur compassion à l'égard du supplice de Jésus, mais aussi à l'égard de la douleur de la Vierge.

---

[646] Méditations 227-232.

[647] Cet élément fait l'objet d'une note du traducteur (p. 227) qui indique qu'il s'agit probablement de l'interprétation d'une donnée iconographique. Il est vrai que dans la plupart des images de la Crucifixion, nous le verrons, Jésus possède pour tout vêtement une étoffe qui lui ceint les hanches.

[648] Psaumes 21, 18.

L'auteur s'intéresse ensuite aux paroles prononcées par Jésus lorsqu'il a recommandé sa mère et Jean l'un à l'autre, en particulier l'emploi de l'appellation « femme ». Il tente de justifier l'emploi de cette apostrophe brusque et peu personnelle. Selon l'auteur, elle aurait eu pour seul objectif de limiter le chagrin de la Vierge : « Il ne lui donna pas le nom de mère, pour ne pas l'affliger davantage en évoquant la tendresse de son ardent amour ».
Le récit ne s'attarde pas sur le moment précis où le Christ meurt ; le trépas se remarque, comme chez Jean, à l'affaissement de la tête du Crucifié sur sa poitrine. En revanche, il insiste sur le chagrin des proches de Jésus qui, après la dispersion de la foule, se sont assis au pied de la croix, tous du même côté, et « contemplent leur bien-aimé ». L'auteur invite le lecteur à imiter les personnages sacrés et à contempler, à son tour, le corps meurtri du Christ : « depuis la plante de ses pieds jusqu'au sommet de la tête, il n'y a plus en lui rien qui soit sans blessures ». Cette description se fonde sur l'une des prophéties d'Isaïe : « De la plante des pieds jusqu'au sommet de la tête, rien en lui n'est sain ; c'est blessure, meurtrissure, plaie enflammée, qui n'a été ni bandée, ni pansée, ni adoucie d'huile »[649].
Comme dans la tradition johannique, le récit des *Méditations* s'achève avec l'arrivée des soldats venus pour achever les suppliciés, mais le passage est beaucoup plus développé que dans la source scripturaire. Les soldats achèvent d'abord les deux larrons puis décrochent leurs dépouilles pour les jeter dans une fosse. Les cinq personnages sacrés se placent devant la croix de Jésus afin que ses jambes ne soient pas brisées et que son corps ne subisse pas le même sort que les cadavres des brigands. La Vierge d'abord, puis tous les autres personnages s'agenouillent devant les soldats pour implorer leur pitié. Mais sourd aux prières, le porte-lance nommé Longin perce le flanc droit du Christ à l'aide de son arme. De l'eau et du sang s'écoulent de la plaie. Face à la profanation du corps de son Fils, la Vierge, « à demi-morte », s'effondre dans les bras de Marie-Madeleine. Jean invective les soldats pour leur reprocher leur cruauté et ceux-ci finissent par quitter les lieux. Les personnages sacrés reprennent alors place au pied de la croix en attendant quelque secours pour descendre le corps de Jésus de la croix.

Dans les *Révélations célestes*, Brigitte de Suède exprime sa profonde dévotion pour la Passion du Christ en rapportant trois récits de la Crucifixion.
Le premier[650] est livré par la Vierge, dans le cadre d'une vision où elle évoque, au préalable, les circonstances de l'Annonciation et de la Nativité du Christ, mais aussi sa prise de conscience précoce que son Fils devrait mourir pour le Salut de l'humanité. Le récit de la Crucifixion s'inscrit dans la continuité des épisodes de la Flagellation et du Portement de croix. Arrivée sur le lieu du supplice en même temps que son Fils, la Vierge aperçoit immédiatement les instruments qui ont été préparés pour la mise en croix. Jésus se dépouille lui-même de ses vêtements mais quelqu'un accourt pour lui offrir un voile afin qu'il couvre sa nudité. Les bourreaux forcent ensuite le condamné à s'allonger sur la croix, un détail qui signifie que Jésus a été mis en croix avant que celle-ci ne soit dressée. Après avoir cloué la première main, les bourreaux attachent une corde à l'autre bras et tirent pour amener « l'autre main au trou », ce qui indique que le bois avait été préalablement percé. Les pieds sont ensuite fixés à l'aide de deux clous et la tension du corps est particulièrement insoutenable. Les bourreaux enfoncent alors une couronne d'épines sur la tête de Jésus, le blessant si profondément que du sang ruisselle sur l'ensemble de son visage. Pendant la mise en croix, la Vierge ne regarde pas son Fils car, au premier coup de marteau, elle s'est effon-

[649] Isaïe 1, 6.
[650] Révélations I, X.

drée « comme morte ». Lorsqu'elle reprend conscience, elle est écrasée de douleur en apercevant Jésus « misérablement pendu à la croix ». La sainte insiste longuement sur son aspect misérable et sur les nombreuses blessures qui recouvrent son corps ruisselant de sang. Voyant la souffrance de sa mère, le Christ la recommande à Jean, dont on apprend qu'il est le fils de la sœur de la Vierge. Puis il s'écrie : « Mon Père, pourquoi m'avez-vous délaissé ? », une formule qui concilie l'appel désespéré du récit de Marc et la formulation plus personnelle de celui de Luc. Profondément affligé par la souffrance de ses proches et sentant la mort venir, Jésus s'exprime une dernière fois, cette fois avec les propres mots de l'*Évangile selon saint Luc* : « Ô Père, je remets mon esprit en vos mains ». Selon la tradition johannique, l'inclinaison de la tête sur la poitrine indique que le Christ a rendu l'âme. L'auteur décrit l'aspect misérable du supplicié dont la bouche entrouverte laisse voir la langue sanglante. En dépit de la mort manifeste de Jésus, un soldat perce son flanc à l'aide de sa lance, « si avant qu'elle sortait presque de l'autre côté ». Un parallèle est établi entre les cœurs percés du Christ et de la Vierge, l'un par la lance, l'autre par la douleur.

Le deuxième récit de la Crucifixion[651], dont la Vierge est encore la narratrice, est également précédé des épisodes de la Flagellation et du Portement de croix, mais n'évoque aucun de ceux relatifs à l'Enfance du Christ. La narration est très proche de celle du premier récit mais quelques détails diffèrent. Les instruments du supplice que Marie aperçoit en arrivant sur le Calvaire avec son Fils, sont décrits : il s'agit « d'un marteau et de quatre clous bien aigus ». Le procédé de la mise en croix semble également différent et correspondrait davantage à la première manière décrite dans les *Méditations*. En effet, la sainte précise que « la croix était fichée en terre », ce qui laisse penser qu'elle avait été dressée préalablement. En revanche, les bourreaux utilisent la même méthode que précédemment, en s'aidant d'une corde, pour clouer les membres du Christ. Mais la posture du supplicié sur la croix est plus détaillée : ses bras sont fixés plus haut que sa tête, ses jambes sont croisées au niveau des mollets et ses pieds sont fixés avec deux clous. Plus avant dans le récit, l'appel de désespoir formulé par Jésus à l'attention de Dieu est parfaitement conforme au texte de Marc. À la mort de son Fils, la Vierge s'effondre immédiatement sur le sol.

Le dernier récit de la Crucifixion[652] diffère des deux premiers puisque la narratrice est sainte Brigitte elle-même, d'après une vision qu'elle aurait eu lors de son pèlerinage à Jérusalem. S'étant rendue sur le Calvaire, la sainte a une vision du Christ qui lui explique le déroulement des évènements relatifs à sa mort. Elle aperçoit un trou dans le sol rocailleux dans lequel la croix avait été dressée et stabilisée à l'aide de plusieurs coins de bois. Des tables et des échelles sont disposées afin que les bourreaux puissent crucifier le condamné. Celui-ci vient se mettre en position spontanément, « comme un agneau sans tâche, doux et mansuet, conduit à la boucherie ». Cette précision renforce le caractère sacrificiel de la mort du Christ. Les membres de Jésus sont cloués sur la croix, selon une méthode analogue à celles décrites dans les deux récits précédents. La sainte s'attarde sur sa propre compassion pour les souffrances du Christ et de ses proches, en particulier pour la douleur de la Vierge. Elle voit Marie consolée par Jean et les saintes femmes. Deux d'entre elles la soutiennent lorsqu'elle doit affronter la vision de son Fils crucifié. La sainte ressent dans sa propre chair le chagrin de la Vierge : « La douleur de la Mère transperça tellement mon cœur qu'il me semblait qu'un glaive outreperçait mon cœur d'une amertume incomparable […] ». La fin de la vision de Brigitte est identique au premier récit de la Crucifixion livré par la Vierge.

---

[651] *Ibid*. IV, LXX.

[652] *Ibid*. VII, XV.

Les trois récits qui viennent d'être évoqués sont fidèles à la tradition johannique dans le sens où ils en possèdent tous les éléments caractéristiques, même si certains détails, également rapportés par les évangiles synoptiques, sont délaissés. C'est le cas, par exemple, du partage des vêtements de Jésus ou de la présence des larrons à ses côtés. En fait, la sainte focalise sa narration sur le Christ, la Vierge et les saints personnages en dédaignant les rôles secondaires qui n'auraient pas un rapport direct avec les protagonistes sacrés.

En dehors des textes affiliés à l'une ou l'autre des deux traditions principales qui viennent d'être étudiées, l'analyse des sources littéraires relatives à l'épisode de la Crucifixion a démontré que d'autres récits, en particulier apocryphes, opèrent une fusion de ces deux traditions narratives.

4.3.1.3. La fusion des deux traditions littéraires

Les quatre récits de la Crucifixion qui vont être examinés, trois issus d'évangiles apocryphes et un appartenant à un texte à caractère mystique, opèrent une fusion entre des éléments narratifs développés par la tradition synoptique et d'autres par la tradition johannique. Il est vrai que les sources qui ont été classées dans la catégorie des textes johanniques utilisent également le matériau narratif issu des synoptiques. Mais c'est aussi le cas de Jean lui-même. Les récits qui sont présentés dans ce paragraphe diffèrent de la catégorie précédente car ils ne réutilisent pas la totalité des éléments narratifs qui caractérisent la tradition johannique.

Les deux versions de l'*Évangile de Nicodème*, la byzantine et la latine, interprètent d'une manière assez différente le matériau narratif issu des évangiles synoptiques et de la tradition johannique.
Le récit de la Crucifixion proposé dans la version byzantine de l'apocryphe[653] est très nettement affiliée à la tradition johannique, notamment au travers de la présence de la Vierge, mais introduit également des détails empruntés aux synoptiques, et en particulier à l'*Évangile selon saint Luc*. Lorsque Jésus arrive sur le lieu du supplice, les Juifs dressent immédiatement la croix et dépouillent le prisonnier de ses vêtements que les soldats se partagent. Ils revêtent le Christ « d'un vêtement de laine écarlate » et le hissent sur la croix avant de l'y crucifier à la sixième heure. Les deux larrons sont également crucifiés de part et d'autre. Désespérée par cette vision, la Vierge interpelle son Fils qui se retourne vers elle et l'aperçoit, entourée de Jean et des saintes femmes, tous en pleurs. Jésus recommande alors sa mère et son disciple l'un à l'autre, en accord avec la tradition johannique. S'ensuit un long monologue prononcé par la Vierge, au cours duquel elle se lamente sur l'injustice avec laquelle le Christ est traité. Agacés par ces paroles, les Juifs chassent le groupe des saints personnages loin des suppliciés. Les paragraphes suivants sont fidèles au récit développé par l'*Évangile selon saint Luc* mais l'auteur y introduit également une référence johannique. Selon la tradition lucanienne, Jésus intercède pour le pardon de ses bourreaux et s'écrie : « Père, ne leur impute pas ce péché, car ils ne savent pas ce qu'ils font ». L'auteur rejoint ensuite la tradition johannique en indiquant que Jésus réclame à boire et que les Juifs l'abreuvent de vinaigre à l'aide d'un roseau. Mais aussitôt, il revient à la source synoptique avec les moqueries de la foule et le dialogue du mauvais et du bon larron, dénommés respectivement Gestas et Dysmas. Après avoir promis au bon larron l'accès au paradis, Jé-

[653] Nicodème Byz. 10, 1(3) – 11, 2(2).

sus expire en s'écriant : « Père, je vais remettre mon esprit entre tes mains ». À ce stade du récit, l'auteur emprunte à l'*Évangile selon saint Matthieu* les différents cataclysmes qui sont provoqués par la mort du Christ : les rochers se fendent sous l'effet d'un puissant tremblement de terre, les tombeaux des morts s'ouvrent, le voile du Temple se déchire tandis que les ténèbres obscurcissent le ciel de la sixième à la neuvième heure, une précision que l'on rencontre dans les trois synoptiques. Face à ces prodiges, le centurion, dénommé Longin, reconnait la divinité du Christ. L'auteur introduit alors un épisode inédit relatif aux remords de Judas. Le centurion s'empresse de se rendre auprès de Pilate et lui rapporte les évènements qui se sont déroulés. Ce dernier regrette que Jésus ait été mis à mort et s'adresse au Sanhédrin et au peuple pour tenter de leur faire reconnaitre leur erreur. Les Juifs s'en prennent alors à Judas car ils estiment qu'il est le seul responsable de la mort du Christ. Celui-ci tente d'adoucir ces reproches en rendant l'argent perçu pour sa trahison, mais il ne rencontre aucune indulgence auprès des Juifs. Refusant d'affronter l'opprobre général, il s'enfuit et se donne la mort par pendaison. L'auteur de l'apocryphe byzantin renoue ensuite avec la tradition johannique. Les Juifs se plaignent à Pilate de l'inexactitude de l'inscription qui a été fixée sur la croix ce à quoi le gouverneur répond : « Ce que j'ai écrit, je l'ai écrit ». Ils demandent également que les prisonniers soient achevés pour qu'ils ne restent pas en croix le jour de la fête. Comme chez Jean, le récit s'achève avec l'arrivée des soldats qui brisent les jambes des larrons et percent le côté du Christ, duquel s'écoulent du sang et de l'eau.

Dans la version latine de l'*Évangile de Nicodème*, le récit de la Crucifixion[654] est beaucoup plus succinct et correspond davantage à la tradition synoptique, même si le dénouement est johannique. Arrivé sur le Golgotha, Jésus est dépouillé de ses vêtements, ceint d'une étoffe et couronné d'épines. Il est crucifié entre les deux larrons, Dismas à sa droite et Gestas à sa gauche. Le déroulement du récit est ensuite assez confus et emprunte, sans souci de la chronologie, différents éléments narratifs issus de la tradition synoptique et du récit johannique. Ainsi, Jésus réclame la clémence de son Père à l'égard de ses bourreaux pendant que les soldats se partagent ses vêtements et que la foule se moque de lui. Intervient alors le porte-lance, dénommé Longin, qui perce le flanc du Christ alors que celui-ci est toujours vivant. Pilate ordonne alors que le motif de la condamnation soit apposé sur la croix de Jésus. S'ensuit le dialogue entre le bon et le mauvais larron qui précède immédiatement la mort du Christ. Celle-ci intervient aux environs de midi et s'accompagne d'un obscurcissement du ciel. Au moment de rendre l'esprit, Jésus prononce les paroles que lui attribue la tradition lucanienne. Le récit s'achève avec la reconnaissance de la divinité de Jésus par le centurion qui se rend auprès de Pilate, comme dans la recension byzantine de l'apocryphe. Mais la pendaison de Judas n'est pas mentionnée.

Le récit de la Crucifixion proposé par le *Livre du Coq*[655] est sans doute celui qui synthétise le mieux les éléments narratifs issus des deux traditions scripturaires principales, tout en y ajoutant certains détails qui n'apparaissent dans aucun autre texte de notre connaissance. Le récit débute avec l'arrivée sur le Golgotha des bourreaux qui transportent les instruments de la Passion : des clous, le bois de la croix, une éponge, une coupe de vinaigre et une lance. Ces hommes injurient et frappent Jésus, mais celui-ci endure tous les outrages avec patience. Les bourreaux retirent la tunique écarlate dont le Christ avait été revêtu et la nouent autour de ses hanches. La mise en croix est relativement bien détaillée par l'auteur.

[654] Nicodème Lat. 10, 1 – 11, 3(1).

[655] Coq 9, 1 – 10, 9.

Les membres de Jésus sont d'abord attachés à la croix qui est déposée sur le sol. Les mains et les pieds sont ensuite cloués à l'aide de trois clous. Finalement, la croix est dressée et les deux larrons sont également crucifiés de part et d'autre. Jean, qui est le seul à assister à la mise en croix du Christ, part précipitamment chercher Marie afin qu'elle puisse voir son Fils avant qu'il ne meure. Lorsqu'elle apprend la nouvelle, Marie s'effondre sur le sol, mais après avoir été réconfortée par Jean, elle prend le chemin du Calvaire accompagnée des proches de Jésus et en particulier des saintes femmes. Ce passage ne trouve pas d'équivalent dans les autres récits de la Crucifixion que nous avons étudiés. En revanche, il n'est pas sans rappeler un extrait de l'épisode du Portement de croix tel qu'il est narré par la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème*. Les paragraphes suivants insistent particulièrement sur la souffrance de la Vierge, qui perçoit avec acuité les blessures déjà infligées à son Fils et les tourments à venir. Un nouveau rapprochement peut être proposé avec la version byzantine de l'*Évangile de Nicodème* puisque Marie se lamente longuement sur l'injustice du sort de Jésus. Celui-ci est profondément affligé par la douleur morale de sa mère et ne souhaite pas qu'elle assiste à la fin de son supplice. Ainsi, il recommande la Vierge et Jean l'un à l'autre et le disciple, pour préserver Marie, la ramène chez lui de sorte qu'elle n'assiste pas à la mort de son Fils. Ce détail est également inédit car tous les autres récits de la Crucifixion qui mentionnent la présence de la Vierge s'accordent sur le fait qu'elle était présente lorsque Jésus a rendu l'âme. Après avoir mis la Vierge à l'abri, Jean se hâte de revenir sur le lieu du supplice. La fin du récit apocryphe renoue avec les sources scripturaires. L'auteur rapporte le dialogue du bon et du mauvais larron, issu de la tradition lucanienne, avant d'achever son récit conformément à la narration johannique. Lorsque Jésus réclame à boire, il est abreuvé de vinaigre mêlé de fiel et de myrrhe, à l'aide d'une éponge fixée à l'extrémité d'un roseau. Lorsqu'il rend l'âme, sa tête s'incline sur sa poitrine vers la droite, du côté du bon larron. Seule dérogation au dénouement johannique, l'évocation des cataclysmes dans la veine du récit de Matthieu. L'épisode s'achève avec l'arrivée des soldats qui brisent les tibias des larrons et portent le coup de lance au côté du Christ.

Pour finir, l'*Arbre de vie* de saint Bonaventure[656] relate l'épisode de la Crucifixion en se fondant principalement sur les évangiles synoptiques, en particulier à cause de l'absence de la Vierge, mais emprunte son dénouement à la tradition johannique. La mise en croix est décrite par l'auteur en ces termes : « Là, entièrement nu, les reins seulement couverts d'un linge honteux, il a est jeté brutalement sur le bois de la Croix ; étendu, allongé, tiré, ajusté de côté et d'autre comme une peau, il est percé de clous acérés, fixé à la croix par ses mains et ses pieds sacrés, très cruellement déchiré ». Le fait que Jésus soit « jeté » sur la croix laisse à penser que l'instrument du supplice n'avait pas été dressé au préalable. Pendant ce temps, les soldats jouent pour déterminer les modalités du partage des vêtements du Christ tandis que les larrons sont crucifiés à leur tour. Avant qu'il n'expire, Jésus est abreuvé de fiel. Lorsqu'il rend l'âme à la neuvième heure, les cataclysmes rapportés par l'*Évangile selon saint Matthieu* surviennent. Le centurion reconnait alors la divinité du Christ. Cet évènement marque l'achèvement du récit de la Crucifixion dans la tradition synoptique, mais saint Bonaventure emprunte à Jean un dénouement plus dramatique avec l'arrivée du porte-lance qui perce le flanc du Christ. Le mystique termine avec la vision du corps meurtri de Jésus et insiste particulièrement sur l'abondance du sang qui est « répandu à flots par la sueur, les fouets et leurs pointes, les clous et la lance […]. [Jésus] fut ainsi couvert d'une rouge tunique pontificale […] ».

[656] Arbre 256-261.

ꝏ

L'épisode de la Crucifixion a été relaté par de nombreuses sources littéraires, qu'il s'agisse des quatre évangiles canoniques ou de textes apocryphes et médiévaux, que l'on peut catégoriser selon une double tradition littéraire.
La première se fonde sur les trois évangiles synoptiques dont les récits de la Crucifixion, à quelques détails près, sont identiques. Ces trois textes mettent en place les éléments narratifs qui sont réutilisés, au moins partiellement, dans la trame de tous les récits ultérieurs : le motif de la condamnation de Jésus sur la croix, la présence des deux larrons, le partage des vêtements du Christ par les soldats, l'utilisation d'une éponge imbibée de vinaigre pour abreuver Jésus, la reconnaissance de sa divinité par le centurion et la présence des saintes femmes au pied de la croix. Les textes postérieurs qui s'inscrivent dans la continuité du récit des synoptiques sont essentiellement des apocryphes : *Vie de Jésus en arabe*, *Évangile de Pierre*, *Déclaration de Joseph d'Arimathie* et *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy*. Cette première tradition littéraire se distingue principalement par l'absence de la Vierge au pied de la croix.
La seconde tradition littéraire se fonde sur le récit de la Crucifixion livré par l'*Évangile selon saint Jean* qui, tout en réutilisant partiellement le matériau narratif des synoptiques, introduit de nouveaux détails spécifiques : la présence de la Vierge, le moment où Jésus recommande sa mère et Jean l'un à l'autre et un dénouement différent au cours duquel les soldats brisent les tibias des larrons et percent le flanc du Christ à l'aide d'une lance. La présence de tous ces éléments narratifs dans des textes ultérieurs – *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur, *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, *Méditations sur la vie du Christ* et *Révélations célestes* de Brigitte de Suède – permet d'affirmer qu'ils dépendent de la tradition johannique.
En marge de ces deux traditions littéraires bien délimitées, quelques textes associent des éléments narratifs appartenant à l'une ou l'autre de ces traditions, sans pour autant faire appel à la totalité des caractéristiques qui les définissent. Ainsi, la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème* se fonde principalement sur la tradition johannique mais introduit un épisode spécifiquement lucanien. Il en va de même dans le *Livre du Coq* qui, en outre, propose des détails inédits que l'on ne retrouve dans aucun des autres récits de la Crucifixion étudiés dans le cadre de cette enquête. La recension latine de l'*Évangile de Nicodème*, au contraire, s'éloigne de la filiation johannique en ne mentionnant pas la présence de la Vierge alors que le dénouement est bien celui qui a été introduit par le récit de Jean. Une remarque analogue peut être proposée à l'égard de l'*Arbre de vie* de saint Bonaventure. De la même manière, l'iconographie de la Crucifixion opère une synthèse visuelle d'éléments narratifs issus des évangiles synoptiques et de la tradition johannique.

4.3.2. L'iconographie de la Crucifixion

Dans le premier art chrétien, le thème iconographique de la Crucifixion n'apparait pas précocement. Aucune image n'en a été conservée dans les catacombes de Rome et on n'en trouve aucune mention écrite[657]. En effet, dans les premiers siècles de notre ère, le sacrifice du Christ sur la croix semble avoir été évoqué exclusivement d'une manière symbolique, par le truchement d'images de la croix seule[658]. La première *Crucifixion* conservée date du Ve

[657] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 100.
[658] BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 160.

siècle[659] : il s'agit d'un relief sur bois appartenant au décor des portes de l'église S. Sabina à Rome. Cette importante mutation de l'iconographie de la Crucifixion s'explique peut-être par une volonté de lutter contre le docétisme, dont les adeptes soutiennent que la mort du Christ sur la croix n'est qu'une apparence car l'essence du Fils de Dieu est exclusivement divine. Pour combattre de telles idées, l'Église doit valoriser les éléments qui attestent de la nature humaine du Sauveur, son Incarnation mais également les souffrances qu'il a endurées dans sa chair. Il fut donc recommandé aux artistes et aux commanditaires de privilégier la figuration du Christ en croix sous sa forme humaine, une recommandation qui aboutit à une proclamation officielle lors du concile *in Trullo* réuni à Constantinople en 691-692[660].

Au sein de la documentation iconographique qui a été rassemblée dans le cadre de cette enquête, le thème de la Crucifixion occupe la première place avec un recensement de 496 occurrences, dont 359 sont conservées en Italie et 137 en France. La plus ancienne image murale de la Crucifixion répertoriée dans l'aire géographique étudiée date du VIe siècle[661]. Il s'agit d'une peinture murale conservée dans la galerie principale du cimetière supérieur de S. Gennaro, à Naples. De nombreuses lacunes compromettent la lisibilité de cette image, en dehors de la figure du Christ qui demeure bien visible.

Jusqu'au IXe siècle, tous les exemples répertoriés, fort peu nombreux au demeurant, sont conservés dans des sites romains. Dans la catacombe de Valentin, un *cubiculum* a été décoré d'une *Crucifixion* peinte au VIIe ou au VIIIe siècle[662] (fig. 46). La reproduction ancienne publiée par Orazio Marucchi révèle que toute la partie gauche de la composition a été détruite par le percement d'un arc. Une gravure d'Antonio Bosio permet cependant d'en reconstituer l'iconographie[663]. Néanmoins, en l'absence de toute reproduction plus récente, il est permis de supposer que l'état de conservation de la peinture s'est détérioré, en souhaitant qu'elle n'ait pas tout simplement disparu.
Pour le VIIIe siècle, le *corpus* iconographique comporte deux peintures murales conservées dans l'église S. Maria Antiqua et une mosaïque dans l'ancienne basilique S. Pierre. La première peinture appartient au cycle de la vie du Christ qui a été réalisé sous le pontificat de Jean VII, entre 705 et 707, dans le chœur de l'église. Elle est extrêmement endommagée, si bien que les protagonistes principaux sont presque entièrement détruits. La mosaïque de l'ancienne basilique S. Pierre est contemporaine puisqu'elle appartient au décor de l'oratoire du pape Jean VII. Comme le reste des mosaïques, la *Crucifixion* a été détruite mais un fragment figurant la Vierge a été préservé et est actuellement conservé dans les Grottes vaticanes. La seconde peinture murale de S. Maria Antiqua, en parfait état de conservation, est conservée dans la chapelle Ss. Quirico e Giulitta, dite de Théodote d'après le nom de son commanditaire, un haut dignitaire de la diaconie de S. Maria Antiqua[664] (fig. 47). La fresque aurait été réalisée entre 741 et 752 sous le pontificat de Zacharie[665].

---

[659] La datation de ce relief est sujette à controverse ; Gertrud Schiller considère que le décor des portes de S. Sabina est achevé en 432 tandis que Fabrizio Bisconti en situe la réalisation à la fin du Ve siècle. BISCONTI (2000), *op. cit.*, p. 160. SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 90.

[660] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 477.

[661] Selon l'Index of Christian Art.

[662] La datation la plus précoce est proposée par Orazio Marucchi tandis que l'Index of Christian Art ne tranche pas entre le VIIe et le VIIIe siècle. MARUCCHI (1905), *op. cit.*, p. 556.

[663] Voir note 665 p. 383.

[664] Dans une inscription qui accompagne son portrait dans la chapelle, Théodote est qualifié de *primicerius defensor* et *dispensator* de la diaconie de S. Maria Antiqua, ce qui laisse à penser qu'il en était sans doute l'administrateur.

Deux autres *Crucifixions,* peintes à Rome, sont datées avec incertitude entre le VIIIe et le IXe siècle. La première, pour laquelle nous ne possédons aucune reproduction, est encore abritée dans l'église S. Maria Antiqua. Elle fait partie du décor fragmentaire de la nef latérale droite de l'édifice, dont la réalisation est incertainement datée entre le milieu du VIIIe et le IXe siècle[666]. L'autre peinture murale, parfaitement préservée, est conservée sur le mur droit de la *confessio* de l'église Ss. Giovanni e Paolo (fig. 48). Comme la précédente, la datation de cette peinture n'a pas pu être déterminée avec précision[667].

À partir du IXe siècle, la Crucifixion devient progressivement le thème iconographique principal de l'art chrétien[668]. Aux IXe et Xe siècles, plusieurs *Crucifixions* de tradition carolingienne ont été recensées au sein du *corpus* de cette étude. Au monastère S. Vincenzo al Volturno, une très belle peinture illustrant ce thème iconographique appartient au décor mural de la crypte d'Epiphanius (fig. 49). Dans la basilique S. Clemente de Rome, une autre *Crucifixion* très bien préservée a probablement été peinte dans l'église inférieure par un anonyme romain sous le pontificat de Léon IV, entre 847 et 855[669] (fig. 50).
Au début du siècle suivant, une peinture murale a été réalisée dans la chapelle des Ss. Martiri de Cimitile. Cette *Crucifixion* est très largement lacunaire, en particulier dans sa partie inférieure, mais le schéma général de la composition ainsi que les personnages principaux sont encore visibles. La peinture fait partie d'une campagne de décoration qui a été réalisée sous l'épiscopat de Léon III, entre 904 et 911[670]. En marge d'un cycle de l'Enfance du Christ dont les différentes peintures murales ont déjà été évoquées à plusieurs reprises, une vaste *Crucifixion* a été peinte dans la crypte S. Michele Arcangelo à Olevano sul Tusciano (fig. 51). L'ensemble de ces peintures murales a été réalisé dans la seconde moitié du Xe siècle[671]. La première *Crucifixion* qui a été répertoriée dans l'art mural de la France appartient à cette période carolingienne. Il s'agit d'une peinture qui fait partie du décor de l'église de Saint-Pierre-les-Églises (fig. 52), que l'on date de manière incertaine entre la seconde moitié du IXe et le Xe siècle[672]. Bien que nous n'ayons rencontré aucun vestige plus ancien dans l'art mural français, des images de la Crucifixion existaient en Gaule dès les VIe-VIIe siècles, comme l'attestent certains écrits de saint Grégoire de Tours[673].
Au tournant des Xe et XIe siècles, trois autres *Crucifixions* peuvent être rattachées à la mouvance artistique carolingienne. La première est conservée dans la tour nord-ouest de l'église Ss. Nereo e Achilleo à Rome et datée de la fin du Xe ou du début du XIe siècle[674]. Bien que la partie inférieure de la peinture ait été détruite par le percement d'une ouverture, la composition est encore lisible. La deuxième *Crucifixion* était autrefois conservée dans une église

---

Site internet de la Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Roma : http:// archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/?q=en/node/148.

[665] Selon la Fondazione Federico Zeri et BUSSAGLI (1999), *op. cit.*, Vol. 1, p. 314.

[666] Voir note 20 p. 66.

[667] Voir note 21 p. 66.

[668] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 99.

[669] Voir notes 26 et 27 p. 67. Les affinités stylistiques qui existent entre la *Crucifixion* et l'*Assomption* dans laquelle apparait le portrait de Léon IV laissent à penser que les deux peintures murales ont été réalisées au cours de la même campagne de décoration.

[670] Voir note 31 p. 68.

[671] Voir note 30 p. 68.

[672] Voir note 9 p. 65.

[673] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 100.

[674] MERCIECA Julie, « L'image de la Crucifixion dans les décors monumentaux des IXe et Xe siècles : quelle formule pour quelle(s) formulation(s) ? », à paraitre dans les actes du colloque international interdisciplinaire qui s'est déroulé à Metz et à Nancy sur le thème de « La formule au Moyen Âge » (7-9 juin 2012).

rupestre dite Grotta del Salvatore à Vallerano, en Latium. Cette peinture murale n'existe plus aujourd'hui. Deux fragments, déposés au cours de fouilles effectuées au début du XXe siècle, sont connus grâce à des reproductions publiées dans l'étude consécutive à ces travaux[675]. La datation proposée pour la *Crucifixion* de Vallerano reste débattue[676]. Enfin, une troisième fresque, très endommagée, est conservée dans l'église S. Salvatore de Barzanò, en Lombardie. La partie inférieure de cette image a été entièrement détruite, de sorte qu'on n'aperçoit plus que le buste du Christ en croix et, à sa droite, le visage d'un personnage qui est probablement la Vierge. La datation de cette peinture, entre le Xe et le XIe siècle, est incertaine[677].

Pour la période du XIe siècle, la documentation iconographique de cette étude comporte cinq *Crucifixions* murales parmi lesquelles trois sont particulièrement remarquables. La première fait partie du décor peint, au cours de la première décennie du siècle[678], dans la nef de l'église S. Urbano alla Caffarella à Rome. Comme les autres peintures appartenant à cet ensemble décoratif, la *Crucifixion* est particulièrement restaurée mais il est permis de supposer que le schéma compositif général a été respecté.
La deuxième *Crucifixion* fait partie du vaste programme consacré à la vie du Christ qui a été peint dans la basilique de Sant'Angelo in Formis, vers 1072-1087 sous l'abbatiat de Didier[679] (fig. 53). Au sein du cycle, la *Crucifixion* bénéficie d'une importance particulière puisque la largeur dévolue à la scène est double par rapport à celle des autres épisodes et qu'elle se prolonge sur l'écoinçon séparant les deux arcs en plein cintre que la peinture surmonte.
En France, une belle *Crucifixion* fait partie du décor peint dans l'abside de l'église S. Jean-des-Vignes de Saint-Plancard (fig. 54). Malheureusement, la partie droite de la peinture a été mutilée par l'élargissement d'une fenêtre. L'ensemble du décor mural a probablement été réalisé à la fin du XIe siècle[680] mais, malgré cette datation tardive, s'inscrit dans la mouvance de l'art carolingien.
Deux autres *Crucifixions* n'ont pas pu bénéficier d'une datation précise entre le XIe et le XIIe siècle. La première est conservée dans la crypte de l'église S. Pietro Incarnario de Vérone. En ce qui concerne cette peinture murale, aucune hypothèse de datation précise n'a été avancée en dehors d'une large période couvrant les XIe et XIIe siècles[681]. La seconde peinture murale fait partie du décor de l'église rupestre dite grotte de S. Michele à Monte Mona-

---

675 BERTINI CALOSSO Achille, « Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano » in *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, 1907, XXX, p. 189-241 et pl. hors texte.

676 Dans son étude déjà ancienne, Achille Bertini Calosso suggère une datation entre la fin du Xe et le début du XIe siècle. BERTINI CALOSSO (1907), *art. cit.*, p. 240. Plus récemment, Simone Piazza citait une proposition de Hans Belting datant la *Crucifixion* de Vallerano au milieu du Xe siècle en raison des similitudes qui existent avec celle de Cimitile. Mais Piazza n'excluait pas la possibilité que la peinture murale de Vallerano ait été réalisée plus précocement, dans la seconde moitié du siècle précédent. Il a néanmoins réfuté cette hypothèse dans une étude ultérieure dans laquelle il suggère une datation dans la seconde moitié du Xe siècle. PIAZZA (1999), *art. cit.*, p. 149 et 153. PIAZZA (2006), *op. cit.*, p. 68.

677 La datation la plus ancienne, au cours du Xe siècle, est proposée par Oleg Zastrow, tandis que l'étude la plus récente, publiée par Rossana Cardani Vergani, ne tranche pas entre le Xe et le XIe siècle. La datation la plus précise, au tournant des deux siècles, est suggérée par Rinaldo Beretta. BERETTA Rinaldo, « Il castello e la chiesa battesimale di San Salvatore a Barzanò » in *Oblatio*, 1971, p. 137-152. CARDANI VERGANI Rossana, « Il Battistero di Riva San Vitale. Una testimonianza artistica del medioevo » in *Kunst und Architektur in der Schweiz*, 1999, 50, fasc. 2, p. 65. ZASTROW Oleg, *Affreschi romanici nella provincia di Como*, Banca Populare di Lecco, 1983, p. 194-195.

678 Voir note 33 p. 69.

679 Voir notes 34 à 36 p. 69.

680 Voir note 32 p. 68.

681 Selon l'Index of Christian Art.

co di Gioia, qui comporte également une *Annonciation* déjà évoquée plus haut. Cette décoration picturale a probablement été réalisée au tournant des deux siècles[682].

Au XIIe siècle, le nombre des *Crucifixions* répertoriées au sein de la documentation iconographique de cette enquête commence à s'accroitre, avec un recensement pour ce siècle de huit occurrences en Italie et sept en France. Il est à noter que, jusqu'à la fin du XIIe siècle, les images murales de la Crucifixion conservées en Italie sont surtout situées à Rome, dans le sud de la Péninsule ou dans la région vénitienne. Cette répartition géographique laisse à penser que l'art byzantin a pu jouer un rôle important dans la diffusion du thème iconographique en Occident.
Au XIIIe siècle, le recensement des *Crucifixions* appartenant à l'art mural de l'Italie et de la France est encore limité, avec respectivement 22 et neuf occurrences. En revanche, les images relatives à cet épisode deviennent pléthoriques à partir du siècle suivant. Le *corpus* italien compte 159 *Crucifixions* datées du XIVe siècle et 112 au siècle suivant, 36 et 37 en France pour les mêmes périodes. Dans la première moitié du XVIe siècle, l'illustration de la mort du Christ se raréfie considérablement dans la Péninsule, avec seulement 11 images recensées, tandis qu'elle connait encore une grande faveur dans l'art mural de l'Hexagone avec 21 occurrences.

En préambule de l'analyse iconographique de la Crucifixion elle-même, quelques images illustrant les préparatifs du supplice doivent être examinées. Il s'agit de plusieurs peintures murales qui représentent, d'une part, le Christ dépouillé de ses vêtements à son arrivé sur le Golgotha et, d'autre part, la mise en croix que nous désignons sous l'appellation de Crucifiement[683].

4.3.2.1. Les préparatifs et le Crucifiement

Le thème secondaire du Christ dépouillé de ses vêtements est peu répandu dans l'art mural. Au contraire, il est évoqué dans plusieurs des sources littéraires qui ont été étudiées dans le cadre de notre enquête. Ce thème apparait pour la première fois dans l'*Évangile de Nicodème* qui en offre deux interprétations différentes en fonction de la version considérée. Dans la recension byzantine, le Christ est d'abord dépouillé de ses vêtements puis revêtu d'une tunique écarlate qui évoque un autre moment de la Passion, celui où l'Ecce Homo est présenté à la foule par Pilate. Dans la version latine, l'auteur indique simplement que Jésus a été dévêtu. L'idée que le Christ ait été nu au moment de la Crucifixion est reprise par Maxime le Confesseur et par l'une des visions de Brigitte de Suède.
Mais pour d'autres auteurs, la nudité du Sauveur sur la croix semble inenvisageable. Ainsi, le *Livre du Coq* réutilise l'idée d'un vêtement écarlate mais qui aurait été simplement noué autour des hanches du Christ. De la même manière, dans l'*Arbre de Vie*, les *Méditations sur la vie du Christ* ou les deux premières visions de sainte Brigitte, la nudité de Jésus est dissimulée grâce à un voile attaché à sa taille. La sainte suédoise précise, en outre, que le Christ s'est dévêtu lui-même, ce qui permet d'insister sur le caractère volontaire de son sacrifice.

[682] Voir note 630 p. 374.

[683] Le terme de Crucifiement a longtemps été employé comme un synonyme de Crucifixion. Louis Réau opère déjà la distinction entre les deux appellations et réserve de préférence la première à la mise en croix du Christ. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 473.

Au sein de la documentation iconographique rassemblée dans le cadre de notre enquête, le thème secondaire du Christ dépouillé de ses vêtements apparait à deux reprises, dans deux peintures murales conservées en Italie.

La première est exclusivement dédiée à ce sujet et appartient à un cycle de la Passion du Christ conservé dans l'église abbatiale de San Sebastiano, en Latium (fig. 55). Cet ensemble décoratif a probablement été réalisé à la fin du XIIIe siècle, une période durant laquelle l'abbaye, occupée alors par une communauté de Clarisses, connait un grand rayonnement et participe à la diffusion du franciscanisme dans la région[684]. La scène peinte se déroule sur le Golgotha, comme l'indique la croix érigée à l'arrière-plan, à laquelle une échelle a été adossée. Au centre de la composition, le Christ est dévêtu par l'un des geôliers qui lui retire sa tunique. Sa nudité est dissimulée par le *perizonium*, une étoffe blanche qui est traditionnellement nouée autour des hanches du Crucifié. La Vierge est identifiable, derrière son Fils, grâce au nimbe qu'elle arbore. Les mains écartées dans un geste de surprise, ou peut-être de supplication, elle se retourne vers un soldat qui tente de l'écarter en la repoussant de sa main gauche, tout en la menaçant de la dextre levée. Plusieurs soldats casqués sont présents autour des personnages sacrés. Deux autres hommes désignent la croix de leurs mains tendues pour signaler leur impatience d'assister au Crucifiement du prisonnier.

Dans la seconde peinture murale, le thème du Christ dépouillé de ses vêtements est couplé à celui du Crucifiement qui en constitue le sujet principal. Cette image fait partie du cycle de la Passion peint dans l'église S. Maria Donnaregina de Naples (fig. 56). Le premier thème est illustré dans l'angle inférieur gauche de la composition, isolé de l'action principale par une paroi rocheuse, comme si les personnages étaient abrités dans une anfractuosité du mont Golgotha. Comme à San Sebastiano, un soldat retire au Christ sa tunique dont les manches recouvrent encore ses mains. La Vierge, revêtue d'un *maphorion* sombre, se précipite pour nouer le *perizonium* autour des hanches de son Fils, un motif iconographique que l'on peut rapprocher du texte des *Méditations sur la vie du Christ* qui indique que Marie utilise son propre voile pour dissimuler la nudité de Jésus. Trois autres personnages nimbés sont rassemblés autour de la Vierge et du Christ, vraisemblablement les saintes femmes parmi lesquelles Marie-Madeleine est identifiable grâce à sa longue chevelure dénouée. Les personnages sacrés sont encerclés par un groupe compact de soldats casqués.

Le reste de la composition est consacré au thème du Crucifiement. La mise en croix du Christ a été relatée avec force détails, nous l'avons vu, par plusieurs auteurs apocryphes ou médiévaux dont les récits donnent naissance à deux traditions différentes. Dans la première, véhiculée principalement par certains apocryphes, *Évangile de Pierre* et *Livre du Coq*, la croix est déposée sur le sol au moment où Jésus y est cloué par ses bourreaux. Au Moyen Âge, cette conception de la mise en croix est réutilisée par saint Bonaventure dans l'*Arbre de vie*.

Mais deux autres textes mystiques, les *Méditations sur la vie du Christ* et les *Révélations* de Brigitte de Suède, introduisent une seconde tradition selon laquelle la croix avait été dressée au préalable. Pour l'auteur du premier texte, ce second procédé possède une historicité indéniable et s'il mentionne brièvement la première méthode, ce n'est que pour signaler que certains de ses prédécesseurs l'avaient privilégiée. Sainte Brigitte ne tranche pas véritablement en faveur de l'une ou l'autre de ces traditions. En effet, dans la première de ses visions sur la Crucifixion, Jésus est cloué sur la croix tandis qu'elle est déposée sur le sol alors que dans les deux autres, l'instrument du supplice avait été préalablement érigé.

---

[684] BÂTARD (1958), *art. cit.*, p. 177.

Dans le *Crucifiement* de Naples (fig. 56), le peintre a illustré le second procédé de mise en croix, promu par les *Méditations* et les *Révélations*. La croix, en forme de tau, est érigée au centre de la composition, flanquée de celles, encore vides, qui accueilleront les deux larrons. Deux échelles ont été adossées à la traverse de la croix, l'une à l'avant et l'autre à l'arrière, pour permettre aux bourreaux de clouer les mains de Jésus. Ce détail correspond très précisément au récit des *Méditations sur la vie du Christ*. En effet, l'auteur indique que deux échelles avaient été dressées contre la croix, celle correspondant à la droite du Christ étant disposée à l'arrière. En revanche, la troisième échelle mentionnée par le texte et qui aurait permis au condamné de se positionner lui-même devant l'instrument du supplice n'est pas figurée dans la peinture. Les pieds de Jésus reposent sur une tablette de bois qui est soutenue à la bonne hauteur par plusieurs hommes. Ce motif iconographique se rapprocherait davantage du troisième récit de sainte Brigitte qui précise que des échelles, mais également des tables, avaient été disposées pour procéder à la mise en croix. Le fait que le texte soit, de plusieurs décennies, postérieur à la peinture murale de Naples laisse à penser que la sainte a pu avoir connaissance d'images similaires qui ont enrichi la teneur de visions. Dans la fresque, la main droite du Sauveur a déjà été clouée sur le bois et l'un des bourreaux tire violemment sur son bras gauche pour le fixer à son tour, tandis que l'autre soldat empoigne violemment le prisonnier par les cheveux et la barbe. Au pied de l'échelle, disposée à la gauche du Christ, un soldat transporte un panier contenant deux clous et un marteau. De l'autre côté, un homme enfonce un long bâton dans le flanc du Christ pour le forcer à se redresser et faciliter ainsi le travail de ses comparses. Une foule compacte se presse autour du supplicié. À l'extrémité droite de la composition sont figurés trois cavaliers dont l'un, tenant un bâton de commandement, semble diriger la manœuvre et veiller au bon déroulement de la mise en croix. Au premier plan, le peintre a représenté plusieurs personnages sacrés. Près des cavaliers, saint Jean assiste, impuissant et les mains jointes, au Crucifiement du Sauveur. Plus à gauche, le groupe des saintes femmes est figuré, une seconde fois, autour de la Vierge qui s'est évanouie à la vue de son Fils supplicié.

Un autre *Crucifiement* illustrant le même procédé de mise en croix appartient au décor peint par Fra Angelico dans le couvent S. Marco de Florence (fig. 57). Les personnages se détachent sur un fond beige dont l'uniformité est à peinte interrompue par la figuration d'un sol rocailleux, formant un petit monticule au centre duquel la croix est fichée. Conformément au récit livré par les *Méditations sur la vie du Christ*, trois échelles ont été dressées contre l'instrument du supplice. Sur les deux plus hautes, adossées à l'arrière de la traverse, sont juchés les deux bourreaux occupés à clouer les mains du Christ. Comme à Naples, la main droite a déjà été fixée et l'on s'apprête à faire de même pour la gauche. Les pieds de Jésus reposent encore sur l'échelle, de faible hauteur, disposée devant le montant vertical de la croix, mais on aperçoit le *suppedaneum* sur lequel ils seront bientôt cloués. Le Christ porte le *perizonium* et la couronne d'épines, le *titulus* sur lequel est inscrit le motif de la condamnation – *Iesus Nazarenus rex Iudaeorum* selon l'évangile de Jean – a été fixé au sommet de la croix. Les paroles que saint Luc attribue à Jésus s'échappent de sa bouche : « Mon Père, pardonnez-leur, car ils ne savent pas [ce qu'ils font] »[685]. Au pied de la croix, la Vierge accompagnée d'une sainte femme, probablement Marie-Madeleine, est plongée dans une profonde affliction. Les mains jointes devant l'abdomen et la tête inclinée, elle offre son visage ravagé par le chagrin au regard de l'observateur. Dans la partie droite de la composition, un soldat et deux hommes, faisant probablement partie des accusateurs du Christ, conversent, indifférents au sort du supplicié et à la douleur des deux femmes.

[685] PR DIMICTE ILLIS QVIA NESCIV¯I (*Pater dimitte illis non enim sciunt [quid faciunt]*).

Quatre autres images du Crucifiement illustrent le procédé de mise en croix selon lequel l'instrument du supplice n'aurait pas été dressé au préalable, mais déposé sur le sol. Le thème fait presque toujours l'objet de figurations indépendantes sauf dans le dernier cas où il est associé à la Crucifixion elle-même.

Dans l'oratoire S. Bernardino dei Disciplini de Clusone, le cycle peint de la vie du Christ se poursuit avec un *Crucifiement* pour lequel Giacomo Borlone de Buschis a mis en œuvre une composition très simple (fig. 58). La large croix de bois est déposée sur un sol rocailleux, à l'horizon duquel quelques rochers se dessinent. L'insertion de la croix par rapport au plan du sol est quelque peu maladroite, mais elle possède l'avantage de permettre au Christ d'être face à l'observateur. Le supplicié est coiffé de la couronne d'épines et revêtu d'un *perizonium* dont l'étoffe est si diaphane qu'elle dissimule à peine sa nudité. Ses mains et ses pieds ont été attachés au bois de la croix à l'aide de cordes, conformément au récit apocryphe du *Livre du Coq*. Deux bourreaux sont déjà en train de clouer les mains, dans lesquelles ils enfoncent d'épaisses pointes métalliques à l'aide de marteaux. Un troisième bourreau tire sur la corde qui lie les pieds de Jésus et le clou, destiné à les fixer, est déposé sur le sol auprès de lui. Dans l'angle supérieur gauche de la composition, les visages affligés de la Vierge et de Jean apparaissent entre deux rochers. Les mains jointes en une muette supplication, ils assistent, impuissants, au supplice du Christ.

Une composition analogue apparait dans le *Crucifiement* qui appartient au cycle de la Passion peint dans l'église S. Martin de Jenzat (fig. 59). L'insertion de la croix par rapport au plan du sol, matérialisé par une colline herbeuse, est également maladroite. Quatre bourreaux s'affairent autour du Christ, allongé sur l'instrument du supplice. Deux d'entre eux sont déjà en train de clouer la main gauche et les pieds de Jésus. Les deux autres, s'occupant du bras droit, forment un motif iconographique qui s'apparente directement à la première vision rapportée par sainte Brigitte de Suède dans ses *Révélations*. Dans cette vision, les bourreaux, après avoir cloué la première main du Christ, attachent une corde à l'autre bras et tirent fortement pour amener la main au trou, qui avait préalablement été percé dans le bois. Et c'est précisément ce que le peintre de Jenzat a représenté. L'un des tortionnaires tient en main la corde qui lie le poignet droit de Jésus tandis que l'autre se tient prêt à enfoncer le clou dans l'orifice, bien visible dans le bois de la croix. Dans la partie gauche de la composition, la Vierge et Jean, qui lui apporte un certain soutien physique, assistent à la scène.

Dans le *Crucifiement* qui poursuit le cycle de la Passion du Christ peint dans la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona (fig. 60), la composition est beaucoup plus complexe bien qu'elle réponde au même procédé de mise en croix que les deux peintures précédentes. Les personnages qui assistent à la scène sont nombreux et insufflent à l'image une forte impression de mouvement et de réalisme. Cette impression est renforcée par la disposition de la croix dans la partie droite de la composition. À l'aide d'un raccourci bien maîtrisé, Il Pordenone prolonge le montant vertical de la croix, déposée sur le sol, au-delà du cadre de l'image, en direction de l'observateur. Dans une mise en scène habile, le prophète qui est figuré dans un médaillon au registre inférieur s'écarte légèrement pour être visible et pose sa main sur le bois de la croix, en désignant l'orifice qui le perce. Le Christ, couronné d'épines et revêtu du *perizonium*, a été jeté sur la croix. En raison de la disposition de l'instrument du supplice, Jésus relève le buste afin que son visage soit bien visible. Son bras droit est maintenu par un homme, tandis qu'un autre est en train de clouer la main. Un troisième homme, vu de dos, s'apprête à saisir le bras gauche du Christ qu'un quatrième, tenant un marteau, fixera à son tour. L'arrière-plan est occupé par de nombreux soldats, cas-

qués et cuirassés, ainsi que par des personnages enturbannés qu'il faut identifier aux Juifs ayant exigé la condamnation de Jésus. On aperçoit également les deux larrons, torse nu et les mains liées dans le dos, qui sont amenés sur les lieux du supplice. Dans l'angle inférieur gauche de la composition, trois jeunes hommes ayant dégainé leurs épées sont engagés dans une rixe qui ajoute au climat de violence de la scène. L'un d'entre eux, en position de faiblesse, prend appui sur sa main droite qui est située hors du cadre de l'image, faisant ainsi pendant à la croix. Cette bagarre constitue probablement une allusion au thème du partage des vêtements du Christ que l'on rencontre généralement dans l'iconographie de la Crucifixion elle-même et qui sera évoqué plus loin. Derrière ce groupe masculin, une femme revêtue d'un *maphorion* sombre et les mains jointes doit probablement être identifiée à la Vierge. Accompagnée par d'autres femmes, elle est repoussée sans ménagement par un soldat en armure, un motif iconographique qui a déjà été observé à plusieurs reprises dans le contexte du Portement de croix[686].

Le dernier *Crucifiement* qui a été répertorié fait partie, comme nous l'avons déjà signalé, d'une composition plus vaste dont le sujet principal est la Crucifixion (fig. 61). Cette image composite appartient à un petit cycle de la Passion peint à l'intérieur de la chapelle des Pénitents, dans la collégiale S. Julien de Tournon-sur-Rhône, en Ardèche. Le décor pictural, aux caractères nordiques affirmés, est probablement l'œuvre d'un peintre appartenant à l'entourage du flamand Joos van Wassenhove qui l'aurait réalisé vers 1490[687]. Le moment du Crucifiement est illustré dans la partie droite de la composition (voir détail). Le Christ, revêtu du *perizonium* et couronné d'épines, est allongé sur la croix dont la disposition rappelle les peintures de Clusone ou de Jenzat. Un soldat est occupé à clouer la main gauche du Christ tandis que la droite n'est encore qu'attachée au bois de la croix qu'un deuxième soldat est en train de percer. Deux autres bourreaux s'occupent des pieds du Christ qui sont liés ensemble à l'aide d'une corde. Le premier, violemment arc-bouté en prenant appui contre la croix, tire sur la corde tandis que le second enfonce un énorme clou dans les deux pieds rassemblés. Deux soldats, casqués et armés de hallebardes, sont les seuls à assister à la mise en croix, en dehors évidemment des bourreaux. Les autres personnages appartiennent tous à la scène de la Crucifixion qui sera évoquée plus loin.

À l'issue de ce préambule évoquant les préparatifs, l'analyse iconographique de la Crucifixion à proprement parler va s'articuler autour de plusieurs axes. Une étude des différents personnages et éléments récurrents de l'iconographie de la Crucifixion a conduit à l'élaboration d'une typologie qui comporte quatre formules iconographiques principales, dont la stabilité est frappante. En marge de ces quatre formules, le motif particulier de la croix – arbre sera également examiné avant d'introduire quelques éléments de réflexion relatifs, d'une part, à la pratique dévotionnelle de la méditation sur la mort du Christ et, d'autre part, à la dimension symbolique de la souffrance de la Vierge au pied de la croix.

4.3.2.2. Les personnages et motifs récurrents dans l'iconographie de la Crucifixion

En dehors du Christ qui, bien évidemment, est toujours présent et auquel le premier paragraphe est consacré, l'iconographie de la Crucifixion comporte plusieurs personnages et motifs récurrents qui doivent faire l'objet d'une étude indépendante car ils sont régulièrement figurés, quel que soit le type de composition adopté. La Vierge et Jean font l'objet d'un

[686] Voir p. 657 et suivantes.

[687] MESURET (1967), *op. cit.*, notice LVII, p. 234-235. ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 308-314.

examen couplé en raison de deux traits communs : d'une part, ils possèdent un poids équivalent dans l'iconographie puisqu'ils ne sont presque jamais représentés l'un sans l'autre et, d'autre part, leurs gestuelles sont similaires. Les deux paragraphes suivants s'attachent aux figures de Marie-Madeleine et des larrons qui occupent également une place importante dans l'imagerie de la Crucifixion. Enfin, le dernier paragraphe examine les éléments célestes qui sont très souvent figurés, en particulier le soleil et la lune, d'une part, et les anges, de l'autre.

Le Christ sur la croix

La figuration du Christ sur la croix répond à deux types iconographiques différents : celui du Christ vivant, ou *Christus triumphans*, et celui du Christ mort, ou *Christus patiens*.
Dans les plus anciennes images murales de la Crucifixion, le type du *Christus triumphans* prévaut. Les yeux de Jésus sont alors ouverts, le corps raide et plaqué contre le bois de la croix et la tête en position frontale ou très légèrement inclinée vers la droite. La *Crucifixion* fragmentaire conservée dans la catacombe S. Gennaro de Naples, le premier exemple qui appartienne à notre *corpus* iconographique, s'apparente en tout point au type du *Christus triumphans*. La tête très faiblement tournée, Jésus fixe son regard pénétrant sur l'observateur. Ses bras tendus créent un angle droit avec son buste dénudé, de sorte que son corps entier se confond avec la forme de la croix.
Le type iconographique du Christ vivant apparait également à Rome dans les peintures murales de la catacombe de Valentin et de la chapelle Ss. Quirico e Giulitta de S. Maria Antiqua (fig. 46 et 47). Dans les deux cas, Jésus a les yeux ouverts, la tête légèrement inclinée vers la droite, et la raideur de son corps épouse parfaitement la forme de la croix. Le Crucifié n'est pas dénudé mais revêtu du *colobium*, une tunique longue qui caractérise généralement le Christ en croix jusqu'à la fin du VIIIe siècle[688]. Selon Achille Stubbe, ce vêtement est indissociable de l'image du Christ vivant dans une formule iconographique qu'il qualifie de paléosyriaque[689]. Gertrud Schiller accepte également l'origine orientale d'un tel type iconographique et s'intéresse au contexte de son introduction en Occident. De 606 à 752, des papes d'origine syriaque ou grecque se succèdent sur le trône de Saint Pierre. Dans le même temps, des artistes venus d'Orient s'installent à Rome pour échapper à la crise iconoclaste. Cette conjoncture particulière explique, selon l'auteur, pourquoi le modèle iconographique de la Crucifixion byzantine a été si largement adopté à Rome[690].
De fait, au sein de notre *corpus* iconographique, l'image du Christ oriental portant le *colobium* se rencontre exclusivement dans quatre *Crucifixions*, toutes conservées à Rome et datées avant le IXe siècle. Outre les deux peintures murales précédemment évoquées, cette formule apparait dans une mosaïque de l'ancienne basilique S. Pierre et dans une peinture abritée dans l'église Ss. Giovanni e Paolo (fig. 48). Dans cette seconde image, la figuration du Christ est parfaitement identique à celles qui viennent d'être examinées. Nous remarquons, par ailleurs, que les membres de Jésus sont fixés à la croix à l'aide de quatre clous, particularité que l'on observe également à S. Maria Antiqua et que Jean-Claude Schmitt qualifie de norme « romane », par opposition à une norme « gothique » dans laquelle les deux pieds sont fixés à l'aide d'un clou unique[691]. En dehors de ces quatre *Crucifixions* romaines, toutes les images murales qui ont été recensées au sein de notre documentation

[688] DI S. STANISLAO (1894), *op. cit.*, p. 432.
[689] STUBBE (1958), *op. cit.*, p. 25.
[690] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 100.
[691] SCHMITT (2002), *op. cit.*, p. 151-151.

montrent le Christ revêtu du *perizonium,* qui tend à remplacer le *colobium* dès le VIIIe siècle pour le supplanter définitivement au siècle suivant[692].
Le type iconographique du *Christus triumphans* demeure assez répandu jusqu'au XIIe siècle. Nous en trouvons encore un bel exemple dans une *Crucifixion* fragmentaire qui fait partie d'un décor déposé, autrefois conservé dans l'église S. Sauveur de Casenoves à Ille-sur-Têt (fig. 62). Jésus est crucifié sur une large croix potencée, délimitée par d'épais cernes rouges. Ses yeux ouverts, démesurément grands, sont tournés vers un au-delà invisible pour l'observateur. Malgré un léger fléchissement des bras, la raideur du corps du Christ vivant est encore bien affirmée. Le Crucifié est revêtu du *perizonium* que l'on distingue partiellement, au-dessus de l'arrachement qui a détruit toute la partie inférieure de la peinture.
La figuration du Christ vivant dans les *Crucifixions* plus tardives est peu fréquente et quelquefois assez ambiguë. Prenons pour exemple une peinture murale conservée dans l'abside de l'église S. Saba de Rome (fig. 63). Elle aurait été réalisée dans les années 1320-1330[693] pour le compte du frère Sabba de Nazzano, qui peut probablement être identifié à un certain Nazzano Romano[694]. Une observation attentive de cette *Crucifixion* permet de constater que les yeux de Jésus sont entrouverts. Pourtant, l'inclinaison de sa tête et l'affaissement de son corps sont plutôt caractéristiques, comme nous allons le voir, du type iconographique du Christ mort, d'autant que son flanc a déjà été transpercé par le coup de lance.

Ainsi, dans cette image de la Crucifixion comme dans de nombreuses autres, le type iconographique du Christ vivant pose la question du moment qui a été représenté, en particulier lorsque son flanc a déjà été transpercé ou que le porte-lance s'apprête à le faire, comme par exemple dans les peintures murales de S. Maria Antiqua ou d'Ille-sur-Têt (fig. 47 et 62). En effet, si l'on se réfère à l'*Évangile selon saint Jean* et à la tradition littéraire qui en découle, Jésus a déjà rendu l'âme lorsque le coup de lance au côté lui est infligé. Ces images ne possèdent donc pas une stricte vocation narrative mais ont pour objet principal l'exaltation du triomphe du Christ sur la mort, au travers du sacrifice sur la croix.
En revanche, dans d'autres *Crucifixions,* fort rares au demeurant, l'utilisation du type iconographique du Christ vivant se justifie exclusivement par la volonté de représenter un moment particulier de l'épisode, au cours duquel Jésus n'est pas encore mort. C'est le cas, notamment, dans une très belle peinture murale conservée dans la chapelle S. Jean du Palais des Papes d'Avignon (fig. 64). Commandée par le pape Clément VI, cette peinture a été réalisée par Matteo Giovanetti ou son atelier vers 1346-1348[695]. Comme à S. Saba, les yeux de Jésus sont entrouverts mais son visage est, ici, tourné en direction de saint Jean. Malgré un léger fléchissement des jambes, la raideur du corps correspond bien au type iconographique du Christ vivant, un état corroboré par l'absence du porte-lance et de toute plaie au côté. En réalité, le peintre a illustré ici le moment précis où le Christ recommande sa mère et son disciple bien-aimé l'un à l'autre, conformément à la tradition johannique. Une inscription en lettres d'or se déploie entre le Crucifié et saint Jean, composant une ligne droite qui matérialise l'échange verbal entre les deux hommes, déjà suggéré par la convergence des regards. Au travers des mots issus de l'*Évangile selon saint Jean*, « Ecce mater tua », l'observateur comprend que le Christ est en train de confier sa mère à son disciple et que

[692] DI S. STANISLAO (1894), *op. cit.*, p. 432.

[693] Selon l'Index of Christian Art.

[694] Une inscription permet d'identifier le commanditaire de la peinture : « hoc opus fecit fieri fr. Sabba de Naccano monachus uhius sc monast ». ROMANO S. (1992), *op. cit.*, p. 301.

[695] ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 160-173.

celui-ci, une main tendue, paume ouverte, accepte de se conformer à la dernière volonté de son maître.
L'illustration du moment auquel le Christ recommande la Vierge et Jean l'un à l'autre est peu fréquente dans l'art mural de la France et de l'Italie. Le *corpus* de notre étude ne comporte qu'un seul autre exemple, beaucoup plus ancien et moins explicite, dans la Crucifixion de S. Vincenzo al Volturno (fig. 49). Le Christ, revêtu d'un *perizonium* brun-rouge, est crucifié sur une très large croix. La couleur inhabituelle de l'étoffe qui ceint les hanches du Christ révèle peut-être un rapport avec le récit apocryphe du *Livre du Coq,* qui raconte que le vêtement écarlate porté par Jésus a été noué à sa taille au moment de la Crucifixion. La raideur du corps du Crucifié, qui se confond avec la forme de la croix, correspond au type iconographique du *Christus triumphans*. Cependant, l'inclinaison assez prononcée de la tête laisse subsister un doute que la détérioration du visage ne permet pas de lever. Pourtant, si l'on prend en considération le moment qui a été représenté, il est permis de supposer que le peintre de S. Vincenzo a bel et bien figuré un Christ vivant. En effet, la présence de deux inscriptions, au-dessus des bras de la croix, indique que le peintre s'est attaché à illustrer le moment de la recommandation mutuelle. À la droite du Christ, du côté de la Vierge, l'inscription « Mulier ecce filius tuus » est encore bien lisible tandis que de l'autre côté, le déchiffrement de la seconde partie de la recommandation, « Ecce mater tua », s'avère plus ardu mais néanmoins logique.

Dans la grande majorité des *Crucifixions* murales sur lesquelles s'appuie notre analyse, le Christ est déjà mort sur la croix selon le type iconographique du *Christus patiens*. Cette mutation iconographique fondamentale semble avoir eu lieu dans le milieu carolingien, probablement au sein de l'école de Reims[696]. Le premier exemple connu du *Christus patiens*, dans le Psautier d'Utrecht réalisé vers 830[697], provient de ce centre de création. Cette transformation iconographique est contemporaine d'une doctrine, développée par Paschase Radbert, qui insiste sur la nécessité de la mort physique du Christ sur la croix comme fondement du sacrement eucharistique et de sa présence réelle dans les deux espèces[698]. La mise en exergue de cette première image du *Christus patiens* et de ses liens étroits avec le texte de Paschase Radbert rend obsolète des études plus anciennes qui situaient l'émergence du type iconographique du Christ mort au Xe ou au XIe siècle[699].
C'est au cours de cette seconde période que le type iconographique du *Christus patiens* apparait au sein de la documentation de cette étude. Une *Crucifixion* conservée dans une chapelle de l'église S. Maria Assunta de Summaga, en Vénétie, en constitue peut-être le premier exemple. Très fragmentaire, cette peinture murale a probablement été réalisée dans la première moitié du XIe siècle[700]. La posture du Christ crucifié s'est sensiblement modifiée par rapport aux images qui ont été évoquées précédemment, même si son corps conserve encore une certaine raideur. Les bras sont légèrement fléchis, de sorte qu'ils ne sont plus exactement superposés à la traverse de la croix mais un peu en-dessous. La tête de Jésus est fortement inclinée sur son épaule droite et, surtout, ses yeux sont clos.

---

[696] Les éléments d'explication relatifs au passage du type iconographique du *Christus triumphans* vers celui du *Christus patiens* proviennent de SCHILLER (1972), *op. cit*., p. 105.

[697] Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Ms 38, fol. 67r.

[698] PASCHASE RADBERT, *De corpore et sanguine Domini*.

[699] Germano Di S. Stanislao affirme que l'image du Christ mort n'apparait pas avant le Xe siècle tandis que Louis Réau et Achille Stubbe en situent l'apparition au siècle suivant. Dorothy Shorr précise que la transition entre les deux types icongraphiques s'est effectuée dans l'art byzantin au début du XIe siècle. DI S. STANISLAO (1894), *op. cit*., p. 433. SHORR Dorothy C. « The mourning Virgin and saint John » in *The Art Bulletin*, juin 1940, 22, fasc. 2, p. 66. RÉAU (1957), *op. cit*., p. 478. STUBBE (1958), *op. cit*., p. 25.

[700] Selon l'Index of Christian Art.

Les mêmes caractéristiques définissent l'image du Christ mort dans la *Crucifixion* qui décore le cul-de-four de l'abside de la basilique supérieure de S. Clemente, à Rome (fig. 65). Cette magnifique mosaïque a été réalisée au XIIe siècle[701], peut-être dans les années 1110-1120[702]. Mais la signification de ce décor absidial va bien au-delà de la simple illustration de l'épisode de la Crucifixion[703]. L'inscription qui court le long du bandeau surmontant la théorie d'agneau, au registre inférieur, renseigne sur le sujet véritable de cette mosaïque : l'Ecclesia[704]. La métaphore de la vigne pour désigner l'Ecclesia se traduit visuellement par les rinceaux qui occupent la quasi-totalité du cul-de-four. Bien que ces végétaux s'assimilent davantage à des rinceaux d'acanthe qu'à des pampres de vigne, leur interprétation symbolique, explicitée par l'inscription, ne peut être remise en cause. La vigne qui se déploie en larges circonvolutions, prend naissance au pied de la croix sur laquelle le Christ mort est figuré. Quatre fleuves, auxquels viennent s'abreuver plusieurs animaux, s'écoulent en-dessous. L'ensemble de ces motifs présente l'Église comme une extension du corps du Christ mort, qui nourrit les fidèles par les sacrements du baptême et de l'eucharistie. En outre, la figuration des quatre fleuves est une image paradisiaque dans le contexte de laquelle la croix peut être interprétée comme une transposition de l'Arbre de vie et l'Église comme un nouvel Éden. La présence des douze colombes, figurées sur le fond bleu de la croix, possède également une signification symbolique. L'association de la croix et des colombes n'est pas sans précédent même si leur mise en espace est différente[705]. En raison de leur nombre, les colombes doivent probablement être assimilées aux apôtres, au même titre que la théorie d'agneaux qui, au registre inférieur, convergent vers l'agneau mystique arborant le nimbe crucifère. La superposition des colombes et de la croix exprime peut-être la participation des apôtres, et à travers eux des fidèles, au sacrifice du Christ.
Un autre exemple du *Christus patiens* apparait dans une *Crucifixion* peinte dans l'église S. Trinità de Saccargia en Sardaigne, peut-être dans la seconde moitié du XIIe siècle[706] (fig. 66). Le Christ, vêtu du *perizonium*, a les yeux clos et la tête inclinée sur l'épaule droite. Bien que ses bras soient fléchis, et contrairement à ce qui a été observé à Summaga, ils sont toujours superposés à la traverse de la croix grâce à son importante largeur.

A partir de la seconde moitié du XIIIe siècle en Italie, le corps du Christ mort sur la croix s'affaisse davantage et adopte une forme sinueuse, caractérisée par une hanche saillante, tandis que les bras se dissocient totalement de la traverse de la croix. Ce modèle corporel particulier a été introduit dans l'art italien par Cimabue[707]. Au sein de notre *corpus* iconographique, deux *Crucifixions* attribuées au maître adoptent ce modèle. Elles sont conservées dans les deux bras du transept de la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise et ont été réalisé sous le pontificat de Nicolas III, entre 1277 et 1280[708]. Les deux compositions

---

[701] COCCIOLI (1988), *op. cit.*, non paginé.

[702] Cette fourchette de datation est proposée par Enrico Parlato et Serena Romano mais Hélène Toubert, sans contredire totalement cette hypothèse, suggère une datation plus précise dans les années 1120. PARLATO, ROMANO (1992), *op. cit*., p. 47. TOUBERT (1990), *op. cit*., p. 61.

[703] L'analyse iconographique de la mosaïque de S. Clemente est développée dans : TOUBERT (1990), *op. cit*., p. 62 et 271-274.

[704] « ECCLESIAM CHRISTI VITI SIMILABIMUS ISTI QUAM LEX ARENTEM SED CRUX FACIT ESSE VIRENTEM ».

[705] Dans l'église S. Prisco de Capoue, les colombes convergent vers la croix tandis qu'au baptistère d'Albenga ou dans l'abside de S. Paulino de Nola elles sont disposées en cercle autour de la croix.

[706] L'Index of Christian Art et Renata Serra datent cette peinture dans le courant du XIIe siècle, tandis que Carlo Bertelli suggère une datation plus précise dans la seconde moitié du siècle. BERTELLI (1994), *op. cit*., p. 321. SERRA (1988), *op. cit*., p. 298.

[707] Voir note 120 p. 85.

[708] BUGINI, MANZONI, ROSSI (1995), *op. cit*., p. 235-237.

sont très proches, aussi concentrons-nous sur la fresque du transept méridional dont l'état de conservation est meilleur (fig. 67). Même si le visage du Christ est assez détérioré, l'inclinaison de la tête sur l'épaule droite, très prononcée, ne permet pas de douter qu'il soit mort et ses yeux clos. La position hanchée du Christ est particulièrement accentuée et dévoile le montant vertical de la croix derrière lui. Les pieds ne sont pas cloués mais reposent sur un large *suppedaneum*, ce qui favorise la mise en place du *contrapposto*. La ligne courbe de la hanche est soulignée par le *perizonium* plaqué sur la jambe à cause du vent qui fait s'envoler l'étoffe de l'autre côté. Cette posture affaissée provoque une certaine tension dans les bras du Crucifié dont les muscles saillent.
Un modèle corporel similaire est employé pour le Christ dans une *Crucifixion* autrefois conservée dans le réfectoire du couvent S. Agostino de Fabriano (fig. 68). Réalisée au XIIIe siècle, peut-être dans le troisième quart du siècle[709], par un anonyme connu sous l'appellation de Maître de S. Agostino[710], cette fresque déposée fait aujourd'hui partie des collections de la Pinacothèque de la ville. Le Christ est crucifié sur une croix dont les montants sont matérialisés par trois bandes de couleurs différentes, deux brunes et une noire. Sa hanche droite est fortement saillante sous le *perizonium* au plissé complexe, générant un important décalage du bassin par rapport au montant vertical de la croix. Les jambes serrées suggèrent une position des pieds similaire à celle qui a été observée dans la fresque de Cimabue, mais la zone inférieure de l'image est détruite. Le beau visage de Jésus, souligné par une barbe et une chevelure finement dessinées ainsi que par un nimbe crucifère au caractère ornemental affirmé, est incliné vers l'épaule droite et les yeux sont clos.

L'aspect sinueux du corps du Christ, développé au XIIIe siècle à partir de l'œuvre de Cimabue, tend à disparaitre au cours du siècle suivant. Les bras conservent leur position légèrement oblique par rapport à la traverse de la croix, mais le bassin se rétablit dans le prolongement des jambes et du buste, en prenant appui contre le montant vertical. Les jambes du Christ mort sont légèrement fléchies et les pieds, souvent croisés l'un sur l'autre, reposent fréquemment sur le *suppedaneum* sur lequel ils sont fixés à l'aide d'un seul clou.
L'utilisation d'un clou unique pour fixer les pieds est mentionnée dans certains récits de la Crucifixion, en particulier le *Livre du Coq* et les *Méditations sur la vie du Christ*. Cette modification iconographique correspond à la « norme gothique » de Jean-Claude Schmitt[711], déjà évoquée plus haut. Introduite au milieu du XIIIe siècle, elle s'impose définitivement au cours du siècle suivant. Le fait que l'usage d'un seul clou soit mentionné dans le récit des *Méditations*, rédigé à la charnière des XIIIe et XIVe siècles, laisse à penser que l'auteur a pu s'inspirer des premières images de la Crucifixion ayant expérimenté ce nouveau motif iconographique. Pourtant, l'utilisation des trois clous fait l'objet d'une importante polémique théologique car plusieurs arguments plaident en faveur de l'usage de quatre clous lors de la Crucifixion. Tout d'abord, le Volto Santo de Lucques qui passe pour avoir été sculpté par Nicodème, un témoin direct de la mort du Christ, correspond à la norme iconographique « romane ». De plus, le chiffre quatre possède une signification symbolique tant au niveau du plan divin, dans lequel il existe « quatre dimensions du monde », que dans la nature et ses quatre éléments. L'évêque espagnol Luc de Tuy accuse les hérétiques albigeois d'être à l'origine de cette perversion iconographique. Mais il semble que l'évolution vers une Cruci-

[709] Datations proposées respectivement par : ZAMPETTI, DONNINI (1992), *op. cit*. et GREGORI (1995), *op. cit*., p. 169.

[710] MARCELLI (1998), *op. cit*.

[711] SCHMITT (2002), *op. cit*., p. 150-151. Les éléments de réflexion relatifs à la polémique consécutive à cette modification iconographique sont également issus de cet ouvrage.

fixion à trois clous témoigne davantage de la relative liberté des formes plastiques qui s'affranchissent parfois de normes plus anciennes.
Dans la chapelle des Scrovegni de Padoue, une très belle *Crucifixion* poursuit le cycle de la vie du Christ peint par Giotto au tout début du XIVe siècle (fig. 69). Par rapport aux deux fresques d'Assise et de Fabriano, le corps du Christ s'est considérablement redressé et son bassin se trouve à nouveau dans l'alignement du montant vertical de la croix. Les hanches du Crucifié sont ceintes d'un *perizonium* diaphane qui dissimule à peine sa nudité. Ses jambes sont légèrement fléchies et les pieds, reposant sur le *suppedaneum*, se chevauchent afin qu'ils puissent être fixés à l'aide d'un seul clou. La tête du Christ, légèrement tournée vers la droite, s'affaisse sur sa poitrine.
Une *Crucifixion* a été peinte vers le milieu du XIVe siècle[712] dans l'abside de l'église de Saint-Geoire-en-Valdaine, en Isère (fig. 70). Le corps du Christ mort est beaucoup plus affaissé, provoquant un nouveau décalage du bassin par rapport au montant vertical de la croix mais qui n'est pas la conséquence de l'usage du *contrapposto*. Le fléchissement des jambes est plus prononcé, de même que la diagonale formée par les bras, sur lesquels une tension importante semble s'exercer. De fait, le décalage du bassin traduit un basculement vers l'arrière tandis que le buste s'affaisse vers l'avant. Cela explique la profonde inclinaison de la tête sur l'épaule droite. Les pieds, enfin, sont croisés d'une manière peu naturelle et fixés directement sur le montant vertical de la croix, à l'aide d'un clou unique.

Dans certaines images murales de la Crucifixion, en particulier à partir du deuxième quart du XVe siècle, le corps du Christ mort renoue avec une certaine raideur. Dans ces images s'impose la vision du corps triomphant, magnifié par une anatomie réaliste et une nudité à peine dissimulée par un minuscule *perizonium*, caractéristique de l'iconographie de cette période.
La *Crucifixion* peinte dans la salle capitulaire du couvent S. Maria Maddalena de' Pazzi à Florence en constitue un bel exemple (fig. 71). Cette peinture murale est l'œuvre du Pérugin qui l'aurait réalisée en 1496[713]. Crucifié sur une croix très haute, le corps du Christ est particulièrement mis en exergue par l'arcade feinte qui le surmonte et par le ciel clair, dominant le paysage à l'arrière-plan, sur lequel il se détache. La position adoptée est parfaitement frontale, à l'exception de la légère inclinaison de la tête couronnée d'épines. Cet indice, associé aux yeux clos et au fléchissement des jambes, matérialise la mort du Christ mais celle-ci n'a pas encore eu raison de la beauté du corps glorieux, soulignée par le court *perizonium* au drapé harmonieux. Un corps qui ne porte d'ailleurs pas les traces des violences subies, à l'exception de quelques gouttes de sang qui s'échappent des stigmates, en particulier de la plaie au côté et des pieds qui, reposant l'un sur l'autre, sont fixés avec un seul clou sur le *suppedaneum*.
Dans l'église Notre-Dame de Kernascléden, une *Crucifixion* fait partie du cycle de la Passion qui décore les lunettes du chœur (fig. 72). Ce cycle est contemporain des peintures de la voûte du chœur, même s'il n'est pas l'œuvre du même artiste, et aurait donc été réalisé dans le dernier quart du XVe siècle[714]. Comme dans la peinture du Pérugin, le corps du Christ est parfaitement raide, de sorte que le montant vertical de la croix est presque totalement dissimulé derrière lui. L'étroit *perizonium* est drapé sur les hanches du Crucifié et les extrémités de l'étoffe dessinent d'élégants plissés qui semblent soulevés par le vent. Encore une fois, les pieds sont superposés et fixés à l'aide d'un clou unique. Mais ici, le corps glo-

[712] ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 179-180.
[713] VENTURI (1911), *op. cit.*, Vol. II, p. 532-533.
[714] Voir notes 399 et 400 p. 126.

rieux est marqué par la souffrance qui accentue le caractère pathétique de la scène. Le visage, exprimant douleur et tristesse, est incliné sur l'épaule droite tandis qu'un long filet de sang s'écoule de la blessure au côté.

ꝏ

Dans les plus anciennes images murales de la Crucifixion, la figuration du Crucifié s'apparente au type iconographique du *Christus triumphans*, c'est-à-dire du Christ vivant sur la croix. Ce type iconographique se caractérise par les yeux grand ouverts, le corps et les bras raides qui épousent la forme orthogonale de la croix, la tête droite ou très légèrement inclinée et les membres fixés sur la croix à l'aide de quatre clous. Il arrive que le Christ vivant soit revêtu d'une tunique longue, appelée *colobium,* qui témoigne de l'assimilation d'une tradition iconographique venue d'Orient. Mais en Occident, le Crucifié est généralement revêtu du *perizonium*, une simple étoffe drapée autour de ses hanches.
Le type iconographique du Christ vivant est assez répandu dans l'art mural jusqu'au XIIe siècle, mais lorsqu'il est utilisé plus tardivement, il se justifie par la volonté d'illustrer un moment précis de la narration, en particulier celui où Jésus recommande la Vierge et saint Jean l'un à l'autre. Exception faite de ces quelques cas particuliers, la figuration du *Christus triumphans* pose la question de la temporalité de l'épisode représenté, surtout en présence de la plaie au côté ou du porte-lance qui n'interviennent normalement qu'après la mort de Jésus. L'incohérence de telles images sur le plan de la narration laisse à penser qu'elles visent davantage à exalter le triomphe du Christ sur la mort.
Une mutation iconographique s'opère dès le IXe siècle, probablement dans le milieu carolingien, avec l'introduction de l'image du *Christus patiens*, c'est-à-dire mort sur la croix. Dans l'art mural de la France et de l'Italie, les premiers exemples apparaissent au XIe siècle mais, à partir de cette période, le type iconographique du Christ mort concerne la quasi-totalité des *Crucifixions* répertoriées. La mort est d'abord matérialisée par un fléchissement des bras, qui ne se superposent plus à la traverse de la croix, une profonde inclinaison de la tête et surtout par les yeux clos. L'affaissement du corps du Christ mort s'accentue dans la seconde moitié du XIIIe siècle et il adopte souvent une position sinueuse, caractérisée par un hanchement prononcé, qui est probablement une invention du peintre Cimabue.
À la même période, l'iconographie de la Crucifixion connait une évolution particulière, liée au nombre de clous utilisés pour maintenir les membres du Crucifié. Désormais, les pieds seront généralement fixés à l'aide d'un clou unique. Malgré les polémiques qui entourent l'introduction de ce nouveau motif iconographique, il s'impose dès le XIVe siècle, ce qui témoigne de la relative autonomie des formes par rapport à la tradition et aux normes iconographiques anciennes.
Le corps du Christ mort sur la croix possède donc de nouvelles caractéristiques au XIVe siècle. Le hanchement tend à disparaitre au profit d'un réalignement du bassin avec le montant vertical de la croix. Les jambes sont légèrement fléchies et les pieds se superposent partiellement pour pouvoir être fixés à l'aide d'un seul clou. Au siècle suivant, la raideur du corps s'impose de nouveau pour exalter la vision d'un corps triomphant, à l'anatomie réaliste et magnifiée par l'usage nouveau d'un *perizonium* très court.
Mais quel que soit le type iconographique adopté pour la figuration du Christ crucifié, vivant ou mort, la représentation des épisodes de la Passion, et en particulier de la Crucifixion, constitue toujours une expression du triomphe du Verbe incarné au travers de son sacrifice pour le Salut de l'humanité. Lorsque le Christ est vivant, c'est le triomphe sur la mort et le Mal qui est mise en exergue. Lorsqu'il est mort sur la croix, l'accent est porté sur le carac-

tère sacrificiel de la Crucifixion et l'image possède alors une signification sacramentelle puisque le sacrifice du Christ est reproduit au cours de la messe au travers de la célébration de l'eucharistie[715].

La Vierge et Jean au pied de la croix

La Vierge et saint Jean font partie intégrante de l'iconographie de la Crucifixion ce qui indique que, pour cet aspect, elle est particulièrement redevable à la tradition littéraire johannique. Les deux personnages sont généralement figurés de part et d'autre de la croix, la Vierge à la droite du Christ, position la plus éminente qui convient parfaitement à la Mère du Sauveur, Jean à sa gauche. Cette configuration formelle se vérifie déjà dans les plus anciennes *Crucifixions* appartenant à l'art mural de la Péninsule, comme dans les peintures de la catacombe de Valentin ou de la chapelle de S. Maria Antiqua à Rome[716] (fig. 46 et 47).
En fonction de la formule iconographique adoptée, il arrive que Jean soit également figuré à la droite du Christ, auprès de la Vierge, mais nous y reviendrons. En tout cas, il est très exceptionnel que les deux personnages ne soient pas présents ensemble au pied de la croix. Notre *corpus* iconographique comporte, cependant, quelques *Crucifixions* murales dans lesquelles Jean est absent. Mais ces images particulières s'éloignent de toute vocation narrative en évacuant les éléments anecdotiques relatifs aux différents récits de la Crucifixion et en introduisant auprès du Crucifié des saints personnages totalement étrangers à l'histoire biblique. Ainsi, le terme de Crucifixion, qui se réfère à un épisode narratif, semble inapproprié et nous désignons plus volontiers ce type d'images sous l'appellation de Christ en croix. Cette locution met en exergue la figure du Christ comme image de dévotion devant laquelle les saints représentés viennent se recueillir. Ainsi, les saints personnages sont présentés aux fidèles comme des modèles de l'adoration qui est due au Sauveur, mort sur la croix pour le Salut de l'humanité. Pour comparaison, l'image du Christ en croix s'apparente à la *Sacra conversazione* dans laquelle des saints rendent hommage à la figure de la Vierge à l'Enfant.
Les images murales du Christ en croix, peu nombreuses, qui ont été recensées dans notre *corpus* documentaire se rencontrent principalement dans la Péninsule à partir du XIVe siècle, mais surtout au siècle suivant. Prenons pour exemple une fresque conservée dans le transept méridional de l'église S. Martino, portant autrefois le vocable de S. Maria delle Grazie, à Novara (fig. 73). Datée de la fin du XVe ou du début du XVIe siècle, elle a probablement été réalisée par un membre de l'atelier de Daniele de Bosis, un peintre local[717]. Au centre de la composition, la figuration du Christ mort correspond à celle qui est la plus répandue au Quattrocento. Son corps, raide et strictement frontal, s'adapte au montant vertical de la croix. Les bras, en revanche, ne sont pas alignés avec la traverse de la croix et la tête est inclinée sur l'épaule droite. Un minuscule *perizonium* dissimule la nudité d'un corps qui porte les traces ensanglantées des violences subies. Les pieds, enfin, sont croisés et fixés à l'aide d'un seul clou au bois de la croix. La Vierge, à sa place habituelle à la droite du Christ, désigne de son index tendu la plaie qui transperce le côté de son Fils. En pendant, la

[715] SINDING-LARSEN Staale, *Iconography and Ritual. A study of analytical perspectives*, Oslo : Universitetsforlaget AS, 1984, p. 45.

[716] La présence de la Vierge dans toutes les images anciennes qui ont été rassemblées dans le cadre de cette enquête vient contredire l'assertion d'Achille Stubbe. En effet, l'auteur affirme que l'introduction de la Vierge dans l'iconographie de la Crucifixion s'effectue à la même période que l'apparition du type iconographique du Christ mort, dans le courant du XIe siècle, mais ce second constat est également erroné, comme nous l'avons établi plus haut. STUBBE (1958), *op. cit.*, p. 25.

[717] BISOGNI, CALCIOLARI (2006), *op. cit.*, p. 270.

figure de saint Augustin, mitré et portant la crosse épiscopale, a remplacé celle de Jean. Les mains levées, paumes ouvertes dans le geste de l'orant, le saint adore le Christ en croix. Au premier plan, plusieurs chanoines, probablement des membres de la communauté de chanoines réguliers du Latran qui est à l'origine de la fondation de l'église, font également la démonstration de leur profonde dévotion en s'agenouillant devant le Sauveur, mort pour la rédemption des hommes.
Dans l'oratoire S. Antoine de Calvi, en Corse, un autre *Christ en croix* a été peint en 1513[718] (fig. 74). La figuration du Christ mort, au centre de la composition, est similaire à celle qui a été observée à Novara, bien que le corps soit moins ensanglanté. La position du corps se conforme à la verticalité de la croix et les bras eux-mêmes sont presque alignés avec la traverse. L'inclinaison du beau visage aux yeux clos vient adoucir quelque peu la raideur de ce corps. Les pieds se chevauchent et sont fixés par un clou unique au bois de la croix. Le *perizonium* court masque à peine la nudité du Christ dont on aperçoit l'aine. Quatre saints personnages se répartissent de part et d'autre de la croix. À la droite du Christ, la Vierge occupe la position la plus éminente ; les mains jointes en signe de prière, elle observe avec gravité le corps sans vie de son Fils. Elle est accompagnée par saint Antoine abbé, que l'on identifie grâce au cochon sauvage qui constitue son attribut habituel. À la gauche du Christ sont figurés saint Sébastien, dont le corps transpercé de flèches est lié à une colonne, et saint Roch qui désigne de son index droit le bubon de peste qui le caractérise souvent. Le choix de représenter ces trois saints auprès du Christ en croix et de la Vierge témoigne de la vocation thaumaturgique de cette image. En effet, saint Antoine était invoqué pour soulager le mal des ardents, tandis que Sébastien et Roch sont des saints protecteurs contre la peste. Au travers de cette image, les saints sont présentés non seulement comme des modèles de la vénération que le fidèle doit témoigner au Christ mort sur la croix, mais aussi comme des figures d'intercession susceptibles d'agir auprès du Seigneur en faveur des malades.

Mais revenons à la figuration de la Vierge et de saint Jean au pied de la croix. Dans la très grande majorité des *Crucifixions* qui ont été répertoriées, les deux personnages sont debout. Cette attitude est conforme au texte de l'*Évangile selon saint Jean* dont la version latine emploie le verbe *stare,* qui signifie se tenir debout[719]. En de très rares occasions, la Vierge et Jean sont assis à même le sol de part et d'autre de la croix. Il s'agit d'une posture qui ne concerne qu'une vingtaine d'occurrences et qui apparait au XIVe siècle dans l'art mural de la Péninsule, au siècle suivant en France, pour disparaitre après la fin du XVe siècle. Ce motif iconographique reflète une tendance plus générale, qui se développe également à cette période et qui consiste à représenter les personnages sacrés, quels qu'ils soient, assis sur le sol. Il s'agit probablement d'une adaptation de thèmes iconographiques comme celui de la Vierge d'humilité ou, plus largement, de la figuration de la Vierge assise dans certains épisodes comme l'Annonciation ou l'Adoration des mages. Cette évolution s'explique principalement par une volonté d'établir une relation plus intime entre l'observateur et les personnages sacrés, en soulignant leur caractère humain[720].
Une *Crucifixion* fragmentaire, illustrant notre motif iconographique, est conservée dans le couvent S. Marta de Florence (fig. 75). Si l'on accepte l'attribution à Andrea Orcagna qui a

[718] La datation de cette peinture est connue grâce à une inscription. ORSOLINI (1989), *op. cit*., p. 187.

[719] Jn 19, 25 : « stabant autem iuxta crucem Iesu mater eius et soror matris eius Maria Cleopae et Maria Magdalene ».

[720] SHORR (1940), *art. cit*., p. 68-69.

été suggérée[721], cette fresque aurait été réalisée vers le milieu du XIVe siècle, à la période durant laquelle le peintre fut actif jusqu'à sa mort en 1368. Au centre de la composition, le corps du Christ mort adopte une posture intermédiaire entre la sinuosité cimabuesque et la raideur propre au XVe siècle. Les jambes sont légèrement fléchies et le bassin décentré par rapport au montant vertical de la croix, tandis que la tête s'incline sur l'épaule droite. Les pieds se superposent partiellement et reposent sur le suppedaneum auquel ils sont fixés à l'aide d'un seul clou. De part et d'autre de la croix, la Vierge et saint Jean sont assis à même le sol rocailleux, qui constitue l'unique indication spatiale de la composition.
Une figuration similaire apparait dans une *Crucifixion* peinte dans l'hôpital S. Maria della Scala de Sienne (fig. 76). Cette peinture murale monochrome, pour laquelle nous ne possédons aucune reproduction de meilleure qualité, a probablement été réalisée au début du XVe siècle par le peintre siennois Martino di Bartolomeo[722]. La posture du Christ mort est très proche de celle qui a été observée dans la *Crucifixion* de S. Marta mais le buste est presque aligné sur le montant vertical de la croix. La fixation des pieds est, quant à elle, identique. De part et d'autre de la croix, la Vierge et Jean, profondément affligés, sont assis sur le sol et adossés à deux petits monticules rocheux qui délimitent la composition et mettent en exergue la figure centrale du Crucifié.
En France, le motif iconographique a été employé dans une *Crucifixion* peinte dans la chapelle S. Sébastien de Venanson, dans les Alpes-Maritimes (fig. 77). Cette peinture murale a été réalisée, à la détrempe, par Giovanni Baleison en 1481[723]. Au centre de la composition, le corps de Jésus renoue avec une certaine raideur propre au Christ mort du XVe siècle, mais ses jambes légèrement fléchies rompent avec une stricte frontalité. La tête, couronnée d'épines, est fortement inclinée sur l'épaule droite. Le corps, à peine voilé par un *perizonium* transparent, est cruellement marqué par les violences subies. Les nombreuses blessures témoignent probablement de la cruauté de la Flagellation et la plaie au côté laisse échapper un flot sanglant. Les pieds ne sont plus clairement visibles, mais l'on devine qu'ils se chevauchent légèrement, comme lorsqu'ils sont fixés à l'aide d'un clou unique. À l'instar des deux peintures précédentes, la Vierge et Jean sont assis sur le sol, de part et d'autre de la croix.

Qu'ils soient figurés debout ou en position assise, la Vierge et Jean se caractérisent principalement par des gestuelles récurrentes qui traduisent la profondeur de leur affliction. Jusqu'à la fin du XIIe siècle, ces gestuelles sont peu variées dans les images murales de la Crucifixion qui ont été recensées.
Dans ces images anciennes, trois gestuelles principales sont attribuées à la Vierge et à Jean. Les deux premières, exprimant un profond désespoir, sont issues du répertoire antique. Dans le premier cas, le personnage pose une main sur sa joue ou sous son menton. Cette attitude est adoptée par la Vierge dans la *Crucifixion* de Saint-Plancard (fig. 54) ou par Jean dans celle de S. Vincenzo al Volturno (fig. 49). Toutes périodes confondues, cette gestuelle est celle qui a été le plus souvent attribuée à Jean, avec 97 occurrences répertoriées, même si elle est supplantée, du point de vue numérique, par d'autres gestuelles dans la Crucifixion italienne des XIVe et XVe siècles. Dans l'autre gestuelle, qui ne concerne que la

[721] GREGORI (1995), *op. cit.*, p. 55.

[722] GALLAVOTTI CAVALLERO (1985), *op. cit.*, p. 155.

[723] L'attribution et la datation sont connues grâce à une inscription : « Anno domini MCCCCLXXXI die julii, hanc capellam fecit fieri communitas Venansoni ad honorum dei sanctissima Virginis Marie ejus matri et sant… sub titulo sancti Sebastiani… bilis dominis Guilhemus Coli dictavit et ordinavit… Baleison habit ». LORGUES-LAPOUGE (1995), *op. cit.*, p. 84.

Vierge pour cette période précédant la fin du XIIe siècle[724], les mains du personnage sont placées devant son abdomen, l'une tenant le poignet opposé, comme dans la fresque de Sant'Angelo in Formis (fig. 53), ou simplement croisées.

Au sein du répertoire antique[725], ces deux gestuelles sont notamment employées dans la figuration de pleureuses. Elles apparaissent toutes les deux sur le sarcophage dit des femmes en deuil, daté du IVe ou de la seconde moitié du IIIe siècle avant notre ère. Provenant de Sidon et conservé au Musée archéologique d'Istanbul, ce sarcophage est décoré d'un bas-relief sur lequel sont figurées 18 figures de femmes formant un cortège funèbre et représentées dans différentes postures exprimant la tristesse. L'association d'un homme et d'une femme adoptant ces deux gestes est également ancienne. Elle apparait, peut-être pour la première fois, sur la stèle d'Eutaxia et d'Artemisios provenant de Smyrne, datée de la fin du IIe ou du début du Ier siècle avant Jésus-Christ et conservée au Landesmuseum de Hanovre. Deux personnages, un homme et une femme, sont représentés de part et d'autre d'un pilier central et adoptent la double gestuelle de la tristesse. Ce motif iconographique est remployé dans l'art impérial de Rome où il caractérise la figuration des vaincus. C'est le cas, notamment, de deux figures de captifs, représentés de part et d'autre d'un trophée, qui apparaissent sur un bas-relief de l'Arc de Constantin à Rome, érigé vers 315 pour commémorer la victoire de l'empereur à la bataille du pont Milvius (fig. 78). La femme pose sa main gauche sur sa joue tout en soutenant son coude à l'aide du bras opposé, tandis que l'homme a les mains croisées devant l'abdomen. Le déclin de Rome et l'avènement du christianisme provoquent la disparition progressive de ce motif iconographique dans l'art antique. Les deux figures et leurs gestuelles respectives semblent disparaitre pendant cinq siècles avant de réapparaitre au IXe siècle, pendant la période carolingienne, pour représenter la Vierge et Jean entourant le Christ en croix. Les analogies littéraires qui existent entre la croix et le trophée, généralement représenté entre les captifs dans l'art impérial, ont peut-être contribué à l'adaptation de ce motif issu du répertoire antique dans l'art chrétien. En effet, certains auteurs chrétiens[726] se plaisent à comparer le trophée et la croix dans le but d'exalter le caractère triomphal de la Crucifixion et, par là même, du christianisme. L'origine antique des deux figures et de leur gestuelle explique pourquoi elles apparaissent d'abord dans l'art byzantin, dont l'évolution se fonde principalement sur l'art hellénistique de la période romaine. Les plus anciennes *Crucifixions* où la Vierge et Jean adoptent les deux attitudes de la tristesse selon le modèle antique sont toutes d'origine byzantine, ou réalisées par des écoles ayant des rapports étroits avec la culture byzantine. Le motif iconographique est ensuite introduit en Occident dans l'art carolingien.

La troisième gestuelle qui caractérise de manière récurrente les figures de la Vierge et de Jean, jusqu'à la fin du XIIe siècle, entre dans la catégorie des gestes de désignation. Au travers de cette gestuelle, les deux personnages attestent de la véracité de la mort du Christ sur la croix pour le Salut de l'humanité, jouant ainsi le rôle de témoins privilégiés de l'œuvre rédemptrice du Sauveur[727]. Précisons qu'en ce qui concerne la Vierge, cette attitude n'est jamais employée dans les *Crucifixions* françaises réalisées avant la fin du XIIe siècle.

---

[724] La figure de Jean les mains croisées devant l'abdomen existe dès le IXe siècle, comme en témoigne notamment une *Crucifixion* issue des Homélies de Grégoire de Naziance (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. gr. 510), un manuscrit réalisé dans les années 880-886 pour l'empereur Basile le Macédonien. SHORR (1940), *art. cit.*, p. 61-67. Pourtant, cette gestuelle attribuée à Jean n'apparait pas avant le XIIIe siècle dans les *Crucifixions* qui appartiennent à la documentation de notre étude.

[725] L'origine antique des deux gestuelles attribuées à la Vierge et à saint Jean ainsi que leur diffusion dans l'art chrétien sont étudiées par SHORR (1940), *art. cit.*, p. 61-67.

[726] MINUCIUS FELIX, *Octavius* XXIX, 6. TERTULLIEN, *Apologétique* XVI, 7-9. D'après SHORR (1940), *art. cit.*, p. 65.

[727] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 100.

La gestuelle de désignation se traduit par différentes attitudes. Dans la *Crucifixion* de Saccargia (fig. 66), par exemple, les figures de la Vierge et de Jean sont parfaitement symétriques, désignant le Christ mort de leurs deux mains ouvertes. Une gestuelle analogue mais plus emphatique est attribuée à la Vierge dans la peinture murale de S. Clemente (fig. 50) où les deux mains ouvertes s'accompagnent d'une vigoureuse extension des bras vers le haut. En pendant, Jean désigne également le Christ en croix mais seulement avec la main droite. La Vierge adopte une posture semblable dans la *Crucifixion* de S. Vincenzo al Volturno (fig. 49), mais le fait que ses mains soient voilées par un pan de son manteau accentue le caractère désespéré de son geste. Dans la basilique S. Marco de Venise, une très belle *Crucifixion* appartient au cycle de la Passion qui décore la coupole de l'Ascension (fig. 79). Au centre de la composition, le Christ mort est crucifié sur une très large croix surmonté du *titulus* dont l'inscription est plus développée qu'à l'habitude. Le corps de Jésus épouse l'orthogonalité de la croix, exception faite d'un léger fléchissement des bras et d'un faible décalage du bassin, qui laisse peut-être entrevoir les prémices du modèle cimabuesque. Les pieds, reposant sur le *suppedaneum*, sont percés de deux clous selon la norme la plus ancienne. La Vierge et Jean se font face, de part et d'autre de la croix, et se distinguent des autres personnages grâce à leur nimbe et à l'inscription grecque qui les identifie. Le disciple bien-aimé adopte une gestuelle conforme à l'une des figures antiques de la tristesse, une main posée contre sa joue et la tête inclinée. Quant à la Vierge, elle désigne son Fils de la main droite tout en posant la gauche sur sa poitrine, dans un geste qui exprime traditionnellement l'acceptation d'une situation. Dans le contexte de la Crucifixion, cela signifie que la Vierge a accepté la mort de son Fils car elle sait qu'elle fait partie du grand dessein de Dieu pour le Salut de l'humanité. La connaissance des mystères divins fait de Marie un témoin privilégié de la mort du Christ sur la croix, dont elle atteste par le truchement du geste de désignation.

En marge de ces trois gestuelles principales, quelques images murales de la Crucifixion montrent Jean dans une attitude de bénédiction, tout à fait exceptionnelle, qui n'apparait qu'au cours de la période la plus précoce et exclusivement dans l'art mural de Rome. Si l'on en croit la restitution proposée, cette gestuelle était déjà attribuée à Jean dans la peinture de la catacombe de Valentin (fig. 46). Le dessin réalisé par Grimaldi à partir des mosaïques détruites de l'oratoire de Jean VII, dans l'ancienne basilique S. Pierre de Rome, permet d'arriver au même constat. Cependant, au sein de notre documentation iconographique, la seule *Crucifixion* dans laquelle le geste de bénédiction est attribué à Jean avec certitude est celle de la chapelle de S. Maria Antiqua (fig. 47). Dans cette dernière image, Jean tient dans l'autre main un magnifique livre, à la reliure incrustée d'or et de perles, qui lui confère l'attitude solennelle du témoin et évoque, en outre, son propre récit de la Passion. L'attribut du livre, qui permet d'identifier Jean en tant qu'auteur de l'évangile qui porte son nom, est omniprésent dans les images murales de la Crucifixion et apparait ponctuellement durant toute la période concernée par notre étude. L'observation de notre documentation iconographique a néanmoins révélé qu'il est plus répandu dans l'art mural de l'Hexagone des XIIIe et XIVe siècles.

À la charnière des XIIe et XIIIe siècles, une nouvelle gestuelle est introduite pour la Vierge dans l'art mural de la France. Marie est de plus en plus souvent figurée les mains jointes en signe de prière. Le premier exemple répertorié apparait dans une *Crucifixion* peinte dans l'église S. Jacques de Saint-Jacques-des-Guérets, dans le département actuel du Loir-et-Cher (fig. 80). Conservée dans l'abside de l'édifice, cette peinture murale aurait été réalisée

à la transition de ces deux siècles[728]. Au centre de la composition, le Christ est crucifié sur une très belle croix latine pattée, constituée de bandes bleues et noires et bordée d'un filet d'or incrusté de pierres précieuses. Malgré la dégradation de la couche picturale, le Christ semble vivant sur la croix ce qui, au vu de la datation de cette peinture, constitue un certain archaïsme. Les yeux paraissent ouverts et la raideur du corps ainsi que la position de la tête correspondent effectivement au type iconographique du *Christus triumphans*. À la droite de son Fils, la Vierge adopte sa nouvelle gestuelle, les mains jointes devant la poitrine et la tête inclinée en signe de recueillement. En pendant, Jean pose une main sur sa joue, selon le modèle antique de la tristesse, et tient le livre-attribut de l'évangéliste dans l'autre.

La figure de la Vierge aux mains jointes n'apparait qu'un siècle plus tard dans l'art mural de la Péninsule. Une *Crucifixion,* peinte à la charnière des XIIIe et XIVe siècles[729] dans l'église S. Maria Maddalena de Rencio, en constitue probablement le premier exemple répertorié (fig. 81). Au centre, la position du Christ mort correspond déjà à celle qui est la plus répandue au XIVe siècle. Le buste est plaqué contre le montant vertical de la croix mais les jambes légèrement fléchies génèrent un faible décalage du bassin. La tête est fortement inclinée sur l'épaule droite et les pieds se superposent pour être fixés avec un seul clou, directement sur le bois de la croix. Le *perizonium* bicolore crée un savant drapé autour des hanches de Jésus. La Vierge, à la droite de son Fils, lève ses mains jointes au niveau de son visage, légèrement incliné vers le Crucifié. De l'autre côté de la croix, l'attitude de Jean est très proche de celle qui a été observée dans la peinture de Saint-Jacques-des-Guérets, une main sur la joue et tenant le livre dans l'autre.

Le motif de la Vierge aux mains jointes connait rapidement une grande faveur dans l'iconographie de la Crucifixion et devient la gestuelle la plus souvent attribuée à Marie dans les images du *corpus* qui appartiennent à la période des XIVe et XVe siècles, aussi bien en France qu'en Italie. Sur les 85 *Crucifixions* qui utilisent ce type iconographique toutes périodes confondues, 68 ont été réalisées au cours de ces deux siècles.

En Italie, à la même période, cette gestuelle devient également l'une de celles qui sont le plus souvent attribuées à Jean. C'est le cas, par exemple, dans une *Crucifixion* qui fait partie d'un cycle de la Passion peint dans l'une des chapelles de l'église S. Antonio in Polesine de Ferrare (fig. 82). Cette fresque aurait été peinte vers 1300-1310 par un anonyme connu sous l'appellation de Premier Maître de S. Antonio in Polesine[730]. Au centre, le Christ mort possède toutes les caractéristiques formelles propres au Trecento : buste dans l'alignement de la croix mais jambes légèrement fléchies, pieds fixés sur le *suppedaneum* à l'aide d'un clou unique et tête inclinée sur l'épaule droite. Derrière la croix, un halo sombre permet de mettre en exergue le corps du Crucifié. À sa droite, la Vierge croise les mains devant son abdomen, selon l'un des modèles de la tristesse issus du répertoire antique. En pendant, saint Jean a les mains jointes en signe de prière. Dans l'art mural de la France, l'utilisation de cette gestuelle pour le personnage de Jean est très exceptionnelle, puisque seulement sept occurrences ont été recensées. Dans la *Crucifixion* de Venanson (fig. 77), par exemple, le geste de Jean est associé à sa posture particulière, assis à même le sol.

---

[728] Les hypothèses de datation qui ont été proposées sont la fin du XIIe siècle et vers 1200, respectivement par DAVY, JUHEL, PAOLETTI (1997), *op. cit.*, p. 160 et *« De fresque en aquarelle »…* (1994), *op. cit.*, p. 72.

[729] Plusieurs hypothèses de datation ont été suggérées pour la *Crucifixion* de Rencio. Vers 1280-1290 : RIEDMANN Josef (a cura), *Il sogno di un principe. Mainardo II e la nascita del Tirolo*, Mostra storica del Tirolo (Castel Tirolo – Abbazia di Stams 13 maggio – 31 ottobre 1995), Milano : Giorgio Mondadori, 1995, notice 18.2, p. 458. Début du XIVe siècle : SPADA PINTARELLI (1997), *op. cit.*, p. 123. Vers 1300-1310 : DE MARCHI (2000), *op. cit.*, notice 4.1, p. 165.

[730] Voir note 206 p. 97.

En marge du type iconographique de Jean aux mains jointes, une autre gestuelle est particulièrement répandue pour le disciple du Christ dans l'art mural de la Péninsule, à la période des XIVe et XVe siècles. Il s'agit de l'une des deux gestuelles issues du répertoire antique qui ont déjà été examinées plus haut, en l'occurrence celle qui montre le personnage les deux mains croisées devant l'abdomen. Cependant, jusqu'au XIIIe siècle, cette gestuelle était exclusivement réservée à la Vierge.

Au sein de notre documentation iconographique, le geste des mains croisées devant l'abdomen est peut-être transposé pour la première fois à Jean dans une *Crucifixion* isolée, conservée dans la chapelle S. Gregorio du Sacro Speco de Subiaco (fig. 83). Cette peinture murale aurait été réalisée dans les années 1230 par une artiste anonyme connu sous l'appellation de Maestro di Frate Francesco[731]. Au centre de la composition, la figure du Christ est assez endommagée mais sa tête inclinée laisse à penser qu'il correspond au type iconographique du *Christus patiens*. Les jambes sont légèrement fléchies et les pieds soutenus par le *suppedaneum*, mais l'on ne distingue plus le nombre de clous utilisés pour les fixer. La gestuelle de la Vierge est très proche de celle qui a été observée dans la mosaïque de S. Marco de Venise, alliant la désignation et l'acceptation. Quant à Jean, les mains rassemblées devant l'abdomen, il tient son poignet gauche avec sa main droite en signe de grande douleur.

Pour la période des XIVe et XVe siècles, la quasi-totalité des images murales de la Crucifixion attribuent cette gestuelle à Jean en Italie. En revanche, elle demeure tout à fait exceptionnelle dans l'art mural de l'Hexagone, mais les quatre occurrences recensées ont effectivement été réalisées au cours de ces deux siècles. Nous en trouvons un exemple dans une *Crucifixion* peinte dans la chartreuse du Val de Bénédiction de Villeneuve-lès-Avignon mais qui est l'œuvre d'un artiste italien (fig. 84). Décorant la paroi septentrionale de la chapelle du pape Innocent VI, cette fresque a été réalisée entre 1352 et 1362 par Matteo Giovanetti ou son atelier[732]. La posture du Christ mort possède toutes les caractéristiques formelles développées au XIVe siècle. Les figures de la Vierge et de Jean se répondent, de part et d'autre de la croix, en adoptant une gestuelle similaire, les mains croisées devant l'abdomen. Mais en dehors de ces quelques exceptions, force est de constater que l'iconographie française de la Crucifixion reste globalement fidèle à la figure ancienne de Jean posant une main sur sa joue.

À partir du XIVe siècle et quelle que soit la gestuelle qu'elle adopte, il arrive que la Vierge soit figurée dans une attitude nouvelle qui met en exergue la souffrance morale qu'elle a ressentie pendant la Passion du Christ. Dans ces images murales de la Crucifixion, qui sont pour la plupart conservées en Italie, Marie se détourne de son Fils comme si elle ne pouvait supporter la vue des blessures qui lui ont été infligées, insistant ainsi sur le caractère pathétique de la scène représentée.

Ce motif iconographique apparait, peut-être pour la première fois, dans une *Crucifixion* peinte dans l'église S. Johannes de Bressanone (fig. 85). Cette peinture murale a probablement été réalisée dans la première moitié du XIVe siècle, peut-être plus précisément vers 1330-1340[733]. Les jambes du Christ mort sont très fortement fléchies, mais son dos est aligné au montant vertical de la croix, ce qui est une constante dans l'iconographie du Trecento, de même que les pieds croisés et fixés avec un seul clou. Les personnages sacrés sont regroupés dans la partie gauche de la composition, autour de la Vierge qui détourne la tête

[731] GIUMELLI (2002), *op. cit.*, p. 112. PARLATO, ROMANO (1992), *op. cit.*, p. 303.

[732] Voir notes 94 à 97 p. 81.

[733] Voir notes 237 et 238 p. 101.

de son Fils et offre son visage crispé par le chagrin au regard de l'observateur. Une attitude similaire est adoptée par Marie dans la *Crucifixion* de Saint-Geoire-en-Valdaine (fig. 70). Le visage détourné et incliné, elle exprime également sa douleur en tenant sa main gauche dans la droite, un geste que l'on peut rapprocher du modèle antique du personnage tenant son poignet avec la main opposée. Mais la figuration de la Vierge se détournant de son Fils est peu fréquente dans l'art mural de l'Hexagone.

Dans quelques rares *Crucifixions* murales, toutes conservées en Italie et appartenant principalement à la période du XIVe siècle, cette attitude est transposée au personnage de Jean. Une belle peinture murale était autrefois conservée dans l'oratoire S. Vigilio dépendant du Palais épiscopal de Guarda di Montebelluna, la résidence d'été des évêques de Treviso. Cet oratoire est aujourd'hui en ruines et la *Crucifixion* a été déposée, puis transférée au Museo di S. Spirito de Florence où elle est toujours conservée (fig. 86). Elle a probablement été peinte dans la seconde moitié du Trecento par un anonyme de culture bolonaise[734]. Au centre de l'image, la raideur du Christ mort préfigure déjà les *Crucifixions* du siècle suivant. Il est revêtu d'un fin *perizonium* qui souligne la forme de ses jambes. La tête de Jésus est légèrement inclinée sur l'épaule droite, les pieds fixés au *suppedaneum* avec un seul clou. À la droite du Christ, la Vierge exprime une profonde tristesse. Les mains croisées devant l'abdomen, elle lève son visage crispé de chagrin pour contempler son Fils sans vie. En pendant, Jean a placé ses deux mains jointes près de sa joue, dans une gestuelle hybride entre le signe de prière et l'expression de la tristesse antique. La tête détournée, comme pour refuser les souffrances endurées par son maître, le disciple pose un regard affligé sur l'observateur. Qu'elle soit adoptée par Jean ou par la Vierge, cette attitude disparait presque totalement dans la première moitié du XVIe siècle.

Mentionnons également deux gestuelles moins répandues, l'une attribuée exclusivement à la Vierge, l'autre à saint Jean.

À partir du XIVe siècle dans l'art mural d'Italie, et au siècle suivant en France, une nouvelle gestuelle réservée Marie est introduite. Nous en trouvons un exemple dans une *Crucifixion* déposée, conservée dans la sacristie de la basilique S. Miniato al Monte de Florence (fig. 87). Cette fresque a probablement été réalisée à la fin du XIVe ou au début du XVe siècle par Mariotto di Nardo ou Spinello Aretino[735]. Le Christ mort est adossé au montant vertical de la croix, les jambes très légèrement fléchies et les pieds fixés au *suppedaneum* avec un seul clou. Sa tête inclinée sur l'épaule droite est couronnée d'épines. À sa gauche, Jean fixe son regard sur l'observateur, la tête légèrement détournée de son maître qu'il désigne néanmoins de son index droit. De l'autre côté de la croix, la Vierge croise les deux mains sur la poitrine, une gestuelle qui évoque celle de la Vierge de l'Annonciation exprimant son consentement à l'archange Gabriel. Dans le contexte de la Crucifixion, cette attitude signifie que Marie accepte le sort enduré par son Fils puisqu'il s'agit d'un sacrifice nécessaire pour le Salut de l'humanité. Une gestuelle similaire est adoptée par la Vierge assise dans la *Crucifixion* de Venanson (fig. 77).

Dans deux *Crucifixions* très exceptionnelles, Jean exprime son désespoir et dénonce l'attitude inique des Juifs qui ont condamné le Christ en déchirant ses vêtements. Ce geste

---

[734] BECHERUCCI Luisa, *I musei di Santa Croce et di Santo Spirito a Firenze*, Milano : Electa, 1983, fig. 70.

[735] La datation, de même que l'attribution de cette fresque sont débattues. Rinaldi, Favini et Nardi en situent la réalisation dans le courant du XIVe siècle, tandis que l'Index of Christian Art resserre la fourchette de datation à la fin du siècle. En revanche, la Fondazione Federico Zeri suggère une datation plus tardive, vers 1410-1420. En ce qui concerne l'attribution, l'Index of Christian Art, la Fondazione Federico Zeri et Franco Pratesi s'accordent sur le nom de Mariotto di Nardo tandis que Rinaldi, Favini et Nardi préfèrent voir dans cette fresque l'œuvre de Spinello Aretino. PRATESI Franco, *La splendida Basilica di San Miniato a Firenze. Il Rinascimento inizia da qui*, Firenze : Octavo, 1995, 350 p. RINALDI, FAVINI, NALDI (2005), *op. cit.*, p. 108.

emphatique, nous l'avons vu plus haut[736], correspond généralement à la dénonciation d'un blasphème. Or, du point de vue des chrétiens, la mise à mort du Fils de Dieu possède bel et bien un caractère blasphématoire. Parmi les deux exemples répertoriés[737], le moins connu est peut-être une *Crucifixion* du XIVe siècle[738] conservée dans une église rupestre dite Grotta di S. Croce à Andria (fig. 88). La figuration du Christ mort est conforme aux caractéristiques du Trecento mais le peintre a particulièrement insisté sur les stigmates desquels jaillissent des flots de sang. Seul à la gauche du Christ, Jean se détourne de son maître et se saisit des pans de sa tunique rouge pour la déchirer.

Pour achever l'analyse des figures de la Vierge et de Jean au pied de la croix, un développement particulier doit être consacré au motif de l'évanouissement de la Vierge. Si cette dernière est le plus souvent figurée debout, conformément au récit évangélique de Jean, cette nouvelle attitude apparait dès le XIIIe siècle dans l'art mural de l'Italie[739]. Pourtant, on peut en déceler les prémices, dès la fin du XIe siècle, dans l'iconographie byzantine. Elles se traduisent par un léger affaissement du corps de la Vierge, souvent compensé par un soutien physique prodigué par Jean. On en trouve notamment un exemple dans une miniature illustrant l'épisode de l'Arrestation du Christ en présence de la Vierge dans le Psautier de Théodore, un manuscrit réalisé à Constantinople en 1066[740]. L'introduction d'un tel motif iconographique dans la l'iconographie de la Passion, et plus spécifiquement de la Crucifixion, témoigne peut-être d'une volonté de rendre la scène plus pathétique pour susciter la compassion du fidèle qui l'observe.
Parmi les sources littéraires qui ont été étudiées, le *Livre du Coq* est le seul apocryphe qui mentionne l'idée de l'évanouissement de la Vierge. Cependant, cette défaillance ne se produit pas au pied de la croix mais lorsque Jean vient chercher Marie chez elle pour qu'elle puisse voir son Fils une dernière fois avant qu'il ne soit mis à mort[741]. En revanche, l'idée d'une pâmoison sur le Golgotha est développée plus tard dans les *Révélations célestes* de Brigitte de Suède, mais après que le motif a déjà été introduit dans l'iconographie occidentale.
Quoi qu'il en soit, l'évanouissement de la Vierge est un motif iconographique essentiellement italien puisqu'il concerne, dans la Péninsule, une centaine d'occurrences, soit plus d'un quart des *Crucifixions* répertoriées dans le *corpus* national. En revanche, le motif est extrêmement peu répandu en France, avec un recensement de 11 occurrences toutes périodes confondues. Le motif apparait à deux reprises au XIVe siècle, mais il concerne surtout quelques images du XVe et, dans une moindre mesure, de la première moitié du XVIe siècle.

Le motif iconographique de l'évanouissement de la Vierge se caractérise visuellement par deux attitudes différentes. La première, et aussi la plus répandue, montre la Vierge éva-

---

[736] Voir p. 601.

[737] Le deuxième exemple fait partie du décor déposé du chœur de l'église S. Chiara de Ravenne, actuellement conservé au Musée national de la ville. Selon la Fondazione Federico Zeri, il a été peint vers 1320-1340 par Pietro da Rimini.

[738] MEDEA (1939), *op. cit.*, Vol. 1, p. 55.

[739] Ce constat s'accorde à différentes études qui parviennent à la conclusion que le motif de l'évanouissement de la Vierge a été introduit dans l'art d'Occident au XIIIe siècle. BUGINI, MANZONI, ROSSI (1995), *op. cit.*, p. 235-237. NEFF Amy, « The pain of Compassio : Mary's labor at the foot of the Cross » in *The Art Bulletin*, juin 1998, 80, fasc. 2, p. 254. SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 153.

[740] Londres, British Library (Ms. 19352, fol. 45v). NEFF (1998), *op. cit.*, p. 254.

[741] Il n'est donc pas certain, en dépit de l'affirmation de Bugini, Manzoni et Rossi, que l'introduction du motif de l'évanouissement de la Vierge dans l'iconographie de la Crucifixion relève d'une adaptation des récits apocryphes. BUGINI, MANZONI, ROSSI (1995), *op. cit.*, p. 235-237.

nouie, soutenue par des saintes femmes ou par Jean, mais encore debout. Ses yeux fermés, l'inclinaison de sa tête et ses bras relâchés sont les seuls signes de sa défaillance. La création d'une telle attitude témoigne peut-être de la volonté de se conformer au récit de l'*Évangile selon saint Jean,* tout en s'inscrivant dans la tendance qui s'attache à offrir une vision plus pathétique de la Passion du Christ. Sur les 111 *Crucifixions* qui illustrent le motif de l'évanouissement de la Vierge dans l'art mural de la France et de l'Italie, toutes périodes confondues, 70 attribuent à Marie cette première attitude. Le thème iconographique a d'abord été introduit sous cette forme dans la Crucifixion italienne du XIIIe siècle.

Une mosaïque appartenant au décor du baptistère S. Giovanni de Florence en fournit le premier exemple au sein de notre documentation (fig. 89). Au centre de la composition, la position du corps du Christ mort coïncide avec l'orthogonalité de la croix, en particulier au niveau des bras qui forment une ligne horizontale, interrompue par la tête inclinée sur l'épaule droite. Les jambes fléchies créent également un léger décalage par rapport au montant vertical de la croix. Les pieds, superposés, reposent sur le *suppedaneum* auquel ils sont fixés à l'aide d'un clou unique. À la gauche du Christ, Jean adopte une double gestuelle. Sa main droite, posée sur la joue, se réfère au modèle antique de tristesse tandis que la main gauche, tendue, s'apparente à un geste de désignation. De l'autre côté, la Vierge évanouie est soutenue par deux saintes femmes. Ses jambes fléchies et ses bras relâchés témoignent de sa faiblesse, tandis que les yeux clos et la tête inclinée sur l'épaule droite génèrent un parallèle avec le visage du Christ mort. Cette attitude met en exergue la compassion de la Vierge qui endure avec son Fils les souffrances qui lui ont été infligées, à tel point que leurs positions corporelles tendent à se confondre.

Cette première forme de l'évanouissement de la Vierge est particulièrement répandue dans les *Crucifixions* qui appartiennent à l'art mural italien du Trecento. Dans la fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 69), les signes qui traduisent la défaillance de la Vierge sont peu prononcés. Les bras sont, certes, relâchés le long du corps et la tête légèrement inclinée, mais le corps est peu affaissé. Cependant, les yeux clos et le soutien physique apporté par une sainte femme et par Jean ne permettent pas de douter que Marie soit bien évanouie.

Le motif de l'évanouissement de la Vierge est davantage mis en exergue dans une *Crucifixion* peinte vers 1365 par un artiste anonyme connu sous l'appellation de Maître du Couronnement d'Urbino[742] (fig. 90). Autrefois conservée dans l'église S. Lucia de Fabriano, cette peinture murale a été déposée et est actuellement conservée au Museum of Fine Arts de Boston. Le Christ mort est crucifié sur une croix dont la traverse est un tronc écoté, un adjectif qui qualifie habituellement une croix dont les montants sont constitués de troncs bruts dont les branches ont été coupées[743]. Son visage est fortement incliné sur l'épaule droite, à la verticale de la blessure au côté qui saigne abondamment. Les jambes sont légèrement fléchies et les pieds fixés directement au bois de la croix avec un seul clou. Les personnages sacrés sont rassemblés à la droite du Christ, autour d'une très belle Vierge évanouie. Deux saintes femmes la soutiennent : l'une d'elle a passé le bras droit de Marie autour de son épaule tandis que l'autre la soutient par le bras gauche, tout en caressant son beau visage aux yeux clos. La tête de la Vierge est fortement inclinée vers l'avant et ses longs cheveux défaits accentuent la vulnérabilité du personnage, par opposition aux deux femmes voilées qui l'entourent. Jean, debout entre les femmes et la croix, se détourne du Christ sans que

[742] VOLPE (1965), *op. cit.*, notice 109, p. 88.

[743] GALBRUN Brigitte, « Des débuts du christianisme à aujourd'hui : de la difficulté des artistes occidentaux à représenter la Crucifixion » in FOUQUET-ARNAL Cécile, ROLET Régis (dir.), *La croix et la Passion du Christ dans les arts*, Caen : CETh, 2008, p. 14. (Nouveaux Cahiers du CETh, 4).

l'on sache si cette attitude traduit son incapacité à affronter les souffrances de son maître ou son inquiétude pour la Vierge vers laquelle il oriente son regard. Sa gestuelle de désignation permet peut-être d'apporter un élément de réponse. Ses mains tendues et la direction de son regard créent un lien visuel entre la croix et la Vierge. Encore une fois, il s'agit peut-être d'insister sur la compassion éprouvée par Marie pour les souffrances du Christ sur la croix. À partir du XVe siècle, la première forme de l'évanouissement de la Vierge commence à être moins répandue dans l'art mural de la Péninsule.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, le motif de l'évanouissement de la Vierge est peu répandu dans l'iconographie française de la Crucifixion. Au sein du *corpus* national, il apparait peut-être pour la première fois dans une *Crucifixion* peinte dans l'église de l'ancienne chartreuses de Sainte-Croix-en-Jarez (fig. 91). La peinture murale surmonte la tombe du donateur, Thibaud de Vassalieu, qui fut archidiacre de Lyon et de Cambrai et chanoine de Vienne, d'Embrun et de Die, ainsi que l'indique son épitaphe[744]. La figuration des obsèques du donateur, au sein du programme iconographique, permet de supposer que les peintures murales ont été réalisées peu après sa mort, en 1327[745]. Comme dans la fresque de Fabriano, le Christ mort est crucifié sur une croix écotée. Le bassin rejeté vers la droite et les jambes fortement fléchies, de même que la tête très inclinée, donnent l'impression que le buste du supplicié s'affaisse vers l'avant. Les pieds, croisés l'un sur l'autre dans une position peu naturelle, sont fixés directement dans le bois de la croix avec un seul clou. À la gauche du Christ, Jean exprime sa tristesse en posant une main sur sa joue et tient le livre de l'évangéliste dans l'autre main. À la droite du Christ, la Vierge évanouie est secourue par une sainte femme qui la soutient par la taille, tandis que le bras gauche de Marie est passé autour de son cou. Son bras droit, inerte, est relâché le long de son corps et une deuxième sainte femme lui caresse la main. Les longs cheveux qui s'échappent du voile de la Vierge témoignent de son état de faiblesse, de même que ses jambes fortement fléchies et son visage profondément incliné sur son épaule droite. La tête de la sainte femme qui soutient Marie adopte une position semblable et, si le regard poursuit son ascension de long de la courbe formée par le corps du Christ, il aboutit au visage du Crucifié dont l'inclinaison est strictement identique.

La seconde formule adoptée pour matérialiser le motif de l'évanouissement de la Vierge accentue l'effet dramatique de la scène puisque Marie s'effondre véritablement sur le sol. Cette nouvelle attitude apparait dans l'art mural de l'Italie au tournant des XIIIe et XIVe siècles. Une très belle *Crucifixion,* peinte à cette période[746] dans la crypte de l'église del Crocifisso à Salerno, propose une formule transitoire entre les deux attitudes de l'évanouissement (fig. 92). La position du corps du Christ mort, décalé par rapport au montant vertical de la croix, évoque le modèle cimabuesque du XIIIe siècle, mais avec une sinuosité moins prononcée. En outre, ce décalage n'est pas provoqué par un hanchement mais par le fléchissement prononcé des jambes. Les pieds se superposent et sont fixés au bois de la croix par un clou unique. La figure de Jean, à la gauche du Christ, est très détériorée, de sorte que sa gestuelle n'est plus visible. En pendant, la Vierge s'évanouit entre

---

[744] « HIC JACET NOBILIS VIR THEOBALDUS DE VASSALLIACO QONDAM LUGDUNEN ET CAMERACEN ECCLIE ARCHIDIACONUS VIENNEN EB ET DYEN CANONICUS QUI OBIIT ANNO DNI/ M°CCC°XXII QUARTO NONAS JULII CUI ANIMA P. DEI MIAM REQUIESTAT IN PACE AMEN ». http://www.france-secret.com/stcroixenjarez_art4.html

[745] BONNEFOY (1954), *op. cit*., p. 160. L'Index of Christian Art suggère une datation entre 1327 et 1340 sans que l'on sache à quoi correspond le *terminus ante quem* proposé.

[746] Mina Gregori suggère de dater la peinture de Salerno à la fin du XIIIe siècle et en attribue la réalisation à un anonyme catalano-roussillonnais. Pour Ferdinando Bologna, la peinture a été réalisée au début du siècle suivant. BOLOGNA (1962), *op. cit*., pl. 58. GREGORI (1995), *op. cit*., p. 184.

deux saintes femmes qui l'empêchent de s'effondrer sur le sol. Mais la position de Marie s'éloigne de la première forme de l'évanouissent : son corps est lourdement affaissé, les jambes repliées à angle droit et les bras levés dans une attitude plus dramatique.

Mais dès le XIVe siècle, la Vierge évanouie est véritablement effondrée sur le sol pour accentuer le caractère pathétique de la scène représentée. Dans l'église S. Maria Donnaregina de Naples, une *Crucifixion* succède au *Crucifiement* qui été analysé plus haut (fig. 93). Au centre de la composition, la posture du Christ mort reflète la tendance la plus répandue au Trecento : le bassin est plaqué contre le montant vertical de la croix mais le buste penche légèrement vers l'avant, la tête est inclinée sur l'épaule droite, les jambes sont fléchies et les pieds fixés au *suppedaneum* à l'aide d'un seul clou. Les personnages sacrés sont rassemblés au premier plan, à la droite du Christ. La Vierge s'est effondrée vers l'avant, retenue à grand peine par une sainte femme tandis que deux autres se penchent également pour apporter leur aide. Comme dans la peinture de Fabriano, l'attitude de Jean est ambivalente. Son corps est orienté vers la Vierge, les mains tendues dans une gestuelle de désignation qui peut également s'apparenter à sa volonté d'aider Marie à se relever. Mais son visage est tourné vers le Christ, comme s'il ne parvenait pas à détacher son regard de son maître mort sur la croix. Ainsi, le personnage de Jean fait, de nouveau, office de lien visuel entre la mort du Christ et la défaillance de la Vierge, provoquée par sa profonde compassion envers les souffrances de son Fils.

Une autre belle *Crucifixion* appartient au cycle de la vie du Christ peint dans la nef latérale droite de la collégiale S. Maria Assunta de San Gimignano (fig. 94). La figure du Christ mort est très proche de celle qui vient d'être observée dans la peinture de Naples, bien que le buste soit davantage aligné au montant vertical de la croix. Les personnages sacrés occupent également une position similaire au sein de la composition. Deux saintes femmes, assises ou accroupies sur le sol, soutiennent le dos de la Vierge qui s'est littéralement effondrée entre leurs bras. Une troisième femme, accroupie devant Marie, joint les mains comme pour supplier Dieu de lui apporter son aide, tandis que Jean assiste à la scène, debout et les paumes ouvertes dans le prolongement des bras pour exprimer son impuissance.

La Vierge et Jean, en tant que protagonistes essentiels de l'imagerie de la Crucifixion, ont fait l'objet d'un développement iconographique spécifique, tant au niveau de leurs attitudes générales qu'à celui de leurs gestuelles. Les deux personnages sont presque toujours représentés ensemble, la Vierge à la droite du Christ, Jean de l'autre côté de la croix, même s'il arrive que le disciple bien-aimé soit figuré auprès de Marie, en fonction de la formule iconographique utilisée. En revanche, il est assez exceptionnel que Jean soit absent. Ce cas de figure a été observé exclusivement dans des images murales à caractère dévotionnel plutôt que narratif, introduisant des saints personnages étrangers à l'épisode de la Crucifixion, et pour lesquelles nous utilisons de préférence l'appellation de Christ en croix.

Lorsqu'ils sont figurés au pied de la croix, la Vierge et Jean sont généralement debout, conformément au récit de la Crucifixion rapporté par l'*Évangile selon saint Jean*. Cependant, dans quelques images qui appartiennent toutes à l'art mural des XIVe et XVe siècles, les deux protagonistes sont assis à même le sol. S'inspirant de modèles iconographiques comme celui de la Vierge d'humilité, ce motif particulier s'inscrit dans une tendance plus générale visant à accentuer l'humanité des personnages sacrés afin qu'une relation plus intime puisse s'établir avec le fidèle. Quelle que soit l'attitude générale de la Vierge et de Jean, les deux personnages se caractérisent par des gestuelles récurrentes et signifiantes.

Jusqu'à la fin du XIIe siècle, trois gestuelles assez stéréotypées régissent la figuration de Marie et de Jean. Les deux premières sont issues du répertoire iconographique antique et expriment la profonde tristesse des personnages. Dans le premier cas, le protagoniste place sa main contre sa joue ou sous son menton. Cette gestuelle est celle qui caractérise le plus souvent la figure de Jean dans les *Crucifixions* qui appartiennent à la documentation de cette enquête. La deuxième gestuelle ne concerne que la Vierge pour cette période et correspond à un croisement des mains devant l'abdomen, l'une des mains tenant parfois le poignet opposé. La troisième gestuelle appartient à la catégorie des gestes de désignation et permet aux deux protagonistes de s'affirmer en tant que témoins privilégiés de la Crucifixion. En marge de ces trois gestuelles principales, Jean est figuré dans l'attitude de la bénédiction dans quelques images précoces, qui appartiennent toutes à l'art mural de Rome. Cette gestuelle solennelle, parfois associée à l'attribut du livre, renouvelle la figure du témoin et permet surtout d'identifier le personnage représenté à l'auteur de l'évangile qui porte son nom. L'attribut du livre apparait ponctuellement au cours de toute la période étudiée, mais il est surtout répandu dans les *Crucifixions* qui appartiennent à l'art mural de l'Hexagone aux XIIIe et XIVe siècles.

Dès le XIIIe siècle, mais surtout au siècle suivant, les gestuelles de la Vierge et de Jean tendent à se diversifier considérablement. À la charnière des XIIe et XIIIe siècles, la figure de la Vierge aux mains jointes est introduite dans l'iconographie murale de la Crucifixion, d'abord en France puis en Italie environ un siècle plus tard. Cette gestuelle connait un grand succès et devient la plus fréquemment attribuée à la Vierge pendant la période des XIVe et XVe siècles, aussi bien dans l'Hexagone que dans la Péninsule. À cette même période, deux gestuelles d'abord attribuées à la Vierge sont transposées au personnage de Jean. Le geste des mains jointes est souvent attribué au disciple dans l'art mural de l'Italie, mais cette adaptation est peu fréquente en France. En parallèle, il est souvent figuré dans l'attitude antique de la tristesse, les deux mains croisées sur l'abdomen. Toujours à partir du XIVe siècle et quelle que soit la gestuelle qu'ils adoptent, la Vierge et Jean se détournent parfois du Christ comme si la vision de sa mort sur la croix leur était insupportable. Cette attitude se développe principalement dans l'iconographie italienne de la Crucifixion. Fréquemment attribuée à la Vierge, il est assez inhabituel qu'elle soit transposée à la figure de Jean. À la même période, quelques rares images murales figurent Marie les deux mains croisées sur la poitrine, dans une gestuelle d'acceptation qui caractérise souvent la Vierge de l'Annonciation. Dans d'autres, Jean déchire parfois ses vêtements pour dénoncer l'injustice de la condamnation du Christ.

Parallèlement à ces différentes gestuelles, le motif iconographique de l'évanouissement de la Vierge se développe à partir du XIIIe siècle dans l'art mural de l'Italie, tandis que son utilisation est plus ponctuelle en France. L'introduction de ce motif révèle probablement une volonté d'insister sur le caractère pathétique de la Crucifixion afin de provoquer un élan de compassion chez l'observateur. La traduction visuelle de l'idée de l'évanouissement revêt deux formes principales. Dans la première, la Vierge est encore debout, bien que soutenue par les saintes femmes ou par Jean, et sa pâmoison ne se décèle qu'au travers des bras relâchés, de la tête inclinée et surtout des yeux clos. Cette attitude permet de concilier le goût du pathétique et la tradition iconographique conforme au récit johannique. Elle est particulièrement répandue dans l'art mural du Trecento, avant de se raréfier considérablement au siècle suivant. Dans la seconde forme de l'évanouissement, la Vierge s'effondre véritablement sur le sol, selon des postures assez diversifiées. Cette nouvelle attitude, qui apparait dans l'art mural italien au tournant des XIIIe et XIVe siècles, accentue la dimension dramatique de l'épisode de la Crucifixion.

Marie-Madeleine

La plupart des sources évangéliques s'accordent pour affirmer que Marie-Madeleine était présente au pied de la croix, au moment de la Crucifixion. Son nom est mentionné dans les récits de Marc, Matthieu et Jean. Si Luc ne la nomme pas expressément, la présence de Madeleine au sein du groupe de femmes qui est évoqué par l'évangéliste ne doit pas être exclue. De la même manière, l'identité des saintes femmes présentes le jour de la Crucifixion n'est pas détaillée dans la version latine de l'*Évangile de Nicodème*, dans le *Livre du Coq* puis dans la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur. Plus tard, Madeleine est de nouveau nommée dans les *Méditations sur la vie du Christ*.
Conformément à ces différentes sources, le personnage de Marie-Madeleine est très souvent figuré en compagnie de la Vierge et de Jean au pied de la croix, en particulier dans l'art mural de l'Italie, à partir de la fin du XIIIe siècle. Parmi les *Crucifixions* murales qui ont été recensées dans le cadre de cette enquête, Madeleine est représentée à 120 reprises dans la Péninsule, mais seulement 18 fois en France[747].
En Italie, la figure de Marie-Madeleine est particulièrement répandue dans l'art mural du Trecento, avec un recensement de 59 occurrences, soit près de la moitié des *Crucifixions* italiennes dans lesquelles elle apparait. En revanche, la majorité des images françaises dans lesquelles Madeleine est figurée appartiennent au XVe et à la première moitié du XVIe siècle.

Plusieurs caractères formels permettent de distinguer Marie-Madeleine parmi les autres personnages sacrés, et en particulier parmi les autres saintes femmes qui sont souvent représentées. Tout d'abord, dans quelques *Crucifixions* peu nombreuses, la jeune femme n'est engagée dans aucune action distinctive mais elle possède un type physique ou un attribut qui l'identifie. Par exemple, dans la peinture murale de l'église S. Maria Donnaregina de Naples (fig. 93), la femme à la longue chevelure qui soutient la Vierge évanouie est probablement Madeleine. Ce caractère physique la distingue immédiatement des deux autres saintes femmes et même de la Vierge qui sont toutes voilées.
Une autre *Crucifixion* a été peinte sur un mur extérieur de la cathédrale de Bolzano, peut-être vers 1390-1395 par un anonyme désigné sous l'appellation de Maître de San Valentino a Siusi[748] (fig. 95). La croix sur laquelle Jésus est crucifié occupe presque toute la largeur de la composition. Le Christ mort, dont la tête est inclinée vers l'avant, a les pieds fixés directement au montant vertical de la croix à l'aide d'un seul clou. Son dos est plaqué contre le bois tandis que ses genoux saillent légèrement sous le *perizonium* à l'étoffe transparente. La Vierge et Jean se font pendant, de part et d'autre de la croix, et adoptent une gestuelle similaire, les mains jointes en signe de prière. Mais le disciple bien-aimé lève la tête pour contempler son maître mort tandis que Marie se détourne et fixe son regard sur l'observateur, comme pour le prendre à témoin du crime qui vient d'être perpétré. Une autre femme nimbée apparait derrière saint Jean. Elle tient entre ses mains une sorte de pyxide munie d'un couvercle pyramidal qui évoque probablement le pot d'onguent, attribut traditionnel de Marie-Madeleine faisant référence à l'épisode de l'onction à Béthanie.

Dans la grande majorité des *Crucifixions* dans lesquelles Marie-Madeleine est figurée, elle possède une gestuelle qui exprime le profond chagrin causé par la mort du Christ. Son atti-

[747] Si l'on rapporte ces valeurs absolues au nombre des *Crucifixions* répertoriées dans chacune des zones géographiques étudiées, les valeurs relatives obtenues correspondent à environ un tiers pour l'Italie contre seulement 13 pour cent pour la France.

[748] DE MARCHI (2000), *op. cit.*, p. 19.

tude désespérée possède une double signification. Dans une lecture littérale de l'épisode de la Crucifixion, Madeleine se lamente sur la mort du Sauveur, exprimant ainsi sa compassion pour les souffrances qu'il a subies. Mais dans une perspective plus large, il est permis de supposer que la pécheresse repentie se lamente également sur ses propres fautes. La conscience que les péchés des hommes sont à l'origine du sacrifice du Christ sur la croix est une idée prégnante dans la piété, à partir du XIIIe siècle[749]. Cette évolution des mentalités explique peut-être pourquoi la figure de Marie-Madeleine est introduite dans l'iconographie de la Crucifixion. La juxtaposition de l'ancienne pécheresse et du Sauveur mort sur la croix illustre parfaitement la cause de son sacrifice, mais aussi l'objet de son œuvre rédemptrice, c'est-à-dire le Salut des hommes qui, comme Madeleine, se repentiront de leurs fautes et éprouveront de la compassion pour la mort du Christ.

Dans la plupart des images murales de la Crucifixion qui ont été recensées, Marie-Madeleine s'effondre à genoux au pied de la croix et pleure la mort de celui qui avait su lui pardonner ses péchés. Dans la fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 69), Madeleine est prostrée près de la croix, à la droite du Christ ce qui indique qu'elle fait déjà partie des élus. Dans son empressement à se rapprocher de son maître, son manteau a glissé sur le sol et son abondante chevelure s'est répandue sur ses épaules et dans son dos. De sa main droite, elle caresse avec dévotion les pieds blessés du Christ, ces mêmes pieds qu'elle avait oints de parfums précieux et essuyés avec ses cheveux à Béthanie. Elle approche son visage crispé de chagrin, comme pour embrasser la chair sacrée du Sauveur.

Dans les deux *Crucifixions* peintes dans la collégiale de Tournon-sur-Rhône et dans le Palais des Papes d'Avignon (fig. 61 et 64), Marie-Madeleine est également agenouillée au pied de la croix, mais son attitude à l'égard du Christ est moins intime. Des deux mains, elle s'agrippe désespérément au bois de la croix et lève un visage éploré vers le Sauveur, qui est mort dans le premier cas et toujours vivant dans le second. Madeleine adopte une attitude similaire dans la *Crucifixion* fragmentaire du couvent S. Marta de Florence (fig. 75), mais elle a véritablement enlacé la partie inférieure de la croix à défaut de pouvoir étreindre le corps sans vie de son maître crucifié. Dans la peinture murale autrefois conservée dans l'église S. Lucia de Fabriano (fig. 90), la figure de Marie-Madeleine ressemble beaucoup à celle qui a été observée dans la fresque de la chapelle des Scrovegni. Son manteau gît sur le sol et sa longue chevelure flotte librement sur ses épaules. Cependant, son attitude est plus proche des autres images qui viennent d'être évoquées. Elle s'agrippe des deux mains au bois de la croix et, dans un geste d'une infinie tendresse, pose sa joue contre le pied sanglant du Christ.

Dans quelques images beaucoup plus exceptionnelles, le désespoir de Marie-Madeleine se traduit par une profonde extension des bras vers le ciel. Il s'agit d'une attitude qui apparait dès la fin du XIIIe siècle, exclusivement dans le cadre de la Crucifixion à personnages multiples, une formule iconographique sur laquelle nous reviendrons plus loin. C'est précisément cette gestuelle qui permet d'identifier Madeleine dans la *Crucifixion* peinte par Cimabue, dans la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 67). Tandis que Jean et trois saintes femmes sont regroupés autour de la Vierge, Marie-Madeleine tend les bras désespérément au point qu'elle pourrait toucher le *perizonium* du Christ. Il est intéressant de constater que, dans cette fresque, l'attitude traditionnellement adoptée par Madeleine, c'est-à-dire agenouillée au pied de la croix, est dévolue à saint François. Nimbé et tonsuré, celui-ci est prosterné avec humilité, les mains posées sur les rochers entre lesquels la croix est fichée

[749] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 154.

en terre et le front appuyé contre le bois de la croix. Cette attitude témoigne de la dévotion particulière que le saint franciscain avait développée à l'égard de la Passion.

ꝏ

Si la présence de Marie-Madeleine lors de la Crucifixion est évoquée par de nombreuses sources littéraires, elle n'apparait pas avant la fin du XIIIe siècle dans les images qui appartiennent à la documentation iconographique de cette enquête, d'abord dans l'art mural de la Péninsule puis, probablement un siècle plus tard, en France.
Dans certaines images, peu nombreuses, Marie-Madeleine n'adopte aucune attitude spécifique, mais on la distingue aisément des autres saintes femmes grâce à sa physionomie particulière, caractérisée notamment par une longue chevelure non voilée, ou à un attribut personnel.
Mais dans la grande majorité des images où elle apparait, Madeleine adopte une gestuelle qui traduit un profond désespoir. Le plus souvent, elle est agenouillée au pied de la croix, qu'elle agrippe ou qu'elle enlace, à moins qu'elle ne caresse les pieds meurtris du Christ. Plus rarement, une emphatique extension des bras manifeste son profond chagrin. Mais quelle que soit la gestuelle choisie, la traduction visuelle du désespoir de Marie-Madeleine exprime sa compassion pour les souffrances du Christ, en même temps qu'une prise de conscience de ses propres péchés qui sont la cause du sacrifice consenti par le Sauveur. Le développement de ce sentiment de responsabilité personnelle par rapport au supplice du Christ, dans la dévotion du XIIIe siècle, possède peut-être un lien avec l'introduction du personnage de Madeleine dans l'iconographie de la Crucifixion.

Les larrons

Alors que la présence des deux larrons, crucifiés de part et d'autre du Christ, est mentionnée par l'ensemble des sources littéraires qui ont été étudiées, à l'exception de la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur et des *Révélations* de Brigitte de Suède, ils sont peu fréquemment figurés dans l'iconographie murale de la Crucifixion. Parmi les images illustrant cet épisode au sein de notre *corpus*, la figuration des larrons concerne 20 occurrences dans l'art mural de la France et 55 en Italie, ce qui correspond dans les deux cas à une proportion d'environ 15 pour cent du *corpus* national.
Les larrons commencent à apparaitre dans l'art mural de la Péninsule au tournant des Xe et XIe siècles, dans plusieurs peintures murales fragmentaires qui ont déjà été mentionnées. Les deux plus anciennes sont les *Crucifixions*, appartenant à la tradition carolingienne, qui ont été peintes dans l'église romaine de Ss. Nereo e Achilleo et dans la Grotta del Salvatore de Vallerano. Dans la première peinture murale, dont toute la partie supérieure a été préservée, les larrons sont bien visibles et occupent les deux extrémités de la composition. En revanche, en ce qui concerne la peinture détruite de Vallerano, la présence des larrons se devine à peine dans les fragments connus au travers de photographies anciennes. La figure de Jean debout, un *rotulus* la main, à la gauche du Christ avait été préservée. On distingue auprès de lui, en s'éloignant du centre de la composition, les jambes et l'abdomen d'un personnage dont la nudité, comme celle de Jésus, est dissimulée à l'aide d'une étoffe nouée autour des hanches. Ce personnage est vraisemblablement l'un des deux larrons et il est permis de supposer que l'autre avait été figuré à l'extrémité opposée de la composition, comme à Ss. Nereo e Achilleo. La troisième *Crucifixion* fait partie du décor mural de l'église S. Urbano alla Caffarella, toujours à Rome. Si l'on considère que la composition d'origine a

été respectée, en dépit des importantes restaurations que cette peinture a subies, elle serait assez semblable à celle de Ss. Nereo et Achilleo, avec les deux larrons qui sont figurés aux extrémités de l'image.

Mais en dehors de ces trois exemples précoces, notre documentation iconographique ne compte plus aucune figuration des larrons avant le XIVe siècle, période à laquelle les personnages réapparaissent dans l'art mural de l'Italie, notamment dans la *Crucifixion* de S. Maria Donnaregina de Naples (fig. 93). C'est également à cette période que les larrons sont représentés pour la première fois au sein du *corpus* français. Dans la crypte de l'église S. Hilaire de Nonac, en Charente, une *Crucifixion* isolée a été peinte dans la première moitié du siècle[750] (fig. 96). Au centre de la composition, le corps du Christ mort est positionné assez bas sur la croix, de sorte que les bras forment deux lignes obliques. Le bassin est légèrement décalé par rapport au montant vertical de la croix, ce qui laisse à penser que les jambes sont fléchies malgré un raccourci maladroit. La position des pieds, croisés l'un sur l'autre et fixés par un seul clou, est également peu naturelle. À la droite du Christ, la Vierge adopte une gestuelle ambivalente. Elle joint les mains en signe de prière mais les place contre sa joue, dans une attitude qui évoque l'un des modèles antiques de la tristesse. De l'autre côté de la croix, la gestuelle de Jean s'apparente sans équivoque à cette seconde catégorie. Par ailleurs, il tient le livre dans la main gauche. Aux deux extrémités de la composition, les larrons sont suppliciés sur des croix beaucoup plus petites que celle du Christ, ce qui permet de les définir comme des personnages secondaires.

La figuration des larrons, dans l'iconographie murale de la Crucifixion, se développe surtout au XVe siècle, aussi bien en France qu'en Italie. Dans la plupart des cas, les deux brigands apparaissent au sein de compositions à personnages multiples. Dans la mesure où cette formule iconographique connait une grande faveur aux XIVe et XVe siècles, nous l'établirons plus loin, cela explique pourquoi la figuration des larrons réapparait et se développe considérablement au cours de cette période.

Les caractéristiques générales de la figuration des larrons, qui connait une étonnante stabilité, se mettent en place dès les Xe-XIe siècles dans les trois *Crucifixions* mentionnées plus haut. À l'instar du Christ, les deux voleurs ont le torse nu et leurs hanches sont ceintes d'une étoffe blanche, semblable au *perizonium*. En revanche, ils sont généralement attachés et non cloué à la croix. Selon la posture la plus répandue, la traverse de la croix est passée sous les bras des larrons dont les mains sont liées à l'arrière. Les pieds aussi sont souvent ligotés au montant vertical de la croix[751]. Les deux larrons peints dans la *Crucifixion* de Nonac (fig. 96) illustrent parfaitement ces caractéristiques générales.

Dans l'iconographie, il est tout à fait exceptionnel que les larrons soient crucifiés alors que les sources scripturaires indiquent qu'ils ont bel et bien été suppliciés de la même manière que le Christ. Au sein de notre documentation iconographique, il n'existe que cinq *Crucifixions* dans lesquelles les deux voleurs sont véritablement cloués sur leur propre croix, toutes dans l'art mural italien des XIVe et XVe siècles. C'est le cas, notamment, dans la fresque de la collégiale S. Maria Assunta de San Gimignano (fig. 94). Les paumes des larrons sont clouées à la traverse tandis que leurs pieds sont fixés à l'aide d'un seul clou, au moins pour celui qui est figuré à la droite du Christ.

---

[750] DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit.*, p. 164.

[751] La position particulière des larrons observée dans les images murales de la Crucifixion, aussi bien en France qu'en Italie, contredit l'affirmation de Louis Réau selon laquelle ce motif iconographique serait l'apanage de l'art du Nord de l'Europe, tandis que l'iconographie byzantine et italienne figurerait les larrons cloués sur leur croix, à l'instar du Christ. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 494.

La permanence d'une tradition iconographique qui s'éloigne aussi systématiquement des sources scripturaires laisse à penser qu'elle possède une signification particulière. Elle témoigne sans doute d'une volonté d'établir une distinction visuelle entre le Christ et les simples voleurs qui ont été condamnés en même temps que lui. Cette hypothèse semble corroborée par une image inhabituelle de la Crucifixion qui fait partie du décor quattrocentesque peint dans la chapelle Sixtine, à Rome (fig. 97). Quatre peintres d'envergure ont participé à cette campagne de décoration : Pietro Perugino, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio et Cosimo Rosselli. Au sein d'un cycle consacré à la vie publique et à la Passion du Christ. L'avant-dernière peinture murale illustre l'épisode de la Cène et sa mise en image est tout à fait exceptionnelle. En effet, le dernier repas occupe le premier plan de la composition tandis qu'à l'arrière trois épisodes de la Passion sont peints, comme s'il s'agissait du décor mural de la salle dans laquelle le Christ et les apôtres sont rassemblés. Cette mise en abîme ne possède aucun équivalent au sein de la documentation iconographique de notre enquête. Parmi ces trois « fresques dans la fresque », la réalisation de la *Crucifixion* a probablement été confiée à Biagio d'Antonio[752]. Le point de vue décentré qui a été adopté par le peintre correspond à la forme semi-circulaire du mur feint qui délimite l'espace de la Cène et sur lequel le décor fictif se déploie. Le corps du Christ mort possède la raideur caractéristique de la Crucifixion du XVe siècle, mais le *perizonium* qui ceint ses hanches est relativement long. Les pieds sont fixés sur le *suppedaneum* à l'aide d'un clou unique. Au premier plan, la Vierge évanouie est soutenue par saint Jean tandis que deux saintes femmes observent la scène. Les croix des larrons sont érigées de part et d'autre de celle du Christ mais pas sur le même plan, de sorte que les deux voleurs sont partiellement tournés vers Jésus. Ils portent tous les deux un pagne très court autour de la taille, mais il existe une importante différence entre les deux prisonniers : celui qui est placé à la droite du Christ est crucifié tandis que l'autre est attaché selon l'iconographie habituelle, les bras derrière la traverse. Cette différenciation visuelle permet de distinguer le bon du mauvais larron, une distinction qui a été opérée pour la première fois dans l'*Évangile selon saint Luc* par le truchement d'un dialogue entre les deux voleurs et de la promesse faite à l'un d'eux de rejoindre le Christ au Paradis. Dans la *Crucifixion* de la chapelle Sixtine, seul le bon larron, traditionnellement figuré à la droite de Jésus, est digne de subir le même supplice que lui, d'être à l'image du Christ. Mais une image imparfaite, cependant, car les pieds du voleur repenti sont attachés au montant vertical de la croix et non cloués comme ceux du Sauveur.

La distinction opérée entre le bon et le mauvais larron est accrue dans une *Crucifixion* qui ne possède aucun équivalent au sein du *corpus* de cette étude. Il s'agit d'une peinture murale, conservée dans la chapelle du château de Fenis, qui aurait été réalisée vers 1413-1425 par le maître piémontais Giacomo Jaquerio ou son atelier[753] (fig. 98). Au centre de la composition, le Christ mort se caractérise par un visage aux traits crispés, marqué par la souffrance et surmonté de la couronne d'épines. Ses mains, figées par la mort, se referment autour des énormes clous qui les transpercent cruellement. Les pieds sont croisés l'un sur l'autre mais l'on n'aperçoit pas le clou qui devrait les fixer. Les personnages sacrés, au premier plan, sont fort détériorés mais leurs positions respectives répondent à un schéma iconographique traditionnel. À la droite du Christ se trouve un groupe composé de trois personnes, probablement la Vierge soutenue par deux saintes femmes, auquel Jean fait pendant de l'autre côté de la croix. Marie-Madeleine, que l'on distingue plus aisément, est agenouillée au pied de la croix dont elle agrippe le bois, tout en levant son visage éploré vers le

[752] Voir note 329 p. 115.

[753] Voir note 366 p. 120.

Christ. De part et d'autre de la croix centrale, celles des larrons ont été érigées selon un plan légèrement oblique, comme dans la fresque de la chapelle Sixtine. Tandis que le mauvais larron, à la gauche du Sauveur, est attaché à sa croix selon l'iconographie habituelle, un soldat s'aperçoit avec stupeur que le bon larron a disparu de sa propre croix. Ce motif iconographique inédit laisse à penser que le voleur repenti a déjà été emporté au Paradis, en accord avec la promesse faite par le Christ.

Mais plus fréquemment, la distinction iconographique entre le bon et le mauvais larron s'opère au travers des figures de l'ange et du démon qui accompagnent souvent les deux condamnés. Leur présence est attestée dans le *corpus* de cette enquête à partir du XIVe siècle et elle concerne plus de la moitié des images murales de la Crucifixion dans lesquelles les larrons sont figurés. L'association des larrons et de leurs compagnons, l'un angélique et l'autre maléfique, revêt trois formes principales.

Dans certaines images, peu nombreuses, seul le mauvais larron se distingue en raison du démon qui l'accompagne. C'est le cas, par exemple, dans la *Crucifixion* peinte dans l'église de Nonac (fig. 96). À l'extrémité droite de la composition, le mauvais larron se détourne du Christ, une attitude assez fréquente qui indique qu'il refuse de reconnaitre la divinité du Sauveur. Il observe le démon au corps velu et aux pieds griffus qui s'approche de lui. Le monstre tient entre les mains une longue baguette, peut-être un outil avec lequel il s'apprête à torturer le damné. Dans cette image, le mauvais larron se distingue également par sa chevelure hirsute et par la base bifide de sa croix qui témoignent de sa nature diabolique.

Dans d'autres *Crucifixions*, l'ange et le démon sont simplement figurés près des deux larrons sans être engagés dans aucune action spécifique, comme une sorte d'attribut moral. Mais dans la grande majorité des images où ils apparaissent, l'ange et le démon sont occupés à recueillir l'âme des larrons qui viennent d'expirer sur la croix. Ce motif iconographique particulier se développe dès le XIVe siècle dans l'art mural de la Péninsule, et au siècle suivant en France, mais le plus souvent dans des régions frontalières perméables aux modèles artistiques italiens.

La *Crucifixion* de S. Maria Donnaregina de Naples est l'un des premiers exemples répertoriés pour ce motif (fig. 93). Du côté du bon larron, un ange nimbé en buste recueille l'âme du repenti, sous la forme traditionnelle d'un petit personnage nu. Le fait que l'âme soit également nimbée témoigne de l'élection du bon larron par le Christ. En pendant, le mauvais larron est littéralement cerné par plusieurs démons ailés à la peau rouge, à la tête cornue et aux pieds griffus. La multiplication des personnages diaboliques constitue peut-être une forme d'avertissement pour l'observateur, en insistant sur le fait que l'homme mauvais ne peut échapper à la damnation de son âme. À l'extrémité droite de la composition, l'un des démons emporte justement l'âme du brigand. De l'autre côté de sa croix, un démon qui s'était un peu trop approché du Christ est écarté par un ange, qui le tient par les épaules, et ramené vers le mauvais larron.

Une imposante *Crucifixion* revêt entièrement le mur d'autel de l'oratoire S. Giovanni Battista d'Urbino (fig. 99). Elle accompagne le cycle pictural consacré à la vie de saint Jean-Baptiste qui a été réalisé en 1416 par Lorenzo et Jacopo Salimbeni[754]. Au centre de cette vaste composition, le corps du Christ mort est suspendu à une croix monumentale. Sa tête, couronnée d'épines, est inclinée sur son épaule et ses pieds sont fixés avec un seul clou directement sur le montant vertical de la croix. De part et d'autre, les croix des larrons, plus petites,

[754] Voir note 341 p. 116.

sont orientées à la diagonale de celle du Sauveur. Cela permet au peintre d'introduire une première distinction entre les larrons, qui sont tous deux vêtus et attachés selon le modèle le plus répandu : tandis que le bon larron fait face à l'observateur, le mauvais lui tourne le dos. Les âmes des deux voleurs ne sont pas non plus traitées avec les mêmes égards. Celle du repenti est recueillie par un ange qui la tient entre ses bras, d'une manière protectrice et tendre qui pourrait convenir à un petit enfant. En revanche, l'âme du mauvais larron est malmenée ; l'horrible démon qui l'emporte, encore accroupi sur la traverse de la croix, la tient par les pieds et l'a jetée sur son dos comme un vulgaire ballot. Le monstre se retourne pour offrir au regard du fidèle son visage aux orbites creuses surmonté de longues cornes et encadré d'oreilles tombantes. Face à une telle vision d'horreur et à la perspective des supplices infernaux qui lui seront réservés, l'âme du mauvais larron dissimule son visage dans la paume de ses mains, dans un ultime geste de désespoir.

En France, le motif iconographique de l'enlèvement des âmes des larrons est illustré dans une *Crucifixion* peinte dans la chapelle S. Pancrace de Villar-Saint-Pancrace, dans les Hautes-Alpes (fig. 100). Cette fresque a probablement été réalisée dans le premier quart ou vers le milieu du XVe siècle[755] par un peintre anonyme d'origine italienne. Au centre de l'image, le corps mort du Christ se caractérise par une certaine maigreur, traduite principalement par les côtes saillantes et la musculature tendue des bras. La taille est ceinte d'un *perizonium* long, dont le drapé sinueux s'oppose au statisme du corps sans vie. La tête, couronnée d'épines, est affaissée sur la poitrine et les pieds superposés sont cloués à l'aide d'un énorme clou. À la droite du Christ, la Vierge pose une main sur sa joue en signe de tristesse mais elle manifeste également son acceptation du sacrifice consenti par son Fils en levant l'autre main, paume ouverte vers l'observateur. De l'autre côté de la croix, la gestuelle de Jean, les mains croisées sur la poitrine, constitue également un geste d'acceptation mais qui est traditionnellement dévolu à la Vierge. Prostrée au pied de la croix, Marie-Madeleine s'agrippe au montant de bois tout en levant les yeux vers les pieds meurtris du Christ, ruisselants de sang. Aux deux extrémités de la composition, les larrons sont attachés sur des croix qui sont moins hautes que celle du Christ. La taille des deux hommes est également inférieure, pour les distinguer davantage du Sauveur. En revanche, les deux brigands sont strictement identiques du point de vue de la physionomie et de leur position sur la croix. Pour seul trait distinctif, le bon larron a le visage tourné vers le Christ tandis que l'autre s'en détourne parce qu'il n'a pas voulu croire en sa divinité. L'enlèvement des âmes s'effectue simultanément par l'ange et le démon qui les extirpent des corps sans vie par la bouche, conformément à la croyance médiévale la plus répandue.

Autre mise en scène dans la *Crucifixion* qui fait partie du cycle de la Passion peint par Giovanni Canavesio dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 101). Le Christ est crucifié sur une croix très haute et constituée de larges poutres de bois. Son corps sans vie, caractérisé par la raideur propre à l'iconographie du XVe siècle, est revêtu d'un *perizonium* court et transparent. La tête, couronnée d'épines, n'est pas encore tout à fait affaissée. Les mains et les pieds sont fixés à l'aide de trois gros clous. Dans l'angle inférieur gauche de la composition, la Vierge s'est effondrée sur le sol, secourue par trois saintes femmes et par Jean. Agenouillée au pied de la croix, Marie-Madeleine enlace l'instrument du supplice et presse son visage contre le bois tout en levant les yeux vers son maître mort. De part et d'autre du Christ, les larrons sont attachés, selon l'habitude, à des croix plus petites constituées de simples troncs non équarris. En outre, ils présentent la particularité d'avoir les yeux bandés. Les deux hommes sont identifiés par des phylactères sur

[755] Ces hypothèses de datation sont proposées respectivement par ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 203-205 et *Peintures murales…* (1987), *op. cit.*, p. 235-244. Marguerite Roques a également suggéré l'origine italienne du peintre.

lesquels leurs noms sont inscrits : Dimas pour le bon larron, Gestas pour le mauvais, conformément à une tradition littéraire qui apparait pour la première fois dans la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème*. À la droite du Christ, l'ange vient juste de recueillir l'âme du bon larron qu'il tire par les bras et dont le pied est encore près de la bouche du corps sans vie. De l'autre côté, un démon aux ailes de chauve-souris, cornu et aux dents acérées, a littéralement embroché l'âme du mauvais larron, préfigurant ainsi les tourments qui lui seront infligés en Enfer.

Évoquons pour finir un motif iconographique extrêmement rare, pour lequel seulement deux exemples ont été répertoriés dans l'art mural de l'Hexagone, qui illustre le dialogue du bon et du mauvais larron issu de la tradition lucanienne. Il s'agit d'une adaptation iconographique très localisée puisque les deux images sont conservées dans le même village des Alpes-Maritimes, à Saint-Étienne-de-Tinée. La première *Crucifixion* a été peinte vers 1485-1490 par Giovanni Canavesio[756] dans la chapelle S. Sébastien. La seconde, peinte au chevet de la chapelle S. Maur, a été réalisée plus d'un demi-siècle après par un autre artiste italien, Andrea de Cella[757].

Dans la *Crucifixion* de la chapelle S. Sébastien (fig. 102), la nudité du Christ est à peine dissimulée par un *perizonium* court à l'étoffe diaphane. Les pieds, superposés, sont fixés au *suppedaneum* avec un seul clou. Sa tête inclinée, ses yeux clos et la plaie au côté indiquent que Jésus est déjà mort sur la croix, un élément qui constitue un anachronisme important avec le thème du dialogue des larrons auquel il est censé participer. À la droite du Christ, la Vierge joint les mains en signe de prière et lève un visage éploré vers son Fils supplicié. De l'autre côté, Jean se détourne de son maître et pose une main sur sa joue pour manifester sa profonde tristesse. De part et d'autre, les larrons possèdent les caractères iconographiques traditionnels, exception faite des longs phylactères inscrits qui matérialisent leurs paroles, telles qu'elles sont rapportées par l'*Évangile selon saint Luc*. Le mauvais larron commence par interpeler le Christ en ces termes : « si tu es Christus salvum fac temet ipsum et nos ». La réponse que lui oppose le bon larron est omise puisque celui-ci s'adresse aussitôt à Jésus pour lui recommander son âme : « memento mei cum veneris in regnum tuum ». La scène est complétée, à gauche, par la figuration d'un donateur agenouillé dont la supplique, inscrite sur un autre phylactère, est difficile à déchiffrer.

Dans la *Crucifixion* de la chapelle S. Maur, le visage du Christ a été entièrement détruit par l'insertion, dans le mur, d'une poutre de soutènement. Son buste est raide, ses jambes légèrement fléchies et ses pieds fixés l'un sur l'autre à l'aide d'un unique clou. À sa droite, la Vierge, évanouie sur le sol, est adossée au buste de Jean qui s'est agenouillé derrière elle. Marie-Madeleine est agenouillée au pied de la croix et pose un regard intense sur Jésus. De part et d'autre, les deux larrons sont revêtus de pagnes courts et attachés à leur croix respective. Leurs physionomies les différencient radicalement. Le bon larron est un vieil homme à la chevelure et à la barbe blanches tandis que l'autre, plus jeune, est d'une laideur repoussante qui traduit la noirceur de son âme. Les phylactères qui les accompagnent matérialisent le dialogue des larrons, mais les paroles inscrites ne sont plus lisibles. Il est plus que probable, cependant, qu'elles se réfèrent également au texte de Luc.

---

[756] BEAUCHAMP (1993), *op. cit.*, p. 84-86. ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 319-324.

[757] La datation de cette peinture murale est débattue et il est possible qu'elle n'entre pas véritablement dans le cadre chronologique de cette enquête. Cependant, nous la mentionnons en raison de la similitude thématique qui existe avec la *Crucifixion* de la chapelle S. Sébastien. Selon Christiane Lorgues-Lapouge, la peinture de la chapelle S. Maur aurait été réalisée vers 1540 tandis que Luc Thevenon en repousse la réalisation au milieu du siècle. Mais pour Paul Roque, auteur de l'étude la plus récente, elle est postérieure à 1550. LORGUES-LAPOUGE (1993), *op. cit*. ROQUE (2006), *op. cit.*, p. 226. THEVENON (1983), *op. cit.*, p. 50.

La figuration des larrons, dans l'iconographie murale de la Crucifixion, apparait en Italie au tournant des Xe et XIe siècles. En dépit de leur omniprésence dans les sources littéraires étudiées, les deux voleurs sont peu fréquemment représentés dans les images qui ont été recensées, dans des proportions qui sont équivalentes en France et en Italie. Ces protagonistes secondaires sont essentiellement figurés aux XIVe et XVe siècles, dans le cadre de *Crucifixions* à personnages multiples.
Les larrons possèdent des caractères formels récurrents et d'une étonnante stabilité. Revêtus d'un pagne court qui évoque le *perizonium* du Christ, ils sont suspendus à des croix qui flanquent celle du Sauveur, placée au centre. En dépit de ce qu'affirment les différents récits qui mentionnent leur présence, les deux larrons ne sont presque jamais cloués à leur croix, mais simplement attachés, généralement les bras passés au-dessus de la traverse et liés vers l'arrière. La divergence qui existe entre les récits et la figuration des larrons, dans les images de la Crucifixion, témoigne probablement d'une volonté de différencier visuellement le Christ des deux voleurs condamnés avec lui.
Dans certains cas, la manière dont les brigands sont suspendus à leur croix permet d'établir une distinction entre le bon et le mauvais larron. Mais dans plus de la moitié des images murales de la Crucifixion où ils apparaissent, les deux voleurs se différencient l'un de l'autre grâce à l'ange et au démon qui les accompagnent. Cette association est attestée dès le XIVe siècle, au sein de notre documentation, et adopte trois formes principales. Dans le premier cas, seul le mauvais larron est identifié grâce au démon qui l'accompagne. Dans le deuxième cas, l'ange et le démon sont figurés auprès des voleurs, comme une sorte d'attribut qui témoigne de leur valeur morale. Mais le plus souvent, la figuration de l'ange et du démon auprès des larrons correspond au motif particulier de l'enlèvement des âmes des deux voleurs. Il s'agit, vraisemblablement, d'un motif proprement italien puisqu'il apparait au XIVe siècle dans l'art mural de la Péninsule et au siècle suivant en France, mais exclusivement dans des zones frontalières imprégnées de la culture d'Outremont.
Enfin, deux *Crucifixions* exceptionnelles témoignent du développement localisé d'une tradition iconographique qui illustre le dialogue entre le bon et le mauvais larron, tel qu'il a été relaté par l'*Évangile selon saint Luc*. Réalisées à plus de cinquante années d'intervalle dans deux chapelles situées dans le même village alpin, ces deux images n'ont trouvé aucun équivalent au sein de la documentation iconographique de cette étude.

Les éléments célestes : le soleil et la lune, les anges

La figuration d'éléments célestes tels que le soleil et la lune, d'une part, et les anges, d'autre part, ne correspond à aucune des traditions littéraires, relatives à la Crucifixion, qui ont été étudiées. Tout au plus, la présence des astres peut-elle être rapprochée de l'obscurcissement du ciel qui précède de peu la mort du Christ dans les récits des évangiles synoptiques. Mais au-delà d'une vocation narrative, la présence des éléments célestes relève davantage d'une forme de symbolisme, cosmique, dont l'objectif est d'affirmer que le triomphe du Christ sur la croix est total et universel[758].

Considérés dans l'Antiquité comme des signes de pouvoir, matérialisation des dieux Sol et Luna, le soleil et la lune apparaissent très fréquemment dans l'art grec et romain. Ils sont

[758] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 109.

habituellement associés à une divinité plus puissante qui occupe alors le centre de la composition[759]. Les astres possèdent une signification temporelle dans le sens où ils matérialisent la progression du temps, du lever du soleil à la nuit, dans un cycle immuable. Mais ils revêtent également une dimension spatiale car ils symbolisent le séjour privilégié des dieux, le ciel et l'univers sur lesquels ils règnent en maîtres. « Placés à droite et à gauche de l'être suprême, le soleil et la lune en proclament le caractère divin, affirment sa qualité céleste, cosmique, son rôle de maître du monde, et en forment l'escorte d'honneur »[760]. Ce symbolisme du pouvoir et de la divinité s'applique parfois à des mortels, à des rois en particulier, qui sont, par la présence des astres dans leur iconographie officielle, associés à la sphère divine. Cette association est particulièrement répandue chez les souverains orientaux, qui affirment ainsi leur prétendue ascendance divine, avant d'être introduite dans l'art impérial de Rome, surtout à partir du IIIe siècle de notre ère. L'empereur est alors assimilé à Sol et son épouse à Luna[761]. Par ailleurs, la figuration du soleil et de la lune apparait fréquemment dans l'art funéraire. Selon la philosophie pythagoricienne, l'âme du défunt, libérée de son corps, s'échappe vers le ciel pour rejoindre les astres dans lesquels réside l'ultime lieu de repos, les Champs-Élysées. La présence de Sol et de Luna autour du défunt symbolise l'immortalité de l'âme humaine[762].

Ainsi, l'introduction du soleil et de la lune dans l'iconographie du premier art chrétien fait partie des nombreux emprunts de la nouvelle religion au répertoire antique. Les astres apparaissent déjà dans des images de la *Crux invicta* datées des IVe et Ve siècles. Puis, en tant que motifs iconographiques déjà associés à la représentation de la croix, les astres sont naturellement introduits dans l'iconographie de la Crucifixion, d'abord en Orient puis en Occident[763]. Leur positionnement au sein de la composition est invariable : Sol et Luna apparaissent toujours au-dessus des bras de la croix, le premier à la droite du Christ, la seconde à sa gauche. Le soleil est positionné à la place d'honneur, à la droite de la divinité, une position qui est souvent assimilée à la lumière et au caractère masculin tandis que la gauche correspond davantage à l'obscurité et à l'élément féminin[764]. Cette mise en espace des astres, associés à une figure centrale et tutélaire, correspond avec exactitude aux modèles antiques. De la même manière, la signification profonde de ces symboles cosmiques ne diffère probablement guère dans le contexte chrétien. La présence de Sol et de Luna exalte la divinité du Christ, maître de l'univers et vainqueur de la mort au travers de la croix. Dans une perspective eschatologique, les astres évoquent le Ciel, le Paradis dans lequel les âmes des élues seront accueillies grâce à l'action rédemptrice du Sauveur. La pensée chrétienne ajoute une interprétation à caractère typologique, en marge de ces significations héritées de l'Antiquité. Luna, symbole de l'obscurité, est l'image de l'Ancien Testament tandis que Sol, symbole de lumière et de vie, est assimilé au Nouveau Testament. Tout comme la lune ne doit sa brillance qu'à l'éclat du soleil, la compréhension de l'Ancienne Loi ne peut s'effectuer qu'à la lumière de la Nouvelle qui vient la parachever[765].

---

[759] DEONNA Waldemar, « Les crucifix de la vallée de Saas (Valais) : Sol et Luna. Histoire d'un thème iconographique » in *Revue de l'histoire des religions*, 1946, 132, fasc. 1-3, p. 20.

[760] *Ibid*., p. 38-39.

[761] *Ibid*., p. 40-41.

[762] *Ibid*., p. 42.

[763] SCHILLER (1972), *op. cit*., p. 90, 92 et 109.

[764] DEONNA (1946) *art. cit*., p. 12.

[765] GALBRUN (2008), *art. cit.*, p. 13. SCHILLER (1972), *op. cit*., p. 109.

L'observation des images murales de la Crucifixion, qui appartiennent à la documentation de cette étude, a permis de constater que la figuration des astres est proportionnellement plus répandue dans l'art mural de l'Hexagone qu'en Italie, avec un recensement de 32 occurrences dans les deux cas[766]. Le soleil et la lune sont déjà figurés dans les plus anciennes *Crucifixions* qui ont été répertoriées et leur présence, bien que ponctuelle, perdure tout au long de la période étudiée. Si, comme nous l'avons évoqué plus haut, le positionnement de Sol et de Luna dans la composition demeure invariable, leur matérialisation se traduit par deux formules principales qui se sont, vraisemblablement, développées simultanément dans l'iconographie de la Crucifixion.

Dans la plupart des images murales dans lesquelles ils sont figurés, les astres apparaissent sous une forme stylisée qui s'apparente à l'aspect qu'ils possèdent dans la nature. Cette première forme iconographique est de loin la plus répandue puisqu'elle concerne 44 images appartenant au *corpus* de cette enquête et qu'elle perdure pendant toute la période étudiée. Le soleil et la lune ont peut-être déjà été représentés ainsi dans la *Crucifixion* peinte dans la catacombe de Valentin à Rome (fig. 46), mais la connaissance indirecte que nous avons de cette image ne permet pas de le confirmer. En revanche, cette forme stylisée est adoptée avec certitude dans la peinture murale conservée dans la chapelle de S. Maria Antiqua (fig. 47). Peu visible à la droite du Christ, le soleil est figuré sous la forme d'un disque orangé tandis que la lune, à sa gauche, est matérialisée par un croissant bleu.

Dans l'art mural de l'Hexagone, la forme naturaliste des astres n'apparait pas avant la seconde moitié du XIIIe siècle[767], dans une *Crucifixion* peinte dans l'église S. Martin de Limeuil (fig. 103). Au centre, la couche picturale est dégradée au niveau du visage du Christ, mais l'inclinaison de sa tête laisse à penser qu'il correspond au type iconographique du *Christus patiens*. Le corps, raide, est revêtu d'un *perizonium* long. Les pieds se superposent, de sorte qu'ils devaient être fixés à l'aide d'un seul clou qui n'est plus visible. De part et d'autre de la croix, la Vierge et Jean manifeste leur tristesse en appuyant une main contre leur joue. Le disciple tient, en outre, le livre qui l'identifie à l'évangéliste. Au-dessus de la traverse de la croix, le soleil et la lune apparaissent, comme à S. Maria Antiqua, sous la forme d'un disque et d'un croissant.

La seconde formule adoptée dans la figuration des astres est une forme anthropomorphe, provenant vraisemblablement de l'art hellénistique dont les vestiges témoignent d'un intérêt particulier pour la représentation des éléments de la nature sous des traits humains[768]. Dans le contexte iconographique de la Crucifixion, Sol et Luna personnifiés sont généralement figurés en buste et peuvent s'inscrire ou non dans des médaillons. La forme anthropomorphe des astres est particulièrement répandue jusqu'à la fin du XIIe siècle, mais disparait ensuite totalement au profit de la première formule iconographique.

La *Crucifixion* de Saint-Pierre-les-Églises (fig. 52) fait partie des premiers exemples répertoriés au sein de la documentation de cette enquête. Dans cette image de tradition carolingienne, la position du corps du Christ s'accorde avec l'orthogonalité de la croix, très large et délimitée par une plinthe claire. Bien que la détérioration de la couche picturale ne permette plus de distinguer les traits du visage du Christ, il est permis de supposer qu'il s'agit du *Christus triumphans* dont la figuration est la plus répandue durant la période à laquelle cette peinture murale a été réalisée. En dehors du porte-lance et du porte-éponge sur lesquels nous reviendrons plus loin, deux personnages sont figurés aux deux extrémités de la composition. Selon le schéma iconographique traditionnel, il devrait s'agir de la Vierge à la

[766] Soit des valeurs relatives respectives d'environ 23 et neuf pour cent.

[767] Voir note 83 p. 78.

[768] DEONNA (1946) *art. cit.*, p. 14.

droite du Christ et de Jean de l'autre côté de la croix. Aucun élément ne vient contredire la première partie de cette hypothèse. En revanche, le second personnage n'est pas le disciple bien-aimé mais Marie-Madeleine, que l'on identifie grâce à une inscription placée devant elle[769]. La substitution du personnage de Madeleine à celui de Jean est tout à fait inhabituelle et témoigne peut-être d'une dévotion particulière envers la pécheresse repentie. Cependant, il n'est pas impossible que Jean ait été autrefois figuré derrière Madeleine, la partie droite de la composition ayant été détruite par l'ajout d'une colonne adossée au mur[770]. Au-dessus des bras de la croix, les personnifications en buste de Sol et de Luna sont encloses dans des médaillons cerclés de blanc sur fond ocre. L'état de conservation de la peinture ainsi que la mauvaise qualité des reproductions en notre possession ne permettent pas de décrire ces deux figures avec précision. On distingue néanmoins un croissant clair, qui se détache sur le fond plus sombre du médaillon, derrière la personnification de la lune.

Les figures anthropomorphes des astres sont mieux préservées dans la *Crucifixion* peinte dans l'église de Saint-Jacques-des-Guérets (fig. 80). Elles ne sont pas représentées dans des médaillons mais dans nuées, matérialisées par des bandes ondoyantes alternativement brunes, jaunes ou blanches, qui évoque le caractère céleste de Sol et de Luna. Le premier possède les traits d'un jeune homme blond et arbore un nimbe sombre tandis que la seconde, une femme aux cheveux voilés, possède un nimbe bleu surmonté d'un croissant. Les deux personnifications sont identifiées par l'inscription de leurs noms en lettres verticales, de part et d'autre du montant supérieur de la croix. À l'instar de la Vierge et de Jean, les astres se lamentent sur le sort qui a été réservé au Christ. Dans une gestuelle identique, les deux personnages cosmiques pressent contre leurs visages leurs mains jointes et voilées dans un pan de leur manteau.

Il est tout à fait exceptionnel que la position des astres au-dessus de la traverse de la croix soit inversée, mais c'est pourtant le cas dans la *Crucifixion* autrefois conservée dans l'église d'Ille-sur-Têt (fig. 62). Les deux personnifications en buste s'inscrivent dans deux médaillons, l'un cerclé de rouge, l'autre de bleu. Contre toute attente, Luna est figurée à l'intérieur du médaillon rouge, à la droite du Christ. La femme voilée arbore un croissant de lune au-dessus de la tête et est identifiée par une inscription. De l'autre côté de la croix, dans le médaillon bleu, Sol arbore un nimbe doré cerné de rayons orangés. Son nom était peut-être inscrit près du montant de la croix mais, si tel était le cas, il n'est plus lisible aujourd'hui. Les deux personnifications possèdent une gestuelle identique : le visage incliné, elles posent une main voilée sur leur joue en signe de tristesse et tiennent dans l'autre un sceptre surmonté d'un motif végétal stylisé. Pourquoi le peintre d'Ille-sur-Têt a-t-il procédé à cette inversion des figures des astres ? La seule explication plausible est qu'il aura voulu faire coïncider la figure féminine de Luna avec celle de la Vierge qui se tient à la droite du Christ.

Dans la sacristie de l'église Ognissanti de Florence, une *Crucifixion* a été peinte vers 1330-1350 par un suiveur de Taddeo Gaddi ou un membre de son atelier[771] (fig. 103). Au centre de la composition, le corps du Christ mort adopte une position assez raide et frontale rompue par l'inclinaison de la tête sur l'épaule droite. Les pieds, partiellement superposés, reposent sur le *suppedaneum* mais le clou censé les fixer n'est pas visible. À la droite du

---

[769] « MARIA MAGDALENE ».

[770] DESCHAMPS (1952) *art. cit.*, p. 170-171.

[771] Dans l'ouvrage qu'ils ont consacré à Ognissanti, Batazzi et Giusti récapitulent les deux principales hypothèses de datation et d'attribution développées avant eux pour la *Crucifixion* de la sacristie. Vers 1330-1340 par un suiveur de Taddeo Gaddi (PAATZ Walter, *Die kirchen von Florenz*, Frankfurt am Main : Klostermann, 1952, Vol. IV, p. 406-457). Vers 1350 par un membre de l'atelier de Taddeo Gaddi (LADIS Andrew, *Taddeo Gaddi*, Columbia : University of Missouri, 1982, 276 p). Selon BATAZZI Ferdinando, GIUSTI Annamaria, *Ognissanti*, Roma : Fratelli Palombi, 1992, p. 64.

Christ, la Vierge se détourne de son Fils, non pas en réaction à l'horreur de cette vision, mais plutôt pour désigner le Crucifié à l'attention du saint cistercien qui l'accompagne, comme l'indique son index pointé. De l'autre côté de la croix, Jean croise les mains devant l'abdomen en signe de tristesse et regarde avec gravité le Christ mort. Marie-Madeleine est agenouillée au pied de la croix ; les mains posées sur le *suppedaneum*, elle contemple le corps sans vie de son maître. Au-dessus de la traverse de la croix, la figuration des astres est particulièrement intéressante car elle constitue un exemple unique se rattachant à la formule anthropomorphe après la fin du XIIe siècle. Il s'agit, cependant, d'une mise en image fort différente, d'une sorte d'hybridation entre la forme stylisée et la personnification des astres. En effet, Sol, à la droite du Christ, et Luna, de l'autre côté de la croix, sont matérialisés par deux disques respectivement jaune et bleu. La figuration de ces deux formes colorées aurait pu se suffire à elle-même. Mais des visages se dessinent à l'intérieur de ces disques, évoquant les anciennes personnifications en buste encloses dans des médaillons.
En dehors du cas particulier de la *Crucifixion* d'Ognissanti, la figuration stylisée du soleil et de la lune est la seule qui perdure aux XIVe et XVe siècles, aussi bien en France qu'en Italie. Mais même sous cette forme, les astres tendent à disparaitre dans la première moitié du siècle suivant, une période pour laquelle la documentation iconographique ne comporte que deux occurrences figurant ce motif.

Dans l'art mural de l'Italie, les astres sont précocement accompagnés d'une paire d'anges qui, comme eux, apparaissent d'abord en buste au-dessus de la traverse de la croix. La *Crucifixion* peinte à Olevano sul Tusciano est l'un des premiers exemples (fig. 51). Au centre de l'image, le corps du *Christus triumpha*ns, beaucoup plus grand que les autres personnages, se confond avec la forme d'une large croix sombre délimitée par une plinthe blanche. Son visage, entouré du nimbe crucifère, est légèrement tourné vers la Vierge qui se tient à sa droite en compagnie d'une sainte femme. Elle exprime sa profonde douleur en posant une main sur sa joue, selon le modèle antique. En pendant, Jean joue le rôle du témoin en désignant le Christ de sa main droite tendue. Au-dessus de la traverse de la croix, deux anges en buste, les ailes déployées et les bras écartés, se sont substitués aux astres auxquels cette position était traditionnellement assignée. Les personnifications en buste de Sol et Luna, encloses dans des médaillons, sont rejetées dans les angles supérieurs de la composition. À la droite du Christ, le soleil est identifié par une inscription et se détache sur un médaillon rouge. Imitant la gestuelle de la Vierge, le personnage pose une main sur sa joue en signe de tristesse. À l'extrémité opposée, la lune, enclose dans un médaillon jaune, est moins visible. Il semble, cependant, que sa gestuelle soit identique à celle du soleil. L'association des astres et des anges, au-dessus de la traverse de la croix, crée une véritable sphère céleste qui se déploie au registre supérieur, à l'écart du monde des humains. Parmi les personnages représentés, seul le Christ appartient également cette sphère céleste puisque sa tête, positionnée au-dessus de la traverse, s'y inscrit pleinement. Quant aux autres personnages sacrés, dont la tête parvient au niveau de cette traverse, ils jouent le rôle d'intermédiaires entre le monde des hommes et la sphère divine. De la même manière, la croix et le Crucifié génèrent un lien visuel entre les deux registres de la composition ce qui, dans une perspective symbolique, signifie que le Christ constitue l'unique voie par laquelle les hommes pourront gagner le ciel, et donc leur Salut.
À partir des XIIe-XIIIe siècles, dans quelques *Crucifixions* françaises, les anges tiennent parfois les astres entre leurs mains. Le premier exemple apparait dans une peinture murale fragmentaire, dont la datation est débattue[772], conservée dans l'abside de l'église Ss. Pierre

[772] Voir note 75 p. 76.

et Paul de Montgauch. Seule la partie supérieure de cette image a été préservée. Au centre, le *Christus triumphans* est crucifié sur une large croix pattée et tourne son visage vers la Vierge, figurée à sa droite, dont on ne distingue pas la gestuelle. De l'autre côté de la croix, Jean tient le livre qui l'identifie à l'évangéliste. Entre les deux personnages sacrés, le porte-lance et le porte-éponge sont représentés. Au-dessus de la traverse de la croix, deux anges en vol tiennent entre leurs mains les astres sous leur forme stylisée.
Ce motif iconographique est réutilisé dans une autre *Crucifixion*, mieux préservée, qui est conservée dans la sacristie des chanoines à la cathédrale Notre-Dame de Clermont-Ferrand (fig. 105). Cette peinture murale, aux dimensions imposantes, aurait été réalisée au tournant des XIIIe et XIVe siècles[773]. Au centre de l'image, le Christ semble déjà mort et son corps présente un léger hanchement qui rappelle le modèle cimabuesque. Ses pieds, croisés sur le *suppedaneum*, sont fixés avec un seul clou. À la droite du Christ, la Vierge adopte une double gestuelle de tristesse et de désignation, la main gauche sous le menton et la main droite tendue vers son Fils. De l'autre côté de la croix, Jean manifeste également son chagrin en posant une main sur sa joue et tient, dans l'autre, le livre de l'évangéliste. Au-dessus de la traverse de la croix, les anges astrophores[774] présentent le soleil et la lune, figurés respectivement sous la forme stylisée d'un disque et d'un croissant.

Mais dans la plupart des images murales de la Crucifixion qui appartiennent à la documentation de cette enquête, la figuration des anges est sans rapport avec celle des astres, même si les deux motifs iconographiques peuvent coexister au sein d'une même composition. Dans l'art mural de la Péninsule, la présence des anges est particulièrement prégnante et précoce. Des figures angéliques sont figurées dans 167 images, soit près de la moitié des *Crucifixions* qui ont été recensées pour cette zone géographique. Dans la peinture murale de l'église Ss. Giovanni e Paolo de Rome (fig. 48), par exemple, quatre anges aptères en buste se sont substitués à la figuration des astres, au-dessus de la traverse de la croix. Avec la *Crucifixion* de Saccargia (fig. 66), le glissement qui s'opère, dans certaines images, entre le motif iconographique des astres et celui des anges est peut-être encore plus évident puisque les figures angélique ne sont qu'au nombre de deux.
Mais beaucoup plus fréquemment, en particulier dans les *Crucifixions* italiennes des XIVe et XVe siècles, une véritable nuée d'anges entoure le Christ. Parmi les premiers exemples figurent les deux images murales peintes par Cimabue dans la basilique S. Francesco d'Assise. Dans celle du transept méridional (fig. 67), une douzaine d'anges est répartie symétriquement de part et d'autre du Christ, au-dessus mais également au-dessous de la traverse, dans des attitudes diverses. Les deux qui sont figurés au-dessus de la traverse tiennent leur visage entre leurs mains, en signe d'affliction. Certains écartent les mains dans un geste de stupeur et d'impuissance tandis que d'autres ne peuvent supporter la vision du Crucifié et se dissimulent les yeux avec une main. Trois d'entre eux, tenant de petits récipients creux entre leurs mains, recueillent le sang qui s'écoule des plaies du Christ. Ce motif iconographique est particulièrement répandu et concerne plus de la moitié des *Crucifixions* italiennes dans lesquelles des anges sont représentés. Dans la fresque autrefois conservée dans le

[773] Yves Bonnefoy ne se prononce pas entre la fin du XIIIe ou le début du XIVe siècle. De son côté, Anne Courtillé a proposé deux datations différentes. Dans une première étude, elle date la *Crucifxion* de Clermont-Ferrand dans le courant du XIVe siècle, sans plus de précision. Mais dans une publication plus récente, elle révise son hypothèse et suggère une datation à la fin du XIIIe siècle. BONNEFOY (1954), *op. cit.*, p. 159. COURTILLÉ (1983), *op. cit.*, p. 240. ID., « La cathédrale de Clermont-Ferrand : l'œuvre gothique » in *Congrès Archéologique de France*, 2003, CLVIII^e^ session (Basse-Auvergne, 2000), p. 148.

[774] Selon l'expression employée par GALBRUN (2008), *art. cit.*, p. 13.

couvent S. Agostino de Fabriano (fig. 68), trois anges utilisent des calices d'or pour recueillir le sang du Christ, au niveau de ses mains et de la plaie au côté.

En revanche, le motif iconographique des anges recueillant le sang du Christ est particulièrement inhabituel dans l'art mural de l'Hexagone. Dans la peinture murale de Sainte-Croix-en-Jarez (fig. 91), cinq anges entourent le Christ mort. Les deux premiers, figurés au-dessus de la traverse de la croix, dissimulent leur visage dans un pan de leur vêtement, en signe de leur profonde affliction. Les trois autres recueillent dans des récipients creux les flots sanglants qui s'échappent des blessures du Christ. Un calice posé au pied de la croix récolte le sang qui s'écoule de ses pieds blessés.

Le motif iconographique du sang recueilli, à plus forte raison lorsqu'il est recueilli dans un calice, possède une profonde signification eucharistique. La présence de cet objet renforce l'interprétation sacramentelle de la mort du Christ sur la croix[775]. Dans deux *Crucifixions* appartenant à la documentation de cette enquête, la dimension eucharistique et sacramentelle du sang du Christ est renforcée par la figuration d'une personnification de l'Église. Dans le contexte iconographique de la Crucifixion, le motif de l'*Ecclesia* a probablement été introduit à l'époque carolingienne. Le premier exemple connu apparait dans une initiale historiée du Sacramentaire de Drogon, réalisé à Metz vers 826-855[776]. L'introduction d'une telle figure, dans l'iconographie de la Crucifixion, souligne le rôle de l'Église en tant que ministre des sacrements et exalte la dimension eucharistique de la mort du Christ[777].

Une *Crucifixion* fragmentaire est conservée dans l'église S. Simeone in Posterula, dite également Ss. Simone e Giuda, à Rome. Elle aurait été peinte à la fin du XIIIe ou au début du XIVe siècle[778]. Le Christ mort, la tête inclinée sur l'épaule droite, occupe le centre de l'image. Ses mains et ses jambes ont été détruites par l'arrachement de la couche picturale. À l'extrémité gauche de la composition, la Vierge est évanouie sur le sol et soutenue par au moins une sainte femme. En pendant, de l'autre côté de la croix, Jean semble être assis à même le sol. Plusieurs autres personnages, très endommagés, se tiennent debout de part et d'autre du Christ. À sa droite, une femme dont les mains semblent voilées, probablement une personnification de l'*Ecclesia,* recueille le sang qui s'écoule de la plaie au côté.

L'Église est également personnifiée dans une autre *Crucifixion* peinte, dans la seconde moitié du XIIe siècle[779], dans la prieurale de Saint-Rémy-la-Varenne (fig. 106). Le Christ, dont la raideur s'apparente à l'iconographie la plus ancienne, est peut-être mort comme semble l'indiquer l'inclinaison de sa tête. De part et d'autre, la Vierge et Jean adoptent la traditionnelle gestuelle de la tristesse, une main posée sur la joue. En outre, le disciple tient le livre qui l'identifie à l'évangéliste. L'*Ecclesia* personnifiée est figurée à l'extrémité gauche de la composition. Couronnée, elle tient un sceptre dans une main et un calice dans l'autre. Cet objet rappelle la dimension eucharistique et sacramentelle de la scène peinte, mais il n'existe aucun lien direct avec le sang du Christ, qui n'est d'ailleurs pas mis en exergue. En réalité, cette image souligne davantage l'opposition qui existe entre l'Église et la Synagogue, représentée en pendant à l'extrémité droite de la composition. Selon une iconogra-

---

[775] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 106.

[776] Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cod. Lat. 9428, fol. 43v. Selon *Ibid*.

[777] *Ibid.*, p. 107.

[778] ROMANO S. (1992), *op. cit.*, p. 84. Une autre étude, un peu plus récente, privilégie une datation au début du XIVe siècle. CIOFETTA Simona, « San Simeone Profeta e Santi Simeone e Giuda » in CAIOLA Antonio Federico, CASSANELLI Luciana, *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna*, Soprintendenza per in Beni artistici e storici di Roma, Pozzuoli (Napoli) : De Rosa, 1997, Vol. 11, p. 12-13.

[779] La datation de cette peinture murale reste débattue. Christian Davy en situe la réalisation dans le troisième quart du XIIe siècle mais Deschamps et Thibout la jugent plus tardive, vers la fin du siècle. DAVY (1999), *op. cit.*, p. 228. DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit.*, p. 59-61.

phie très répandue, celle-ci perd sa couronne et se détourne du Christ dont elle n'a pas reconnu la divinité.

ꝏ

Dans l'iconographie de la Crucifixion, la figuration d'éléments célestes, tels que le soleil et la lune ou les anges, ne possède aucune vocation narrative mais vise plutôt, dans la perspective d'un symbolisme cosmique, à exalter la divinité et le pouvoir universel du Christ.
Les figures de Sol et de Luna sont adaptées du répertoire antique au sein duquel elles constituaient déjà des signes de pouvoir, souvent associés à une divinité tutélaire, à un souverain ou parfois à un défunt dans une perspective eschatologique. Au travers de leur association à l'image de la *Crux invicta* dès les IVe-Ve siècles, les astres ont naturellement été intégrés à l'iconographie de la Crucifixion, occupant une place immuable au-dessus de la traverse de la croix. Sol, symbole de lumière et de masculinité, est le plus souvent figuré à la place d'honneur, à la droite du Christ, tandis que Luna, figure féminine, est placée à sa gauche.
La figuration des astres apparait précocement dans les images murales de la Crucifixion qui ont été recensées. Du point de vue des valeurs relatives, le motif iconographique est plus répandu dans l'art mural de l'Hexagone que dans la Péninsule, où il concerne moins d'une image sur dix. Les astres revêtent deux formes iconographiques qui coexistent jusqu'à la fin du XIIe siècle : une forme stylisée qui évoque l'aspect naturel des astres, le plus souvent un disque et un croissant, et une forme anthropomorphe. Cette seconde formule iconographique disparait complètement, au profit de la première, après la fin du XIIe siècle. De fait, la forme stylisée est de loin la plus employée et perdure tout au long de la période chronologique étudiée, même si la figuration des astres se raréfie considérablement dans la première moitié du XVIe siècle.
Dans l'art mural de la Péninsule, le soleil et la lune sont rapidement associés, au moins à partir du Xe siècle, à des figures angéliques qui apparaissent également au-dessus de la traverse de la croix. À partir des XIIe-XIIIe siècles, quelques *Crucifixions* françaises présentent la particularité de figurer des anges tenant les astres, le plus souvent sous leur forme stylisée, entre leurs mains.
Mais dans la plupart des images murales de la Crucifixion qui comportent des figures angéliques, celles-ci sont sans rapport avec le soleil et la lune, même si l'ensemble de ces éléments célestes peut coexister au sein d'une même composition. La figuration des anges est une constante dans la Crucifixion italienne et concerne la moitié des occurrences recensées pour cette zone géographique. Elle provient peut-être d'un glissement iconographique qui s'est opéré progressivement, à partir des représentations de Sol et de Luna. Mais à partir des XIVe et XVe siècles, les figures angéliques se multiplient, au point de constituer parfois une véritable nuée qui se répartit de part et d'autre du Christ. Les attitudes des anges sont diverses et expriment généralement le profond chagrin occasionné par la mort du Sauveur.
Un motif iconographique apparait de manière récurrente dans l'art mural de la Péninsule, tandis qu'il est beaucoup plus ponctuel en France : des anges recueillent le sang qui s'écoule des plaies du Christ à l'aide de récipients creux ou de calices. L'usage de ce second type d'objets confère une profonde valeur eucharistique et sacramentelle à la scène de la Crucifixion, une dimension symbolique qui est exaltée lorsqu'une personnification de l'Église est introduite dans la composition. Mais cette association est peu fréquente dans l'art mural de la France et de l'Italie.

4.3.2.3. Les quatre principales formules iconographiques de la Crucifixion

L'observation des différentes images murales de la Crucifixion qui ont été recensées a permis de déterminer l'existence de quatre formules iconographiques, qui se distinguent principalement par le nombre des participants[780]. Ces différentes formules iconographiques possèdent des caractéristiques générales qui seront explicitées avant d'aborder un certain nombre de variantes, qui peuvent intervenir dans chacune d'entre elles.

La Crucifixion à trois personnages

Cette première formule iconographique se caractérise par l'extrême simplicité d'une composition qui ne comporte que trois personnages : le Christ, la Vierge et Jean. L'absence de tout élément anecdotique, faisant référence aux différents récits développés au sein des deux traditions littéraires principales, laisse à penser que la Crucifixion à trois personnages ne possède pas de vocation narrative. En réalité, il s'agit davantage d'images de dévotion qui mettent en exergue le sacrifice du Christ pour le Salut de l'humanité, un sacrifice auquel la Vierge et Jean sont associés en tant que témoins privilégiés.
Cette première formule iconographique est probablement la plus ancienne, puisqu'elle est déjà employée dans la *Crucifixion* peinte dans la catacombe de Valentin à Rome (fig. 46). Parmi les images qui appartiennent à l'art mural de l'Hexagone, la formule à trois personnages apparait pour la première fois au tournant des XIe-XIIe siècles, dans une peinture murale autrefois conservée dans la crypte de la cathédrale S. Étienne d'Auxerre. Cette *Crucifixion*, probablement peinte entre 1087 et 1114 sous l'épiscopat de Humbaud qui en est le commanditaire, a malheureusement été détruite mais les descriptions confirment qu'elle correspondait à la formule de la Crucifixion à trois personnages[781]. Cependant, rien ne permet de conclure que la formule iconographique n'a pas été employée plus précocement en France, dans des images murales aujourd'hui inconnues de nous.
En considérant la documentation iconographique relative à l'épisode de la Crucifixion dans sa globalité, la première formule est également la plus répandue, avec un recensement de 63 occurrences en France et 177 en Italie, soit des valeurs relatives de 46 et 49 pour cent par rapport au total des *Crucifixions* répertoriées dans chacun des pays. Si l'on observe la répartition des différentes formules au cours de la période chronologique étudiée, la prépondérance quantitative de la Crucifixion à trois personnages s'affirme dès le XIIe siècle dans l'art mural de la Péninsule et au siècle dans l'Hexagone, et ne se dément pas jusqu'à la fin du XVe siècle.

La Crucifixion à trois personnages se caractérise par une composition de type pyramidal et symétrique, dominée par la figure centrale du Christ en croix. La Vierge, à sa droite, et Jean, à sa gauche, adoptent indifféremment les attitudes et gestuelles décrites dans le paragraphe qui leur a été consacré plus haut. Le lieu dans lequel se déroule la scène est presque toujours indéterminé, ce qui permet de renforcer le caractère non narratif de cette première formule iconographique. Dans la *Crucifixion* peinte dans l'église de Saint-Geoire-en-Valdaine (fig. 70), l'arrière-plan de l'image est entièrement uni et le sol est matérialisé

[780] Notre catégorisation des images de la Crucifixion diffère de celle proposée par Louis Réau qui distingue une Crucifixion à un seul personnage, avec uniquement le Christ, une Crucifixion à trois personnages, avec la Vierge et Jean, une Crucfixion à quatre personnages, avec Marie-Madeleine, et enfin une Crucifixion dite « à grand spectacle », caractérisée par une foule nombreuse. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 493.

[781] *D'ocre et d'azur…* (1992), *op. cit*.

par une ligne ondoyante qui délimite une étroite bande brune. Dans la peinture murale de Saccargia (fig. 66), les personnages se détachent sur un fond d'un bleu profond interrompu, au registre inférieur, par une large bande verte. Un bloc rocheux, très stylisé, dans lequel la croix est fichée, constitue la seule indication spatiale de cette composition. Il évoque certainement le mont Golgotha sur lequel la Crucifixion s'est déroulée. Cette allusion à un lieu montagneux et désertique est plus évidente dans la peinture murale déposée du Palais épiscopal de Guarda di Montebelluna (fig. 86). Deux monticules rocheux, arides, délimitent la composition de part et d'autre des personnages qui se détachent, par ailleurs, sur un arrière-plan uniformément bleu. Au-delà de l'allusion à un lieu réel, ces éléments de paysage évoquent la désolation d'un lieu de mort et l'affliction causée par la mort du Christ.

La figuration d'un lieu indéterminé est progressivement abandonnée au profit de vastes paysages qui caractérisent l'iconographie de la Crucifixion à partir du XVe siècle. Giovanni Canavesio a peint une *Crucifixion* de ce type au sein du cycle de la Passion conservé dans la chapelle des Pénitents Blancs de Peillon (fig. 107). Au centre de l'image, le Christ mort, semble-t-il entièrement nu, est caractérisé par la raideur de son corps qui se confond avec le montant vertical de la croix. Sa tête, couronnée d'épines, est inclinée vers l'épaule droite et ses pieds, superposés, sont fixés avec un seul clou. Du sang ruisselle de la plaie au côté et le long de ses bras. De part et d'autre de la croix, la Vierge et Jean sont assis à même le sol. La première joint les mains en signe de prière tandis que le second les écarte dans un geste de stupeur et d'impuissance. Les trois personnages se détachent sur un vaste paysage constitué de collines verdoyantes et de roches brunes, parmi lesquelles serpente une rivière. Une maison à deux niveaux, dont la porte d'entrée est protégée par un avant-toit, est figurée derrière Jean. Les silhouettes d'une ville et d'une montagne se distinguent à l'horizon.

Une autre *Crucifixion* a été peinte en 1491 par Girolamo di Giovanni[782] dans l'église S. Maria Assunta de Colle Altino (fig. 108). Le corps du Christ mort se caractérise par sa blancheur d'albâtre et son anatomie finement détaillée. Son beau visage serein est couronné d'épines et encadré d'épaisses boucles brunes. Le drapé du *perizonium* souligne le léger basculement du bassin et les pieds sont cloués ensemble sur le montant vertical de la croix. Par rapport à la peinture murale de Peillon, les gestuelles de la Vierge et de Jean sont inversées : Marie écarte les mains tandis que le disciple les joint en signe de prière. Quatre anges agenouillés sur des nuées se répartissent de part et d'autre du Christ et autour des deux personnages. Trois d'entre eux recueillent le sang qui s'écoule des plaies du Crucifié. Les deux premiers utilisent des récipients légèrement creux tandis que le troisième tient un calice en or près de la plaie au côté. Le quatrième ange déchire ses vêtements pour dénoncer l'iniquité de la mort du Sauveur et son intense douleur. Le paysage sur lequel se détachent les personnages est constitué de deux plans. Le premier, aride, ponctué d'escarpements rocheux, évoque la désolation du lieu de mort qu'incarne le mont Golgotha. La croix est également fichée dans un monticule rocheux et sa stabilité est assurée par plusieurs coins de bois enfoncés dans la pierre, un motif iconographique qui rappelle la dernière vision de la Crucifixion dans les *Révélations* de Brigitte de Suède. Le second plan du paysage est constitué de collines verdoyantes au sommet desquelles deux villes ont été édifiées, de part et d'autre du Christ. La symétrie de ces deux cités établit peut-être un parallèle entre la Jérusalem terrestre, symbole de l'Ancienne Loi et donc figurée à la gauche du Sauveur, et la Jérusalem céleste promise à tous ceux qui se seront conformés à la Nouvelle Loi et qui seront sauvés au travers du sacrifice du Christ.

---

[782] Voir note 345 p. 117.

En marge des caractéristiques générales, extrêmement simples, de la Crucifixion à trois personnages, plusieurs variantes peuvent être observées au travers de l'introduction d'autres personnages qui ne remettent pas en cause le schéma iconographique principal.
La variante la plus fréquente, pour cette formule iconographique, se caractérise par l'introduction de saints personnages qui n'entretiennent aucun rapport avec le récit de la Crucifixion. Les saints sont généralement répartis de part et d'autre du groupe central, formé par le Christ en croix, la Vierge et Jean. Cette variante est particulièrement répandue en Italie, où elle apparait dès le XIIIe siècle, et concerne plus d'un tiers des occurrences qui ont été recensées pour la Crucifixion à trois personnages. Elle est beaucoup plus inhabituelle dans l'art mural de l'Hexagone.
Au sein de notre documentation iconographique, le plus ancien exemple est peut-être une *Crucifixion* fragmentaire, peinte dans l'église S. Sebastiano de Rome pour l'oratoire du pape Honorius III, dont le pontificat s'étend de 1216 à 1227[783]. Seule la partie supérieure de cette peinture murale a été préservée. Le Christ mort incline la tête sur son épaule droite et ses bras sont parfaitement alignés à la traverse de la croix. Au-dessus de cette dernière, deux anges en buste dissimulent partiellement leurs visages de leurs mains voilées, en signe de tristesse. Une figure presque entièrement détruite, à la droite du Christ, doit probablement être identifiée à la Vierge. En pendant, Jean a le visage profondément incliné mais sa gestuelle n'est plus visible. La composition à trois personnages est complétée par deux grandes figures de saints : à gauche, un archange tenant un sceptre et un globe et, à droite, une sainte voilée dont on ne distingue plus que le visage.
Un peu plus tard au cours du XIIIe siècle, une belle *Crucifixion* très bien conservée a été peinte dans l'église S. Maria Nuova de Viterbo (fig. 109). Cette peinture murale a été réalisée en 1283 ou en 1293[784] par un anonyme cimabuesque, à la demande de Monaldo Forteguerra, le *podesta* de la ville, qui s'est fait représenter en prière au pied de la croix. Le Christ mort est crucifié sur une croix dont la forme rompt avec l'orthogonalité traditionnelle. Les deux montants de la traverse sont obliques et s'adaptent aux lignes ascendantes des bras. Les jambes sont partiellement croisées et les pieds reposent sur le *suppedaneum*, apparemment sans y être cloués. À la droite du Christ, la Vierge pose une main sur sa poitrine tandis que Jean, en pendant, touche sa joue en signe de tristesse. Deux saints sont figurés de part et d'autre du groupe central. Près de la Vierge, sainte Barbe est identifiée grâce à la tour qu'elle tient dans la main gauche et, près de Jean, saint Nicolas porte la traditionnelle tenue épiscopale. La figure de l'évêque est contemporaine des trois personnages principaux. En revanche, sainte Barbe a été ajoutée au cours du XIVe siècle, peut-être en remplacement d'un autre saint.
L'introduction de saints personnages, comme variante de la Crucifixion à trois personnages, est particulièrement fréquente dans l'art mural de l'Italie aux XIVe et XVe siècles. Dans la *Crucifixion* de S. Miniato al Monte de Florence (fig. 87), les saints qui entourent le groupe central sont figurés en plus grand nombre. Près de la Vierge se trouvent saint François d'Assise et saint Miniato, premier martyr florentin et saint patron de la basilique, dans laquelle ses restes seraient ensevelis. Le personnage agenouillé au premier plan et tenant un phylactère serait saint Benoît. Le regard fixé sur l'observateur, ce personnage capte l'attention et la redirige vers le Christ mort, qu'il désigne de son index droit. Les deux autres

[783] WILPERT (1917), *op. cit.*, Vol. IV, p. 262.

[784] Datations proposées respectivement par BOLOGNA (1969), *op. cit.*, pl. II-21 et BARBIERI (1991), *op. cit.*, p. 157.

saints, figurés près de Jean, sont Stéphane protomartyr et Antoine abbé, accompagné du cochon que l'on distingue à peine à ses pieds.
Fra Angelico a peint, probablement vers 1430-1450[785], une *Crucifixion* murale pour le couvent S. Domenico de Fiesole (fig. 110). Cette fresque déposée est aujourd'hui conservée au Musée du Louvre. Les personnages se détachent sur un fond sombre qui confère une atmosphère lugubre à la scène. Au centre, le Christ est crucifié sur une croix élevée, ce qui renforce son isolement par rapport aux autres protagonistes. Sa tête couronnée d'épines est inclinée sur l'épaule droite. La raideur du corps est interrompue par la jambe droite, légèrement fléchie. Les pieds, superposés, sont fixés à l'aide d'un seul clou sur un étroit *suppedaneum*. À la gauche du Christ, Jean a les mains jointes devant l'abdomen, dans une gestuelle qui évoque à la fois la prière et l'expression de la tristesse selon le répertoire antique. De l'autre côté de la croix, la Vierge fait face à l'observateur et désigne à son attention saint Dominique, qui est agenouillé au pied de la croix. Les mains posées sur le bois et le visage levé vers le Christ, il adopte une attitude qui est généralement réservée à Marie-Madeleine.
Dans la *Crucifixion* peinte dans le couvent S. Maria Maddalena de' Pazzi de Florence (fig. 71), les saints retrouvent leur position habituelle, de part et d'autre du groupe principal, mais ils sont ici agenouillés. Lorsque la peinture a été réalisée, le couvent était encore occupé par une communauté de moines cisterciens. C'est donc tout naturellement que les saints figurés dans la *Crucifixion* sont les saints fondateurs de l'Ordre, Benoît à droite et surtout Bernard à gauche.
Comme à S. Maria Nuova de Viterbo, les saints peuvent être accompagnés de donateurs qu'ils présentent parfois aux personnages sacrés. Une *Crucifixion* a été peinte, au milieu du XVe siècle, par Giovanni di Campo[786] pour l'église S. Andrea de Novara (fig. 111). Cette peinture murale déposée est actuellement conservée dans le Museo Civico de la ville. Au centre de la composition, le corps du Christ mort présente de nombreuses blessures. Du sang coule abondamment des plaies causées par les clous, par la couronne d'épines et par le coup de lance au côté. Deux anges tenant des calices d'or recueillent le liquide précieux. La nudité de Jésus est à peine voilée par un *perizonium* à l'étoffe transparente. Le dos du Crucifié est plaqué au montant vertical de la croix mais ses jambes sont légèrement fléchies, les pieds croisés et fixés avec un seul clou. À la droite du Christ, la Vierge joint les mains en signe de prière. Elle est accompagnée d'un saint évêque, peut-être saint Nicolas ou saint Augustin, qui présente le donateur agenouillé, son couvre-chef à la main. À la gauche du Christ, Jean pose la main droite sur sa joue en signe de tristesse, la gauche soutenant le coude opposé. Près de lui, un saint possède les traits d'un vieil homme barbu, tenant une croix dans une main et un livre dans l'autre. La présence de la croix pourrait évoquer l'iconographie de saint Antoine de Padoue ou de saint Bonaventure. Mais l'association de cet attribut et du livre pourrait également convenir à un docteur de l'Église.

L'introduction du personnage de Marie-Madeleine, dans le contexte de la Crucifixion à trois personnages, correspond à la deuxième variante iconographique qui a été observée. Elle est fréquemment employée dans l'art mural de la Péninsule, avec un recensement de 42 occurrences, soit près de 24 pour cent des images qui correspondent à la première formule iconographique. En revanche, cette variante est tout à fait inhabituelle dans l'art mural de la France.

---

[785] Selon le site Ciudad de la Pintura.

[786] BISOGNI, CALCIOLARI (2006), *op. cit.*, p. 87.

Parmi les *Crucifixions* italiennes qui illustrent la formule iconographique à trois personnages, la figure de Marie-Madeleine a été introduite à partir du XIVe siècle. La fresque fragmentaire peinte par Orcagna pour le couvent S. Marta de Florence en constitue un exemple (fig. 75). Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, Madeleine adopte ici l'attitude qui lui est le plus souvent dévolue. Agenouillée au pied de la croix et le visage levé vers le Christ mort, elle enlace le bois de la croix comme s'il s'agissait du corps sans vie de son maître bien-aimé.
Une *Crucifixion* conservée dans la chapelle Notre-Dame-des-Grâces de Plampinet constitue l'un des rares exemples illustrant cette variante dans l'art mural de l'Hexagone (fig. 112). Cette peinture murale, à l'instar *d'une* Annonciation qui a été mentionnée plus haut, a probablement été réalisée dans le troisième quart du XVe siècle par un anonyme de culture allemande ou suisse[787]. Au centre de la composition, le corps du Christ mort adopte la raideur caractéristique des *Crucifixions* du XVe siècle. Un *perizonium* assez court est noué sur sa hanche gauche. Les jambes légèrement croisées laissent à penser que les pieds doivent être superposés et fixés avec un seul clou, mais la partie inférieure de l'image est trop détériorée pour que l'on puisse le confirmer. Les mains sont crispées autour des deux clous très longs qui les transpercent. Du sang ruisselle sur le visage du Crucifié, à cause de la couronne d'épines, et s'écoule abondamment des autres blessures. À la droite du Christ, la Vierge joint les mains tandis que Jean, en pendant, les écarte dans un geste qui traduit sa stupeur et son impuissance. Leurs visages sont profondément marqués par l'affliction qu'ils ressentent. Prostrée au pied de la croix, Marie-Madeleine dirige son regard vers le corps blessé de Jésus.

La dernière variante iconographique observée pour la Crucifixion à trois personnages correspond à l'introduction des larrons, de part et d'autre du groupe principal. Il s'agit d'une variante particulièrement inhabituelle dans le cadre de cette première formule iconographique, avec seulement quatre images en France et deux en Italie. Elle apparait probablement au cours du XIVe siècle et la *Crucifixion* peinte dans l'église S. Hilaire de Nonac en constitue l'un des premiers exemples (fig. 96).

Il n'est pas rare que plusieurs personnages correspondant aux variantes qui viennent d'être évoquées soient associés au sein d'une même image, dans le contexte de la première formule iconographique. Dans la *Crucifixion* peinte dans l'église Ognissanti de Florence (fig. 104), nous avons déjà décrit la présence de Marie-Madeleine agenouillée au pied de la croix. À cette variante s'ajoute l'introduction de saints personnages, de part et d'autre du groupe central. En l'occurrence, il s'agit de saint Bernard à gauche et de saint Benoit à droite, comme dans la peinture murale du couvent S. Maria Maddalena de' Pazzi. Dans la *Crucifixion* de Villar-Saint-Pancrace (fig. 100), ce sont les variantes de Marie-Madeleine et celle, plus inhabituelle, des larrons qui sont associées dans la même composition.
Enfin, une peinture murale conservée dans l'église S. Lorenzo de Berzo Inferiore, en Lombardie, constitue un exemple unique d'une *Crucifixion* à trois personnages associant les variantes des larrons et des saints. Cette peinture a été peinte vers 1440 par le Maestro Paroto ou un membre de son entourage[788]. Les personnages s'inscrivent dans un paysage désolé, caractérisé par un sol rocailleux et aride. Au centre de la composition, la figuration du Christ mort adopte les principales caractéristiques de la Crucifixion du XVe siècle. Le corps est raide, la nudité dissimulée par un minuscule *perizonium* et les pieds, superposés, sont

[787] Voir notes 366 et 367 p. 287.
[788] MAZZINI (1965), *op. cit.*, p. 617 et pl. 379.

cloués ensemble sur le montant vertical de la croix. Plusieurs personnages se répartissent, deux à deux, de part et d'autre du Christ. Tout d'abord, la Vierge et Jean à leurs positions habituelles. Marie pose une main sur sa joue, exprimant ainsi sa tristesse selon le modèle antique, tandis que le disciple joint les mains en signe de prière. Viennent ensuite les deux larrons qui sont suspendus à des croix moins élevées que celle du Christ. Selon le motif iconographique le plus fréquent, leur bras sont attachés par-dessus la traverse de la croix et non cloués. La composition est complétée par deux figures de saints, qui apparaissent en marge des personnages « historiques » de la Crucifixion. À gauche, saint Laurent auquel l'église est consacrée, portant un livre et la palme des martyrs. À droite, saint Glisente, un soldat ermite ayant servi sous les ordres de Charlemagne avant de se retirer dans une caverne proche de Berzo Inferiore.

La Crucifixion à cinq personnages, avec le porte-lance et le porte-éponge

Cette deuxième formule iconographique se développe assez précocement dans l'iconographie de la Crucifixion puisque le premier exemple répertorié, dans l'église Ss. Giovanni e Paolo de Rome (fig. 48), date des VIIIe-IXe siècles. Dans l'art mural de l'Hexagone, la plus ancienne *Crucifixion* conservée, c'est-à-dire celle qui a été peinte à Saint-Pierre-les-Églises (fig. 52), correspond également à la formule à cinq personnages.
Au total, 13 occurrences ont été répertoriées pour l'Italie et 12 pour la France. Si les valeurs absolues sont équivalentes, les valeurs relatives révèlent que la formule iconographique à cinq personnages est deux fois plus répandue dans l'Hexagone, par rapport au total des *Crucifixions* répertoriées pour chacun des pays.
Dans les deux pays étudiés, la Crucifixion à cinq personnages connait une évolution similaire. Bien qu'elle coexiste avec la formule à trois personnages dans l'iconographie la plus ancienne, elle est prépondérante, du point de vue quantitatif, jusqu'à la fin du XIe siècle dans l'art mural de la Péninsule et jusqu'à la fin du siècle suivant en France. Cette prééminence laisse à penser que la création de la deuxième formule iconographique pourrait être plus précoce, même si aucun témoignage mural antérieur aux VIIIe-IXe siècles n'a été préservé. La raréfaction progressive de la Crucifixion à cinq personnages à partir du XIIe siècle aboutit à sa complète disparition dans l'art mural de l'Italie à la charnière des XIIIe et XIVe siècles, puis en France après le XIVe siècle.

Comme dans le cas de la première formule iconographique, le lieu dans lequel s'inscrit la Crucifixion à cinq personnages est généralement indéterminé. Le Christ en croix, correspondant souvent au type du *Christus triumphans*, occupe toujours le centre de la composition, avec la Vierge à sa droite et Jean à sa gauche. Mais les figures du porte-lance et du porte-éponge viennent s'intercaler symétriquement entre la croix et les deux témoins privilégiés de la Crucifixion.
La présence du porte-lance constitue l'une des caractéristiques distinctives des sources littéraires qui appartiennent à la tradition johannique. Dans la recension latine de l'*Évangile de Nicodème* puis, plus tard, dans les *Méditations sur la vie du Christ*, le lecteur apprend que le porte-lance se nomme Longin. Dans l'iconographie murale de la Crucifixion, en particulier dans certaines images anciennes, il arrive que le porte-lance soit identifié à l'aide d'une inscription. C'est le cas, par exemple, dans les peintures murales de S. Maria Antiqua de Rome ou de Saint-Pierre-les-Églises (fig. 47 et 52) dans lesquelles l'inscription « LONGINUS » accompagne le porte-lance. Quoi qu'il en soit, le porte-lance est toujours figuré à la droite du Christ alors que les textes de la tradition johannique ne précisent pas de quel côté le Sau-

veur a été transpercé. Il s'agit donc d'une convention iconographique qui a eu, beaucoup plus tard, un impact sur l'auteur des *Méditations sur la vie du Christ* qui est le seul, parmi les textes étudiés, à indiquer que le coup de lance a atteint Jésus au flanc droit. C'est justement le moment où le coup de lance est porté, un moment que l'on désigne sous l'appellation de transfixion, qui est le plus souvent illustré dans l'iconographie de la Crucifixion à cinq personnages. Dans la *Crucifixion* de S. Maria Antiqua (fig. 47), l'échancrure du *colobium,* près de l'aisselle droite du Christ, permet de voir la pointe de la lance s'enfoncer dans sa chair.

La figuration du porte-éponge, quant à elle, matérialise le moment où Jésus est abreuvé de vinaigre, peu avant qu'il ne rende l'âme. Cet épisode particulier a d'abord été introduit par les évangiles de Marc et de Matthieu avant d'être réutilisé par Jean. Mais par la suite, il n'apparait plus dans aucun texte appartenant à la tradition littéraire issue des synoptiques tandis qu'il est assez répandu au sein de la tradition johannique. Aucun de ces textes ne mentionne le nom du porte-éponge mais la tradition lui a attribué le nom de Stephaton, une appellation dont l'origine est obscure. Il pourrait s'agir d'une adaptation d'un mot grec signifiant « éponge » ou « couronne »[789]. L'absence de fondement littéraire relatif au nom du porte-éponge explique peut-être pourquoi il est rarement identifié par une inscription dans l'iconographie. D'ailleurs, un autre nom est attribué au porte-éponge dans la *Crucifixion* fragmentaire de Vallerano. Entre les pieds du Christ et les jambes du soldat, une inscription indique le nom de « CALPURNIUS ».

Dans le contexte iconographique de la Crucifixion à cinq personnages, le porte-lance et le porte-éponge se caractérisent par des attitudes stéréotypées. Les deux soldats sont généralement plus petits que les personnages sacrés et l'on constate parfois une différence de taille très importante, comme dans les peintures murales de S. Maria Antiqua de Rome ou de Saint-Rémy-la-Varenne (fig. 47 et 106). Les deux soldats sont debout, tournés vers la croix et pointant leurs instruments respectifs – lance et roseau auquel l'éponge est fixée, vers le Christ, formant ainsi deux lignes diagonales qui conduisent le regard de l'observateur vers le Sauveur. Outre le roseau, le porte-éponge tient souvent un seau contenant le vinaigre dans son autre main, comme dans la *Crucifixion* du Sacro Speco de Subiaco (fig. 83). À S. Maria Antiqua de Rome (fig. 47), le seau du porte-éponge est déposé sur le sol, près de ses pieds.

Les éléments formels qui constituent la formule iconographique à cinq personnages posent la question de la temporalité de l'image. Quel est le moment qui est représenté ? En effet, la présence simultanée du porte-éponge et du porte-lance, d'autant plus qu'ils sont tous deux figurés en action, n'est pas cohérente du point de vue de la chronologie établie par les différents récits de la Crucifixion. Dans la narration, le porte-éponge intervient alors que le Christ est toujours vivant tandis que le porte-lance procède à la transfixion après la mort du Crucifié. De la même manière, la figuration du Christ vivant sur la croix associée à la transfixion est anachronique, alors qu'elle peut s'accorder avec la présence du porte-éponge. Ces images sont à rapprocher de la recension latine de l'*Évangile de Nicodème* qui se démarque des autres sources littéraires en affirmant que le coup de lance a été porté pendant que Jésus était encore en vie. Mais doit-on pour autant considérer les images associant le type du *Christus triumphans* et le moment de la transfixion comme une simple adaptation visuelle du récit apocryphe ? Rien n'est moins sûr. En réalité, le motif de la transfixion permet d'accentuer le caractère triomphal de la figure du Christ vivant sur la croix, aussi bien dans

[789] PÉNEAUD Philippe, *Le visage du Christ. Iconographe de la Croix*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 111.

le texte que dans les images. En évoquant l'ultime profanation que le Crucifié a endurée dans sa chair, ils démontrent que la victoire du Sauveur sur la mort est totale.

Les variantes sont quasiment inexistantes dans le cadre de cette deuxième formule iconographique, qui fait preuve d'une étonnante stabilité. Dans quelques rares *Crucifixions*, les figures des larrons ont été introduites aux extrémités de la composition, sans perturber l'organisation caractéristique du groupe des cinq personnages. Les trois occurrences répertoriées dans l'art mural de la Péninsule sont toutes datées des Xe-XIe siècles et s'apparentent à une tradition artistique carolingienne. Il s'agit des peintures murales conservées à Vallerano et dans les églises romaines de Ss. Nereo e Achilleo et de S. Urbano alla Caffarella, qui ont déjà été évoquées dans le paragraphe consacré à la figuration des larrons. Dans l'art mural de l'Hexagone, un exemple unique a été découvert dans l'église S. Martin de Poullignac (fig. 113). Il s'agit d'une peinture murale, conservée sur le mur du chevet, qui aurait été réalisée à la fin du XIIIe ou au début du XIVe siècle[790]. Les personnages se détachent sur un fond clair, parsemé de rinceaux et de fleurettes rouges. Au centre de la composition, le Christ est probablement mort, comme semble l'indiquer la profonde inclinaison de sa tête. Ses jambes sont croisées mais ses pieds sont fixés indépendamment, à l'aide de deux clous. Le porte-lance et le porte-éponge, tenant un seau, sont figurés de part et d'autre de Jésus et pointent leurs instruments dans sa direction. Le moment de la transfixion est illustré et du sang s'écoule de la plaie au côté. Derrière les deux soldats, la Vierge et Jean apparaissent à leur place habituelle, les mains jointes en signe de prière. Aux deux extrémités de la composition, les larrons, dont la taille est très réduite, sont suspendus à des croix peu élevées. Le bon larron se distingue du mauvais car il est vêtu, tandis que l'autre est nu. La composition est parachevée, au registre supérieur, par la présence de deux anges astrophores figurés en buste au-dessus de la traverse de la croix. Sol et Luna apparaissent sous la forme stylisée de deux disques, l'un rouge et l'autre bleu.
Une autre variante a pu être observée dans deux *Crucifixions* italiennes qui figurent parmi les plus anciens exemples ayant été répertoriés. Dans la peinture murale conservée dans l'église Ss. Giovanni e Paolo et Paolo de Rome (fig. 48), le porte-lance et le porte-éponge sont figurés de part et d'autre du Christ vivant. Le premier soldat, muni de la traditionnelle lance et portant une épée au côté, transperce le flanc du Sauveur par l'échancrure du *colobium*, comme à S. Maria Antiqua. Selon une stricte symétrie, le porte-éponge présente son ustensile au Christ, tandis que le seau contenant le vinaigre est déposé sur le sol, entre ses jambes. La Vierge et Jean sont figurés de part et d'autre du groupe central, formé par le Crucifié et les soldats. Jean, désignant le Christ de la main et tenant un livre à la couverture richement ouvragée, est présenté comme évangéliste et témoin privilégié de la Crucifixion. En pendant, la Vierge semble figée par la douleur morale que lui causent les souffrances de son Fils. Elle est soutenue par une sainte femme qui se tient juste derrière elle et la prend par l'épaule. Cette figure féminine n'appartient pas à la formule iconographique traditionnelle de la Crucifixion à cinq personnages. Elle évoque, cependant, la présence des saintes femmes au pied de la croix, telle qu'elle est attestée par plusieurs sources littéraires.
Un schéma compositif similaire est employé dans la *Crucifixion* peinte à Olevano sul Tusciano (fig. 51). Le porte-lance et le porte-éponge, de part et d'autre du *Christus triumphans*, sont beaucoup plus petits que les personnages sacrés et sont strictement cantonnés dans la sphère terrestre, délimitée par la traverse de la croix. À l'extrémité gauche de la composi-

[790] BROCHARD, RIOU, *op. cit.*, p. 97.

tion, la Vierge est accompagnée par une sainte femme qui, comme elle, pose une main sur sa joue en signe de profonde tristesse.

Pour finir, évoquons quelques cas particuliers qui s'apparentent à la formule de la Crucifixion à cinq personnages. Dans l'église rupestre dite grotte dei Santi à Licodia Eubea, en Sicile, une *Crucifixion* a été peinte dans l'abside au cours du XIVe siècle[791]. Le mauvais état de conservation de cette peinture murale n'empêche pas d'appréhender l'extrême originalité de sa composition. Au centre, le corps du Christ mort se caractérise par une certaine sinuosité qui évoque le modèle cimabuesque. Un *perizonium* au savant drapé est noué autour de sa taille. La partie inférieure de l'image étant très abîmée, la manière dont les pieds sont cloués ne se distingue plus. Le personnage nimbé, figuré à la droite du Christ, est certainement la Vierge, mais l'importante détérioration de la couche picturale dans cette partie de l'image ne permet pas de déterminer la gestuelle adoptée. De l'autre côté de la croix, Jean pose une main sur sa joue pour manifester sa peine. Entre le Christ et la Vierge, le porte-lance transperce le flanc du Crucifié, faisant jaillir un flot de sang de la blessure. Le soldat est beaucoup plus petit que les personnages sacrés et, caractéristique tout à fait exceptionnelle, il n'est pas accompagné du porte-éponge en pendant. Cette absence indique que l'image met particulièrement l'accent sur le moment de la transfixion.
Dans une autre église rupestre, la grotte de S. Michele à Monte Monaco di Gioia, en Campanie, une *Crucifixion,* datée avec incertitude des XIe-XIIe siècles[792], est conservée sur la voûte. Les personnages se détachent sur un fond clair, agrémenté de rinceaux. Au centre de la composition, un Christ monumental est figuré dans une stricte frontalité qui évoque le type iconographique du *Christus triumphans*, bien que l'état de conservation de la peinture ne permette pas de le confirmer. Il est surmonté par le soleil et la lune qui sont représentés sous la forme stylisée de deux disques. À la droite du Christ, le porte-lance se détourne du Crucifié tout en procédant à la transfixion, comme s'il accomplissait cet acte avec répugnance. De l'autre main, le soldat tient le seau qui est généralement dévolu au porte-éponge. Comme celui-ci n'est pas figuré en pendant, le peintre a créé une sorte de personnage hybride qui condense des caractéristiques propres à chacun des soldats. À la gauche du Christ, une figure de la Vierge dans l'attitude de l'orant fait pendant au porte-lance. Pour sacrifier à la tradition qui veut que le flanc droit du Crucifié ait été transpercé par le coup de lance, le peintre se voit contraint d'attribuer à Marie une position inhabituelle, afin de rétablir la symétrie de la composition.
En forme de transition, une dernière image adopte une solution iconographique qui allie des caractéristiques propres à la Crucifixion à cinq personnages et d'autres qui appartiennent à la troisième formule iconographique qui sera analysée dans le paragraphe suivant. Il s'agit de la *Crucifixion* peinte dans l'église del Crocifisso de Salerno (fig. 92). Au plus près du Christ, le porte-lance et le porte-éponge sont figurés sous les traits de véritables soldats, casqués et portant la cotte de mailles. Encore une fois, ils sont beaucoup plus petits que les personnages sacrés. Dans la partie gauche de la composition, la Vierge évanouie est soutenue par deux saintes femmes, une caractéristique de la troisième formule iconographique dont les prémices apparaissent dans les *Crucifixions* de Ss. Giovanni e Paolo de Rome et d'Olevano sul Tusciano où une sainte femme seule était déjà présente. Une autre variante est introduite dans l'image de Salerno puisque Jean, de l'autre côté de la croix, est accompagné de deux saints à la barbe et aux cheveux gris.

---

[791] MESSINA Aldo, *Le chiese rupestri del Val di Noto*, Palermo : Istituto siciliano di studi byzantini e neoellenici, 1994, p. 107. (Monumenti, 4).

[792] PIAZZA (2006), op. cit., p. 165.

La Crucifixion avec le groupe des saintes femmes

Cette troisième formule iconographique s'est surtout développée dans l'art mural de l'Italie à partir du XIIe siècle, avec un recensement de 27 occurrences. Elle est particulièrement fréquente à la période du Trecento, qui rassemble à elle seul près de la moitié des exemples répertoriés. Dans l'art mural de l'Hexagone, la formule de la Crucifixion avec les saintes femmes n'apparait pas avant le XIVe siècle et les quatre occurrences recensées indiquent qu'elle a connu une faible diffusion dans cette aire géographique.
Comme pour les deux premières formules iconographiques, le lieu dans lequel se déroule la scène est le plus souvent indéterminé, en particulier jusqu'à la fin du XIVe siècle. Dans quelques exemples, comme dans la *Crucifixion* de Salerno (fig. 92), un sol rocailleux matérialise la désolation du lieu dans lequel se déroule le supplice du Christ. Comme dans la formule iconographique à trois personnages, la figuration d'un vaste paysage à l'arrière-plan est parfois introduite, à partir du XVe siècle, mais les exemples sont peu nombreux pour la troisième formule car elle se raréfie considérablement dès cette période.
La Vierge et Jean sont répartis de la manière habituelle, de part et d'autre de la croix, mais Marie, à la droite du Christ, est entourée par un groupe de saintes femmes tandis que le disciple bien-aimé demeure seul, de l'autre côté. Les saintes femmes sont généralement au nombre de deux, comme dans la *Crucifixion* peinte à Andria (fig. 88). Elles sont trois dans une peinture murale conservée dans l'église S. Pietro in Mavinas de Sirmione, en Lombardie, et datée avec précision en 1321 grâce à une inscription[793] (fig. 114). Au centre de l'image, le Crucifié possède les caractéristiques corporelles du Christ mort, tête inclinée, jambes fléchies et plaie au côté, mais ses yeux sont entrouverts. Il porte un *perizonium* transparent qui dissimule à peine sa nudité et ses pieds sont superposés sur le *suppedaneum,* bien qu'ils ne semblent pas être cloués. Au-dessus de la traverse, deux anges se lamentent en se tordant les mains. À la gauche du Christ, Jean contemple son maître et joint les mains en signe de prière. De l'autre côté de la croix, la Vierge évanouie, mais encore debout, est soutenue par trois saintes femmes, deux à ses côtés et une derrière elle. Il est à noter que, dans le contexte de la troisième formule iconographique, la Vierge est presque systématiquement évanouie dans les bras des saintes femmes, en particulier à partir du XIIIe siècle. Il est donc permis de supposer que la volonté de figurer le motif de la pâmoison de la Vierge a conduit à l'enrichissement de la formule iconographique de la Crucifixion à trois personnages en introduisant les saintes femmes, dont la présence est indispensable puisqu'elles soutiennent Marie au moment de sa défaillance.

Très fréquemment, la formule iconographique de la Crucifixion avec le groupe des saintes femmes est enrichie d'autres personnages qui sont figurés auprès de Jean, afin de rétablir un certain équilibre au sein de la composition. Il s'agit, le plus souvent, d'une ou plusieurs saintes femmes supplémentaires, comme dans la mosaïque du baptistère de Florence (fig. 89). Dans la partie gauche de l'image, la Vierge évanouie est soutenue par deux saintes femmes, dont l'une pose sa main sur sa joue en signe de tristesse. De l'autre côté de la croix, Jean est également accompagné par une sainte femme qui manifeste son chagrin en plaçant ses deux mains voilées près de son visage.
Dans d'autres *Crucifixions* appartenant à la troisième formule iconographique, le personnage qui accompagne Jean peut être identifié au centurion qui reconnait la divinité du Christ au moment de sa mort dans les trois évangiles synoptiques. Nous reviendrons plus longue-

[793] *La pittura in Lombardia…* (1993), *op. cit.*, p. 246.

ment sur la figuration de ce personnage dans le paragraphe consacré à la Crucifixion à personnages multiples. Mais dans le contexte de la formule iconographique avec le groupe des saintes femmes, le centurion apparait notamment dans la peinture murale de Sainte-Croix-en-Jarez (fig. 91). À la droite du Christ, la Vierge évanouie est soutenue par deux saintes femmes tandis qu'à l'autre extrémité de la composition, le centurion est figuré sous les traits d'un soldat casqué et désigne le Crucifié de son bras tendu.

En marge de ces deux variantes, propres à la Crucifixion avec le groupe des saintes femmes, l'introduction d'autres personnages s'apparente à des variantes qui ont déjà été observées dans le contexte de la Crucifixion à trois personnages. Mais pour la formule iconographique qui nous intéresse à présent, ces variantes ont été observées exclusivement dans l'art mural de l'Italie.
Ainsi, la figure de Marie-Madeleine est introduite dans près de la moitié des images italiennes qui illustrent cette troisième formule. Les peintures murales qui décoraient autrefois l'oratoire S. Maria de Mocchirolo ont été entièrement transposées, selon configuration originelle des lieux, dans la Pinacothèque de Brera, à Milan. Ces peintures murales auraient été réalisées vers 1360-1380, par un anonyme lombard proche de la manière de Giovanni da Milano[794]. La grande *Crucifixion* qui décore la lunette de l'oratoire (fig. 115) a pour cadre un lieu indéterminé dans lequel un sol rocailleux et aride constitue la seule indication d'ordre spatial. Au centre de la composition, le corps du Christ mort se caractérise par une certaine raideur et sa nudité est à peine dissimulée par un *perizonium* à l'étoffe diaphane. La tête, encadrée de longs cheveux bouclés, est inclinée sur l'épaule droite. Les pieds sont légèrement superposés mais ne semblent pas fixés au bois de la croix. Quatre anges volent autour du Christ, trois d'entre eux recueillant son sang dans des calices d'or. Les personnages, répartis de chaque côté de la croix, correspondent au schéma compositif principal de la troisième formule iconographique. À la droite du Crucifié, la Vierge évanouie est soutenue par deux saintes femmes qui ont passé ses bras par-dessus leurs épaules. En pendant, Jean croise les mains devant son abdomen en signe de tristesse. S'ajoute à ces personnages la figure de Marie-Madeleine qui, selon l'iconographie la plus fréquente, est agenouillée au pied de la croix. Le visage levé vers le corps sans vie de Jésus, elle tient avec dévotion ses pieds entre ses mains.
Dans d'autres *Crucifixions* avec le groupe de saintes femmes, l'équilibre de la composition est rétabli grâce à l'introduction de saints personnages étrangers à l'épisode biblique. C'est notamment le cas, nous l'avons vu, dans la peinture murale de Salerno (fig. 92). Cette variante atteint une ampleur considérable dans une *Crucifixion* conservée dans le réfectoire de l'ancien couvent S. Silvestro de Pise (fig. 116). Cette peinture murale aurait été réalisée dans la seconde moitié ou à la fin du XIVe siècle, par un peintre pisan que l'on a proposé d'identifier à Cecco di Pietro ou à un membre de son atelier[795]. Les personnages se détachent sur un fond uni, parsemé d'étoiles. Au centre de l'image, le Christ mort est entouré d'anges qui recueillent son sang dans des récipients creux et un calice. À la droite du Christ, un groupe compact est constitué par les trois saintes femmes qui soutiennent la Vierge évanouie. De l'autre côté de la croix, Jean croise les mains devant l'abdomen pour manifes-

[794] La datation des peintures murales de Mocchirolo est incertaine. Fanny Autelli en situe la réalisation vers 1360-1367 tandis que le catalogue de la Pinacothèque de Brera les date à la fin des années 1380. Les deux ouvrages s'accordent en ce qui concerne l'attribution. AUTELLI (1989), *op. cit*. Pinacoteca di Brera… (1989), *op. cit.*, notice 70, p. 68.

[795] L'Index of Christian Art propose la première fourchette de datation et ne suggère aucune attribution précise. La seconde datation et l'attribution à Cecco di Pietro ou à un membre de son atelier sont proposées par la Fondazione Federico Zeri.

ter son affliction qui se traduit, en outre, par l'inclinaison de son visage. Au pied de la croix, Marie-Madeleine est agenouillée et lève son visage vers le Christ. Sept figures de saints sont réparties autour des personnages sacrés, trois près de la Vierge et quatre près de Jean, ce qui permet de restituer une certaine symétrie à la composition. Les saints représentés sont, de gauche à droite, Dominique, un saint évêque tenant un livre, une sainte non identifiée tenant également un livre, un autre évêque portant cette fois la crosse épiscopale, Jean-Baptiste, Pierre Martyr et Catherine d'Alexandrie.

La Crucifixion à personnages multiples

Au cours du XIIIe siècle, l'iconographie de la Crucifixion subit une importante mutation. Les formules iconographiques traditionnelles, dans lesquelles les personnages sont généralement répartis par paires, de part et d'autre de la croix, sont parfois abandonnées au profit de compositions intégrant de multiples personnages[796]. La Crucifixion à personnages multiples renoue totalement avec le caractère narratif de l'épisode biblique. Les différents personnages et motifs qui apparaissent de manière récurrente illustrent les actions qui jalonnent les différents récits proposés par les synoptiques, d'une part, et la tradition johannique, de l'autre.

Au sein de la documentation iconographique de cette enquête, les prémices de l'évolution de l'iconographie de la Crucifixion vers des compositions à personnages multiples ont pu être observées dès la fin du XIIe siècle. Dans la mosaïque conservée dans la basilique S. Marco de Venise (fig. 79), la composition s'apparente aussi bien à la formule à cinq personnages, en raison de la présence du porte-lance et du porte-éponge, qu'à celle qui intègre les saintes femmes, formant ici un groupe compact derrière la Vierge. Dans le même temps, dans un souci de symétrie, les figures masculines qui accompagnent Jean se sont multipliées autour du centurion, qui se distingue grâce au nimbe qu'il arbore.

Mais la formule iconographique de la Crucifixion à personnages multiples se développe surtout au siècle suivant, dans l'art mural de la Péninsule. La *Crucifixion* peinte par Cimabue dans la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 67) en constitue un exemple saisissant, avec une véritable foule qui se masse de part et d'autre de la croix, autour des personnages sacrés qui occupent le premier plan de la composition. Au sein du *corpus* italien, 99 images s'apparentent à cette quatrième formule iconographique, soit plus de 27 pour cent des *Crucifixions* répertoriées pour cette zone géographique. La Crucifixion à personnages multiples est particulièrement fréquente pendant les périodes du Trecento et du Quattrocento. Cependant, malgré une importance quantitative certaine, la quatrième formule est moins répandue que la Crucifixion à trois personnages, qui demeure prépondérante dans l'art mural italien.

Dans l'art mural de l'Hexagone, la Crucifixion à personnages multiples n'apparait qu'au XIVe siècle, probablement au travers d'artistes italiens, comme en témoigne la peinture murale du Palais des Papes d'Avignon, peinte par Matteo Giovanetti ou son atelier (fig. 64), qui constitue l'un des premiers exemples répertoriés pour la France actuelle. Avec un recensement de 21 occurrences dans le *corpus* français, la quatrième formule est proportionnellement moins répandue qu'en Italie, avec une valeur relative d'environ 15 pour cent des *Crucifixions* répertoriées pour cette zone géographique. C'est au XVe siècle que cette quatrième formule est la plus fréquemment utilisée dans l'art mural de l'Hexagone, dans une propor-

[796] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 151.

tion qui rejoint celle de la Crucifixion à trois personnages sans pour autant la supplanter véritablement.

Au contraire des trois formules iconographiques précédentes, il est difficile d'établir des caractéristiques générales ou des variantes pour la Crucifixion à personnages multiples, précisément en raison de cette multiplicité qui favorise une plus grande diversité des motifs iconographiques. Néanmoins, deux schémas compositifs principaux ainsi que des personnages et des thèmes récurrents se distinguent.

Le premier type de composition se caractérise par un cadrage assez resserré, au sein duquel la figure centrale du Christ occupe une place prépondérante. Les personnages sont en nombre limité mais les actions dans lesquelles ils sont engagés se rapportent à certains moments de la narration développée par les différentes sources littéraires. En raison du cadrage resserré qui est utilisé, les larrons apparaissent rarement dans ce type de composition. Une *Crucifixion* faisant appel à ce schéma compositif est conservée dans l'abbaye de Chiaravalle della Colomba (fig. 117). Probablement peinte vers 1300, elle est attribuée à un anonyme que l'on désigne sous l'appellation de Maître de Chiaravalle[797]. Au centre de la composition, le corps du Christ est particulièrement arqué, les genoux fléchis et le bassin fortement décalé du montant vertical de la croix. Les pieds sont cloués ensemble sur le *suppedaneum*. Plusieurs anges volent autour du Crucifié en exprimant leur tristesse au travers de différentes gestuelles. Les personnages sacrés sont tous rassemblés à la droite du Christ. Au plus près de la croix, Jean observe le corps sans vie de son maître et croise les mains devant son abdomen, en signe de profonde affliction. Plus à gauche, la Vierge évanouie est assistée par deux saintes femmes qui soutiennent son corps, raidi par la douleur, sur leurs genoux. De multiples personnages secondaires sont également figurés, de part et d'autre du Christ. À la droite du Christ, Longin, accompagné de quelques hommes, est identifiable grâce à la longue lance qu'il tient dans la main et avec laquelle il vient de transpercer le flanc du Sauveur, d'où jaillit du sang. De l'autre côté de la croix se presse une foule compacte de soldats casqués et armés de lances. À la tête du bataillon, le centurion se distingue grâce au nimbe qu'il arbore. Au premier plan, deux vieillards encapuchonnés évoquent probablement la présence des Juifs qui ont exigé la condamnation du Christ. La répartition des personnages à la périphérie de l'image permet de mettre en exergue la figure du Sauveur et la croix, qui se détachent sur le fond uni et occupent un espace important au sein de la composition.

Le cadrage employé est encore plus resserré dans une *Crucifixion* appartenant à un petit cycle de la Passion peint vers 1450-1475[798] dans la chapelle S. Jacques de Prelles (fig. 118). L'image est, notamment, précédée d'un *Crucifiement* dans lequel la Vierge n'apparait pas. Dans la *Crucifixion*, la croix épaisse, qui occupe toute la hauteur mais aussi toute la largeur de la composition, met en exergue le corps meurtri du Christ dont les blessures saignent abondamment. Au premier plan, les personnages sacrés sont répartis de part et d'autre de la croix, la Vierge évanouie soutenue par trois saintes femmes, à la droite de Jésus, et Jean, les mains jointes en signe de prière, à sa gauche. La disposition des protagonistes principaux s'apparente à la formule iconographique de la Crucifixion avec le groupe des saintes femmes. Cependant, la présence de personnages secondaires, à l'arrière-plan, nous incite à classer cette peinture murale dans la catégorie des Crucifixions à personnages multiples

[797] BENATI Daniele, *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, Milano : Electa, 1995, p. 79.

[798] Marguerite Roques situe la réalisation des peintures de Prelles au milieu du XVe siècle tandis que les Cahiers de l'Inventaire consacrés aux peintures murales des Hautes-Alpes suggèrent une datation un peu plus tardive, vers 1475. *Peintures murales des Hautes-Alpes*… (1987), *op. cit*., p. 201-211.. ROQUES (1961), *op. cit*., p. 233-239.

même si, en l'occurrence, leur nombre est assez limité. Près de Jean, le porte-éponge présente la matière imbibée de vinaigre devant la bouche du Christ, mais cette action est anachronique puisque celui-ci est déjà mort, le flanc transpercé par Longin qui se tient à sa droite, les mains jointes. En pendant, le centurion est accompagné de trois soldats casqués.
Le second schéma compositif qui a été observé dans le contexte de la Crucifixion à personnages multiples se caractérise, au contraire, par une vaste composition, dominée par le Christ crucifié sur une croix très haute et souvent flanqué des deux larrons, dont les croix sont également assez élevées. Cette configuration a pour effet de mettre en exergue les suppliciés qui se détachent nettement de la foule rassemblée à leurs pieds. Une foule qui s'avère d'ailleurs beaucoup plus dense que dans le premier schéma compositif et qui occupe parfois la totalité de l'espace disponible au registre inférieur de l'image. Il s'agit d'une typologie qui a connu une grande faveur dans l'art mural de la Péninsule. Dans l'oratoire S. Giorgio de Padoue, une très belle *Crucifixion* a été peinte vers 1379-1384 par Altichiero da Zevio[799] (fig. 119). La composition est structurée en deux registres superposés. Le registre supérieur est caractérisé par un fond bleu sur lequel se détachent les trois suppliciés et les anges qui volent autour du Christ. La croix du Sauveur est plus élevée que les autres et se distingue également grâce au *titulus* qui la surmonte. Jésus est figuré dans une stricte frontalité tandis que les croix des deux larrons sont disposées obliquement, par rapport au plan de l'image. Un ange emporte déjà l'âme du bon larron vers le Paradis tandis qu'un petit démon extirpe celle du mauvais larron de sa bouche. Le registre inférieur de la composition est occupé par une foule dense au sein de laquelle se distingue l'ensemble des personnages récurrents qui seront évoqués plus loin. Les personnages sacrés sont rassemblés au premier plan de l'image, à la droite du Christ autour de la Vierge évanouie. Deux saintes femmes, accompagnées d'une autre figure féminine non nimbée, se pressent autour de Marie tandis qu'une troisième sainte femme et Jean observent la scène. En marge de ce groupe, Marie-Madeleine est agenouillée au pied de la croix et lève son regard vers le corps sans vie de son maître.
Une autre composition du même type, mais encore plus développée, est conservée dans le réfectoire du couvent dominicain de S. Maria delle Grazie de Milan (fig. 120), sur le mur qui fait face à la fameuse *Cène* de Léonard de Vinci. La *Crucifixion* a été peinte en 1495 par Donato Montorfano[800], un artiste originaire de la ville. Comme à Padoue, la composition est structurée en deux registres superposés, mais l'arrière-plan du registre supérieur est constitué d'un vaste paysage. Au centre, une cité entourée de hautes murailles évoque peut-être la ville de Jérusalem près de laquelle le Golgotha était situé. Les trois suppliciés, suspendus à des croix élevées, se détachent au premier plan de ce paysage et sont particulièrement mis en exergue par les trois arcs formerets sous lesquels ils s'inscrivent et qui délimitent le haut de l'image. Au centre, le Christ mort correspond à l'iconographique du XVe siècle et se caractérise par une certaine raideur, les pieds cloués ensemble et un *perizonium* court. Quatre anges, agenouillés sur des nuages, l'environnent en laissant libre cours à leur tristesse au travers de diverses gestuelles. Les larrons sont attachés à leur croix selon l'iconographie habituelle. Un ange emporte l'âme du bon larron en la tenant respectueusement dans un linge immaculé tandis que celle du mauvais larron est arrachée par un démon ailé, perché sur la traverse de la croix. Au registre inférieur de la composition, la foule occupe également toute la largeur de l'espace disponible. Les personnages sacrés sont figurés au premier plan, la Vierge évanouie entre trois saintes femmes à la droite du Christ, Jean,

[799] Voir note 165 p. 92.
[800] CARMINATI, DEVITINI, RIGHI (1998), *op. cit.*, p. 119.

les mains croisées devant l'abdomen, à sa gauche. Marie-Madeleine est à demi-agenouillée au pied de la croix dont elle a véritablement enlacé le montant de bois. La pierre figurée à ses pieds, près du crâne d'Adam, porte le nom du peintre et la date de réalisation de la fresque. Cette image est particulièrement intéressante car plusieurs saints, étrangers à l'épisode de la Crucifixion, se sont glissés dans la foule qui y assiste. Trois hommes nimbés, dont un saint évêque, sont figurés dans l'angle inférieur gauche de l'image et font pendant à une sainte tenant une fleur de lys, qui l'identifie probablement à sainte Claire, accompagnée de plusieurs moniales et présentant une donatrice, dans l'angle opposé. Enfin, deux saints dominicains sont agenouillés de part et d'autre de Marie-Madeleine et prient en levant leurs visages vers le Christ. À gauche, il s'agit probablement de saint Dominique que l'on identifie grâce au livre et à la fleur de lys disposés sur le sol près de lui.

Parmi les figures récurrentes qui caractérisent la formule iconographique de la Crucifixion à personnages multiples, certains protagonistes, en particulier certains personnages sacrés, sont déjà fréquemment représentés dans les autres formules iconographiques. En général, leur figuration ne subit pas de mutation profonde.
La présence des saintes femmes auprès de la Vierge est quasiment systématique. Elle est rendue nécessaire par le développement du motif iconographique de l'évanouissement de Marie. Les saintes femmes se distinguent des autres personnages grâce à leur nimbe et par la proximité qu'elles entretiennent avec la Vierge. Il n'est pas rare que Jean soit également figuré à la droite du Christ, parmi les saintes femmes, comme dans la *Crucifixion* de l'oratoire S. Giorgio de Padoue (fig. 119). Cette configuration particulière concerne environ la moitié des *Crucifixions* à personnages multiples qui appartiennent à la documentation de cette enquête, alors qu'elle demeure tout à fait exceptionnelle dans les images qui s'apparentent aux trois premières formules iconographiques. De fait, l'introduction de multiples personnages secondaires dans les images de la Crucifixion est l'occasion de rompre avec une répartition symétrique des personnages sacrés, de part et d'autre de la croix. En outre, cette évolution iconographique possède l'avantage de rassembler tous les personnages sacrés à la droite du Christ, tandis que certains ennemis du Sauveur se voient attribuer une place plus défavorable à sa gauche.
La présence de Marie-Madeleine est également récurrente dans la Crucifixion à personnages multiples et concerne plus de 60 pour cent des *Crucifixions* qui s'apparentent à la quatrième formule, au sein de la documentation de cette étude. Les attitudes du personnage sont conformes à celles qui ont été décrites dans le paragraphe qui lui a été consacré plus haut.
De la même manière, les larrons sont présents dans environ la moitié des *Crucifixions* à personnages multiples qui ont été recensées. Comme nous l'avons déjà évoqué, c'est dans le contexte de cette quatrième formule iconographique que la figuration des larrons est la plus fréquente. Là encore, les attitudes des personnages reflètent les différentes typologies qui ont déjà été établies.

Le porte-lance et le porte-éponge sont, eux aussi, très fréquemment figurés dans la Crucifixion à personnages multiples car, en tant que personnages actifs des différents récits développés par les sources scripturaires et apocryphes, ils favorisent le caractère narratif des images dans lesquelles ils sont introduits. De fait, les attitudes des deux soldats sont diversifiées et ne s'apparentent guère à la figuration stéréotypée qui a été observée dans le contexte iconographique de la Crucifixion à cinq personnages.
Parmi les deux soldats, Longin est celui qui est le plus fréquemment représenté et il apparait dans plus de la moitié des *Crucifixions* répertoriées qui se rapportent à la quatrième

formule iconographique. Plusieurs indices formels permettent d'identifier Longin dans la foule qui assiste au supplice du Christ. Bien évidemment, il porte une lance et il est toujours figuré à la droite du Sauveur. Il est parfois nimbé et, dans de nombreuses images, qui appartiennent principalement à l'art mural de la Péninsule, il s'agit d'un cavalier. En marge de ces caractéristiques générales, deux attitudes récurrentes permettent de reconnaitre Longin sans difficulté et, dans le même temps, de matérialiser deux moments distincts de l'épisode de la Crucifixion.

Dans plusieurs *Crucifixions* qui s'apparentent à la quatrième formule iconographique, Longin procède à la transfixion. Le nombre d'images répertoriées dans l'art mural de l'Hexagone et de la Péninsule révèle que ce motif est plus fréquent en France, dans le cadre de la Crucifixion à personnages multiples. Pourtant, son développement accuse un certain retard dans cette zone géographique puisqu'il n'apparait pas avant le XVe siècle, alors qu'il est illustré dès le siècle précédent en Italie. C'est le cas, notamment, dans une *Crucifixion* qui appartient au décor mural réalisé dans le baptistère de Padoue par Giusto de' Menabuoi (fig. 121). À la droite du Christ, Longin est figuré au sein d'un groupe de cavaliers mais se distingue des autres par sa position en strict profil. Armé d'une très longue lance, il perce le flanc du Christ et quelques gouttes de sang s'échappent de cette blessure. En France, le motif de la transfixion apparait notamment dans la *Crucifixion* peinte dans la collégiale de Tournon-sur-Rhône (fig. 61). Longin est ici figuré sous les traits d'un vieil homme, dont le riche costume coloré ne s'apparente guère à celui d'un militaire. Cependant, le fait qu'il procède à la transfixion ne permet pas de douter de son identification.

Dans d'autres images, l'attitude de Longin traduit sa reconnaissance de la divinité du Christ. Pourtant, si l'on en croit la tradition littéraire issue des évangiles synoptiques, l'homme qui reconnait la divinité du Christ au moment de sa mort est un centurion dont le nom n'est pas indiqué et qui ne doit sans doute pas être identifié au porte-lance de la tradition johannique. Cependant, les deux personnages ont parfois été confondus. Dans la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème*, par exemple, le centurion se nomme Longin tandis que le porte-lance qui transperce le flanc du Christ est anonyme. Dans la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, qui consacre un court chapitre à saint Longin[801], l'assimilation entre les deux personnages est totale. Longin y est décrit comme un centurion qui, sur les ordres de Pilate, a transpercé le flanc du Christ avant de reconnaitre sa divinité en raison des cataclysmes qui se sont produits au moment de sa mort. Par ailleurs, l'auteur rapporte que Longin a bénéficié d'une guérison miraculeuse. Atteint d'une maladie oculaire, celui-ci aurait recouvré une vue parfaite en frottant ses doigts, maculés du sang du Christ, sur ses yeux. S'ensuit le récit de la conversion de Longin, des miracles qu'il a opérés et de sa mort.

L'auteur de la *Légende Dorée* se fonde probablement sur une tradition antérieure, caractérisée par l'assimilation de Longin au centurion et par la mise en exergue de la sainteté de ce personnage, qui s'exprime dans l'iconographie au travers du nimbe qu'il arbore. L'antériorité de cette tradition, et peut-être aussi son origine orientale, est attestée par une *Crucifixion* du XIIe siècle appartenant à notre *corpus* iconographique. Il s'agit d'une mosaïque qui appartient au décor de la cathédrale de Monreale et que l'on date de la fin du XIIe siècle, soit plus d'un demi-siècle avant la rédaction de la *Légende Dorée*. Dans cette image, Longin est figuré derrière Jean, à la gauche du Christ, une position qui est plus volontiers dévolue au centurion dont il adopte également le geste de désignation, autant de caractéristiques qui seront évoquées un peu plus loin lorsque le personnage du centurion sera analysé. Pourtant, la lance qu'il tient et le nimbe qu'il arbore ne permettent pas de douter de son identifi-

[801] Légende I, 234-235.

cation à Longin. Si ce mode figuratif a l'avantage de souligner la sainteté du porte-lance et son rôle de témoin dans l'épisode de la Crucifixion, il n'insiste pas véritablement sur sa reconnaissance de la divinité du Christ. En revanche, cette idée transparait clairement, dans d'autres images murales, au travers de deux attitudes récurrentes.

Dans certaines *Crucifixions* appartenant à la documentation de cette enquête, Longin manifeste sa reconnaissance de la divinité du Christ en joignant les mains, en signe de prière, et en regardant fixement l'objet de son adoration. Il s'agit d'un motif iconographique qui s'est développé presque exclusivement dans l'art mural de la Péninsule où il concerne près d'un tiers des *Crucifixions* à personnages multiples qui appartiennent au *corpus* national. Les trois exemples répertoriés pour la France actuelle sont tous conservés dans des zones frontalières. Le personnage de Longin en prière apparait au début du XIVe siècle, peut-être pour la première fois, dans la peinture murale de l'église S. Johannes de Bressanone (fig. 85). Longin, identifiable grâce à la lance qui repose contre son épaule, s'est agenouillé en position de prière à la droite du Christ. De la même manière dans la *Crucifixion* de Prelles (fig. 118), Longin est figuré sous les traits d'un vieil homme en prière, mais cette fois debout derrière les personnages sacrés. Dans la peinture murale de l'oratoire S. Giorgio de Padoue (fig. 119), Longin est le cavalier qui est figuré à la droite du Christ, entre sa croix et celle du bon larron. La lance qu'il appuie sur son épaule et sa gestuelle permettent de l'identifier aisément parmi les autres soldats.

Dans d'autres *Crucifixions*, Longin porte ostensiblement une main à son œil pour exprimer la fin de son aveuglement spirituel et sa reconnaissance de la divinité du Christ. Mais dans une perspective plus littérale, cette gestuelle s'apparente au récit de la Légende Dorée qui rapporte comment il a véritablement recouvré la vue grâce au sang du Crucifié. Le motif iconographique n'apparait pas avant le XIVe siècle dans l'art mural de l'Italie, et au siècle suivant en France. L'antériorité du texte de la *Légende Dorée* laisse à penser qu'il a pu avoir un impact sur la création de ce motif particulier. En Italie, il apparait peut-être pour la première fois dans la *Crucifixion* peinte dans l'abbaye de Chiaravalle della Colomba (fig. 117). Longin est le cavalier qui, à la droite du Christ, vient de transpercer son flanc à l'aide de la longue lance qu'il tient dans la main droite. De l'autre, il désigne son œil à l'attention de l'observateur. Dans la peinture murale de S. Maria Donnaregina de Naples (fig. 93), cette gestuelle est associée au moment de la transfixion afin de mettre en exergue le lien de causalité qui unit les deux actions. En France, le geste de la désignation de l'œil accompagne toujours la figuration de la transfixion comme c'est le cas, par exemple, dans la *Crucifixion* de La Brigue (fig. 101). Dans la fresque de l'oratoire S. Giovanni Battista d'Urbino (fig. 99), les frères Salimbeni propose une interprétation originale de ce motif iconographique. À la droite du Christ, Longin se distingue des autres personnages grâce à sa lance et au nimbe losangique qu'il arbore. Comme il croise les mains sur la poitrine, en signe de soumission au Christ et d'acceptation de sa nature divine, un autre cavalier, placé derrière lui, désigne son œil à l'attention de l'observateur.

La présence du porte-éponge, dans les *Crucifixions* à personnages multiples, est moins systématique que celle de Longin. De plus, elle concerne principalement les images qui appartiennent à l'art mural de la Péninsule, avec un recensement de 47 occurrences. Pour la France actuelle, quatre occurrences ont été répertoriées, mais elles sont toutes conservées dans des régions frontalières avec l'Italie, ce qui laisse à penser qu'il s'agit d'un motif proprement italien, en tout cas dans le contexte de la quatrième formule iconographique. Comme Longin, Stephaton est identifiable, au sein de la foule, grâce à ses instruments de travail, le roseau sur lequel l'éponge est fixée et le seau contenant le vinaigre.

Dans les *Crucifixions* à personnages multiples qui appartiennent à la documentation iconographique de cette enquête, il est tout à fait exceptionnel de voir Stephaton porter véritablement l'éponge à la bouche du Christ comme, par exemple, dans la peinture murale de Prelles (fig. 118). Stephaton y est figuré au premier plan, près de Jean, et présente une grosse éponge fixée au bout d'une pique devant la bouche de Jésus. Il porte également un seau dans la main droite. Mais étant donné que le type iconographique du Christ est presque toujours celui du *Christus patiens* dans la Crucifixion à personnages multiples, l'action du porte-éponge pose encore une fois la question de la temporalité de l'image. En l'occurrence, le Crucifié est déjà mort et son flanc a été percé du coup de lance.
En réalité, dans la plupart des images qui s'apparentent à la quatrième formule iconographique, Stephaton se tient simplement debout près du Christ, le roseau dressé afin qu'il soit bien visible et permette de l'identifier. Cette attitude neutre s'accorde mieux avec la chronologie de l'épisode, lorsque le Christ est déjà mort. Dans la *Crucifixion* de S. Maria Donnaregina de Naples (fig. 93), le porte-éponge est figuré à la gauche du Crucifié, en tunique rose et chausses blanches. Il tient le roseau dans la main droite et le seau contenant le vinaigre dans l'autre. Le fait qu'il se détourne légèrement du Christ mort laisse à penser qu'il s'éloigne une fois sa besogne achevée. Assez souvent, Stephaton est figuré de dos ou de trois-quarts dos devant la croix, le visage levé vers le Christ, comme dans la *Crucifixion* d'Urbino (fig. 99).

Le centurion reconnaissant la divinité du Christ est un protagoniste secondaire, issu des évangiles synoptiques[802], que l'on rencontre presque exclusivement dans le contexte de la Crucifixion à personnages multiples. Nous avons observé qu'il apparait également auprès de Jean dans quelques *Crucifixions* avec le groupe des saintes femmes. Sa présence dans le contexte de la quatrième formule iconographique est fréquente, puisque 79 occurrences ont été répertoriées pour l'Italie et 13 pour la France.
Le centurion est presque toujours représenté à la gauche du Christ, formant ainsi une sorte de binôme militaire avec Longin qui apparait de l'autre côté de la croix. Sa gestuelle permet de le distinguer aisément parmi les soldats qui l'accompagnent généralement. Il désigne le Crucifié d'un geste de la main ou à l'aide de son bâton de commandement, tout en regardant en direction de l'observateur ou en se retournant vers ses compagnons d'armes. Il arrive également que le centurion soit nimbé, un attribut qui témoigne de sa reconnaissance de la divinité du Christ mais qui évoque aussi la confusion qui existe avec le personnage de Longin.
La *Crucifixion* peinte par Cimabue à S. Francesco d'Assise (fig. 67) constitue l'un des premiers exemples, appartenant à la quatrième formule iconographique, dans lesquels le centurion est présent. À la gauche du Christ, il est figuré sous les traits d'un homme nimbé qui, d'une puissante extension du bras, désigne le Crucifié. L'emphase de son geste est renforcée par celui, identique, d'un autre homme qui apparait derrière lui. Bien que le centurion ne semble pas revêtu d'un costume militaire, mais plutôt d'une sorte de *pallium* qui lui recouvre la tête, deux autres personnages portant lances et boucliers évoquent sa fonction de chef de guerre.
Dans la peinture murale de Chiaravalle della Colomba (fig. 117), le centurion est toujours figuré à la gauche du Christ et nimbé. Cette fois, il est à cheval et constitue ainsi le pendant parfait de Longin, qui est également représenté en cavalier de l'autre côté de la croix. Le

[802] Louis Réau ne mentionne pas l'origine canonique de ce personnage qu'il considère comme un simple dédoublement du porte-lance, Longin. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 496-497.

centurion se retourne vers ses troupes, en rangs serrés hérissés de lances, pour leur désigner le Crucifié de son index pointé.

Un petit cycle de la Passion décore la salle capitulaire du couvent S. Agostino à Monticiano. Ces fresques, dont la datation et l'attribution demeure débattue[803], sont remarquables du point de vue de la technique utilisée, associant un camaïeu de beige pour les personnages et un fond ocre rouge. Dans la *Crucifixion* (fig. 122), le Christ et les deux larrons se détachent sur l'arrière-plan uni et sombre. À leurs pieds, une foule dense est rassemblée. Le groupe des saintes femmes, entourant la Vierge évanouie, apparait dans l'angle inférieur gauche tandis que Jean se tient debout, à la gauche du Christ. Entre le Crucifié et le bon larron, Longin est figuré sous les traits d'un cavalier arborant un nimbe polygonal qui le distingue de la foule, tout en marquant une distance avec les personnages sacrés. Il tient la lance qui le caractérise et porte la main gauche à son œil pour manifester la fin de son aveuglement physique et spirituel. Juste devant lui, Stephaton est identifié grâce au roseau et au seau qu'il transporte. À la gauche du Christ, le centurion arbore un nimbe identique à celui de Longin et est également à cheval. Il désigne le Crucifié à l'aide de son bâton de commandement, tout en se retournant vers ses troupes qui sont identifiées à la légion romaine grâce à un étendard marqué du SPQR.

Même lorsqu'il n'est pas clairement identifié grâce à son nimbe, le centurion est généralement reconnaissable grâce à sa gestuelle caractéristique. Dans la *Crucifixion* de S. Maria delle Grazie de Milan (fig. 120), le centurion à cheval est aisément identifiable car il est le seul personnage à regarder en direction de l'observateur tout en désignant le Christ de l'index.

Ce procédé est nettement amplifié dans la *Crucifixion* qui poursuit le cycle de la Passion du Christ peint dans la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona (fig. 123). La scène se caractérise par une atmosphère orageuse et une puissante impression de mouvement. Le Christ et les deux larrons se détachent sur un ciel menaçant et l'orientation des croix génère un point de vue inhabituel. La croix du Sauveur ne fait pas l'objet d'une stricte frontalité, le point de vue étant déplacé sur sa gauche. Conséquence de ce déplacement, le mauvais larron se présente à l'observateur de trois-quarts dos. Ce procédé permet de créer une opposition visuelle entre le bon larron, figuré de face et dans la lumière, et le mauvais larron, de dos et dans l'ombre. Au registre inférieur, de nombreux personnages participent au dynamisme de l'image. Parmi eux, un soldat en armure, armé d'une longue épée sur laquelle il s'appuie, capte véritablement l'attention de l'observateur au travers de son regard pénétrant. Le regard de l'observateur se déplace ensuite le long de son bras, tendu vers l'arrière, pour aboutir à la figure du Christ. Bien que ce personnage ne soit pas nimbé, sa gestuelle invite à reconnaitre en lui le centurion reconnaissant la divinité du Christ.

Dans quelques *Crucifixions* à personnages multiples, peu nombreuses mais proportionnellement plus fréquentes dans l'art mural de l'Hexagone qu'en Italie, les paroles prononcées par le centurion pour manifester sa reconnaissance de la divinité, selon les évangiles synoptiques, sont matérialisées dans l'image, soit sous la forme d'une inscription libre, soit d'un phylactère. Ce motif iconographique s'est principalement développé au XVe siècle dans les deux zones géographiques qui concernent cette étude. Les paroles rapportées dans les trois récits évangéliques diffèrent légèrement. En revanche, dans toutes les *Crucifixions* répertoriées qui comportent une inscription parfaitement lisible, la locution employée est toujours la même et fait directement référence au texte de Matthieu en dépit de l'inversion de deux mots. Ainsi, l'on peut généralement lire l'inscription « Vere Filius Dei erat iste » alors que

[803] Voir note 326 p. 114.

l'évangéliste a écrit « Vere Dei Filius erat iste », c'est-à-dire « Vraiment, celui-ci était le Fils de Dieu »[804]. Dans la *Crucifixion* d'Urbino (fig. 99), le centurion arbore un nimbe losangique identique à celui de Longin et est, comme lui, figuré à cheval. Tourné vers ses soldats, il désigne le Christ de son bras tendu. Le lien visuel entre les deux personnages est renforcé par l'inscription en lettres d'or qui se déploie selon une trajectoire oblique et qui matérialise les paroles du centurion. Dans la peinture murale de La Brigue (fig. 101), les mots prononcés sont inscrits sur un phylactère qui se déroule à partir de la main du centurion, mettant ainsi en exergue sa gestuelle de désignation.

Une importante soldatesque est généralement déployée sur le Golgotha, dans le contexte iconographique de la Crucifixion à personnages multiples. Dans certaines images murales, l'appartenance des soldats à la légion romaine ou à la nation juive est indiquée grâce aux étendards qu'ils portent. Dans la Crucifixion de S. Maria delle Grazie de Milan (fig. 120), la présence conjointe des Romains et des Juifs sur les lieux est signalée par des étendards frappés respectivement du SPQR et du scorpion noir sur fond jaune, ce dernier motif symbolisant la duplicité des Juifs. Sur deux étendards plus petits figurent des armoiries non identifiées, peut-être celles de donateurs.

Mais la présence des soldats est surtout l'occasion de matérialiser deux moments du récit de la Crucifixion. Le premier, rapporté par l'ensemble des sources scripturaires, concerne le partage des vêtements du Christ. Le second, issu de la tradition johannique, correspond au moment où les soldats brisent les jambes des larrons pour hâter leur trépas. Ces deux motifs iconographiques caractérisent exclusivement la formule de la Crucifixion à personnages multiples.

Le partage des vêtements est un motif assez répandu dans l'art mural de la Péninsule puisqu'il concerne environ un tiers des images qui s'apparentent à la quatrième formule iconographique. La *Crucifixion* mosaïquée qui est conservée dans la basilique S. Marco de Venise en constitue le premier exemple, au sein de notre documentation (fig. 79). Au pied de la croix, deux soldats, identifiables grâce aux lances qui sont dressées auprès d'eux, sont assis à même le sol et tiennent les deux extrémités d'une étoffe. L'échelle des deux soldats, miniaturisés par rapport aux autres personnages, confère à ce motif iconographique une position subalterne au sein de la composition.

En Italie, le motif du partage des vêtements connait une faveur particulière à partir du XIVe siècle. Dans l'art mural de l'Hexagone, la proportion de *Crucifixions* à personnages multiples concernées par ce motif iconographique est équivalente à celle qui a été observée dans la Péninsule, mais les images répertoriées ne sont pas antérieures au XVe siècle. Deux modes figuratifs coexistent pour illustrer l'épisode du partage des vêtements.

Dans la plupart des images murales appartenant au *corpus* iconographique de cette enquête, le tirage au sort des vêtements est représenté au travers d'une partie de dés. Dans la *Crucifixion* de S. Maria delle Grazie de Milan (fig. 120), le motif est figuré au pied de la croix du mauvais larron, entre Jean et le groupe de moniales qui accompagne sainte Claire, dans l'angle inférieur droit de l'image. Trois soldats agenouillés sont engagés dans une partie de dés, utilisant un plateau de jeu circulaire déposé sur le sol. Deux autres observent le déroulement du tirage au sort. Au premier plan, les vêtements du Christ ont été rassemblés sur le sol. Dans l'art mural de l'Hexagone, l'épisode du partage des vêtements est systéma-

[804] Mt 27, 54. Dans l'*Évangile selon saint Marc*, la locution employée est très proche. Mc 15, 39 : « Vere homo hic Filius Dei erat » (« Vraiment, cet homme était le Fils de Dieu »). En revanche, l'expression utilisée par Luc est différente et ne fait pas directement référence à la reconnaissance de la divinité du Christ. Il s'agit davantage d'une reconnaissance de l'injustice de sa condamnation. Lc 23, 47 : « Vere hic homo iustus erat » (« Vraiment cet homme était juste »).

tiquement illustré par une partie de dés. Dans la peinture murale de La Brigue (fig. 101), le motif apparait dans l'angle inférieur droit de la composition. Comme à S. Maria delle Grazie, trois joueurs sont rassemblés autour d'un plateau circulaire, disposé sur le sol. Mais la partie dégénère en rixe entre deux des joueurs. L'un d'entre eux a accaparé le vêtement blanc du Christ, mais l'autre le menace avec son épée pour s'en emparer. L'attitude violente des soldats qui se partagent les vêtements du Christ est assez fréquemment illustrée.

Dans quelques *Crucifixions* italiennes, le partage des vêtements est figuré au travers du motif de la tunique sans couture, directement issu de la tradition johannique. Il s'agit d'un motif iconographique peu répandu et dont la diffusion concerne quasi exclusivement les régions de l'Italie centrale à la période du Trecento. La *Crucifixion* peinte dans la chapelle des Scrovegni de Padoue en constitue peut-être le premier exemple (fig. 69). Giotto illustre l'épisode du partage des vêtements dans l'angle inférieur droit de l'image. La tunique sans couture, constituée d'une riche étoffe passementée d'or, est particulièrement mise en exergue par les deux soldats qui se la disputent. L'un d'entre eux a d'ailleurs dégainé son poignard pour s'en emparer par la force, mais un troisième soldat lui saisit le bras pour éviter que la dispute ne dégénère.

La présence des soldats, dans le contexte iconographique de la Crucifixion à personnages multiples, permet également d'illustrer le moment où les jambes des larrons sont brisées pour qu'ils meurent plus rapidement. Si l'on en croit la tradition johannique, seules les jambes des larrons ont été brisées tandis que celle du Christ sont laissées intactes. Il s'agit d'un motif iconographique qui a connu une certaine faveur dans l'art mural de la Péninsule à partir du XIVe siècle, avec un recensement de 25 occurrences, tandis que notre documentation française n'en comporte que deux exemples datés du XVe siècle.

Le motif iconographique apparait notamment dans la *Crucifixion* peinte dans l'église S. Maria Donnaregina de Naples (fig. 93). Aux deux extrémités de la composition, entre les croix des larrons et la bordure de l'image, deux soldats armés de lourds bâtons se dressent à mi-corps au-dessus de la foule, rassemblée au premier plan. Celui de gauche lève son arme tandis que celui de droite l'a déjà abattue sur les tibias du mauvais larron.

Dans la *Crucifixion* de La Brigue (fig. 101), le motif iconographique se distingue par sa violence car les soldats utilisent des armes et non de simples bâtons. Celui de gauche, armé d'un vouge, est monté sur une échelle adossée à la croix du bon larron. Le second est un cavalier qui s'apprête à frapper le mauvais larron à l'aide d'une hache, levée au-dessus de sa tête. Les coups répétés des soldats ont occasionné de multiples blessures, ruisselantes de sang, aux jambes des larrons.

Dans la fresque de la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona (fig. 123), un seul soldat est occupé à briser les jambes du mauvais larron tandis que, à l'instar du Christ, le bon larron semble avoir été exempté de ce supplice. Comme à La Brigue, l'homme est monté sur une échelle, adossée à la croix, pour pouvoir effectuer sa besogne à l'aide d'une sorte de masse cloutée.

Quatre formules iconographiques principales permettent de catégoriser les différentes *Crucifixions* qui appartiennent à la documentation de cette enquête. La première formule, extrêmement simple, est une Crucifixion à trois personnages. Elle se caractérise par une composition pyramidale et symétrique, organisée autour du Christ en croix. La Vierge et Jean sont figurés de part et d'autre de la croix, respectivement à la droite et à la gauche du Sauveur. Il s'agit d'une formule iconographique ancienne puisqu'elle apparait dans les exemples les

plus précoces qui ont été répertoriés. Par ailleurs, cette formule est la plus répandue si l'on considère le *corpus* iconographique dans sa globalité. Sa prépondérance quantitative est absolue à partir du XIIe siècle dans l'art mural de l'Italie et du siècle suivant en France. Les *Crucifixions* à trois personnages ne possèdent pas de véritable vocation narrative, mais s'apparentent davantage à des images de dévotion visant à exalter la figure du Christ sur la croix.

La Crucifixion à trois personnages coexiste avec la deuxième formule iconographique qui se caractérise par l'introduction de deux protagonistes supplémentaires : le porte-lance et le porte-éponge. Le Christ, souvent vivant, occupe toujours le centre de la composition, mais les deux soldats s'intercalent entre la croix et les figures de la Vierge et de Jean. Cette deuxième formule est prépondérante, du point de vue quantitatif, jusqu'au XIIe siècle avant de se raréfier considérablement puis de disparaitre définitivement après le XIVe siècle. La Crucifixion à cinq personnages pose la question du moment qui est représenté car, si l'on en croit les différents récits, les interventions du porte-éponge et du porte-lance ne sont pas simultanées. De plus, la figuration du *Christus triumphans* s'accorde mal avec celle de la transfixion.

La troisième formule iconographique, caractérisée par l'introduction d'un groupe de saintes femmes auprès de la Vierge, s'est développée dans l'art mural de l'Italie à partir du XIIe siècle avant de connaitre un essor considérable à la période du Trecento. La répartition des trois personnages principaux demeure inchangée, mais deux ou trois saintes femmes entourent désormais Marie. Cette évolution s'explique principalement par le développement du motif iconographique de l'évanouissement de la Vierge, qui nécessite la présence de personnages secondaires pour soutenir Marie. Très fréquemment, d'autres protagonistes sont introduits auprès de Jean pour rétablir une certaine symétrie, le plus souvent une ou plusieurs saintes femmes, à moins qu'il ne s'agisse du centurion.

Les trois premières formules iconographiques font parfois l'objet de variantes récurrentes. L'introduction de saints personnages, étrangers à l'épisode de la Crucifixion, est fréquente, particulièrement dans le contexte de la Crucifixion à trois personnages. Dans la Crucifixion avec le groupe des saintes femmes, l'introduction de saints favorise le rétablissement de l'équilibre symétrique au sein de la composition. Par ailleurs, la figure de Marie-Madeleine est assez souvent présente dans la première et la troisième formule iconographique. La Crucifixion à cinq personnages, en revanche, n'a pas souvent fait l'objet de variantes iconographiques, en dehors de l'introduction ponctuelle des larrons et de quelques cas particuliers. Il arrive également que les larrons apparaissent dans le cadre de la Crucifixion à trois personnages, mais il s'agit d'une variante très exceptionnelle.

Au cours du XIIIe siècle, l'apparition de la quatrième formule bouleverse considérablement l'iconographie de la Crucifixion. La symétrie qui caractérise traditionnellement les trois premières formules iconographiques est abandonnée au profit de personnages multiples qui permettent de renouer pleinement avec le caractère narratif de l'épisode. Différents personnages et motifs apparaissent de manière récurrente. La présence des saintes femmes auprès de la Vierge est quasi systématique et la figure de Jean est souvent déplacée du même côté de la croix que ce groupe féminin. La présence de Marie-Madeleine et des larrons est également très fréquente, de même que celle du porte-lance et du porte-éponge qui jouent un rôle important dans les différents récits de la Crucifixion. Parmi les deux soldats, Longin est plus souvent figuré que Stephaton, selon deux modes figuratifs qui évoquent soit la transfixion, soit sa reconnaissance de la divinité du Christ. Enfin, le centurion et sa soldatesque se rencontrent presque exclusivement dans le contexte iconographique de la Crucifixion à personnages multiples. Habituellement figuré à la gauche du Sauveur, le centurion

se distingue par un geste de désignation qui manifeste également sa reconnaissance de la divinité du Crucifié. Il est souvent nimbé et les paroles qui lui sont attribuées par les synoptiques sont parfois matérialisées par une inscription. La présence de la soldatesque est l'occasion de figurer deux éléments anecdotiques qui appartiennent au récit de la Crucifixion : le partage des vêtements du Christ par les soldats, qui les jouent aux dés ou se disputent la tunique sans couture, et le moment où les jambes des larrons sont brisées.

4.3.2.4. Le motif iconographique de la croix-arbre

Le motif iconographique de la croix-arbre s'est développé à partir d'une comparaison de l'instrument du supplice du Christ avec les deux arbres qui, selon la Genèse[805], poussent dans le jardin d'Éden : l'arbre de vie et l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Il existe un lien étroit entre la croix et l'arbre de vie puisque, si l'on en croit la Légende de la vraie croix, les poutres qui constituaient la croix du Sauveur auraient été taillées dans le bois l'arbre de vie[806].
Pour les exégètes du Moyen Âge, l'arbre de vie constitue le type, c'est-à-dire la préfiguration, de la croix. Le parallèle établi avec l'arbre de vie permet de mettre en exergue la fonction rédemptrice de la mort du Christ sur la croix. En revanche, l'arbre de la connaissance du bien et du mal est le contre-type de la croix, dans le sens où le premier est à l'origine du péché originel alors que la seconde apporte le Salut aux hommes. Dans cette perspective, le motif iconographique de la croix-arbre symbolise le rachat du péché originel au travers de la croix, considérée comme un nouvel arbre de vie[807].
Au sein du *corpus* iconographique qui a été rassemblé, l'idée de la croix-arbre se traduit visuellement au travers de la croix écotée, d'une part, et du motif plus spécifique de l'Arbre de vie, d'autre part.

La croix écotée

La croix écotée est une croix dont les montants sont constitués de troncs d'arbre non équarris et portant la trace de branches coupées[808]. Ce type de croix est attesté dans l'art chrétien dès le VIe siècle[809]. Mais, dans les *Crucifixions* murales qui appartiennent à la documentation de cette enquête, le motif de la croix écotée apparait beaucoup plus tardivement et n'a pas fait l'objet d'une diffusion importante. Dans l'art mural de la Péninsule, sept *Crucifixions* figurant ce motif iconographique ont été recensées. En dehors d'une peinture murale qui fait partie du décor de l'abside de la basilique S. Abbondio de Côme, tous les exemples sont conservés dans les régions du centre de l'Italie, de l'Émilie Romagne jusqu'au Latium.
Le motif apparait pour la première fois dans la seconde moitié du XIIIe siècle, dans une *Crucifixion* peinte pour le monastère S. Maria inter Angelos de Spoleto par un anonyme local[810] (fig. 124). Cette fresque déposée est actuellement conservée au Worcester Art Museum, aux États-Unis. Malgré la lacune importante qui a détruit le registre supérieur de l'image, le montant vertical de la croix permet de constater qu'elle correspond au type de la croix écotée, comportant les traces de nombreuses branches coupées de part et d'autre. Le corps du

[805] Genèse 2, 9.
[806] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 133.
[807] TOUBERT (1990), *op. cit.*, p. 65-66.
[808] GALBRUN (2008), *art. cit.*, p. 14.
[809] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 134.
[810] Datation et attribution sont suggérées par la Fondazione Federico Zeri.

Christ mort est particulièrement affaissé, le buste incliné vers l'avant, les jambes fléchies et le bassin fortement décalé par rapport à la croix. Deux anges sont figurés de part et d'autre. Au registre inférieur, la Vierge évanouie est soutenue par trois saintes femmes, à la droite du Christ. Quelques personnages secondaires sont regroupés derrière elles. De l'autre côté de la croix, saint Jean manifeste sa tristesse en croisant les mains devant son abdomen, l'une tenant le poignet opposé. À ses côtés, Marie-Madeleine, que l'on identifie grâce à sa longue chevelure, écarte les mains pour exprimer sa stupeur et son impuissance. Malgré la présence de quelques personnages secondaires, cette image s'apparente à la formule iconographique de la Crucifixion avec le groupe des saintes femmes. En effet, ces personnages ne sont engagés dans aucune des actions qui accentuent le caractère narratif de l'image et caractérisent la Crucifixion à personnages multiples.

En dehors de ce premier exemple, presque toutes les images italiennes qui illustrent le motif de la croix écotée appartiennent à la période du XIVe siècle. C'est le cas, notamment, de la *Crucifixion* autrefois conservée dans l'église S. Lucia de Fabriano (fig. 90). Ici, seule la traverse de la croix est constituée d'un tronc non équarri tandis que le montant vertical est une simple poutre de bois.

Le *corpus* français ne comporte que deux *Crucifixions* figurant le motif de la croix écotée, toutes deux datées du XIVe siècle. Dans la peinture murale de Sainte-Croix-en-Jarez (fig. 91), la croix est constituée de troncs fins portant les traces des branches coupées. L'autre exemple est une peinture murale conservée dans l'église paroissiale de Caldégas, dépendant de la commune de Bourg-Madame dans les Pyrénées-Orientales. Une *Crucifixion* et une *Déposition du Christ* décorent l'abside de l'édifice mais elles ont été partiellement détruites par l'installation d'un retable baroque au XVIIIe siècle. Ces peintures murales ont été datées dans le courant du XIVe siècle[811]. La formule iconographique employée témoigne d'un certain archaïsme puisqu'il s'agit d'une *Crucifixion* à cinq personnages, centrée sur la figure du *Christus triumphans*. Le corps raide et les yeux ouverts, il est crucifié sur une large croix écotée dont les montants plats sont bordés de branches coupées. De part et d'autre de la croix, les figures du porte-lance et du porte-éponge sont bien préservées. En revanche, la Vierge qui devait se trouver à la droite du Christ a été entièrement détruite, tandis que le visage nimbé de Jean a été conservé sur la gauche.

Le motif de la croix-arbre fait l'objet d'une interprétation différente dans une *Crucifixion* peinte dans l'église S. Petronio de Bologne (fig. 125). Cette peinture murale aurait été réalisée vers 1400 par Giovanni da Milano[812]. Dans cette image, le Christ mort est crucifié sur l'*arbor crucis*, c'est-à-dire une croix qui a véritablement la forme d'un arbre[813]. Cet arbre sec, symbole de mort[814], n'évoque pas l'arbre de vie mais bien davantage l'arbre de la connaissance du bien et du mal et son association au péché originel. En effet, un serpent à tête de femme, enroulé autour du tronc de l'arbre, incite Ève, figurée à la gauche du Christ, à cueillir le fruit de l'arbre. La queue du serpent, qui entoure son bras gauche, souligne l'emprise que le Malin a sur elle. Auprès d'Ève, Adam est déjà en train de manger le fruit que sa compagne lui a donné. Les conséquences du péché originel sont immédiatement perceptibles puisqu'il dissimule sa nudité à l'aide d'un second fruit. En figurant le Christ mort sur l'arbre sec de la connaissance du bien et du mal, cette image met en exergue le rapport direct qui existe entre le péché originel et la mort du Christ, en même temps qu'elle

[811] MESURET (1967), *op. cit.*, notice XLIV, p. 215-216.

[812] VERDON Timothy, *Maria nell'arte europea*, Milano : Electa, 2004, p. 144.

[813] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 134.

[814] TOUBERT (1990), *op. cit.*, p. 66.

souligne la fonction salvifique de cette dernière. Le Christ, nouvel Adam, a sacrifié sa propre vie sur la croix pour la rédemption de l'humanité. À la droite du Sauveur, la Vierge fait pendant à Ève et apparait comme la nouvelle Ève, dont la soumission à Dieu a racheté la désobéissance de la première femme. En outre, l'image matérialise l'opposition entre l'Ancien et le Nouveau Testament au travers des personnages qui sont rassemblés de part et d'autre de la croix. Près d'Adam et Ève, plusieurs hommes barbus évoquent les prophètes de l'Ancien Testament, parmi lesquels se distingue Moïse, portant les cornes et les tables de la Loi. À la droite du Christ, un cortège de saints, au premier rang duquel se trouvent Jean et Pierre, est précédé par la figure de la Vierge-Église tenant un calice d'or entre ses mains. Au centre, le Christ mort matérialise la voie salvifique au travers de laquelle l'Ancienne Loi s'accomplit dans la Nouvelle.
Même si le *corpus* de cette enquête n'en comporte aucun autre exemple, le motif iconographique de l'*arbor crucis* est particulièrement fréquent à partir du XIVe siècle[815], une faveur qui s'explique probablement par l'influence de la pensée mystique de saint Bonaventure qui est, par ailleurs, à l'origine du développement d'une formule iconographique particulière.

L'Arbre de vie

L'assimilation de la croix et de l'arbre de vie est renouvelée dans la pensée de saint Bonaventure, notamment au travers de l'une de ses œuvres spirituelles majeures, l'*Arbre de vie*[816]. Dans cet ouvrage, l'auteur imagine un arbre à six branches portant chacune un fruit et quatre feuilles qui permettent de révéler les mystères de la vie du Christ. Ce texte complexe a eu un impact direct sur l'iconographie qui voit se développer la formule particulière de l'Arbre de vie. Ce modèle iconographique aurait été élaboré par saint Bonaventure lui-même, en marge du manuscrit original de son œuvre[817]. Il s'agit d'un type particulier de Crucifixion dans lequel le Christ est crucifié sur un arbre stylisé, dont la structure reflète directement le concept développé dans l'ouvrage de saint Bonaventure. Les quatre exemples qui appartiennent à la documentation iconographique de cette enquête sont tous conservés en Italie et ont été réalisés à la période du Trecento.

L'exemple le plus ancien qui soit conservé est un *Arbre de vie* qui a été peint, vers 1320-1315[818], au revers de façade de l'église S. Silvestro de Tuscania (fig. 126). Cette peinture murale propose une illustration littérale du texte de saint Bonaventure[819]. Au centre de la composition, le Christ mort est crucifié sur une croix de part et d'autre de laquelle se répartissent douze banderoles qui matérialisent les six branches bifides décrites dans l'*Arbre de vie*. Sur chacune d'entre elle, le texte inscrit en lettres gothiques se réfère à l'un des douze fruits qui explicitent les mystères de la vie du Christ. Un médaillon attaché à chacune des branches comporte une inscription qui illustre le passage qui apparait sur la branche elle-même. Six personnages se répartissent de part et d'autre de la croix-arbre. Au registre inférieur, la Vierge et Jean expriment leur souffrance, la première en tenant son poignet devant son abdomen, le second en posant une main contre sa joue et en tenant également son poignet de l'autre main. Au-dessus, deux anges, en vol et pleurant, surmontent deux cartels

[815] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 134.

[816] *Ibid*.

[817] RICCI Fulvio, « Un raro tema iconografico : il "Lignum Vitae Christi" di S. Bonaventura nella chiesa di S. Silvestro a Tuscania » in *Biblioteca e società*, 1992, 11, fasc. 1-2, p. 27.

[818] ROMANO S. (1992), *op. cit.*, p. 245-247.

[819] La description iconographique de l'image est issue de : RICCI F. (1992), *art. cit.*, p. 28.

dont les inscriptions sont illisibles. Au registre supérieur, les prophètes Daniel et Ezéchiel, figurés en buste, tiennent des phylactères inscrits mais peu lisibles. La scène centrale est complétée par quatre figures qui apparaissent dans des espaces encadrés de part et d'autre. À droite, la Vierge à l'Enfant est surmontée d'un buste de Moïse, à gauche sainte Agnès et le prophète Isaïe en buste leur font face.

En Toscane, l'Arbre de vie a fait l'objet d'une mise en image similaire dans deux peintures murales conservées dans le couvent S. Croce de Florence et dans celui de S. Francesco à Pistoia. La première a été réalisée dans les années 1340 par Taddeo Gaddi[820] (fig. 128). Conservée dans l'ancien réfectoire du couvent, elle fait aujourd'hui partie du parcours du Museo dell'Opera di S. Croce. La structure générale de l'Arbre correspond à celle qui a été observée dans la peinture de Tuscania, mais gagne en préciosité par l'ajout de feuilles d'acanthe autour des banderoles qui matérialisent les branches et des médaillons qui y sont suspendus. Dans une perspective typologique, seize prophètes de l'Ancien Testament, tenant un phylactère sur lequel leur prophétie est inscrite, viennent compléter l'explication exégétique proposée par l'Arbre. Ils sont figurés en buste dans des médaillons cerclés de feuilles d'acanthe. Le registre inférieur de l'image est occupé par différents personnages qui ne participent pas de la signification symbolique de l'*Arbre de vie* mais appartiennent à l'iconographie traditionnelle de la Crucifixion. À l'extrémité gauche de l'image, la Vierge évanouie est soutenue par deux saintes femmes aux cheveux voilés. Une troisième femme aux longs cheveux blonds, les mains croisées sur la poitrine, doit probablement être identifiée à Marie-Madeleine. En marge du groupe féminin, Jean se tourne vers la croix et manifeste sa tristesse en croisant les mains devant son abdomen. Plusieurs saints qui n'appartiennent pas à la narration de la Crucifixion ont également été figurés. L'un d'entre eux est agenouillé au pied de la croix à laquelle il s'agrippe, dans une posture qui rappelle celle qui est traditionnellement dévolue à Madeleine et qui, nous l'avons vu, est parfois adoptée par saint François qu'il faut sans doute reconnaitre dans ce personnage. Près de lui, un saint mitré est assis à même le sol et trace une inscription sur un long phylactère. À l'extrémité droite de la composition, saint Dominique est identifiable grâce à son habit et à la fleur de lys qu'il tient dans la main. Il est entouré par deux saints franciscains, dont un évêque mitré et tenant la crosse, peut-être saint Louis de Toulouse.
L'*Arbre de vie* peint dans la salle capitulaire du couvent S. Francesco de Pistoia a probablement été réalisé à la fin du XIVe siècle par Antonio Vite et son atelier[821]. La mise en image adoptée par le peintre est très proche de celle de Taddeo Gaddi à S. Croce, dont il cite d'ailleurs certains motifs iconographiques à l'identique. La forme de l'Arbre et les figures de prophètes dans des médaillons sont analogues. Seuls les protagonistes du registre inférieur diffèrent quelque peu. Le groupe des personnages sacrés est similaire, avec la Vierge évanouie et soutenue par deux saintes femmes voilées. Derrière elles, Marie-Madeleine se distingue par sa chevelure blonde qui retombe librement sur ses épaules. À côté d'elles, la position de Jean au pied de la croix est strictement identique, les mains croisées devant l'abdomen, dont l'une est dissimulée par un pan du manteau. Saint François adopte également la même posture, agenouillé au pied de la croix, et est accompagné par le saint évêque écrivant sur un phylactère, un évêque qui a également dû porter la pourpre cardinalice puisqu'un chapeau de cardinal est peint au-dessus de sa tête. Dans la partie droite de la composition, trois autres saints assistent à la scène. À gauche, il s'agit certainement de

[820] BECHERUCCI (1983), *op. cit.*, fig. 6.
[821] GAI (1993), op. cit., pl. XL.

saint Jean-Baptiste tenant une croix à longue hampe et un phylactère dans la main droite. Au centre, un saint à la chevelure blonde et au visage juvénile présente deux donateurs qui sont agenouillés au premier plan. Enfin, le saint évêque figuré à droite doit probablement être identifié à celui qui apparait dans la peinture de S. Croce.

Une version beaucoup plus complexe de l'*Arbre de vie* est proposée par Pietro Nova dans la peinture murale qu'il réalise en 1347 pour le transept droit de la basilique S. Maria Maggiore de Bergamo (fig. 128). Cette peinture murale est partiellement dissimulée par des stucs baroques. Ce que l'on peut en distinguer révèle, néanmoins, une formule iconographique tout à fait exceptionnelle. Le Christ est crucifié sur un arbre gigantesque dont les branches possèdent, comme dans les images précédentes, la forme de phylactères inscrits. Cependant, chacun des médaillons, qui matérialisent les différents fruits de l'Arbre de vie, comporte une illustration d'un épisode de la vie du Christ. L'ensemble compose un cycle extrêmement développé. Par exemple, l'épisode de la Crucifixion est évoqué au travers de quatre médaillons. Dans le premier, le Christ est crucifié entre les deux larrons. Il est entouré de la Vierge et de Jean, ainsi que de Marie-Madeleine qui se prosterne au pied de la croix, selon une variante de la formule iconographique à trois personnages. Les larrons ne sont plus figurés dans les autres médaillons. Le deuxième montre le porte-éponge abreuvant Jésus de vinaigre, toujours en présence de la Vierge et de Jean, mais Madeleine a disparu. Dans le troisième médaillon, la Vierge et la pécheresse repentie, sans Jean, assistent à la reconnaissance de la divinité du Christ par le centurion, figuré à cheval et accompagné de soldats en armure. Le quatrième médaillon est consacré au coup de lance que Longin, à cheval, porte au côté du Sauveur. La Vierge et saint Jean sont également figurés au pied de l'Arbre de vie, accompagnés de saints qui n'appartiennent pas au récit biblique. Un saint franciscain est agenouillé devant l'arbre mais il ne semble pas s'agir de François car celui-ci apparait derrière la Vierge, aisément identifiable grâce au stigmate visible sur sa main droite. Une moniale est figurée derrière le franciscain, peut-être sainte Claire. Jean fait pendant à la Vierge, de l'autre côté de l'arbre, accompagné d'un autre saint franciscain et d'un donateur agenouillé.

La formule iconographique de l'Arbre de vie s'inscrit pleinement dans le cadre de la prédication franciscaine, telle qu'elle fut développée à ses débuts. Elle manifeste un intérêt particulier pour la puissance évocatrice des images dans le but de susciter l'émotion chez le regardeur, en vertu de l'*imaginatio*. Une puissance qui est renforcée par le fait que le fidèle est déjà sensibilisé aux thèmes figurés au travers de la prédication. Le développement de la formule iconographique de l'Arbre de vie s'inscrit dans la veine des thèmes de contemplation qui, dans la pensée franciscaine, favorisent la méditation sur la vie du Christ et en particulier sur les épisodes de sa Passion[822].

4.3.2.5. La méditation sur la Crucifixion

L'idée d'une méditation sur les épisodes de la Passion du Christ[823], et en particulier sur le sacrifice qu'il a consenti pour le Salut de l'humanité au travers de la Crucifixion, apparait probablement dès les XIe-XIIe siècles dans la spiritualité des moines bénédictins et cister-

[822] RICCI F. (1992), *art. cit.*, p. 29.

[823] Les éléments de réflexion proposés dans ce paragraphe se fondent sur : VILADESAU Richard, *The beauty of the Cross. The Passion of Christ in theology and the arts, from the catacombs to the eve of the Renaissance*, New York : Oxford University Press, 2006, 214 p.

ciens, qui témoigne d'une nouvelle affectivité et d'un intérêt accru pour l'humanité du Christ. Anselme, Pierre Damien ou Jean de Fécamp jouent un rôle important dans le développement de ce nouveau courant de spiritualité. La dévotion qui en découle s'exprime au travers d'une relation plus personnelle et intense avec le Christ, centrée sur la gratitude que le chrétien doit lui exprimer pour avoir accepté de mourir sur la croix au nom de la Rédemption de l'homme. À cet égard, la méditation sur les évènements de sa vie, et surtout sur ceux de la Passion, est encouragée car elle permet au fidèle, grâce à son imagination, de se projeter au cœur de l'histoire sacrée qu'il peut appréhender avec sa sensibilité humaine. L'objectif est de parvenir à s'identifier au Christ et à imiter ses vertus, mais aussi de partager avec lui les souffrances de la Passion.

Au travers de la prédication des ordres mendiants, en particulier des franciscains, cette nouvelle forme de spiritualité se diffuse dans les milieux laïcs à partir du XIIIe siècle. La prédication mendiante se concentre principalement sur l'expression des sentiments et des émotions, qui sont davantage susceptibles de toucher les fidèles et de favoriser leur accès à Dieu. Un nouveau rapport avec le divin se met en place, fondé sur la sensibilité, la proximité et le dialogue.

Parallèlement à cette prédication, les images jouent un rôle fondamental dans la diffusion de la nouvelle spiritualité car elles sont considérées comme un *medium* favorisant la méditation sur les épisodes de la vie de Jésus. Les thèmes iconographiques qui exaltent l'humanité du Christ, comme la Nativité, connaissent une nouvelle faveur. Mais l'intérêt se focalise principalement sur les épisodes de la Passion qui ont l'avantage d'offrir aux fidèles des sujets dont le caractère dramatique accentue l'émotion ressentie. Ainsi, les images de la Crucifixion insistent davantage sur l'humanité du Christ, au travers de la matérialisation des souffrances physiques du Sauveur. La figure du *Christus patiens* permet au regardeur d'envisager Jésus comme un être humain qui lui ressemble et non plus exclusivement comme le Fils de Dieu ressuscité tel qu'il est matérialisé par la figure du *Christus triumphans*.

Cet intérêt particulier pour l'humanité du Christ s'accompagne d'une intense dévotion envers la Vierge, qui est exaltée au travers de sa maternité divine. Mais elle devient également le modèle de la compassion que le chrétien doit éprouver à l'égard de la mort du Sauveur sur la croix. La souffrance que Marie a ressentie au moment de la Crucifixion est mise en exergue par de nombreux détails narratifs introduits dans la littérature apocryphe et mystique, mais aussi au travers de l'iconographie avec, par exemple, le développement du motif de l'évanouissement de la Vierge. L'objectif est d'inviter le fidèle à partager la souffrance morale de la Vierge, à l'adopter comme modèle de la compassion qu'il doit éprouver à l'égard du Christ mort. Une souffrance qui peut être envisagée dans une perspective symbolique, en particulier au travers du motif iconographique de l'évanouissement de la Vierge et de son rapport avec l'idée de maternité[824].

4.3.2.6. La dimension symbolique de la souffrance de la Vierge au pied de la croix : *compassio Mariae* et maternité divine

En même temps que les souffrances du Christ crucifié sont mises en exergue dans la nouvelle spiritualité chrétienne, un intérêt particulier est accordé à la douleur morale de la Vierge qui est interprétée au travers de la prophétie de Siméon ayant eu la vision d'un glaive transperçant l'âme de Marie[825]. Le développement du motif iconographique de

[824] La réflexion développée dans le paragraphe suivant s'appuie sur les hypothèses de NEFF (1998), *art. cit*.

[825] Lc 2, 35.

l'évanouissement de la Vierge s'inscrit dans ce courant de pensée et s'adresse à l'affect du dévot, pour susciter chez lui de la compassion. En effet, la compassion pour la Vierge et l'imitation de sa douleur étaient encouragées comme pratiques efficaces de dévotion personnelle.

Pourtant, pour de nombreux théologiens, l'idée de l'évanouissement de la Vierge ne se justifie pas au regard de l'*Évangile selon saint Jean* qui indique que les saints personnages présents au pied de la croix sont debout. L'incompatibilité de la pâmoison avec la tradition johannique est soulignée, notamment, par saint Ambroise : « Stantem illam lego, flentem non lego »[826]. Par ailleurs, Marie n'étant pas une mère comme les autres, peut-elle ressentir le chagrin d'une femme ordinaire ? La question méritait d'être posée. En outre, la Vierge connait la nature divine de son Fils et a pleinement conscience du rôle tragique qu'il doit jouer dans l'œuvre rédemptrice de Dieu. Ainsi, le fait qu'elle s'évanouisse constituerait un manque de grâce, une perte de foi momentanée inconcevables pour ces théologiens.

Ce n'est bien évidemment pas dans cette perspective que l'idée de l'évanouissement de la Vierge a été développée. Ce motif traduit avant tout la compassion que Marie ressent vis-à-vis des souffrances de son Fils mort sur la croix : c'est ce que l'on désigne sous l'appellation de *compassio Mariae*. En outre, la pâmoison de la Vierge permet parfois de créer un parallèle visuel entre sa position et celle du Christ mort, comme dans la mosaïque du baptistère de Florence ou dans la *Crucifixion* peinte dans l'église de Sainte-Croix-en-Jarez (fig. 89 et 91). Dans les deux cas, l'inclinaison des visages de Marie et de Jésus est similaire, créant un lien visuel fort entre les deux personnages. En partageant ainsi les souffrances de son Fils, la Vierge participe à la Rédemption de l'humanité. Le nouvel Adam et la nouvelle Ève œuvrent ensemble pour le rachat du péché originel. Cette idée est particulièrement prégnante dans la *Crucifixion* mystique peinte dans l'église S. Petronio de Bologne (fig. 125).

Mais le motif iconographique de l'évanouissement de la Vierge peut également être considéré comme une manifestation symbolique de sa maternité divine. Cette idée poursuit le parallèle entre la Vierge et la première femme. Tout comme Ève fut la mère de l'humanité dans le péché, Marie est la mère de l'humanité dans le Salut. Ainsi, au pied de la croix, elle endure pour la première fois une douleur qui est aussi celle d'un enfantement. La Nativité de Jésus, exempte de tout péché, fut indolore. Mais à l'heure de la Crucifixion, Marie devient mère une nouvelle fois dans la douleur : mère de Jean, ainsi que le recommande le Christ avant de rendre son dernier souffle, et mère de tous les croyants en tant que figure de l'Église.

L'idée de la maternité spirituelle de la Vierge est largement admise dans la pensée chrétienne et, déjà chez saint Ambroise et ses suiveurs, elle se développe en lien avec le thème de la Crucifixion. Dès le XIIe siècle, nous l'avons vu, la spiritualité chrétienne se centre davantage sur les souffrances du Christ et sur le chagrin éprouvé par la Vierge. Il n'est donc pas étonnant que l'idée de la maternité spirituelle de Marie ait été entremêlée à celle de sa douleur pour aboutir à la notion d'un second enfantement douloureux au pied de la croix. L'idée est notamment présente chez Rupert de Deutz, dans un commentaire des deux versets de l'*Évangile selon saint Jean* qui racontent le moment où Jésus recommande sa mère et son disciple bien-aimé l'un à l'autre. Voici comment l'auteur interprète ce passage : « [Au pied de la croix, Marie] est véritablement une femme et véritablement une mère et à ce moment, elle souffre véritablement des douleurs de l'enfantement. Quand [Jésus] est né, elle n'a pas souffert comme les autres mères : à présent, cependant, elle souffre, elle est

[826] AMBROISE DE MILAN, *De obitu Valentiniani consolatio* (PL 16, 1431).

tourmentée et pleine de chagrin, car son heure est venue… dans la Passion de son Fils unique, la Sainte Vierge donne naissance au Salut de toute l'humanité : en réalité, elle est la mère de toute l'humanité »[827]. Saint Antoine de Padoue parle, à propos de la Vierge au pied de la croix, de « partus dolorosus ». Dans cette perspective, la Rédemption des hommes provient autant de la matrice de la Vierge que du sacrifice du Christ sur la croix.

L'idée d'un second enfantement de la Vierge au pied de la croix est particulièrement développée dans la littérature des XIIIe et XIVe siècles, notamment chez les auteurs franciscains et dominicains. C'est également dans la seconde moitié du XIIIe siècle que se développent des images de la Crucifixion dans lesquelles la position de la Vierge suggère une allusion consciente à cette idée. La chaire sculptée par Nicola Pisano en 1259 pour le baptistère de Pise en constitue l'un des premiers exemples. Dans le bas-relief illustrant le thème iconographique de la Crucifixion, la position de la Vierge évanouie n'est pas naturelle, ce qui laisse à penser qu'elle peut souffrir une interprétation d'ordre symbolique. Son corps forme un angle droit, le buste affaissé mais les jambes toujours ancrées au sol pour ne pas s'éloigner radicalement du récit évangélique. Ses mains, qui devraient être mollement relâchées, sont au contraire crispées, l'une sur son cœur et l'autre sur son ventre. Cette double gestuelle évoque la prophétie de Siméon en même temps qu'elle suggère les douleurs de l'enfantement.

Dans d'autres images de la Crucifixion, l'idée de l'enfantement au pied de la croix s'exprime au travers de l'attitude que les saintes femmes adoptent à l'égard de la Vierge évanouie. Les exemples sont nombreux au sein de la documentation iconographique qui a été rassemblée dans le cadre de cette enquête. Le plus souvent, une sainte femme pose ostensiblement la main sur le ventre de Marie tandis qu'elle la soutient. C'est le cas, par exemple, dans la *Crucifixion* autrefois conservée dans l'église S. Lucia de Fabriano (fig. 90). La sainte femme revêtue d'un *maphorion* orange pose la main sur l'abdomen de la Vierge tandis que l'autre lui caresse le visage dans un geste d'apaisement. La gestuelle de la sainte femme est encore plus ostensible dans la peinture de Sainte-Croix-en-Jarez (fig. 91). Marie a le bras passé autour des épaules d'une sainte femme qui la soutient par la taille tout en posant sa main gauche sur son ventre. L'interprétation symbolique du geste est renforcée par la rondeur du ventre de la Vierge, soulignée par l'étoffe de sa robe. Dans la mosaïque du baptistère de Florence (fig. 89), l'une des saintes femmes qui soutient la Vierge évanouie tient également son poignet dans l'une de ses mains. Ce motif particulier est issu du répertoire iconographique de l'enfantement où il est fréquent de voir une tierce personne tenant le poignet de la femme en travail.

L'idée de la maternité spirituelle de la Vierge au pied de la croix se rattache à un fort symbolisme ecclésial. En devenant la mère de l'humanité dans l'Œuvre du Salut, la Vierge personnifie la *Mater Ecclesiae*.

Dans cette perspective, le motif iconographique du partage des vêtements du Christ souffre une nouvelle interprétation, au-delà de son caractère narratif. Selon la *Glose ordinaire*, quatre soldats se disputent les vêtements du Sauveur au moment de la Crucifixion. Cette quadruple division évoquerait la diffusion du message chrétien dans les quatre parties du monde tandis que la tunique sans couture désignerait l'unité de l'Église. Mais cette tunique est également une image du corps du Christ, fait de chair et né de la Vierge. La substance physique issue de la matrice de Marie est l'habit que revêt la divinité du Christ au moment

[827] RUPERT DE DEUTZ, *Commentaria in Evangelium Sancti Iohannis* (Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis, 9, 743-744). La traduction du passage a été établie par nos soins à partir de la version anglaise de NEFF (1998), *art. cit.*, p. 256.

de l'Incarnation. Selon l'idée aristotélicienne de la conception humaine, la forme et l'esprit de l'embryon proviennent du père tandis que la matière, la chair, provient de la mère. Dans le cas du Christ, la conception est le fruit de l'union d'un esprit divin mâle et d'un corps féminin. C'est Marie qui a donné son habit de chair au Sauveur : elle est sa *tunica humanitas*.

Après la mort du Christ sur la croix, une série de trois épisodes raconte comment la Vierge, Jean et les saintes femmes, aidés de Nicodème et de Joseph d'Arimathie, ont pris soin du corps du Sauveur pour qu'il puisse être enseveli dignement. Ces trois épisodes sont intimement liés par leur dimension pathétique qui s'exprime au travers des lamentations des saints personnages et, en particulier, de celles de la Vierge.

4.4. Après la mort du Christ : la Déposition, la Déploration et la Mise au tombeau

Cette série iconographique se caractérise par une insistance particulière sur la mort du Sauveur, au travers des différentes étapes au cours desquelles son corps va transiter de la croix vers le tombeau. Dans la langue allemande, cette séquence est désignée par le terme de *Vesperbilder* (images vespérales), en référence à la liturgie des vêpres célébrée à l'heure à laquelle le Christ aurait été descendu de la croix[828].
Le corps du Crucifié est manipulé avec précaution, caressé, embrassé avec dévotion, mais dans le même temps, il est montré dans toute la déchéance de la chair morte, suscitant ainsi l'émotion et la compassion des personnages sacrés qui l'entourent. Au titre de ce fil conducteur, les trois thèmes iconographiques ont été regroupés en une même séquence. Chacun des épisodes fait néanmoins l'objet d'une analyse individuelle tandis que leur dimension pathétique commune sera examinée en forme de conclusion.

4.4.1. La Déposition du Christ

Les sources évangéliques sont peu disertes quant à la manière dont le corps du Christ mort a été déposé de la croix, mais deux traditions narratives se distinguent.
Dans l'*Évangile selon saint Marc*[829], Joseph d'Arimathie est un décurion converti à la parole de Jésus. Après la mort de celui-ci, il se rend chez Pilate pour lui demander l'autorisation de disposer du corps du Crucifié. Le gouverneur, étonné que la mort soit intervenue aussi rapidement, fait venir à lui le centurion afin qu'il lui confirme que le condamné a bien rendu l'âme. Ayant reçu cette confirmation, Pilate accepte que le corps soit donné à Joseph. L'évangéliste précise alors que c'est Joseph lui-même qui détache Jésus de la croix. Il n'est pas fait allusion à l'intervention éventuelle d'autres personnages. La tradition lucanienne[830] s'apparente étroitement à ce récit, à l'exception de l'incrédulité de Pilate qui n'est pas évoquée.
L'*Évangile selon saint Matthieu*[831] diffère sensiblement des deux autres synoptiques. Au soir de la Crucifixion, Joseph d'Arimathie, qui est un homme riche mais aussi un disciple de Jésus, arrive sur les lieux. Il se rend auprès de Pilate pour lui demander le corps. Le gouverneur accède à sa demande et ordonne que le corps lui soit remis. Ce détail laisse à penser que ce sont les soldats de Pilate qui ont procédé à la déposition du corps.

[828] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 513.
[829] Mc 15, 43-46.
[830] Lc 23, 50-53.
[831] Mt 27, 57-59.

Enfin, le récit proposé par l'*Évangile selon saint Jean*[832] opère une synthèse entre les deux traditions littéraires transmises par les synoptiques. Comme dans la tradition matthéenne, Joseph d'Arimathie est présenté comme un disciple de Jésus, mais dont la vocation est demeurée secrète par crainte des représailles des Juifs. Cependant, après avoir obtenu de Pilate l'autorisation de prendre le corps, Joseph « enleva le corps de Jésus », ce qui laisse à penser qu'il a détaché lui-même le Crucifié de la croix, comme dans les récits de Marc et de Luc. Mais la tradition johannique innove en introduisant le personnage de Nicodème, qui rejoint Joseph d'Arimathie en apportant les aromates nécessaires à l'embaumement. Ce personnage, évoqué plus tôt dans l'évangile[833], est un pharisien, l'un des « chefs des Juifs », mais il s'est ouvert à la parole de Jésus une nuit, lors d'une visite secrète au cours de laquelle il l'a interrogé.

À l'instar des sources scripturaires, les évangiles apocryphes se sont peu intéressés à l'épisode de la Déposition du Christ et les récits révèlent une étroite dépendance aux synoptiques.
Dans l'*Évangile de Pierre*[834], la descente du corps suit immédiatement la mort du Christ, manifestée par le déchirement surnaturel du Voile du Temple. L'auteur indique que les clous sont arrachés des mains de Jésus, mais il ne précise pas qui procède à cette déposition. À cet instant précis, la terre se met à trembler, mais les Juifs se réjouissent néanmoins de la mort du Sauveur. Le lecteur apprend ensuite que le corps est remis à un homme du nom de Joseph. Le fait que le corps lui soit simplement remis permet de conclure qu'il ne l'a pas détaché lui-même de la croix. Le récit apocryphe s'inscrit donc dans la veine de la tradition matthéenne.
Le seul autre apocryphe qui mentionne l'épisode de la Déposition du Christ est la recension latine de l'*Évangile de Nicodème*[835]. Le récit proposé est strictement identique, presque mot pour mot, à celui de Luc.

Malgré l'indifférence des sources évangéliques et apocryphes à l'égard de l'épisode relatant la descente du corps du Christ de la croix, le récit est cité, et parfois amplifié, par presque tous les textes médiévaux qui ont été étudiés dans le cadre de notre enquête.
Dans la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur[836], le récit de la Déposition du Christ est très succinct mais Marie y joue un rôle pour la première fois. Selon la tradition transmise par la plupart de sources canoniques, le corps du Crucifié est détaché de la croix par Joseph d'Arimathie qui arrache les clous lui-même. Mais l'auteur innove en affirmant que le corps, qu'il qualifie de « présent doux et vivificateur qui n'a pas de pareil parmi les créatures », est ensuite remis à la Vierge.
Dans l'*Arbre de vie*[837], saint Bonaventure n'apporte aucun complément d'information quant à la Déposition du Christ, mais la présence de Nicodème aidant Joseph d'Arimathie à décrocher le corps du Crucifié indique que le récit s'inscrit dans la tradition johannique.
Pour la première fois, l'épisode est décrit avec force détails dans les *Méditations sur la vie du Christ*[838]. Deux échelles sont placées de part et d'autre de la croix. Joseph d'Arimathie

[832] Jn 19, 38-39.
[833] Jn 3, 1-21.
[834] Pierre 21-23.
[835] Nicodème Lat. 11, 3 (1-2).
[836] Vie 88.
[837] Arbre 262.
[838] Méditations 234.

monte à droite et décloue la main. Comme il peine à ôter le clou, il est contraint de « froisser la main du Seigneur ». Lorsque le clou est enfin retiré, Jean demande à Joseph de le lui donner afin d'en épargner la vision à Marie. Nicodème procède de la même manière pour le clou de la main gauche. Ensuite, il « [enlève] le clou des pieds pendant que Joseph soutient le corps [de Jésus] ». La Vierge prend alors la main droite de son Fils entre les siennes, l'embrasse et la porte à son visage « en versant de grosses larmes ». Lorsque le dernier clou est arraché, tous les personnages présents reçoivent le corps du Christ et le déposent sur le sol.

Enfin, la Déposition du Christ fait l'objet de trois récits différents dans les *Révélations célestes* de Brigitte de Suède. Le premier s'inscrit dans la continuité du récit de la Crucifixion, tel qu'il a été livré à la sainte par la Vierge elle-même[839]. La descente du corps a lieu immédiatement après le coup de lance porté au côté du Crucifié. Le texte ne précise pas qui décroche le corps de la croix, mais il indique qu'il fut remis à Marie, dans la même veine que la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur. Le deuxième récit, de nouveau entendu de la bouche de la Vierge, fait l'objet d'un passage indépendant et beaucoup plus développé, qui se rapproche davantage des *Méditations sur la vie du Christ*[840]. Deux hommes, qui ne sont pas nommés à ce stade du récit, s'occupent de décrocher le corps de la croix. Pour ce faire, ils ont disposé trois échelles, « l'une aux pieds, la deuxième au bras, la troisième au corps ». Le premier homme monte sur l'échelle qui lui permet de maintenir le corps de Jésus par le milieu, donc sans doute la troisième échelle. Le deuxième homme monte sur l'échelle qui permet d'atteindre le bras et retire le premier clou. Il déplace ensuite l'échelle pour libérer le second bras. Le premier homme commence à descendre progressivement en soutenant toujours le corps, tandis que l'autre monte sur la dernière échelle pour ôter le clou des pieds. Marie intervient à ce moment-là pour soutenir le corps de son Fils « par le milieu ». Comme il est ensuite indiqué qu'elle transporte le corps avec Joseph et Nicodème, il est permis de supposer que ce sont les deux hommes qui ont procédé à la Déposition du Christ. Enfin, le troisième et dernier récit s'inscrit dans le cadre de la vision que Brigitte a eu de la Passion lors de son pèlerinage à Jérusalem[841]. L'évocation de la descente du corps de Jésus est très succincte et s'apparente au premier récit des *Révélations* relatif à cet épisode. La sainte rapporte que des « amis » se chargent de décrocher le corps qui est ensuite remis à la Vierge.

Du point de vue iconographique, le thème iconographique de la Déposition du Christ se développe d'abord dans l'art byzantin et l'un des premiers exemples conservés est une miniature des Homélies de Grégoire de Naziance, réalisée vers 880-886[842]. Par la suite, le thème est introduit en Occident au travers de l'enluminure carolingienne et ottonienne du Xe et du début du XIe siècle[843]. Ces images adoptent généralement une formule iconographique simple, dérivant probablement de modèles syriens, dans laquelle Joseph d'Arimathie et Nicodème s'occupent seuls de descendre le corps de Jésus de la croix. La Vierge et Jean assistent parfois à la scène, comme c'est le cas d'ailleurs dans la miniature des Homélies. À par-

[839] Révélations I, X.

[840] Révélations II, XXI.

[841] Révélations VII, XV.

[842] Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. gr. 510. Selon SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 165. Voir également note 724 p. 757.

[843] Achille Stubbe affirme que la plus ancienne image de la Déposition du Christ appartient au décor enluminé d'un manuscrit du Xe siècle conservé à Florence. Mais l'existence de la miniature des Homélies de Grégoire de Naziance contredit cette hypothèse. STUBBE (1958), *op. cit.*, p. 26.

tir du XIe siècle, les personnages tendent à devenir plus expressifs et à se multiplier, principalement sous l'influence de l'iconographie de la Crucifixion[844].

Au sein de la documentation rassemblée dans le cadre de cette étude, le thème iconographique de la Déposition du Christ est peu fréquent, avec un recensement de 27 occurrences dans l'art mural de la France et 31 en Italie. L'examen des valeurs relatives par rapport aux *corpus* nationaux, respectivement quatre et moins de deux pour cent, révèle que le thème est tout de même plus répandu dans l'Hexagone qu'en Italie.

La plus ancienne mention se rapporte à une peinture murale qui appartenait au décor de la chapelle S. Anastasia dans l'église dei Pagani d'Aquileia[845]. Cette décoration a été détruite après 1739 mais les images ont été décrites par un auteur du nom de Bertoli. Une autre *Déposition du Christ*, appartenant à un petit cycle de la Passion réalisé au cours du XIe siècle[846], était autrefois conservée dans l'église S. Paolo Fuori le Mura de Rome. L'édifice a été entièrement détruit dans un incendie en 1823 mais les peintures sont connues par des dessins réalisés vers 1634-1635[847].

En dehors de ces images murales détruites, dont la datation demeure peu précise, le thème de la Déposition du Christ est avéré pour la première fois au tournant des XIe et XIIe siècles. Dans l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe, une image datée vers 1100[848] est conservée dans la tribune de l'édifice (fig. 129). Une large croix en forme de tau occupe le centre de la composition et se détache sur un arrière-plan uniformément beige, à l'exception d'une bande ocre-jaune matérialisant le sol. En dehors du Christ et de Joseph d'Arimathie qui procède à la descente du corps, six personnages se répartissent de part et d'autre de la croix.

À la suite de cette introduction précoce dans l'art mural de l'Hexagone, le thème iconographique de la Déposition a rapidement connu un certain succès puisque les images répertoriées dans la peinture romane du XIIe siècle sont déjà au nombre de huit. Dans l'église S. Nicolas de Tavant, une peinture murale datée du deuxième quart du siècle[849] est conservée dans la crypte (fig. 130). L'arrière-plan de la composition est constitué de bandes et de lignes alternativement blanches, ocre et vertes. Les personnages sont rassemblés au registre inférieur, dont la couche picturale est quelque peu détériorée, devant une croix écotée de petites dimensions. Au registre supérieur, la scène est délimitée par un très beau motif de lignes ondoyantes, blanches et rouges, qui matérialisent les nuées desquelles jaillit la main de Dieu bénissant son Fils mort. Une autre très belle *Déposition du Christ* fait partie du cycle de la vie du Sauveur peint dans l'église S. Martin de Nohant-Vic (fig. 131). La composition est structurée par une croix monumentale dont la plinthe rouge est agrémentée de motifs géométriques. De part et d'autre, la Vierge et Jean observent Joseph d'Arimathie et Nicodème qui procèdent à la descente du corps de Jésus.

En Italie, en dehors des deux peintures détruites qui ont été mentionnées plus haut, le premier exemple avéré fait partie du décor de mosaïques conservé dans la cathédrale de Monreale (fig. 132). L'espace de la composition est caractérisé par le fond d'or, qui règne dans l'ensemble du décor, et par un sol rocailleux qui situe la scène en extérieur. Les per-

---

[844] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 164-166.

[845] Ces peintures murales sont mentionnées par l'Index of Christian Art qui, du fait de leur destruction, propose une fourchette de datation extrêmement large, entre le Xe et le XIIIe siècle.

[846] Selon l'Index of Christian Art.

[847] Rome, Bibliothèque Apostolique Vaticane, Barb. Lat. 4406, fol. 1-142 et Barb. Lat. 4407, fol. 3-75. Selon l'Index of Christian Art.

[848] Voir note 50 p. 72.

[849] Voir note 44 p. 71.

sonnages sont plus nombreux puisque, outre la Vierge et Jean, plusieurs saintes femmes sont également présentes.

Évoquons une peinture murale italienne dont la datation est incertaine[850] mais dont l'examen pourrait bien permettre d'apporter un nouvel éclairage. Il s'agit d'une *Déposition du Christ* qui a été peinte dans la crypte dite des fresques de la basilique d'Aquileia (fig. 133). Les personnages se détachent sur un fond constitué de deux aplats, blanc pour le ciel et vert pour le sol. La présence d'un petit édicule, dans la partie droite de l'arrière-plan, indique probablement que la scène se déroule en extérieur. Le Christ est déjà presque entièrement détaché de la croix et son corps adopte une position très particulière qui sera évoquée plus longuement dans le paragraphe suivant. Cependant, cette posture caractéristique nous incite d'ors et déjà à tenter de préciser la datation du cycle peint d'Aquileia. En effet, il s'agit d'un motif iconographique que l'on rencontre à plusieurs reprises dans les images murales de la Déposition du Christ, mais toujours au XIIIe siècle, et plus particulièrement à la fin du siècle. En outre, l'observation de la peinture qui illustre le thème de la Crucifixion, dans le même cycle, a permis de constater que le corps du Crucifié adopte la forme sinueuse qui caractérise l'art de Cimabue à la fin du XIIIe siècle. Ainsi, ce faisceau d'indices nous incite à abandonner les datations les plus précoces qui ont été suggérées pour les peintures d'Aquileia et à considérer qu'elles sont certainement plus tardives, peut-être même de la fin du XIIIe siècle.

C'est justement au XIIIe siècle que le thème iconographique de la Déposition du Christ connait son premier essor dans l'art mural de la Péninsule, avec sept occurrences, tandis qu'il opère un léger recul en France, avec seulement quatre peintures murales recensées. En Italie, c'est au Trecento qu'il est le plus répandu, avec 13 occurrences répertoriées, mais il se raréfie considérablement au XVe siècle (trois occurrences) pour disparaitre tout à fait dans la première moitié du siècle suivant. En France, en revanche, la diffusion du thème iconographique de la Déposition est plus pérenne, avec un recensement de six occurrences pour le XIVe siècle, cinq pour le XVe siècle et trois pour la première moitié du siècle suivant.

Comme dans le contexte de la Crucifixion, l'analyse iconographique des images de la Déposition du Christ a révélé l'existence de différentes formules qui régissent la disposition générale des personnages au sein de la composition. À partir de ces considérations d'ordre général, les différents groupes de personnages seront examinés indépendamment : Joseph d'Arimathie et Nicodème détachant le corps du Christ, d'abord, puis la Vierge et Jean et, enfin, les saintes femmes.

4.4.1.1. La disposition générale des personnages dans la composition

En dehors des postures particulières du Christ mort et des personnages qui le détachent de la croix, qui seront évoquées dans les paragraphes suivants, les images murales de la Déposition du Christ peuvent être catégorisées en fonction de la disposition générale des personnages dans la composition. L'observation de la documentation de cette enquête a révélé

[850] La datation la plus précoce est suggérée par Luigi Magnani qui propose de situer les peintures d'Aquileia dans la première moitié du XIe siècle. Gianna Suitner, quant à elle, suppose que les peintures ont été réalisées au tournant des XIe et XIIe siècles. Pour Carlo Bertelli, les peintures de la crypte sont plus tardives puisqu'elles se situeraient vers la fin du XIIe siècle, peut-être vers 1180. Une hypothèse qui pourait être corroborée par le cartel d'information sur place qui stipule que les peintures ont été réalisées dans le courant du XIIe siècle. Otto Demus et Max Hirmer suggèrent la datation la plus tardive, au tournant des XIIe et XIIIe siècles. BERTELLI (1994), *op. cit.*, p. 514. DEMUS, HIRMER (1969), *op. cit.*, p. 123-124. MAGNANI Luigi, *Gli affreschi della basilica di Aquileia*, Torino : Rai, 1960, p. 11. SUITNER (1991), *op. cit.*, p. 171.

l'existence de trois formules iconographiques principales, dont certaines sont étroitement liées à celles qui apparaissent dans le contexte de la Crucifixion.

La première formule iconographique correspond à celle de la Crucifixion à trois personnages, caractérisée par la présence de la Vierge et de Jean, seuls de part et d'autre de la croix. Il s'agit d'une formule iconographique qui est particulièrement répandue dans l'art mural de l'Hexagone puisqu'elle est employée dans 12 peintures murales, soit près de la moitié des *Dépositions* répertoriées dans cette zone géographique. Son utilisation est beaucoup plus exceptionnelle dans l'art mural de l'Italie où elle ne concerne que six occurrences. Mais dans les deux cas, les images répertoriées sont presque toutes antérieures au XIVe siècle.
Dans la *Déposition du Christ* de Nohant-Vic (fig. 131), Joseph d'Arimathie et Nicodème sont occupés à détacher le corps du Christ de la croix tandis que la Vierge et Jean, de part et d'autre, les observent. Dans des médaillons situés au-dessus de la traverse de croix, deux personnages déploient une étoffe entre leurs mains écartées. Il s'agit probablement des personnifications de Sol et de Luna que l'on rencontre dans l'iconographie de la Crucifixion, mais leur présence est peu commune dans les *Dépositions* qui appartiennent à notre documentation.
Dans la seconde moitié du XIIIe siècle[851], une *Déposition du Christ* a été peinte par un anonyme lombard dans une chapelle de l'église S. Lorenzo Maggiore de Milan (fig. 134). La scène se déroule dans un lieu indéterminé, caractérisé par un fond bleu sombre et une bande ocre jaune plus étroite qui matérialise le sol. La formule iconographique employée a été déterminée par l'étroitesse du cadre de la composition. Les trois personnages sacrés se distinguent par leur échelle monumentale, tandis que Joseph d'Arimathie et Nicodème sont beaucoup plus petits, en particulier le second car il est figuré devant Jean.

La deuxième formule iconographique, qui a été observée dans les images murales de la Déposition du Christ, correspond à celle de la Crucifixion avec le groupe des saintes femmes. Jean est seul à la gauche du Christ tandis que la Vierge, de l'autre côté de la croix, est accompagnée d'une ou de plusieurs saintes femmes. Cette formule iconographique est particulièrement fréquente dans l'art mural de l'Italie puisqu'elle est employée dans plus d'un tiers des *Dépositions* recensées pour cette zone géographique. Déjà illustrée dans l'une des images les plus anciennes, la formule perdure jusqu'à la disparition du thème iconographique de la Déposition dans la Péninsule, au cours du XVe siècle.
Dans la mosaïque de la cathédrale de Monreale (fig. 132), la disposition des personnages de part et d'autre de la croix, correspond exactement à celle qui avait été observée dans le contexte iconographique de la Crucifixion avec le groupe des saintes femmes. La Vierge est ici accompagnée par deux saintes femmes nimbées. La formule iconographique est également employée dans la *Déposition du Christ* peinte dans la crypte d'Aquileia (fig. 133), mais le groupe composé de quatre saintes femmes forme une entité à part en raison de la taille réduite des personnages, de l'absence de nimbe et de leur relatif isolement par rapport à la figure de la Vierge.
Dans l'ancien couvent des Clarisses de Martinengo, une *Déposition du Christ* a été peinte vers 1475 par un anonyme lombard[852] (fig. 135). Le vaste paysage qui se déploie à

[851] Deux hypothèses de datation ont été suggérées dans les ouvrages suivants, respectivement le troisième ou le dernier quart du XIIIe siècle. DELL'ACQUA Gian Alberto (a cura), *La basilica di San Lorenzo in Milano*, Milano : Banca Popolare di Milano, 1985, p. 176. *La basilica di San Lorenzo Maggiore*, Milano : Skira, 2000, p. 61.

[852] Voir note 280 p. 107.

l'arrière-plan témoigne d'une évolution spatiale identique à celle qui a été observée dans l'iconographie de la Crucifixion au XVe siècle, passant d'un lieu souvent indéterminé à un fond paysager. Deux promontoires rocheux, à la minéralité accrue, matérialisent la désolation du lieu du supplice tandis qu'à l'horizon, une cité édifiée sur une colline évoque peut-être la ville de Jérusalem. Une croix monumentale, constituée d'épaisses poutres de bois, occupe le premier plan de la composition. À la gauche du Christ, Jean observe avec appréhension la descente du corps tandis que, de l'autre côté, trois saintes femmes entourent la Vierge évanouie. La présence de Marie-Madeleine, au pied de la croix, révèle l'existence de variantes, comme dans le contexte iconographique de la Crucifixion.
Dans l'art mural de la France, la deuxième formule iconographique est rarement employée et n'apparait pas avant le XIVe siècle, une période à laquelle la première formule, prépondérante dans l'Hexagone, devient justement moins fréquente. Une *Déposition du Christ* poursuit le cycle de la Passion qui a été peint par Giovanni Canavesio dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 136). Une nouvelle fois, la scène se déroule au sein d'un paysage montagneux, caractérisé par son aridité et la rareté de la végétation. De part et d'autre d'une épaisse croix en forme de tau, les personnages sont répartis conformément à la deuxième formule iconographique. Jean est à la gauche du Christ, la Vierge et les saintes femmes à sa droite. Comme à Martinengo, Marie-Madeleine est présente, mais elle est ici intégrée au groupe des saintes femmes.
À six reprises, la Déposition avec le groupe de saintes femmes a fait l'objet d'une variante caractérisée par l'introduction d'un ou plusieurs personnages féminins auprès de Jean pour rétablir un certain équilibre au sein de la composition. C'est le cas, par exemple, dans la peinture murale de Saint-Savin (fig. 129) où quatre saintes femmes sont réparties symétriquement aux extrémités de la composition.
Dans la crypte de la cathédrale S. Maria Assunta de Sienne, une *Déposition du Christ* fait partie du cycle qui a été peint vers 1280 (fig. 137). Les personnages se détachent sur un fond d'un bleu profond tandis qu'une bande brune matérialise le sol. La Vierge et Jean sont figurés au plus près du Christ. Quatre saintes femmes se répartissent de part et d'autre, trois près de la Vierge et une derrière Jean. Le fait que Nicodème soit également figuré près de Jean permet de restaurer un certain équilibre dans la composition.

La troisième et dernière formule utilisée dans les images murales de la Déposition du Christ est plus exceptionnelle, mais aussi moins stable du point de vue iconographique. Elle se caractérise principalement par le rassemblement de tous les personnages sacrés – la Vierge, Jean et les saintes femmes – à la droite du Christ. De l'autre côté de la croix sont figurés soit les hommes qui s'occupent de descendre le corps du Christ, soit d'autres personnages secondaires.
Dans la chapelle S. Sébastien de Lanslevillard, une *Déposition du Christ* poursuit le cycle de sa vie qui a été peint sur les murs de la nef (fig. 138). Un sol brun à l'aspect rocailleux indique que la scène se déroule en extérieur, mais le fond « abstrait » est composé d'un aplat rectangulaire bleu entouré d'un fond vert. La Vierge, Jean et trois saintes femmes, parmi lesquelles se trouve Marie-Madeleine, sont rassemblés à la droite du Christ. Ce procédé a permis au peintre d'isoler Joseph d'Arimathie et Nicodème qui procèdent à la descente du corps.
Une autre *Déposition* a été peinte dans la seconde moitié du XIVe siècle par un anonyme florentin[853], peut-être un membre de l'école de Niccolo di Pietro Gerini[854], dans l'église

[853] Selon la Fondazione Federico Zeri.

[854] Selon l'Index of Christian Art.

S. Ambrogio de Florence (fig. 139). La mauvaise reproduction dont nous disposons ne permet pas de déterminer le lieu dans lequel se déroule la scène. Une épaisse croix en forme de tau délimite deux zones étroites, de part et d'autre du montant vertical. La Vierge, Jean et Marie-Madeleine sont rassemblés à la droite du Christ, la dernière étant agenouillée au pied de la croix. De l'autre côté, le peintre a figuré deux saints qui sont étrangers à l'épisode de la Déposition, notamment Jean-Baptiste que l'on identifie grâce à la croix à longue hampe qu'il tient dans la main droite.
Le cycle de la Passion peint dans le couvent S. Agostino de Monticiano se poursuit avec une *Déposition du Christ* qui adopte toujours la même technique en camaïeu de beige sur fond rouge (fig. 140). Au centre, un espace important est dévolu à la croix, érigée entre celles des larrons, plus basses, et à laquelle sont adossées deux échelles. La blancheur des poutres contraste particulièrement avec le fond sombre de l'image. Dans l'angle inférieur gauche, le groupe des personnages sacrés est compacté contre la bordure de la composition. Un autre personnage, peut-être Marie-Madeleine, s'en est éloigné pour s'agenouiller au pied de la croix. Dans l'angle opposé, deux personnages masculins conversent en désignant la scène centrale du doigt. Ces hommes ne sont pas nimbés, il ne s'agit donc pas de saints étrangers à l'épisode. En l'absence de tout élément d'identification, il est permis de supposer qu'il s'agit de personnages qui, ayant assisté à la Crucifixion, se sont attardés sur les lieux. Peut-être s'agit-il de deux Juifs venus s'assurer que le corps du Crucifié ne resterait pas en croix jusqu'au jour du sabbat, pour ne pas enfreindre la Loi.

Dans l'église S. Didier d'Avignon, une *Déposition du Christ* peinte vers 1360 par un suiveur du peintre italien Matteo Giovanetti[855] constitue un cas particulier (fig. 141). En effet, il s'agit du seul exemple répertorié d'une Déposition à personnages multiples. Cette image entretient des liens étroits avec l'iconographie de la Crucifixion au travers de l'importante soldatesque qui est déployée derrière les personnages sacrés, figurés au premier plan et dont la disposition s'apparente à la deuxième formule iconographique. À la droite du Christ, la Vierge évanouie est entourée de trois saintes femmes tandis que, de l'autre côté de la croix, Jean est accompagné de Marie-Madeleine.

La disposition des personnages qui font partie de l'iconographie de la Déposition du Christ a été catégorisée selon trois formules principales, dont les deux premières citent clairement des formules observées dans les images murales de la Crucifixion.
La première formule iconographique s'apparente à celle de la Crucifixion à trois personnages. Autour du groupe central, composé par le Christ mort et les hommes qui procèdent à la descente du corps, la Vierge et Jean sont répartis de part et d'autre de la croix. Cette formule est particulièrement fréquente dans l'art mural de la France où elle concerne près de la moitié des images recensées pour le thème de la Déposition. De plus, elle concerne plus spécifiquement des images antérieures au XIVe siècle.
La deuxième formule iconographique est une citation de la Crucifixion avec le groupe des saintes femmes. Jean est seul à la gauche du Christ tandis qu'un groupe de saintes femmes est rassemblé autour de la Vierge, de l'autre côté de la croix. Cette formule est surtout employée dans l'art mural italien où elle connait une diffusion pérenne jusqu'à la disparition du thème iconographique de la Déposition du Christ, après le XVe siècle. En France, la deu-

[855] Voir note 444 p. 317.

xième formule apparait surtout à partir du XIVe siècle, se substituant à la première formule qui tend à se raréfier considérablement au cours de cette période. Une variante visant à rétablir un certain équilibre au sein de la composition a parfois été observée et se caractérise par l'introduction d'une ou de plusieurs saintes femmes auprès de Jean.
Enfin, la dernière formule iconographique fait preuve d'une plus grande instabilité. Elle se caractérise principalement par un rassemblement des personnages sacrés à la droite du Christ. Le côté opposé est réservé à la figuration des hommes qui descendent le corps ou à d'autres personnages secondaires, dont la présence est plus inhabituelle dans le contexte iconographique de la Déposition du Christ.

4.4.1.2. Joseph d'Arimathie et Nicodème détachent le corps du Christ de la croix

Dans l'iconographie de la Déposition du Christ, Joseph d'Arimathie et Nicodème détachant Jésus de la croix composent le groupe central de la scène. L'importance de ce motif central nous incite à employer, de préférence, l'appellation de Déposition du Christ plutôt que celle, également répandue, de Descente de croix[856]. En effet, la première traduit bien l'action indispensable des deux hommes dans la descente du corps tandis que la seconde nous semble moins précise, dans le sens où elle pourrait concerner aussi bien la descente du corps que celle de l'instrument du supplice lui-même.
Au sein de ce groupe central, le corps du Christ mort se caractérise par deux positions principales qui matérialisent l'avancement de la déposition. Dans certaines images, particulièrement fréquentes dans l'art mural de la France – avec un recensement de 13 occurrences, soit près de la moitié des *Dépositions* recensées dans le *corpus* national – le Christ a encore une main clouée à la traverse de la croix. Ce motif iconographique a connu une grande faveur dans les peintures murales françaises du XIIe siècle et il apparait, notamment, dans les *Dépositions* de Saint-Savin ou de Nohant-Vic (fig. 129 et 131). Ces deux peintures murales témoignent de la grande stabilité formelle du motif. La main du Christ qui est encore clouée est presque toujours la gauche. L'autre bras ne retombe pas naturellement le long du corps mais il est tenu par un personnage, ce qui permet au corps de conserver partiellement la forme de la croix. La dépouille, soutenue par Joseph d'Arimathie, s'affaisse légèrement du côté de la main libre et la tête est inclinée sur l'épaule droite.
Bien que s'apparentant à ce premier motif iconographique, la *Déposition du Christ* peinte à La Brigue fait figure d'exception en raison de la position inhabituelle du corps du Crucifié (fig. 136). La main qui est encore clouée à la croix est la droite et non la gauche. Les pieds étant également fixés, le corps de Jésus bascule vers l'avant du côté du bras qui est toujours rattaché à la croix. Il est retenu au niveau de l'abdomen pour éviter qu'il ne s'affaisse tout à fait. En dépit de son caractère inhabituel, cette posture témoigne de l'intérêt du peintre pour la recherche d'une attitude moins artificielle.

La seconde position attribuée au corps du Christ mort correspond à un stade plus avancé de la déposition. Les deux mains du Crucifié sont déjà libérées de la croix tandis que les pieds sont encore cloués. Mais en dehors de ces deux caractéristiques, la figuration de la dépouille de Jésus ne fait pas preuve d'une grande stabilité. Cette formule est la plus répandue dans l'art mural de l'Italie, avec un recensement de 23 occurrences, mais elle est également fré-

[856] Louis Réau utilise cette appellation et réserve celle de Déposition du Christ à la figuration du Sauveur après qu'il a été descendu de la croix et déposé sur le sol. Il dissocie cette figuration de celle de la Lamentation. Il nous semble pourtant qu'il n'y a pas lieu de dissocier les deux thèmes que nous désignerons, dans le chapitre suivant, sous l'appellation générale de Déploration du Christ. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 513.

quente en France où l'importance quantitative de ce motif iconographique est presque équivalente à celle du premier, mais surtout à partir du XIVe siècle.
Dans certaines images de la Déposition du Christ, principalement dans l'art mural italien du XIIIe siècle, le buste du Christ est profondément incliné vers la droite, formant un angle droit avec la hanche, dans une posture qui n'est absolument pas naturelle. Notamment figurée dans la peinture murale de la crypte de la cathédrale S. Maria Assunta de Sienne (fig. 137), cette attitude particulière nous a permis de suggérer une nouvelle hypothèse de datation pour la *Déposition* d'Aquileia (fig. 133) en raison des affinités qui existent entre ces deux images. Dans les deux cas, la position du corps est strictement identique. Les jambes sont très resserrées et les pieds, en position divergente, reposent sur le *suppedaneum*. Un *perizonium* court dissimule la nudité du corps et la musculature du buste, en particulier celle des abdominaux, est marquée. La tête s'inscrit dans le prolongement du buste. Seule la position des bras diffère parce que les mains du Christ sont tenues par deux personnages dans la peinture de Sienne.
Au siècle suivant, cette position particulière évolue vers plus de naturalisme. Dans la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise, une *Déposition du Christ* fait partie du cycle de la Passion peint par Pietro Lorenzetti dans le transept méridional (fig. 142). Les personnages se détachent sur un fond noir qui contraste avec le sol rocailleux, traité dans des tons de beige. Les mains du Christ ayant été déclouées, la partie supérieure de la croix en forme de tau est entièrement dégagée. Comme ses pieds sont toujours fixés, le basculement du corps vers la droite est autorisé par un important fléchissement des genoux qui forment un angle droit. Mais contrairement aux images précédentes, le buste s'inscrit dans le prolongement du corps grâce à une légère rotation du bassin. L'affaissement de la tête vers l'arrière est également plus réaliste.
Dans la *Déposition* de l'église S. Didier d'Avignon (fig. 141), le peintre propose une interprétation différente de cette posture. Les pieds du Christ sont toujours cloués sur le *suppedaneum*. Le corps du Crucifié s'affaisse vers l'avant et les deux personnages qui le soutiennent l'empêchent de s'effondrer tout à fait. Les bras ballent et la tête est également relâchée dans une position naturelle.
La peinture murale conservée dans la crypte de Tavant, bien que s'apparentant à notre seconde formule iconographique, fait figure d'exception (fig. 130). En effet, le corps du Christ est sur le point d'être déposé sur le sol par l'homme qui le soutient au niveau du buste. Mais les pieds sont encore fixés à la croix puisqu'un autre personnage s'occupe d'en retirer les clous. Le corps du Crucifié est mollement affaissé, la tête fortement rejetée vers l'arrière.

Autour du corps du Christ mort, Joseph d'Arimathie et Nicodème, qui procèdent à la déposition, font l'objet de figurations assez stéréotypées. Dans l'iconographie, rien ne distingue les deux hommes, mais la tradition a établi que Joseph est celui qui soutient le corps du Christ pendant que Nicodème retire les clous, une attribution des rôles qui est confirmée, notamment, dans les *Méditations sur la vie du Christ*.
Une *Déposition du Christ* poursuit le cycle peint dans la chapelle S. Pellegrino de Bominaco (fig. 143). Les personnages se détachent sur un fond décoratif, constitué d'aplats de couleurs vives et de frises ornées de motifs géométriques ou de rinceaux. Cette image fait figure d'exception car l'homme en tunique grise qui soutient le buste du Christ est explicitement identifié à Joseph d'Arimathie à l'aide d'une inscription. Cette identification est particulièrement inhabituelle, d'autant plus que Nicodème est absent. Une absence qui s'avère, d'ailleurs, tout à fait exceptionnelle car les deux hommes sont généralement figurés ensemble dans les images murales qui ont été rassemblées. Quoi qu'il en soit, conformément

à la tradition la plus répandue et dans un souci de clarté pour notre propos, nous identifierons l'homme qui soutient le Christ à Joseph d'Arimathie et celui qui retire les clous à Nicodème.

La position de Joseph d'Arimathie et celle du corps du Christ mort sont intrinsèquement liées. Lorsque Jésus est encore suspendu à la croix par une main, Joseph soutient généralement le corps par son côté droit, du côté du bras libre. Dans la *Déposition du Christ* de Nohant-Vic (fig. 131), Joseph a passé le bras droit de Jésus par-dessus son épaule pour pouvoir entourer son buste de ses bras. Dans la peinture murale de S. Lorenzo Maggiore de Milan (fig. 134), le vieil homme adopte une position similaire bien que les deux bras du Christ soient libérés de leurs entraves. Dans ce contexte particulier, la position verticale de son buste est inhabituelle mais se justifie justement par la manière dont Joseph le soutient. Remarquons également que l'homme est monté sur une échelle étroite pour pouvoir maintenir le corps plus commodément.
Dans d'autres images murales, Joseph d'Arimathie est figuré derrière le Christ et le soutient en entourant, de la même manière, son buste de ses deux bras. Dans les plus anciens exemples, cette position particulière s'associe à la figuration du Christ ayant encore une main clouée à la croix. Dans la *Déposition* de Saint-Savin (fig. 129), Joseph est surélevé grâce à un piédestal quadrangulaire qui est disposé derrière la croix. La position de cet objet implique que le vieil entoure également la poutre verticale de la croix de ses bras, en même temps que le buste du Crucifié. De fait, il a passé sa tête et ses épaules sous la traverse de la croix. De sa main gauche, Joseph a agrippé son poignet opposé pour s'assurer de la fermeté de sa prise.
Mais plus fréquemment, Joseph soutient le corps du Christ par l'arrière lorsque le buste de celui-ci est affaissé, soit sur le côté, soit vers l'avant. Ce cas de figure est particulièrement répandu dans l'art mural de l'Italie. Dans la *Déposition du Christ* de la basilique d'Aquileia (fig. 133), le petit piédestal qui surélève Joseph d'Arimathie est disposé sur le côté de la croix. De cette manière, le vieil homme a pu intercaler son buste entre le montant vertical de la croix et le corps du Christ qu'il maintient au niveau de la hanche et de la cuisse droite. Notons que Joseph, à l'instar de Nicodème, est nimbé, une particularité que l'on rencontre principalement dans l'art mural de l'Italie où elle concerne la moitié des *Dépositions* répertoriées, surtout à partir du XIIIe siècle. En revanche, l'attribution du nimbe à ces deux personnages est très exceptionnelle dans les images françaises. Dans la peinture murale de l'église S. Ambrogio de Florence (fig. 139), Joseph est également nimbé et adopte une position analogue à celle qui a été observée à Aquileia, même si le buste du Christ s'affaisse cette fois vers l'avant. Les pieds de Joseph reposent sur la dernière marche d'un petit escabeau, disposé sur le côté de la croix. Légèrement surélevé par rapport à la position du Christ, il s'incline légèrement pour entourer son buste de ses bras.
En marge de ces postures assez récurrentes, d'autres attitudes plus inhabituelles sont parfois attribuées à Joseph d'Arimathie, dans les images murales de la Déposition qui appartiennent à la documentation de cette enquête. Dans quelques peintures murales réalisées dans le courant du XVe siècle, Joseph soutient le corps du Christ en passant ses bras par-dessus la traverse de la croix. Dans la *Déposition du Christ* peinte à Monticiano (fig. 140), l'homme est monté au sommet d'une échelle, adossée à l'arrière de la traverse. Le buste penché en avant, il a passé ses deux bras au-dessus pour pouvoir saisir la main du Christ qu'il maintient en équilibre pendant qu'un autre homme, monté sur une seconde échelle, pose le corps sur son épaule pour pouvoir le descendre. Une posture similaire est figurée dans les peintures murales de Martinengo ou de La Brigue (fig. 135 et 136), mais dans les

deux cas, Joseph utilise une bande de tissu passée autour du buste du Christ pour s'assurer une bonne prise.
Enfin, dans deux images murales tout à fait exceptionnelles, Joseph d'Arimathie est occupé à enlever le clou d'une des mains de Jésus tandis que la Vierge soutient le corps à sa place. C'est le cas, par exemple, dans une *Déposition du Christ* peinte vers 1330-1350 par le Troisième Maître de S. Antonio in Polesine[857], dans le monastère homonyme de Ferrare (fig. 144). La scène se déroule dans un lieu indéterminé, caractérisé par un fond sombre et uni. La disposition des personnages s'apparente à la variante de la deuxième formule iconographique. La Vierge et deux saintes femmes sont figurées à la droite du Christ tandis que, du côté de Jean, l'équilibre est rétabli par l'introduction de Marie-Madeleine, agenouillée au pied de la croix. Le Christ est encore suspendu à la croix par une main et Joseph d'Arimathie, grimpé sur une échelle, s'emploie à retirer le clou qui la fixe. Ainsi, c'est la Vierge qui, les deux mains levées, soutient le buste de son Fils par le côté. Mais nous y reviendrons.

Cette image est exceptionnelle puisque le retrait des clous est traditionnellement dévolu à Nicodème, selon deux modalités formelles différentes. Dans les *Dépositions* où Jésus est encore suspendu à la croix par une main, Nicodème s'occupe souvent d'en retirer le clou. Il s'agit d'un motif qui concerne surtout les premiers développements iconographiques du thème dans l'art mural de la France, au XIIe siècle. Il apparait, par exemple, dans la peinture murale de Nohant-Vic (fig. 131) où Nicodème utilise une longue pince pour tenter de déclouer la main gauche du Crucifié. Le *corpus* italien de cette étude comporte un exemple unique de ce motif iconographique, dans une *Déposition du Christ* peinte au cours du XIIIe siècle[858] dans l'église S. Maria del Castello d'Udine (fig. 145). Les personnages sont figurés au premier plan d'une ville, abritée derrière une haute enceinte crénelée qui occupe toute la largeur de la composition, rappelant que le supplice du Christ a eu lieu aux abords de Jérusalem. La formule iconographique adoptée est celle de la Déposition avec le groupe de saintes femmes. Au centre, le Crucifié est encore suspendu à la croix par une main. Son buste est maintenu dans une certaine verticalité par Joseph d'Arimathie qui, grimpé sur une échelle, le soutient par son côté droit. De l'autre côté de la croix, Nicodème est monté sur une sorte de table, un support pour le moins inhabituel qui évoque l'un des récits de la Crucifixion livrés par les *Révélations* de Brigitte de Suède, afin de déclouer la main gauche à l'aide d'une pince.
Mais dans la plupart des images murales de la Déposition qui ont été répertoriées – dans une proportion qui correspond à plus de 60 pour cent des occurrences dans le *corpus* italien – Nicodème est occupé à retirer le clou qui fixe les pieds du Christ. Dans la peinture murale de la basilique d'Aquileia (fig. 133), par exemple, Nicodème est accroupi au pied de la croix, à la gauche du Christ. Une pince à la main, il retire les clous des pieds et les plaies se rouvrent en laissant s'échapper un filet de sang. Les pointes métalliques sont ensuite déposées dans le récipient rond qui est posé devant de lui. Les fragments d'une inscription, au-dessus de la tête de ce personnage, laissent à penser qu'il était peut-être identifié, à l'instar de Joseph d'Arimathie dans la peinture de Bominaco.
Dans l'art mural de la France, les deux formules iconographiques relatives à la figuration de Nicodème possèdent un poids équivalent au sein de la documentation rassemblée. La seconde tendance est notamment illustrée dans la *Déposition du Christ* peinte dans la chapelle

[857] Voir note 207 p. 97.
[858] FIACCADORI Gianfranco (a cura), *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, Udine : Magnus, 1999, p. 127.

Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 136). Figuré derrière la croix, Nicodème s'arc-boute pour pouvoir retirer le clou épais qui fixe ensemble les deux pieds du Crucifié.

Pour finir, évoquons quelques cas particuliers qui se distinguent en raison de la figuration inhabituelle des hommes qui descendent le corps du Christ de la croix. Dans la chapelle des Pénitents Blancs de La Tour-sur-Tinée, une *Déposition du Christ* a été peinte en 1491 par des artistes niçois du nom de Currand Bravesi et Guirard Nadal[859] (fig. 146). Les personnages occupent la quasi-totalité de l'espace de la composition, dont le cadrage est très resserré. Quelques éléments de paysage, à la minéralité accrue, indiquent que la scène se déroule dans un lieu montagneux et aride. La formule iconographique employée correspond à celle de la Déposition avec le groupe des saintes femmes. Au centre, Joseph d'Arimathie est monté sur une échelle adossée derrière la traverse de la croix, par-dessus laquelle il a passé ses bras pour retenir le corps du Christ dont les deux mains sont déjà déclouées. Au premier plan, un autre homme, qu'il faut identifier à Nicodème en l'absence d'autre personnage pouvant lui correspondre, s'apprête à recevoir le corps dans ses bras, voilés à l'aide d'une étoffe immaculée pour ne pas souiller la chair sacrée du Sauveur.
Dans l'église du cimetière de Saint-Fargeau, la chapelle S. Anne est décorée d'un cycle de la Passion peint vers 1502 par Jacques Thomas, un artiste local[860]. La *Déposition du Christ* (fig. 147) fait l'objet d'une vaste composition qui rappelle celle des Crucifixions à personnages multiples, en particulier à cause de la présence des larrons, un exemple unique parmi les images murales qui ont été recensées pour notre thème iconographique. Les trois hommes sont crucifiés sur des croix élevées qui déterminent deux registres superposés, l'un réservé aux suppliciés, l'autre aux personnages sacrés qui assistent à la scène. Deux échelles, longues et étroites, ont été adossées à la croix centrale et trois personnages masculins s'occupent de descendre le corps dont les deux mains sont déclouées. La présence d'un troisième homme rend plus délicate l'identification de Joseph d'Arimathie et de Nicodème. Ce dernier est probablement celui qui, près des pieds de Jésus, semble occupé à retirer le dernier clou. Quant aux deux autres, ils soutiennent ensemble le corps du Christ, de sorte que rien ne permet de les distinguer.
De la même manière, l'identification de Joseph d'Arimathie et de Nicodème est délicate dans une *Déposition du Christ* qui appartient au cycle de la Passion peint vers 1520 ou 1530[861] dans la chapelle S. Sébastien de Plampinet (fig. 148). Les personnages se détachent sur un fond paysager et leur disposition se distingue des trois formules iconographiques qui ont été définies plus haut. En effet, la Vierge évanouie et deux saintes femmes sont figurées sur le sol, au centre du premier plan, tandis que, derrière elle, Joseph, Nicodème et Jean sont montés sur deux échelles, adossées à la croix, et descendent le corps du Christ. Jean est figuré de dos mais se distingue des deux autres personnages grâce à son nimbe. En outre, son costume est identique à celui que le disciple porte dans la *Crucifixion* qui appartient au même cycle. Il soutient les pieds du Christ qui, d'une manière assez inhabituelle, sont également détachés de la croix. Les deux autres hommes soutiennent également le corps, l'un par l'aisselle, l'autre par le coude, car tous les clous ont déjà été retirés. Cependant, le plus jeune des deux, à la gauche du Christ, a une aumônière suspendue à la taille qui contient peut-être les clous qu'il a retirés. Dans ce cas, il faudrait identifier ce personnage à Nicodème, d'autant qu'il possède un accessoire similaire dans la peinture murale de La Tour-sur-Tinée.

[859] Voir note 384 p. 124.

[860] Voir note 429 p. 132.

[861] Voir note 424 p. 131.

Dans les *Dépositions* de Monticiano et de Martinengo (fig. 140 et 138), les hommes qui s'occupent de descendre le corps du Christ sont au nombre de trois, comme à Saint-Fargeau. À Monticiano, celui que l'on suppose être Joseph, une position analogue lui ayant déjà été attribuée dans d'autres images, a passé son buste par-dessus la traverse de la croix et soutient Jésus par l'un de ses bras. L'homme qui enlève le clou fixant encore les pieds doit probablement être identifié à Nicodème. Notons qu'il n'utilise pas la pince habituelle mais un marteau de charpentier. Le troisième homme n'est pas identifié et, d'ailleurs, on n'aperçoit pas son visage qui est dissimulé derrière le buste du Christ. Dans la peinture de Martinengo, Joseph d'Arimathie se distingue grâce à sa position caractéristique et surtout grâce à son nimbe. Il est assisté par deux jeunes hommes, l'un soutenant le corps de Jésus, l'autre stabilisant l'échelle de Joseph. Les deux clous qu'il tient dans la main gauche pourraient nous inciter à l'identifier à Nicodème, mais l'absence de nimbe incite à la prudence. En effet, les images murales de la Déposition qui ont été recensées ont révélé que lorsque Joseph est nimbé, Nicodème l'est également.

Au sein du groupe central, qui constitue le motif iconographique principal de la Déposition du Christ, la figuration du corps du Sauveur corresond à deux formules récurrentes. La première, d'une grande stabilité formelle, montre Jésus encore suspendu à la croix par l'une de ses mains, le plus souvent la gauche. Le bras libéré est généralement tenu par un personnage et le corps, qui s'affaisse légèrement du même côté, est soutenu par Joseph d'Arimathie. Ce motif iconographique est fréquent dans l'art mural de la France, en particulier dans plus anciennes les images, datées du XIIe siècle. Dans les images murales qui illustrent la seconde formule, les mains du Christ sont libérées toutes les deux tandis que ses pieds sont encore fixés à la croix. Cette formule iconographique est la plus répandue en Italie, mais elle est également fréquente en France, surtout à partir du XIVe siècle. En dehors de la manière dont les membres du Sauveur sont encore fixés à la croix, les positions du corps sont variées, mais elles évoluent globalement vers davantage de réalisme, en particulier dès le XIVe siècle.

Les deux hommes qui procèdent à la descente du corps du Christ font généralement l'objet de figurations stéréotypées. On identifie traditionnellement Joseph d'Arimathie à celui qui soutient le corps de Jésus tandis, que celui qui retire les clous est assimilé à Nicodème. L'attitude adoptée par Joseph d'Arimathie pour soutenir le corps du Christ dépend étroitement de la position de ce dernier. Lorsque Jésus a encore une main clouée à la croix, Joseph le soutient souvent par le côté tandis que, quand les deux mains sont dégagées, il le maintient de préférence par l'arrière, de sorte que le buste du Crucifié s'incline sur le côté ou vers l'avant. Cette seconde posture attribuée à Joseph est particulièrement fréquente dans l'art mural de l'Italie. Dans quelques images du XVe siècle, Joseph se penche par-dessus la traverse de la croix pour maintenir le corps du Christ par un bras ou à l'aide d'une bande d'étoffe. La figuration de Nicodème retirant les clous fait également l'objet de deux procédés formels différents. Dans les plus anciennes images, lorsque la main du Christ est encore fixée à la croix, Nicodème s'applique souvent à en retirer le clou. Ce motif iconographique est particulièrement exceptionnel dans l'art mural de la Péninsule. La seconde solution formelle concerne la majorité des *Dépositions* recensées et montre Nicodème occupé à retirer le clou qui fixe les pieds du Christ. Dans quelques images murales qui se distinguent de la figuration stéréotypée de Joseph d'Arimathie et de Nicodème, l'identification des deux

hommes est parfois perturbée par une attribution des rôles inhabituelle ou par l'introduction d'un troisième homme qui les aide à descendre le corps du Christ.

4.4.1.3. La Vierge et Jean

L'introduction des figures de la Vierge et de Jean dans l'iconographie de la Déposition du Christ est ancienne puisque les deux personnages apparaissent déjà dans la miniature des Homélies de Grégoire de Naziance, à la fin du IXe siècle. Il s'agit certainement d'un apport de l'iconographie de la Crucifixion et la place dévolue aux deux personnages est généralement identique. Cependant, si les attitudes passives de Jean ne se distinguent guère de celles qui lui sont attribuées dans les images de la Crucifixion, la figuration de la Vierge se caractérise par de nouveaux comportements, propres à l'iconographie de la Déposition.

Dans les images murales de la Déposition du Christ qui appartiennent à notre documentation, la Vierge est presque toujours à la droite de son Fils, généralement debout près de la croix. Très exceptionnellement, il arrive qu'elle soit assise à même le sol, comme dans les peintures murales de Tavant et de Saint-Fargeau (fig. 130 et 147) qui constituent les seuls exemples de cette attitude au sein du *corpus*. Ce motif iconographique particulier s'apparente étroitement au thème de la Déploration du Christ qui fera l'objet du prochain chapitre. D'ailleurs, dans la *Déposition* de Tavant, le corps du Christ est sur le point d'être déposé sur les genoux de Marie.
Dans d'autres images murales, la Vierge est évanouie, un motif qui a déjà été observé dans le contexte iconographique de la Crucifixion mais qui est beaucoup plus exceptionnel dans celui de la Déposition, notre documentation n'en comportant que cinq exemples. Dans la fresque de l'église S. Didier d'Avignon (fig. 141), la Vierge en pâmoison est soutenue par deux saintes femmes, au niveau de la taille. Son buste s'incline vers l'avant et ses bras ballent, dans une position strictement identique à celle de Jésus. Nous avons déjà souligné, dans le contexte de la Crucifixion, que cette résonnance entre les attitudes des deux personnages met en exergue la compassion de la Vierge, qui s'associe aux douleurs de son Fils jusqu'à adopter la même posture que lui. Dans la *Déposition du Christ* de La Tour-sur-Tinée (fig. 146), Marie est en train de s'effondrer tandis que, dans les peintures de Plampinet ou de Martinengo (fig. 148 et 135), elle repose déjà sur le sol, entourée de plusieurs saintes femmes qui prennent soin d'elle.

En dehors de ces rares exemples, la Vierge joue généralement un rôle plus actif et recherche un contact physique avec le corps de son Fils mort. C'est justement cette proximité avec la chair sacrée du Sauveur qui permet souvent de distinguer Marie parmi les saintes femmes présentes.
Le plus souvent, la Vierge tient la main ou le bras de Jésus, une attitude qui est particulièrement fréquente lorsque le Christ est encore suspendu à la croix par l'une de ses mains. Un exemple précoce apparait dans la *Déposition du Christ* de Saint-Savin (fig. 129) où la Vierge soutient le bras droit de son Fils, tout en pressant son visage contre sa chair sans vie. Marie adopte une attitude analogue dans la peinture murale d'Udine (fig. 145), ce qui permet de la distinguer des saintes femmes qui forment un groupe compact autour d'elle. Mais l'attitude de la Vierge n'est pas intrinsèquement liée à la formule iconographique qui est adoptée pour la figuration du Christ. Dans les *Dépositions* de S. Lorenzo Maggiore de Milan (fig. 134) ou de Bominaco (fig. 143), les deux mains de Jésus ont déjà été libérées de

leurs entraves. Dans la première peinture, Marie presse la main de son Fils contre son visage tandis que, dans la seconde, elle la porte à sa bouche et l'embrasse.
Plus exceptionnellement, la Vierge tient la tête du Christ, et non pas sa main. C'est le cas, notamment, dans la *Déposition* de Tavant (fig. 130) où Joseph d'Arimathie s'apprête à lui remettre le corps de son Fils. Dans la fresque de la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise (fig. 142), Joseph soutient toujours le corps au niveau du buste tandis que la Vierge maintient doucement la tête, rejetée en arrière, et presse son visage contre celui de Jésus.
Dans d'autres images murales, la Vierge soutient elle-même le corps de son Fils. Il s'agit d'un motif iconographique proprement italien mais peu fréquent, particulièrement usité dans le cas où le buste de Jésus est fortement incliné sur le côté, comme dans la *Déposition du Christ* peinte dans la basilique d'Aquileia (fig. 133). Joseph d'Arimathie est placé derrière le Christ et soutient le corps au niveau de la taille. La Vierge est figurée à ses côtés et soutient le buste de son Fils, une main passée sous son aisselle droite. Avec une infinie tendresse, elle presse son visage contre le sien dans une ultime étreinte. La figuration de Marie est strictement identique dans la peinture murale conservée dans la crypte de la cathédrale de Sienne (fig. 137), à cette différence près qu'elle est montée sur l'échelle à la suite de Joseph d'Arimathie, un motif iconographique pour lequel nous n'avons pas découvert d'équivalent. Un cas particulier peut également être observé dans la *Déposition du Christ* peinte à S. Antonio in Polesine de Ferrare (fig. 144). Dans cette image, c'est la Vierge qui soutient le buste de son Fils par le côté, dans une position qui est traditionnellement dévolue à Joseph d'Arimathie. Celui-ci, en effet, est monté sur l'échelle pour retirer le clou qui retient encore la seconde main du Christ, pendant que Nicodème s'occupe de celui qui fixe les pieds.
Enfin, il arrive que la Vierge joue un rôle encore plus actif et s'apprête véritablement à recevoir le corps de son Fils dans ses bras. Dans la basilique S. Abbondio de Côme, une *Déposition du Christ* fait partie du vaste cycle qui a été peint dans l'abside de l'édifice (fig. 149). La scène se déroule dans un lieu indéterminé, la seule indication spatiale étant fournie par la figuration d'un sol rocailleux. Les personnages, monumentaux par rapport à l'espace disponible, sont rassemblés autour d'une croix dont la traverse est écotée. La formule iconographique adoptée correspond à celle de la Déposition avec le groupe des saintes femmes. Les deux mains du Christ ont déjà été détachées de la croix et Nicodème, agenouillé dans la partie droite de l'image, s'apprête vraisemblablement à retirer le clou qui maintient les pieds. Joseph d'Arimathie est monté sur une petite échelle et soutient le buste de Jésus par l'arrière. Au pied de l'échelle, la Vierge tend les bras et s'apprête à saisir le corps de son Fils. La Vierge adopte une attitude analogue dans la *Déposition* de La Brigue (fig. 136), mais le contact physique entre les deux personnages n'est pas encore établi.

Comme dans l'iconographie de la Crucifixion, Jean est presque toujours figuré en pendant de la Vierge, à la gauche du Christ. Lorsque, très exceptionnellement, il est apparait de l'autre côté de la croix, l'image appartient généralement à la troisième formule iconographique qui rassemble tous les personnages sacrés à la droite du Christ comme, par exemple, dans la *Déposition* de S. Ambrogio de Florence (fig. 139).
Dans un grand nombre d'images murales, Jean est caractérisé par une attitude passive, manifestée au travers de deux gestuelles qui ont déjà été observées dans le contexte iconographique de la Crucifixion. Le plus souvent, Jean pose une main sur sa joue en signe de tristesse, une gestuelle qui, nous l'avons vu, est issue du répertoire antique. Il s'agit d'une attitude qui concerne surtout les plus anciennes images et qui tend à disparaitre au cours

du XIVe siècle. Cette gestuelle est bien visible, notamment, dans la *Déposition du Christ* peinte dans l'église de Nohant-Vic (fig. 131), où Jean est figuré à l'extrémité droite de la composition. Dans la fresque de la basilique d'Aquileia (fig. 133), le geste du disciple est souligné par sa main voilée dans un pan de son manteau.
À partir du XIVe siècle, en particulier dans quelques images qui appartiennent à l'art mural de l'Italie, le geste de tristesse est remplacé par un signe de prière. Dans la *Déposition du Christ* peinte dans la basilique S. Abbondio de Côme (fig. 149), presque tous les personnages participent activement à la descente du corps de la croix. À la marge de la composition, Jean adopte une attitude passive et observe la scène, les mains jointes. La gestuelle de Jean est analogue dans les peintures murales de Martinengo ou de Saint-Fargeau (fig. 135 et 147), la seconde en constituant l'unique exemple répertorié dans le *corpus* français de cette enquête.

Mais dans d'autres images murales de la Déposition du Christ, l'attitude de Jean est plus active et, à l'instar de la Vierge, il établit un contact physique avec son maître. Sa gestuelle imite celle de Marie lorsqu'il saisit la main de Jésus pour la presser contre son visage comme, par exemple, dans la peinture murale de Bominaco (fig. 143). Les attitudes analogues des deux personnages se répondent, de part et d'autre de la croix, et confèrent à la composition une certaine symétrie.
Enfin, il arrive que Jean prenne véritablement part à la déposition du corps du Christ. Dans la fresque de Pietro Lorenzetti à S. Francesco d'Assise (fig. 142), Jean apparait près du montant vertical de la croix et maintient les jambes de Jésus tandis que Nicodème s'efforce d'arracher le clou qui fixe encore ses pieds. À Plampinet (fig. 148), nous l'avons déjà évoqué, Jean est monté sur une échelle et, tenant les jambes du Christ, aide Joseph d'Arimathie et Nicodème à descendre le corps. Dans les peintures murales de S. Ambrogio de Florence ou de Lanslevillard (fig. 139 et 138), Jean est placé à la droite du Christ et reçoit le corps du Crucifié entre ses bras, une position privilégiée parfois dévolue à la Vierge qui joue, de fait, un rôle secondaire. Dans la première image, elle caresse la joue de son Fils tandis que, dans la seconde, elle lui tient la main avec ferveur.

La présence de la Vierge et de Jean dans l'iconographie de la Déposition du Christ provient vraisemblablement de celle de la Crucifixion. Dans les deux contextes iconographiques, les personnages occupent généralement une position similaire au sein de l'espace compositif et possèdent parfois des attitudes analogues, en particulier Jean dont la figuration se caractérise globalement par une certaine passivité tandis que la Vierge développe des attitudes propres à l'iconographie de la Déposition.
Marie est le plus souvent debout à la droite du Christ, comme dans les images de la Crucifixion. Très exceptionnellement, il lui arrive d'être assise à même le sol, dans une attitude qui préfigure le thème iconographique de la Déploration du Christ, ou évanouie, un motif qui est singulièrement moins répandu que dans les images de la Crucifixion. Car le plus souvent, la Vierge joue un rôle actif qui se matérialise au travers d'un contact physique avec le Christ, qu'elle lui caresse la main ou la tête, qu'elle soutienne véritablement son corps ou s'apprête à le recevoir dans ses bras après qu'il aura été détaché de la croix.
Jean apparait généralement à la gauche du Christ et son attitude passive est matérialisée au travers de deux gestuelles, également employées dans le contexte iconographique de la Crucifixion : une main sur la joue pour manifester sa tristesse, selon le modèle antique, ou

les mains jointes en signe de prière, surtout à partir du XIVe siècle. Mais la figuration de Jean s'oriente parfois vers l'établissement d'une relation plus proche avec le corps de son maître mort. À l'instar de la Vierge, il embrasse la main du Christ à moins qu'il n'aide Joseph d'Arimathie et Nicodème à descendre le corps de la croix.

4.4.1.4. Les saintes femmes

La présence des saintes femmes est fréquente dans l'iconographie de la Déposition du Christ, en particulier dans l'art mural de la Péninsule, où elle concerne près des deux tiers des images recensées pour ce thème iconographique. En France, la figuration des saintes femmes est moins systématique, surtout en raison de la prépondérance de la première formule iconographique qui se caractérise par la seule présence de la Vierge et de Jean.
Dans certaines images murales de la Déposition du Christ, les saintes femmes sont figurées aux marges de la composition, entourant la Vierge ou Jean, et assistent à la déposition du corps sans y participer. Dans la peinture conservée dans l'église S. Maria del Castello d'Udine (fig. 145), les saintes femmes sont rassemblées autour de la Vierge, à l'extrémité gauche de l'image. Celle qui porte un *maphorion* bleu exprime sa tristesse en posant sa main voilée contre sa joue. Une autre, vêtue de rouge, souligne l'horreur de la scène à laquelle elle assiste en dissimulant presque entièrement son visage derrière ses mains voilées. Dans la *Déposition du Christ* de Lanslevillard (fig. 138), tous les personnages sacrés sont rassemblés à la droite du Christ. Les saintes femmes sont regroupées derrière la Vierge et Jean, qui se distinguent d'elles parce qu'ils sont en contact direct avec le corps de Jésus, soulignant ainsi leur prééminence. Plus rarement, les saintes femmes renouent avec la fonction qui justifiait souvent leur présence dans l'iconographie de la Crucifixion et soutiennent la Vierge évanouie. La *Déposition du Christ* peinte dans l'église S. Didier d'Avignon (fig. 141) en constitue un bel exemple.
Mais il arrive également que l'une des saintes femmes se voit accorder le privilège de toucher, elle aussi, le corps du Christ. La Vierge soutient le buste du Christ et presse son visage contre le sien dans la *Déposition* peinte dans la crypte de la cathédrale S. Maria Assunta de Sienne (fig. 137). De fait, une sainte femme a eu l'opportunité de se saisir de la main droite du Crucifié qu'elle presse avec dévotion contre son visage, faisant ainsi pendant à Jean qui adopte la même attitude, de l'autre côté de la croix. La résonnance des deux figures est accentuée par la couleur identique de leurs costumes. Nous avions indiqué plus haut que le contact physique que la Vierge entretient avec le corps du Christ mort permet souvent de la distinguer des autres personnages. Mais même ici, alors que les contacts se multiplient avec différents personnages, la prééminence de Marie est maintenue car elle soutient le buste du Sauveur et, surtout, caresse sa tête. De la même manière, dans la peinture murale de S. Antonio in Polesine de Ferrare (fig. 144), la plus grande proximité de la Vierge avec le Christ, dont elle soutient le buste, permet de la distinguer de la sainte femme qui embrasse sa main droite. Dans la *Déposition du Christ* peinte dans la basilique de S. Francesco d'Assise (fig. 142), la Vierge tient la tête de son Fils, partie du corps la plus éminente, tandis que deux autres saintes femmes embrassent sa main droite et ses pieds. La deuxième doit probablement être identifiée à Marie-Madeleine car sa posture, au pied de la croix, rappelle celle qui est souvent dévolue à la sainte dans les images de la Crucifixion.

De fait, Marie-Madeleine a pu être identifiée à plusieurs reprises dans les images murales de la Déposition du Christ qui appartiennent à la documentation de cette étude. Les mêmes procédés formels que ceux utilisés dans le contexte iconographique de la Crucifixion per-

mettent de la distinguer des autres saintes femmes. Dans les *Dépositions du Christ* de Martinengo et de La Brigue (fig. 135 et 136), Marie-Madeleine possède la longue chevelure blonde, flottant librement sur ses épaules, qui constitue son attribut physique principal.
Dans d'autres images murales, l'identification de Marie-Madeleine procède davantage d'une attitude particulière qui a déjà été observée dans l'iconographie de la Crucifixion. Dans la peinture de S. Antonio in Polesine de Ferrare (fig. 144), la sainte à la longue chevelure, nimbée de surcroit, est agenouillée en prière à la gauche du Christ. Son attitude fait encore plus explicitement référence à l'iconographie de la Crucifixion dans la *Déposition du Christ* peinte dans l'église S. Ambrogio de Florence (fig. 139). Marie-Madeleine y est agenouillée au pied de la croix et s'agrippe au bois, tout en jetant un regard éperdu au corps sans vie de son maître. Dans les peintures murales de S. Didier d'Avignon ou de S. Abbondio de Côme (fig. 141 et 149), la figure de Marie-Madeleine adopte l'autre gestuelle qui la caractérise dans l'iconographie de la Crucifixion, les bras levés en signe de désespoir.
Pour finir, évoquons le cas particulier de la *Déposition du Christ* peinte dans la chapelle S. Pellegrino de Bominaco (fig. 143). Nous l'avons vu, la femme qui embrasse la main droite de Jésus est identifiée sans équivoque à la Vierge grâce à une inscription. Mais alors, qui est donc cette autre femme placée derrière le Christ et qui, enlaçant étroitement son corps, presse avec tendresse son visage contre le sien ? Jérôme Baschet[862] a voulu voir dans ce personnage une figuration de Marie-Madeleine et cette hypothèse est, en effet, plausible en raison du lien spécial qui unissait la sainte à son maître. Mais pourquoi le peintre a-t-il conféré une position aussi inhabituelle à ce personnage ? D'autant que sa plus grande proximité avec le corps sacré semble indiquer une prééminence par rapport aux autres personnages. Selon l'auteur, ce choix se justifierait essentiellement par rapport à la position voulue pour la Vierge, une position qui manifesterait une attitude plus digne, plus conforme au hiératisme de la figure de la Theotokos. En outre, la disposition des personnages permet de respecter la symétrie qui caractérise les plus anciennes formules iconographiques de la Crucifixion sur lesquelles se fonde le développement formel du thème de la Déposition.

ꕥ

La figuration des saintes femmes est fréquente dans l'iconographie de la Déposition du Christ, surtout dans l'art mural de l'Italie où elle concerne près des deux tiers des images recensées pour ce thème. En France, la prépondérance de la première formule iconographique, caractérisée par la présence exclusive de la Vierge et de Jean autour du groupe central, explique pourquoi les saintes femmes sont moins souvent représentées.
Si elles assistent parfois à la scène de la Déposition sans y participer, les saintes femmes sont souvent actives, qu'elles soutiennent la Vierge évanouie, comme dans l'iconographie de la Crucifixion, ou qu'elles embrasent avec dévotion la main et les pieds du Christ.
Cette dernière attitude invite à reconnaitre Marie-Madeleine, que l'on identifie assez aisément grâce aux différents caractères formels qui apparaissent déjà dans le contexte iconographique de la Crucifixion, c'est-à-dire un type physique particulier et deux attitudes spécifiques, que la jeune femme soit prosternée au pied de la croix ou qu'elle lève vigoureusement les bras pour manifester son désespoir.

Lorsque le corps du Christ est finalement détaché de la croix, Joseph d'Arimathie et Nicodème le déposent sur le sol et tous les personnages présents, au premier rang desquels se

[862] BASCHET (1991), *op. cit.*, p. 57.

trouve la Vierge, se rassemblent autour de lui pour se lamenter sur le sort cruel qui lui a été réservé.

4.4.2. La Déploration du Christ

L'idée de la Déploration du Christ est inconnue dans les sources canoniques et apocryphes. Parmi les textes étudiés, le thème est développé pour la première fois sous la plume de Maxime le Confesseur dans la *Vie de la Vierge*[863]. Voici comment l'auteur exalte la douleur ressentie par Marie au moment où elle reçoit le corps de son Fils mort : « Alors la mère bénie souffrit avec Joseph au moment de détacher de la croix son roi et son fils. Elle inonda de ses larmes la terre, et elle accueillit dans ses mains celui qui avait été détaché, elle reçut en son sein les clous, et elle embrassa les membres blessés avec compassion, elle lava de ses larmes le sang et pleura douloureusement la douceur désirée des anges et des hommes ».
Dans le récit proposé par les *Méditations sur la vie du Christ*[864], d'autres personnages participent, aux côtés de la Vierge, à la Déploration du Christ. Après avoir été décroché de la croix, le corps de Jésus est reçu par toutes les personnes présentes et déposé sur le sol. La Vierge prend la tête et les épaules de son Fils sur ses genoux tandis que Marie-Madeleine se saisit de ses pieds. Les autres personnages entourent les deux femmes et se lamentent également sur le sort funeste du Christ.
De nouveau, les *Révélations célestes* de Brigitte de Suède livrent trois versions différentes de l'épisode de la Déploration du Christ. La première s'inscrit dans la continuité des récits de la Crucifixion et de la Déposition du Christ, tels qu'ils ont été rapportés à la sainte par la Vierge[865]. Après qu'il a été décroché de la croix, Marie reçoit le corps de son Fils sur ses genoux. La narratrice ne s'appesantit pas sur sa propre douleur mais insiste particulièrement sur l'aspect misérable du cadavre qui est « comme un lépreux » et dont les membres sont tellement raidis qu'on ne peut mettre les mains « que sur le nombril ». Le deuxième récit poursuit une autre vision que sainte Brigitte a eu de la Vierge au sujet de la Passion et au cours de laquelle la Crucifixion a été relatée[866]. La descente du corps n'y est qu'évoquée comme le préalable de la Déploration du Christ. La Vierge affirme avoir été un peu consolée de sa peine lorsqu'elle a reçu le corps de son Fils et qu'elle a pu le tenir contre son sein, « sonder ses plaies et en ôter le sang ». Après avoir fermé ses yeux et sa bouche, Marie tente de croiser ses bras sur la poitrine mais ne parvient qu'à les disposer sur le ventre en raison de la rigidité cadavérique. Il en va de même pour les jambes qui demeurent fléchies. Enfin, le troisième récit de la Déploration du Christ fait partie des visions que Brigitte a eu lors de son voyage en Terre Sainte[867]. Les attentions apportées au corps de Jésus rappellent le récit précédent mais c'est la sainte elle-même qui est au cœur de l'action, après que la Vierge et les autres personnages sacrés ont déposé le corps sur ses genoux. Ayant nettoyé les plaies du défunt, elle ferme ses yeux et les embrasse avec dévotion, dans une parfaite imitation de l'amour maternel que la Vierge prodigue habituellement au corps de son Fils.

Le thème iconographique de la Déploration du Christ apparait dans l'art oriental au cours du XIIe siècle et s'inscrit dans un courant de pensée qui s'attache à exalter le caractère pathé-

[863] Vie 89.
[864] Méditations 234.
[865] Révélations I, X.
[866] Révélations IV, LXX.
[867] Révélations VII, XV.

tique de la Passion[868]. En Occident, sa diffusion se serait effectuée via l'Italie à partir du siècle suivant[869]. Étant donné que l'évangile ne mentionne aucunement l'idée d'une Déploration du Christ, le développement du thème dans la littérature puis dans l'iconographie reflète peut-être des pratiques funéraires réelles et s'inspire, en particulier, du rôle des pleureuses. Quoi qu'il en soit, les images de la Déploration n'ont pas pour vocation de remémorer un moment particulier de l'histoire sacrée, mais plutôt d'offrir au fidèle un support pour favoriser sa méditation personnelle de la Passion du Christ. Elles possèdent donc les caractères essentiels d'une image de dévotion[870].

Les exemples recensés dans la documentation iconographique de cette enquête sont plus nombreux dans l'art mural de l'Italie – avec 41 occurrences – qu'en France – 17 occurrences. Pourtant, le thème de la Déploration du Christ apparait d'abord dans l'Hexagone où il est illustré, pour la première fois, au sein du cycle de la Passion peint vers 1100 dans l'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe (fig. 150)[871]. Le corps du Christ, formant une légère courbe descendante, est soutenu par trois personnages nimbés qui sont assis sur des sièges garnis de coussins allongés. Plusieurs lacunes perturbent la lisibilité de l'image mais il semble que le premier personnage, à gauche, soit une femme tandis que les deux autres seraient des hommes. Le personnage féminin doit donc être identifié à la Vierge, d'autant qu'elle semble presser son visage contre celui de Jésus dans une attitude qui, nous le verrons, est très souvent attribuée à la Mère du Seigneur. L'identification des deux hommes est plus ambigüe mais il s'agit probablement de Jean et de Joseph d'Arimathie. Dans le respect d'une certaine préséance des personnages sacrés, le disciple est sans doute celui qui porte le corps par le milieu tandis que Joseph soutient les pieds. Une autre *Déploration du Christ*, peinte au tournant des XIIe-XIIIe siècles, est mentionnée dans la nef de la prieurale S. Loup à Saint-Loup-sur-Cher, mais l'identification du sujet est incertaine et aucune reproduction n'a été publiée[872]. Cependant, ces deux images murales font figure d'exceptions au sein de notre *corpus* français car aucun autre exemple n'a été répertorié avant le XIVe siècle. Ce constat laisse à penser que la diffusion du thème iconographique de la Déploration en France, malgré sa précocité, est restée assez limitée pendant les premiers siècles.

Au sein de notre documentation italienne, les deux premiers exemples recensés appartiennent à la période du XIIIe siècle. Le premier est une mosaïque qui appartient au décor du baptistère S. Giovanni de Florence (fig. 151). Un groupe compact de personnages est rassemblé au premier plan de la composition, devant une croix bleutée qui se détache sur le fond d'or de la mosaïque. Les nimbes des personnages génèrent une courbe descendante qui aboutit au visage du Christ, que la Vierge presse contre le sien. La seconde *Déploration* fait partie du cycle de la vie du Christ peint dans la nef de la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise (fig. 152). La composition comporte deux groupes de personnages qui se détachent sur le fond bleu caractérisant l'ensemble de ce décor mural. Le premier groupe rassemble les proches du Christ qui, agenouillés sur le sol, se lamentent sur son corps sans vie. Les autres personnages sont debout au second plan et observent la scène.

---

[868] *Le dévoilement de la couleur, relevés et copies de peintures murales du Moyen Âge et de la Renaissance*, Catalogue d'exposition, Paris, Conciergerie (15 décembre 2004 – 28 février 2005), Paris : Éditions du Cths, 2004, p. 221-222.

[869] STUBBE (1958), *op. cit.*, p. 26.

[870] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 174.

[871] L'existence de cette *Déploration,* peinte au tournant des XIe et XIIe siècles laisse à penser que, contrairement à l'affirmation d'Achille Stubbe, l'introduction du thème iconographique en Occident s'est effectuée avant le XIIIe siècle, mais sans doute d'une manière très restreinte et localisée.

[872] Selon l'Index of Christian Art.

Le développement du thème iconographique de la Déploration du Christ est encore limité au XIVe siècle. Dans l'art mural de l'Hexagone, deux peintures murales qui l'illustrent sont conservées dans la chapelle du château de Bioule et dans l'abbatiale S. André de Lavaudieu. La première est très détériorée mais l'on distingue néanmoins le schéma compositif général. Les personnages s'inscrivent sous une arcade brisée qui caractérise toutes les images appartenant à ce cycle. Au premier plan, le corps du Christ est déposé sur le sol et trois personnages nimbés sont debout au second plan. La *Déploration* de Lavaudieu, également en mauvais état de conservation, fait partie du cycle de la Passion peint dans la nef vers le milieu du siècle[873]. La scène se déroule dans un lieu montagneux et les personnages sont tous rassemblés autour du corps sans vie de Jésus. Dans l'art mural de la Péninsule, le thème iconographique de la Déploration du Christ commence à bénéficier d'une certaine faveur puisque neuf occurrences ont été découvertes.
Mais c'est surtout au cours du XVe siècle que le thème connait un essor remarquable, surtout en Italie où 21 occurrences ont été répertoriées dans notre documentation nationale. Dans l'art mural de l'Hexagone, le succès de ces images est toujours limité, avec seulement cinq occurrences recensées pour cette période. Le thème perdure dans la première moitié du XVIe siècle mais il se raréfie considérablement dans l'art mural de la Péninsule, avec un recensement de neuf occurrences.
L'observation des images murales de la Déploration du Christ qui appartiennent à notre documentation révèle l'existence de deux formules iconographiques qui conduisent à s'interroger sur les appellations de Déploration et de Pietà. Indépendamment de la formule employée, la matérialisation plus ou moins précise d'un lieu permet de situer le moment représenté par rapport à l'acheminement du corps, du Calvaire vers le tombeau. La figuration du Christ mort dans le giron de la Vierge constitue le motif iconographique principal des images de la Déploration, mais des personnages secondaires peuvent également être figurés.

4.4.2.1. Déploration du Christ ou Pietà ?

Le thème iconographique de la Déploration du Christ traduit visuellement l'idée d'une lamentation sur le corps sans vie du Sauveur, après qu'il a été descendu de la croix. Dans ce contexte iconographique, le chagrin de la Vierge fait l'objet d'une attention particulière mais d'autres personnages peuvent également manifester leur douleur. Ainsi, l'appellation de Déploration du Christ possède un sens générique qui autorise à l'appliquer à toutes les images dont le sujet est une lamentation sur le corps de Jésus. Cependant, la traduction visuelle de ce thème iconographique s'opère au travers de deux formules distinctes : la première correspond à une Déploration à personnages multiples tandis que la seconde est centrée sur la figure de la Vierge tenant le corps de son Fils mort. Dans un souci de clarté, le terme de Déploration sera conservé pour désigner la première formule iconographique et nous emploierons celui de Pietà pour la seconde.

La Déploration à personnages multiples est la formule iconographique la plus répandue dans l'art mural, aussi bien en France qu'en Italie, avec un recensement de huit et 27 occurrences dans les *corpus* nationaux. Dans la Péninsule, la prépondérance de cette première formule est très nette puisqu'elle correspond à environ 70 pour cent des images de la Déploration qui ont été répertoriées pour cette zone géographique. En revanche, le panel des

[873] Voir note 100 p 82.

images recensées dans l'art mural de l'Hexagone pour ce thème ne nous semble pas suffisamment étendu pour que les valeurs relatives soient véritablement représentatives. Du point de vue des valeurs absolues, le poids respectif des deux formules iconographiques est presque équivalent dans le *corpus* français.
La Déploration à personnages multiples est principalement caractérisée par un groupe de personnages, plus ou moins nombreux, rassemblés autour de la Vierge qui est assise sur le sol et tient contre elle le corps de son Fils mort. Les personnages secondaires sont généralement ceux qui participent à la Déposition du Christ, ce qui laisse à penser que l'iconographie de ce thème a pu jouer un rôle dans la création des images de la Déploration.

Au sein de la documentation de notre enquête, la seconde formule iconographique, que nous désignerons donc sous l'appellation de Pietà, a été observée dans sept images conservées en France et dans une douzaine d'autres conservées en Italie. Elle est mentionnée pour la première fois vers 1200 dans la prieurale de Saint-Loup-sur-Cher. Cependant, l'identification du sujet de cette peinture doit probablement être remise en question car aucun exemple n'est avéré dans l'art mural de l'Hexagone avant la charnière des XVe et XVIe siècles[874].
Parmi les images murales de la Déploration conservées dans la Péninsule, la première *Pietà* apparait peut-être dans les années 1330[875], dans une chapelle de l'église S. Chiara de Naples[876]. Cependant, à l'instar de la peinture de Saint-Loup-sur-Cher, l'identification du sujet de cette image est douteuse en raison de son état fragmentaire. Les autres images de la Pietà répertoriées dans le *corpus* italien sont majoritairement datées du XVe siècle (9 occurrences).
Au contraire de la première formule iconographique, la Pietà est centrée sur la figure de la Vierge tenant son Fils mort contre elle, en principe à l'exclusion de tout autre personnage. C'est le cas, notamment, dans une peinture murale réalisée après 1513 par un anonyme provençal[877] et conservée dans la chapelle S. Sébastien de Roubion (fig. 153). Le groupe de la Vierge et du Christ mort est figuré devant la croix et se détache sur un fond indéfini, composé de quatre bandes horizontales de couleurs différentes. La composition est délimitée latéralement par deux colonnes massives qui valorisent l'isolement des deux personnages sacrés.
En marge du schéma compositif habituel, des variantes ont été observées dans certaines images de la Pietà. Elles se caractérisent par l'introduction de personnages secondaires, sans pour autant s'apparenter à la formule de la Déploration à personnages multiples. Par exemple, la figure de Marie-Madeleine a été introduite aux pieds du Christ dans une *Pietà* peinte par Gabriele di Francesco, probablement vers 1483[878], dans l'église S. Bernardino de Viterbo (fig. 154). Même si la pécheresse repentie apparait fréquemment dans les *Déplorations* à personnages multiples, sa présence ne nous incite pas à reconsidérer l'appartenance de cette image à la formule iconographique de la Pietà. Tout d'abord parce qu'il s'agit du seul personnage secondaire et que cette configuration n'a trouvé aucun équivalent au sein

---

[874] Si l'identification du sujet de la peinture de Saint-Loup-sur-Cher s'avérait néanmoins exacte, elle viendrait contredire l'hypothèse d'Achille Stubbe qui situe l'apparition de la formule de la Pietà au cours du XIVe siècle. STUBBE (1958), *op. cit.*, p. 9.

[875] PATERNA BALDIZZI Leonardo, *L'arte medioevale nella chiesa di Santa Chiara di Napoli*, Roma : Istituto Grafico Tiberino, 1944, fig. 53, p. 52.

[876] L'illustration de la formule iconographique de la Pietà dans cette peinture napolitaine s'accorderait mieux avec l'hypothèse de Stubbe.

[877] Voir notes 418 et 419 p. 130.

[878] SCRIATTOLI (1915-1920), *op. cit.*, Vol. 2, p. 122.

de notre documentation. Mais également parce que la présence de Marie-Madeleine ne contrarie pas la prégnance visuelle qui caractérise le groupe de la Vierge et du Christ dans la Pietà.
Dans d'autres images de la Pietà, appartenant toutes à l'art mural de la Péninsule, la variante observée correspond à l'introduction de saints personnages qui sont étrangers aux épisodes de la Passion. Dans une peinture murale du XVe siècle[879] conservée dans l'église S. Maria del Carmine de Pavie (fig. 155), quatre saints sont figurés derrière le groupe principal. Le premier personnage à gauche, tenant la tête du Christ, a été identifié à Jean l'Évangéliste[880] mais son type physique ne correspond pas à celui qui le caractérise habituellement. Viennent ensuite saint Dominique, un saint évêque, peut-être Syrus de Pavie, le premier évêque de la ville, et enfin saint Antoine abbé.

L'observation des images murales de la Déploration a révélé que la formule iconographique de la Déploration à personnages multiples est prépondérante jusqu'à la fin du XIVe siècle dans l'art mural de l'Italie, et jusqu'à la fin du siècle suivant en France. Dans la Péninsule, la formule de la Pietà commence véritablement à se développer au XVe siècle et la proportion des images recensées pour les deux formules est équivalente, à cette période. Mais d'un point de vue global, la première formule demeure toujours prépondérante.
En revanche, le succès de l'image de la Pietà dans l'art mural de la France est fulgurant. Elle fait son apparition dans le *corpus* national au tournant des XVe et XVIe siècles, mais dès cette période, presque toutes les images répertoriées pour le thème iconographique de la Déploration du Christ sont des *Pietàs*.

Le thème de la Déploration du Christ est illustré au travers de deux formules iconographiques : la Déploration à personnages multiples et la Pietà. La première formule est la plus répandue au sein de la documentation rassemblée dans le cadre de cette enquête. Du point de vue quantitatif, elle est prépondérante jusqu'à la fin du XIVe siècle dans l'art mural de l'Italie, et jusqu'à la fin du siècle suivant en France. Du point de vue iconographique, la Déploration à personnages multiples se caractérise, comme son nom l'indique, par un groupe de personnages rassemblés autour de la figure centrale de la Vierge tenant la dépouille de son Fils.
La seconde formule iconographique, désignée sous l'appellation de Pietà, se focalise exclusivement sur le groupe principal, à l'exclusion de tout autre personnage. Dans quelques images italiennes, des variantes, caractérisées par l'introduction de la figure de Marie-Madeleine ou de saints personnages, étrangers aux épisodes de la Passion, ont été observées. Le succès de la formule de la Pietà est responsable de la relative raréfaction de la Déploration à personnages multiples au XVe siècle, dans l'art mural de la Péninsule. En France, le succès de cette formule est tel qu'elle concerne la quasi-totalité des images répertoriées dans la première moitié du XVIe siècle.

En dépit du schéma compositif qui distingue la Déploration à personnages multiples de la Pietà, les éléments formels qui en composent l'iconographie sont analogues et seront donc étudiés indépendamment de la formule à laquelle ils appartiennent. Cette méthode est va-

[879] TERRAROLI (1993), *op. cit.*, p. 133.
[880] *Ibid*.

lable pour l'analyse du lieu dans lequel se déroule la déploration et du groupe principal qui correspond à la figure du Christ mort dans le giron de la Vierge. En revanche, il va de soi que l'étude des personnages secondaires ne concerne que la formule iconographique de la Déploration à personnages multiples.

4.4.2.2. Le lieu de la Déploration : du Calvaire au tombeau

Dans les images murales de la Déploration du Christ qui appartiennent à la documentation de notre enquête, les caractéristiques spatiales éventuellement figurées ne permettent pas toujours de déterminer dans quel lieu la scène se déroule. Dans une peinture murale qui poursuit le cycle de la Passion conservé dans l'église S. Martin de Jenzat (fig. 156), les protagonistes se détachent sur un fond uniformément blanc qui situe la scène dans un lieu indéfini, au-delà de l'humain, où se concentre la douleur des personnages sacrés.
Dans une autre *Déploration du Christ,* appartenant au décor de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 157), la scène se déroule dans un paysage aride caractérisé par un promontoire rocheux, surmonté par le ciel d'un bleu intense qui est employé dans toutes les images du cycle. L'obliquité de la ligne rocheuse, dont la surface supérieure est mise en lumière, crée un lien visuel entre le Christ, étendu au premier plan, et un arbre sec enraciné au sommet du promontoire. Si l'arbre sec symbolise la mort du Sauveur, les quelques pousses qui reverdissent à l'extrémité de ses branches préfigurent sa Résurrection. Giotto a donc privilégié la dimension symbolique du paysage qui, par ailleurs, ne comporte aucune caractéristique précise permettant de définir le lieu dans lequel les personnages sont rassemblés.
Plus rarement, la Déploration du Christ a pour cadre une architecture, comme dans la peinture murale de Saint-Savin (fig. 150). Les personnages sont rassemblés devant un mur, composé de trois pans et délimité latéralement par deux colonnes. Deux édifices surmontés de frontons triangulaires se distinguent au-delà de l'enceinte. Le cadre architectural permet de valoriser les personnages sacrés qui se détachent sur les différents aplats colorés composant la surface du mur. La vocation de cet arrière-plan n'est pas de décrire le lieu réel dans lequel la scène s'est déroulée.

D'autres images murales de la Déploration du Christ permettent, au contraire, de déterminer le lieu dans lequel s'inscrit l'épisode et de reconstituer le cheminement du corps sans vie du Sauveur, du Calvaire vers le tombeau. La figuration de la croix insiste sur l'idée que la Déploration s'est déroulée immédiatement après la déposition du corps, en situant la scène sur le lieu même de la Crucifixion. Dans la mosaïque du baptistère de Florence (fig. 151), par exemple, la croix occupe une place importante au sein de l'espace compositif, à l'instar de ce qui a pu être observé dans certaines images murales de la Crucifixion ou de la Déposition.
Une *Déploration du Christ* a été peinte au XVe siècle[881] dans l'église S. Spirito de Badia Morronese (fig. 158). Abritée dans la chapelle de la famille Caldora, la peinture aurait été réalisée au cours d'une campagne de décoration initiée vers 1412 sous l'impulsion de Rita Cantelmo. Cette fondation pieuse a pour vocation de célébrer la mémoire du commanditaire et de ses trois fils, Jacopo, Raimondo et Restaino Caldora. Le choix du sujet de la peinture murale qui nous intéresse ici est intimement lié à son emplacement puisqu'elle surmonte le tombeau de Restaino. Ainsi, au travers des lamentations de la Vierge sur le corps du Christ mort, Rita Cantelmo exprime son propre chagrin, causé par la perte prématurée de son

[881] CHIERICI U. (1963), *op. cit.*, pl. XLIV.

fils[882]. Une croix élevée est érigée derrière le groupe central, formé par la Vierge tenant le Christ dans son giron. De part et d'autre, les larrons sont encore en croix. Il s'agit d'un motif iconographique, tout à fait exceptionnel dans le contexte de la Déploration, qui souligne la succession rapide des évènements qui suivent la mort du Sauveur[883].

Dans la chapelle des Pénitents Blancs de Peillon, une *Déploration du Christ* poursuit le cycle de la Passion peint par Giovanni Canavesio (fig. 159). Comme à Badia Morronese, la scène se déroule sur le Calvaire mais la mise en espace est très différente. Ici, le cadrage est fortement resserré sur les personnages qui sont agenouillés sur le sol autour du corps sans vie de Jésus. Le choix d'un tel point de vue implique que la partie supérieure des croix n'est pas visible, mais trois poutres fichées en terre témoignent de leur présence.

Certaines *Déplorations du Christ*, qui appartiennent exclusivement à l'art mural de la Péninsule, suggèrent que le corps du Sauveur a déjà été déplacé vers le lieu de son sépulcre, grâce à l'éloignement des croix qui sont visibles dans le lointain. D'ailleurs, le tombeau du Christ est parfois véritablement figuré. Dans l'église S. Bernardino d'Ivrea, le cycle de la vie du Christ peint sur le jubé comporte une très belle image de la Déploration (fig. 160). La scène se déroule dans un paysage rocailleux à l'horizon duquel les trois croix se distinguent, devant l'enceinte de la ville de Jérusalem. Trois soldats armés de piques s'éloignent du lieu du supplice, une fois leur besogne accomplie. Au premier plan, les personnages sacrés sont rassemblés sur le sol rocheux, près de l'entrée du sépulcre qui est creusé dans la roche, conformément aux récits des évangiles synoptiques relatifs à la Mise au tombeau. Deux manutentionnaires ont retiré la lourde dalle de pierre qui clôt le tombeau et sont en train de la déposer sur le sol.

La figuration du sépulcre est très différente dans la *Déploration du Christ* qui fait partie du cycle de la Passion autrefois conservé dans l'oratoire Santissimo Crocifisso del Patullo de Paganico di Camerino (fig. 161). Trois croix massives, mais éloignées, sont visibles dans l'angle supérieur gauche de la composition. Une échelle est encore adossée à la croix sur laquelle Jésus était crucifié, ce qui indique que la Déposition du corps a eu lieu peu de temps auparavant et qu'il a été immédiatement transporté sur le lieu de sa future sépulture. En effet, les personnages sont rassemblés au premier plan devant le sépulcre, matérialisé sous la forme d'un sarcophage dont le couvercle a été retiré.

ꝏ

La scène de la Déploration du Christ se déroule indifféremment dans un lieu indéterminé, à l'intérieur d'une architecture ou au sein d'un paysage. Si ces différents procédés ne permettent pas toujours de définir avec exactitude où la Déploration a eu lieu, certaines images s'attachent, au contraire, à situer l'action dans un lieu précis qui permet de déterminer le cheminement du corps du Christ, depuis le Calvaire jusqu'au sépulcre.

Ainsi, lorsque la croix occupe une place importante au sein de la composition, la Déploration se déroule sur le lieu même de la Crucifixion, immédiatement après que la dépouille du Crucifié a été descendue de la croix. En revanche, lorsque la croix est visible dans le lointain, uniquement dans l'art mural de la Péninsule, l'image suggère que le corps du Seigneur a

[882] CAMILLI GIAMMEI Elena, « Devozione e memoria familiare. La committenza di Rita Cantelmo nella cappella Caldora della Badia Morronese » in PISTILLI Pio Francesco, MANZARI Francesca, CURZI Gaetano (a cura), *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, Atti del convegno (Guardiagrele – Chieti, 9-11 novembre 2006), Roma : ZiP, 2008, Vol. I, p. 35-51.

[883] Un seul autre exemple a été observé dans une *Déploration du Christ* qui appartient au décor mural de la chapelle S. Lucie à Puy-Chalvin.

déjà été déplacé sur le lieu de sa sépulture, comme l'indique parfois la présence du tombeau, figuré sous la forme d'une tombe creusée ou d'un sarcophage.

4.4.2.3. Le Christ mort dans le giron de la Vierge

Le motif du Sauveur mort dont le corps est recueilli par la Vierge est l'élément principal de l'iconographie de la Déploration du Christ. La Vierge est généralement assise à même le sol et tient la dépouille de son Fils sur ses genoux. Plus rarement, il arrive qu'elle soit assise sur un siège, en particulier dans les images de la Pietà. Dans la peinture murale de l'église S. Maria del Carmine de Pavie (fig. 155), la position des jambes de Marie, les genoux saillant vers l'avant, indique qu'elle est assise mais le siège, ou l'élément du décor qui fait office de siège, est dissimulé sous les plis de son vêtement. La fresque de Saint-Savin (fig. 150) constitue le seul exemple répertorié, dans le contexte iconographique de la Déploration à personnages multiples, dans lequel la Vierge est assise. Le fait que les autres personnages soutenant le corps du Christ, soient également assis participe du caractère exceptionnel de cette image.

La position du corps sans vie du Christ, par rapport à celui de sa mère, fait l'objet d'une double formulation iconographique. Dans la première formule, seul le buste de Jésus repose sur les genoux de sa mère. Ce mode figuratif est particulièrement fréquent dans l'art mural de l'Italie, notamment dans les images les plus précoces aux XIIIe et XIVe siècles, et la *Déploration* peinte dans la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise en fournit un bel exemple (fig. 152). Mais il perdure également pendant toute la période étudiée, comme en témoigne notamment la fresque déposée de Paganico di Camerino (fig. 161). En revanche, cette première formule iconographique ne concerne que les images de la Déploration à personnages multiples.
L'observation des deux exemples qui viennent d'être mentionnés révèle l'existence de certaines constantes iconographiques. Le corps du Christ est caractérisé par une importante raideur et ses membres sont tendus. La Vierge entoure le buste de son Fils de ses deux bras, pour le maintenir sur ses genoux. Elle approche son visage de celui de Jésus, pour presser tendrement sa joue contre la sienne ou peut-être lui donner un ultime baiser. Cette attitude particulière, très humaine, met en exergue la tendresse d'une mère et son chagrin à l'égard de son enfant mort prématurément.
Dans la seconde formule iconographique, le corps entier du Christ repose sur les genoux de la Vierge. Il s'agit du mode figuratif le plus fréquemment utilisé dans l'art mural, aussi bien en France qu'en Italie, avec respectivement 11 et 21 occurrences recensées. Pourtant, la création de cette formule est plus tardive et les premiers exemples apparaissent au cours du XVe siècle au sein de la zone géographique étudiée. Le nouveau mode figuratif caractérise principalement les images de la Pietà et il est permis de supposer qu'il se développe en même temps que cette forme particulière de la Déploration du Christ, même s'il existe également dans le contexte iconographique de la Déploration à personnages multiples.
Dans le cadre de la seconde formule iconographique, la dépouille du Christ, reposant entièrement sur les genoux de la Vierge, est caractérisée par trois postures différentes. Dans certaines images, le corps est entièrement raide, une position qui évoque celle qui a été observée avec la première formule iconographique. Dans l'église S. Maria delle Grazie de Gravedona, une *Déploration du Christ* a été peinte à la fin du XVe siècle par un artiste local, Battista Malacrida da Musso[884] (fig. 162). La scène se déroule au pied de la croix qui se dé-

[884] TERRAROLI (1993), *op. cit.*, p. 110.

tache sur un vaste paysage, à l'arrière-plan. L'échelle qui est encore adossée à la croix indique que le corps vient juste d'être déposé. Au centre du premier plan, la Vierge est adossée à l'instrument du supplice et semble légèrement surélevée. Le corps du Christ, parfaitement raide et les mains croisées sur le bas-ventre, repose par le milieu sur les genoux de sa mère. Marie, les bras largement écartés, caresse la joue de son Fils de sa main droite tandis que, de l'autre, elle désigne à l'attention du regardeur les stigmates qui sont bien visibles sur les pieds. En dépit du fait que deux personnages maintiennent la tête et les pieds de Jésus, cette manière de figurer son corps n'est absolument pas naturelle. Elle souligne l'emprise de la mort sur l'enveloppe charnelle du Christ et s'inscrit dans la même mouvance que les *Révélations* de sainte Brigitte de Suède, dont le récit évoquait la rigidité cadavérique du corps.

La deuxième position adoptée par le corps du Christ n'est pas moins artificielle. Le buste est raide, dans le prolongement des cuisses, tandis que les genoux sont repliés de façon à ce que les mollets forment un angle droit avec le reste du corps. Cette posture est beaucoup plus répandue que la première, mais concerne presque exclusivement des images de la Pietà dans lesquelles la Vierge ne semble pas être assise à même le sol, la position de la dépouille du Christ impliquant, en effet, que Marie soit légèrement surélevée. La peinture murale de l'église S. Maria del Carmine de Pavie illustre parfaitement ce motif iconographique (fig. 155). L'adoption de la même posture dans la *Déploration* de Peillon (fig. 159) est remarquable car elle est peu employée dans le contexte iconographique de la Déploration à personnages multiples.

Enfin, la dernière position, qui n'existe que dans l'art mural de l'Italie, montre le Christ assis sur les genoux de sa mère. Ce mode figuratif permet d'établir un lien étroit entre la figure de la Vierge pleurant son Fils mort et celle de la Vierge à l'Enfant, créant ainsi un parallèle étroit entre l'Incarnation et le sacrifice du Christ sur la croix. L'axe du corps de Jésus est toujours perpendiculaire à celui de la Vierge. Son buste est parfois maintenu par Marie, comme dans une très belle *Pietà* conservée dans l'église S. Maria del Carmine de Florence et peinte en 1504 par Fra Girolamo d'Antonio da Brescia[885] (fig. 163). Les deux personnages, monumentaux, se détachent au premier plan d'un paysage, à l'horizon duquel on aperçoit les trois croix dressées sur le Calvaire. Le corps du Christ a donc déjà été déplacé et il est permis de supposer que la cavité qui apparait derrière le buste du Crucifié matérialise le sépulcre. La Vierge n'est pas assise à même le sol, comme l'indiquent ses genoux saillants, mais l'élément sur lequel elle repose est dissimulé par les plis de son vêtement. Elle serre contre elle la dépouille de son Fils, une main derrière le dos et l'autre sur la cuisse. La position du corps, dont l'anatomie est finement détaillée, est particulièrement naturelle. Le Christ mort est figuré dans une posture similaire, quoique plus rigide, dans la *Déploration* de Badia Morronese (fig. 158). Mais, cette image se distingue par le fait que le buste du Crucifié est soutenu par un personnage secondaire et non par la Vierge elle-même.

Dans une image murale exceptionnelle, qui ne correspond à aucune des formules iconographiques qui viennent d'être évoquées, le corps du Christ est déposé sur le sol et non sur les genoux de la Vierge. Il s'agit d'une fresque qui poursuit le cycle de la Passion peint dans la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona (fig. 164). La scène se déroule à l'intérieur d'une architecture, caractérisée par une abside qui renvoie à l'idée d'une architecture ecclésiale. Le fond d'or du cul-de-four possède un décor figuré qui évoque la Résurrection. Sur la gauche, un personnage nu est agenouillé aux pieds d'un homme barbu entouré d'une nuée de chérubins. Ce motif peut être interprété comme le retour de l'âme du Christ dans le sein

[885] BERTI Luciano (a cura), *La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, Firenze : Giunti, 1992, p. 178.

du Père. À droite, la figure du paon symbolise l'incorruptibilité de la chair du Sauveur qui sera bientôt ressuscité. Au registre inférieur de la composition, les personnages sont rassemblés autour du corps de Jésus qui est allongé sur le sol, sur une étoffe satinée. La position de la dépouille par rapport au plan de l'image se traduit par un raccourci parfaitement maîtrisé. La tête du Christ est légèrement relevée, comme si elle s'appuyait contre la jambe de la Vierge qui est figurée juste derrière lui. Ce procédé permet de ne pas dissimuler le visage du Sauveur au regard du fidèle.

À l'instar de la position adoptée par le corps du Christ mort, les attitudes de la Vierge sont peu variées dans l'iconographie de la Déploration du Christ. Le plus souvent, en particulier dans l'art mural de l'Italie, Marie approche son visage de celui de son Fils pour presser sa joue contre la sienne ou lui donner un baiser d'adieu. Ce motif iconographique, nous l'avons vu, est principalement illustré lorsque la Vierge tient seulement le buste de Jésus sur ses genoux. Mais la documentation de cette enquête révèle quelques exceptions. Dans l'église S. Maria delle Grazie de Varallo Sesia, le décor peint par Gaudenzio Ferrari sur le jubé se poursuit avec une *Déploration du Christ* (fig. 165). Les personnages sont rassemblés au premier plan d'un paysage à l'horizon duquel les croix sont encore dressées. Les larrons y sont toujours suspendus et plusieurs personnages s'apprêtent à déposer les corps. Dans la partie droite de la composition, le sépulcre est matérialisé par une paroi rocheuse percée d'une ouverture étroite. Au centre du registre inférieur, la dépouille du Christ est assise sur les genoux de la Vierge. Celle-ci soutient la tête de son Fils avec douceur et presse tendrement son visage contre le sien.

Une autre *Déploration du Christ*, conservée dans l'église S. Sepolcro de Milan et peinte dans les années 1490 par Bramantino[886] (fig. 166), est une image tout à fait exceptionnelle en raison du point de vue qui est adopté. Les personnages sont abrités à l'intérieur d'une structure architecturale dont la face postérieure est largement ouverte par un arc en plein cintre, au travers duquel se distingue, dans le lointain, le Calvaire sur lequel les croix sont encore érigées. Au premier plan, les personnages monumentaux sont figurés en buste. Au centre, la dépouille blafarde de Jésus, figurée dans une position frontale tout à fait inhabituelle, est adossée contre le corps de la Vierge qui est assise juste derrière lui. Ses bras écartés sont soutenus par deux autres personnages. La frontalité du Sauveur et le fait qu'il soit figuré en buste situent cette peinture murale à mi-chemin entre la Déploration et l'image du Christ aux plaies assis sur le rebord de son tombeau.

Deux autres attitudes, adoptées de manière récurrente par la Vierge de la Déploration, sont plus individuelles et limitent le contact physique établi avec le Christ. Dans certaines images murales, appartenant principalement à l'art mural de l'Hexagone, la Vierge joint les mains en signe de prière. Dans la *Pietà* de Roubion (fig. 153), la Vierge est assise sur un siège de pierre et contemple son Fils dans une attitude méditative, les mains jointes devant la poitrine. Le corps du Christ repose entièrement sur les genoux de la Vierge et sa posture s'apparente à la deuxième formule iconographique, caractérisée par l'angle droit que le corps forme au niveau des genoux. Mais dans ce cas, le buste est particulièrement affaissé, la tête est rejetée vers l'arrière et le bras gauche retombe mollement vers le sol. Le *corpus* italien de notre enquête ne comporte qu'une seule *Déploration* dans laquelle la Vierge est figurée les mains jointes. Il s'agit de la fresque conservée dans la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona (fig. 164). Dans cette image, la gestuelle de la Vierge est associée à un agenouillement près du corps de Jésus, exceptionnellement, déposé sur le sol. Au-delà

[886] CARAMEL Luciano, COPPA Simonetta (a cura), *Pinacoteca Ambrosiana, Tome 1 – Dipinti dal Medioevo alla metà del Cinquecento,* Milano : Electa, 2005, p. 80.

d'une simple Déploration, cette image donne à voir une véritable adoration du corps sans vie du Sauveur. D'ailleurs, des personnages secondaires joignent également les mains en signe de prière.
La dernière gestuelle attribuée à la Vierge, dans le contexte iconographique de la Déploration du Christ, s'apparente à l'une de celles qui avaient été observées dans le chapitre consacré au thème de l'Annonciation. Dans quelques images, qui appartiennent toutes à l'art mural de l'Italie, Marie écarte les mains pour manifester la stupeur et la douleur qu'elle ressent à la vue du corps sans vie de son Fils unique. Cette gestuelle est illustrée, par exemple, dans la *Pietà* peinte dans l'église S. Maria del Carmine de Pavie (fig. 155).

La Vierge, recueillant le corps de son Fils, est toujours assise dans l'iconographie de la Déploration du Christ, à même le sol dans le contexte de la Déploration à personnages multiples, parfois sur un siège dans les images de la Pietà. La position du corps de Jésus, par rapport à celui de Marie, est caractérisée par deux modes figuratifs principaux. Dans le premier cas, seul le buste du Crucifié repose sur les genoux de sa mère. Le corps est particulièrement raide et la Vierge entoure le buste de ses bras pour approcher son visage de celui de son Fils. Cette formule est particulièrement fréquente dans l'art mural de l'Italie, surtout aux XIIIe et XIVe siècles. Par ailleurs, elle n'est figurée que dans le contexte iconographique de la Déploration à personnages multiples.
La seconde formule iconographique montre le corps reposant entièrement sur les genoux de la Vierge. Cette formule est la plus répandue et son apparition, au cours du XVe siècle, coïncide avec le succès de la Pietà, qui fait toujours appel à ce second mode figuratif. La dépouille du Crucifié, sur les genoux de sa mère, se caractérise par trois positions différentes. Parfois, le corps est parfaitement rigide, dans une attitude peu naturelle qui évoque l'emprise de la mort sur la nature humaine du Christ. Dans d'autres images, le buste et les cuisses du défunt forment une ligne horizontale tandis que les genoux sont repliés à angle droit. Cette posture est très fréquente mais ne concerne que les images de la Pietà car elle s'accorde particulièrement bien à la position, légèrement surélevée, de la Vierge assise sur un siège. La dernière position, qui caractérise le corps du Christ, n'existe que dans l'art mural italien et montre le Crucifié assis sur les genoux de sa mère, une figuration qu'il faut rapprocher de celle de la Vierge à l'Enfant.
Les attitudes de la Vierge sont peu variées. Le plus souvent, Marie approche son visage de celui de son Fils pour presser sa joue contre la sienne ou l'embrasser, une attitude qui correspond aux images dans lesquelles la Vierge ne soutient que le buste de son Fils. Les deux autres attitudes qu'elle adopte régulièrement ne favorisent pas l'établissement d'un contact aussi intime avec le Christ. Ainsi, dans certaines images, qui appartiennent surtout à l'art mural de la France, Marie joint les mains en signe de prière. Dans d'autres qui, au contraire, sont toutes conservées en Italie, la Vierge écarte les mains dans un geste de stupeur.

4.4.2.4. Les personnages secondaires

En préambule, précisons de nouveau que l'observation des personnages secondaires ne concerne que la formule iconographique de la Déploration à personnages multiples. Il existe peu de variations dans la figuration des personnages qui se lamentent sur le corps du Christ et il s'agit généralement de ceux qui ont déjà participé aux autres épisodes de la Passion : Jean, d'une part, les saintes femmes et Marie-Madeleine, de l'autre, sans omettre Joseph

d'Arimathie et Nicodème qui n'apparaissent qu'au moment de la Déposition du corps mais en sont les acteurs privilégiés.

Jean

L'observation des images murales de la Déploration à personnages multiples, qui appartiennent à la documentation de notre enquête, a révélé que Jean est presque toujours présent. En tant que témoin privilégié des évènements de la Passion, à l'instar de la Vierge, il est logique qu'il assiste également à tous les épisodes qui suivent la mort du Christ. Plusieurs attitudes caractérisent la figuration de Jean.
Les deux premières attitudes matérialisent la relation privilégiée qui unissait Jésus et le disciple bien-aimé, au travers d'un contact physique avec la dépouille du maître. Dans certaines images de la Déploration, qui appartiennent toutes à l'art mural de l'Italie, Jean tient ou embrasse la main du Christ. Il s'agit d'un motif iconographique qui est déjà employé dans les plus anciennes images. En témoigne, notamment, la mosaïque du baptistère de Florence (fig. 151) dans laquelle Jean presse la main du Christ contre sa joue. Sa posture, le buste fortement incliné vers l'avant, est identique à celle de la Vierge serrant le visage de son Fils contre le sien. La proximité que les deux personnages entretiennent avec le corps du Sauveur permet de souligner leur prééminence par rapport aux autres protagonistes figurés dans l'image. Dans la *Déploration* peinte dans la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 152), Jean est agenouillé derrière le corps du Christ et identifiable grâce à sa chevelure courte et à son visage juvénile. Incliné vers l'avant, il tient la main du Sauveur entre les siennes et la contemple avec dévotion. Dans la fresque déposée de Paganico di Camerino (fig. 161), Jean tient les deux mains de Jésus.
En marge de cette première attitude attribuée à Jean, une autre apparait un peu plus tardivement, sans doute vers le milieu du XIVe siècle dans l'art mural de l'Italie, mais se diffuse principalement au siècle suivant, à la période où la figuration de la Vierge soutenant uniquement le buste du Christ tend à se raréfier. En effet, dans les images qui nous occupent à présent, Jean soutient la tête de Jésus, une attitude incompatible avec la figuration de Marie pressant son visage contre celui de son Fils. Dans la *Déploration du Christ* peinte dans l'église S. Bernardino d'Ivrea (fig. 160), le Sauveur mort est assis sur les genoux de sa mère, elle-même assise sur le sol de pierre. La main crispée sur la poitrine et le visage affligé, Marie ne peut se résoudre à toucher la dépouille de son Fils unique. Jean, figuré à sa droite, se charge donc de soutenir la tête de son maître, qu'il contemple avec tristesse.

La figuration de Jean, dans l'iconographie de la Déploration du Christ, est caractérisée par deux autres attitudes, moins fréquentes parce qu'elles excluent tout contact physique avec le corps du Sauveur. Dans quelques images murales, Jean a les mains jointes en signe de prière, une gestuelle qui est parfois attribuée à la Vierge. Dans la peinture murale de Peillon (fig. 159), en dépit de la détérioration de la couche picturale qui altère quelque peu la lisibilité de l'image, Jean doit probablement être identifié au personnage blond figuré derrière la tête du Christ, à la droite de la Vierge. Les deux protagonistes possèdent d'ailleurs une gestuelle identique, les mains jointes devant la poitrine.
Plus rarement, dans deux peintures murales tardives, l'affliction de Jean est particulièrement mise en exergue. Dans la *Déploration du Christ* conservée dans l'église S. Sepolcro de Milan (fig. 166), Jean est figuré à la droite de la Vierge et soutient le bras du Christ. La crispation de son visage et le rictus douloureux de sa bouche indiquent que le disciple est véritablement en train de pleurer. De la main gauche, Jean se frotte les yeux pour endiguer ses

larmes. Autre exemple dans la peinture murale de Varallo Sesia (fig. 165), où Jean doit être identifié au jeune homme figuré devant l'entrée du sépulcre, à l'extrémité droite de la composition. La main droite voilée dans un pan de son manteau, le disciple éponge ses larmes tout en fixant son regard sur l'observateur, comme pour le prendre à témoin de son indicible douleur.

Les saintes femmes et Marie-Madeleine

Les saintes femmes sont presque toujours présentes dans les images de la Déploration à personnages multiples qui appartiennent à la documentation de notre étude, tout comme elles l'étaient dans l'iconographie de la Déposition du Christ. Aux côtés de la Vierge et de Jean, les saintes femmes participent aux lamentations sur le corps du Christ et s'apparentent véritablement aux pleureuses qui accompagnaient les rites funéraires depuis l'Antiquité.
Comme nous l'avons déjà observé dans le chapitre consacré au thème de la Déposition, certaines saintes femmes touchent avec dévotion la chair sacrée du Sauveur. Dans la *Déploration du Christ* peinte dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 157), la femme revêtue d'un *maphorion* bleu clair tient les mains du Seigneur entre les siennes. Remarquons la figuration inhabituelle de Jean, placé derrière elle, qui écarte largement les bras pour manifester sa stupeur, selon une gestuelle qui a parfois été attribuée à la Vierge. Dans la peinture murale de Badia Morronese (fig. 158), une sainte femme vêtue de bleu embrasse la main du Christ tandis qu'une autre, près d'elle, caresse son pied dans une attitude qui, nous allons le constater, est traditionnellement dévolue à Marie-Madeleine. Dans la fresque déposée de Paganico di Camerino (fig. 161), la sainte femme accroupie qui occupe l'angle inférieur gauche de la composition soutient la tête du Christ, un motif particulièrement inhabituel lorsque la Vierge rapproche le visage de son Fils du sien.
Plus exceptionnellement, les saintes femmes sont attentives au chagrin de la Vierge et tentent de la réconforter. Dans la *Déploration du Christ* d'Ivrea (fig. 160), l'attitude figée de la Vierge face au corps sans vie de son Fils a déjà été évoquée. Conscientes de la douleur incommensurable qui la submerge en cet instant, les deux saintes femmes qui l'entourent manifestent leur soutien en lui prodiguant des gestes apaisants. De la même manière, dans la fresque de la cathédrale S. Maria Assunta de Cremona (fig. 164), l'une des femmes présentes s'agenouille près de la Vierge en prière, pose une main réconfortante sur son épaule, tout en l'observant d'un air soucieux.

Au sein du groupe des saintes femmes, il est souvent possible d'identifier Marie-Madeleine, toujours grâce à son type physique particulier et à certaines attitudes spécifiques qui la caractérisent[887]. Sa présence est attestée dans les plus anciennes images de la Déploration, comme en témoigne la mosaïque conservée dans le baptistère de Florence (fig. 151). Dans cette image, Marie-Madeleine doit être identifiée à la femme aux cheveux longs et aux bras levés qui est figurée près de la tête du Seigneur, dans la partie gauche de la composition. Cette attitude particulière a souvent été observée dans les contextes iconographiques de la Crucifixion et de la Déposition, mais elle n'apparait qu'à deux reprises dans le *corpus* relatif au thème de la Déploration du Christ.
L'autre exemple est une peinture murale qui fait partie du cycle de la Passion peint dans l'église S. Maria Donnaregina de Naples (fig. 167). Il s'agit d'une image composite qui ras-

[887] Marie-Madeleine est identifiée avec certitude dans 15 *Déplorations du Christ* qui appartiennent à l'art mural de l'Italie et dans cinq autres qui sont conservées en France.

semble les trois épisodes qui suivent immédiatement la mort du Sauveur. La Déposition du Christ occupe la moitié gauche de la composition. La Déploration est figurée dans l'angle inférieur droit, au-dessous de la Mise au tombeau qui apparait à l'arrière-plan. L'éloignement de cette dernière scène indique que le sépulcre est situé à quelque distance du Calvaire. L'ensemble est unifié par le paysage rocheux dans lequel les différentes scènes s'inscrivent. Pour celle qui nous intéresse ici, les personnages sont rassemblés autour du corps du Christ dont le buste repose sur les genoux de la Vierge et qui se caractérise par une raideur parfaite. Marie, qui se distingue grâce à son *maphorion* sombre, entoure le buste de son Fils de ses bras et rapproche son visage du sien. Jean s'apprête à embrasser la main du Seigneur tandis que les visages affligés de deux saintes femmes apparaissent derrière le nimbe de la Vierge. Près de la tête du Christ, la figure de la femme aux cheveux longs et aux bras levés est identique à celle qui a été observée dans la mosaïque florentine et il est permis, une nouvelle fois, de l'identifier à Marie-Madeleine.

En revanche, l'identification de cette femme doit être remise en question dans d'autres images murales, comme dans la *Déploration du Christ* peinte dans la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise (fig. 152). La femme aux bras levés est toujours figurée près de la tête de Jésus, mais un autre personnage féminin, qui possède également une longue chevelure, est agenouillée aux pieds du Seigneur et les embrasse. Ces deux femmes sont également présentes dans la fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 157). Malgré un type physique assez proche puisque ni l'une ni l'autre n'est voilée, la femme qui caresse les pieds du Christ possède une chevelure qui est davantage mise en valeur. Cet indice laisse à penser que la seconde femme doit être identifiée à Marie-Madeleine qui renoue ainsi avec une position, aux pieds du Seigneur, qui a déjà été fréquemment observée dans les contextes iconographiques de la Crucifixion, puis de la Déposition. La perpétuation du motif iconographique de la femme aux bras levés témoigne d'un intérêt particulier pour une figure dont la gestuelle, très expressive, s'intègre parfaitement à l'iconographie de la Déploration du Christ. Notre hypothèse se vérifie dans la fresque déposée de Paganico di Camerino (fig. 161), où le doute n'est plus permis quant à l'identification des deux femmes. La jeune femme aux longs cheveux blonds qui tient les pieds du Christ est sans équivoque Marie-Madeleine puisque la femme aux bras levés fait partie d'un groupe de trois saintes femmes voilées, figuré dans la partie gauche de la composition.

Mais, dans la plupart des images murales de la Déploration à personnages multiples qui appartiennent à notre documentation, en particulier en Italie, le motif de la femme aux bras levés disparait et Marie-Madeleine est souvent figurée aux pieds du Christ. Dans la peinture murale de l'église S. Bernardino d'Ivrea (fig. 160), par exemple, la pécheresse repentie arbore la longue chevelure blonde qui la caractérise traditionnellement. Prosternée aux pieds du Seigneur, elle les soulève doucement de ses mains voilées et s'apprête sans doute à les porter à sa bouche pour les baiser.

Pour finir, dans deux *Déplorations* qui appartiennent à l'art mural de l'Hexagone, Marie-Madeleine tient le vase de parfum qui constitue son attribut personnel, en référence à l'onction à Béthanie. Dans la peinture murale de Jenzat (fig. 156), la sainte est figurée à la droite de la Vierge et se distingue déjà des autres femmes, toutes voilées, grâce à sa longue chevelure blonde. En outre, elle tient dans la main son attribut, qui possède ici la forme d'une pyxide en or. Dans la *Déploration* de Peillon (fig. 159), Marie-Madeleine renoue avec sa position privilégiée aux pieds du Christ et tient dans la main gauche une boite cylindrique qui matérialise son attribut. Dans le contexte iconographique de la Déploration, la figuration de l'attribut de Marie-Madeleine évoque peut-être également l'idée de l'embaumement du corps du Christ.

Joseph d'Arimathie et Nicodème

La présence de Joseph d'Arimathie et de Nicodème, dans le contexte iconographique de la Déploration du Christ, est logique du point de vue de la chronologie puisque l'épisode suit immédiatement la Déposition dans laquelle les deux hommes jouent un rôle actif. En outre, le sépulcre dans lequel le corps de Jésus sera déposé, au moment de la Mise au tombeau, appartient à Joseph d'Arimathie, ce qui laisse à penser qu'il sera présent jusqu'à l'ensevelissement du défunt.
Dans les images murales de la Déploration à personnages multiples qui appartiennent à notre documentation, les deux hommes qui assistent souvent à la scène doivent probablement être identifiés à Joseph d'Arimathie et à Nicodème, bien qu'il soit souvent impossible de les distinguer l'un de l'autre. Le fait qu'ils soient parfois nimbés permet néanmoins de confirmer leur identification. Leur présence est particulièrement récurrente dans les images qui sont conservées en Italie. Dans la mosaïque du baptistère de Florence (fig. 151), deux hommes âgés et nimbés assistent à la Déploration du Christ sans véritablement y prendre part. En effet, les deux hommes sont tournés l'un vers l'autre et semblent converser, tandis que le premier désigne le corps sans vie de Jésus de sa main tendue. Comme le cycle de mosaïques florentin ne comporte pas d'image de la Déposition du Christ, il n'est pas possible de comparer le type physique ou les costumes des deux hommes présents dans la *Déploration* et de ceux qui détachent le corps du Sauveur. Cependant, l'absence d'autres personnages secondaires, en dehors de ceux qui appartiennent à l'iconographie traditionnelle de la scène, invite à conclure qu'il s'agit bien de Joseph d'Arimathie et de Nicodème.
Un raisonnement similaire peut être appliqué aux deux hommes figurés dans la partie droite de la composition, dans la *Déploration du Christ* de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 157). Grâce à leurs nimbes, Joseph d'Arimathie et Nicodème se distinguent d'un groupe de pleureuses, ajouté à l'autre extrémité de l'image. Mais, comme dans le cas du baptistère florentin, l'absence d'une image illustrant le thème de la Déposition ne permet pas de confirmer cette hypothèse ni, le cas échéant, d'identifier précisément les deux hommes.

Néanmoins, dans certaines images murales de la Déploration, des détails particuliers permettent de différencier les deux personnages, en faisant référence aux rôles qui leur sont traditionnellement dévolus au moment de la Déposition du Christ. Ainsi, Nicodème est parfois désigné comme celui qui a retiré les clous des mains et des pieds du Seigneur. Dans la fresque déposée de Paganico di Camerino (fig. 161), deux hommes nimbés sont figurés en marge de la lamentation, dans la partie droite de la composition. Celui qui tient une grosse tenaille entre ses mains doit probablement être identifié à Nicodème. Dans la *Déploration du Christ* de Gravedona (fig. 162), deux hommes nimbés apparaissent aux extrémités de la composition. Leur isolement et le fait qu'ils soient debout les distinguent des autres personnages, agenouillés autour du corps de Jésus. Celui qui est à gauche tient trois longs clous qui, de nouveau, permettent de supposer qu'il s'agit de Nicodème.
Dans d'autres images murales de la Déploration, plus exceptionnelles, l'un des deux hommes affirme sa prééminence en touchant le corps sacré du Christ. Cette prééminence permet sans doute de reconnaitre Joseph d'Arimathie, qui joue un rôle prépondérant dans les épisodes consécutifs à la mort du Seigneur. En effet, c'est lui qui réclame le corps du Crucifié à Pilate, et lui encore qui offre son propre sépulcre pour qu'il soit enseveli. Deux attitudes particulières ont été attribuées à Joseph d'Arimathie lorsqu'il touche le corps de Jésus. Dans la *Déploration* peinte dans l'église S. Maria Donnaregina de Naples (fig. 167), le

vieil homme embrasse les pieds du Christ, une attitude qui, nous l'avons vu, est traditionnellement dévolue à Marie-Madeleine. Nicodème est figuré derrière la Vierge, les mains voilées comme s'il s'apprêtait à se saisir de la dépouille du Seigneur pour l'emporter jusqu'au sépulcre. Dans la peinture murale de Peillon (fig. 159), Joseph d'Arimathie doit probablement être identifié à l'homme, coiffé d'un couvre-chef pointu, qui soutient la tête du Christ. Cette hypothèse est corroborée par la présence de Nicodème, tenant les clous et la tenaille, à l'extrémité droite de la composition. Remarquons que les deux hommes ne sont pas nimbés, une caractéristique qui a fréquemment été observée dans le contexte iconographique de la Déposition du Christ en France.

Évoquons, pour finir, deux cas particuliers qui renouvellent la problématique de l'identification de Joseph d'Arimathie et de Nicodème, dans l'iconographie de la Déploration du Christ. Dans la peinture murale de Jenzat (fig. 156), les deux hommes, toujours dépourvus de nimbe, soutiennent ensemble le corps du Christ, l'un par la tête et l'autre par les pieds. Ce double contact, inédit, complexifie l'identification des deux protagonistes. Fort heureusement, le programme iconographique comporte également une image de la Déposition dont l'observation permet de distinguer les deux hommes grâce à leurs costumes. Ainsi, celui qui tient la tête du Christ porte un bonnet rouge identique à celui de Joseph d'Arimathie soutenant le corps dans la *Déposition*. Cette identification souligne, de nouveau, la prééminence de ce personnage qui est placé à la tête du Seigneur tandis que Nicodème porte ses pieds.
En revanche, la *Déploration du Christ* conservée dans l'église de Varallo Sesia (fig. 165) est plus problématique car les hommes présents sont au nombre de trois, aucun n'étant nimbé. L'un d'entre eux est figuré derrière Jésus et semble soutenir son dos, ce qui inciterait à l'identifier à Joseph d'Arimathie. Mais les deux autres hommes, figurés un peu en retrait, tiennent l'un la pince, l'autre les clous qui ont permis de reconnaitre Nicodème dans d'autres images. Il faut donc renoncer à l'idée d'une identification plus précise dans cette image. Elle pose la question de la nécessité d'une identification des personnages secondaires de la part du regardeur. Est-elle réellement indispensable ? Sans doute pas, et la présence des hommes tenant parfois clous et tenaille constitue, avant tout, une allusion à la Déposition du Christ qui n'est pas systématiquement illustrée au sein des programmes iconographiques. En outre, ces instruments font partie des *Arma Christi* qui étaient particulièrement vénérées au Moyen Âge.

ꝏ

Les personnages secondaires qui figurent dans la Déploration à personnages multiples sont généralement ceux qui ont participé à la Déposition du Christ. Jean est presque toujours présent et deux de ses attitudes récurrentes matérialisent l'attachement qui unissait le disciple à son maître. Ainsi, dans certaines images italiennes, Jean tient ou embrasse la main de Jésus. À partir du XIVe siècle, et plus encore au siècle suivant, le disciple soutient souvent la tête du Sauveur, une attitude dont le développement est rendu possible par la raréfaction du motif de la Vierge pressant le visage de son Fils contre le sien. Deux autres attitudes ont été observées, mais elles sont moins fréquemment employées car elles n'autorisent aucun contact avec le corps du Christ. Ainsi, Jean est parfois figuré en prière, à l'instar de la Vierge, tandis que, plus rarement, son chagrin est particulièrement mis en exergue lorsque le disciple essuie ostensiblement ses larmes.

De la même manière, les saintes femmes sont toujours présentes autour du Christ mort et leurs lamentations évoquent celles de pleureuses qui accompagnaient les funérailles depuis l'Antiquité. Leurs attitudes témoignent d'une volonté de toucher la chair sacrée du Seigneur ou, plus rarement, de soutenir la Vierge dans son affliction. Au sein du groupe des saintes femmes, Marie-Madeleine est souvent identifiable grâce à son type physique caractéristique. En outre, certaines attitudes lui sont dévolues et rappellent celles qui ont déjà été observées dans les contextes iconographiques de la Crucifixion ou de la Déposition. Dans deux images murales anciennes, la pécheresse repentie reprend le geste des bras levés avec véhémence pour exprimer sa profonde douleur. Ce motif iconographique, particulièrement expressif, trouve son prolongement au travers de la figure d'une sainte femme anonyme tandis que Marie-Madeleine est, de préférence, placée aux pieds du Christ, qu'elle caresse ou embrasse. Cette attitude évoque la position privilégiée de la sainte au pied de la croix, en même temps qu'elle rappelle l'épisode de l'onction à Béthanie. Un épisode qui est également remémoré par l'attribut de Marie-Madeleine, figuré dans deux images françaises, mais qui, dans le contexte de la Déploration du Christ, fait également référence à l'idée d'embaumement du corps.
Les deux hommes qui sont souvent figurés, en marge du groupe de personnages se lamentant sur la dépouille du Seigneur, doivent probablement être identifiés à Joseph d'Arimathie et Nicodème. Le fait qu'ils soient souvent nimbés, en particulier dans l'art mural de l'Italie, corrobore cette hypothèse. Dans certaines images, les rôles respectifs des deux personnages lors de la Déposition du Christ sont évoqués, ce qui permet d'opérer une distinction entre eux. Ainsi, Nicodème tient parfois dans ses mains la tenaille et les clous tandis que Joseph d'Arimathie affirme sa prééminence sur son compagnon en touchant le corps du Seigneur. Mais certaines images, dans lesquelles l'identification des deux personnages est problématique, incitent à penser que leur présence a pour objectif principal de remémorer l'épisode de la déposition du corps.

Lorsque la Déploration du Christ s'achève, le corps doit être déposé dans le sépulcre où il demeurera pendant trois jours avant que le Seigneur ne ressuscite. La Mise au tombeau est l'ultime épisode qui précède le cycle de la Glorification du Christ.

4.4.3. La Mise au tombeau

Au contraire des deux épisodes précédents, la Mise au tombeau est relatée par l'ensemble des sources littéraires qui ont été étudiées dans le cadre de cette enquête. Les synoptiques transmettent une narration peu développée mais unifiée qui apparait d'abord dans l'*Évangile selon saint Marc*[888]. Après que le corps de Jésus a été détaché de la croix par Joseph d'Arimathie, celui-ci l'enveloppe dans un linceul qu'il avait acheté pour l'occasion. Le corps est ensuite déposé « dans un sépulcre qui avait été taillé dans le roc » et que l'on referme à l'aide d'une grosse pierre roulée devant l'entrée de la cavité. Marie-Madeleine et Marie, mère de Joseph, assistent à la scène pour connaitre le lieu dans lequel Jésus a été enseveli. Cette indication est importante car, au chapitre suivant, les saintes femmes reviendront pour embaumer le corps de leur maître.
Dans l'*Évangile selon saint Matthieu*[889], le récit de la Mise au tombeau acquiert un développement narratif supplémentaire. Après que le corps du Crucifié a été remis à Joseph d'Arimathie sur les ordres de Pilate, celui-ci l'enveloppe dans un linceul blanc et le dépose

[888] Mc 15, 46-47.
[889] Mt 27, 59-66.

« dans son sépulcre neuf qu'il avait fait tailler dans le roc ». À l'instar du récit de Marc, l'entrée du tombeau est obstruée à l'aide d'une pierre et Marie-Madeleine et « l'autre Marie » assistent à la scène. Mais Matthieu introduit ensuite de nouveaux détails narratifs. Le lendemain de la Mise au tombeau, les Juifs responsables de la condamnation du Christ se rendent auprès de Pilate car ils craignent que les disciples ne viennent enlever le corps de leur maître pour faire croire à la résurrection annoncée. Les Juifs demandent à Pilate de poster des gardes devant le sépulcre mais celui-ci leur enjoint d'utiliser leurs propres hommes. La garde se rend donc au sépulcre et scelle la pierre qui obstrue l'entrée du tombeau.

Le récit proposé par l'*Évangile selon saint Luc*[890] se rapproche davantage de celui de Marc car il ne rapporte pas la conversation des Juifs et de Pilate qui aboutit à la mise en place d'une garde devant le sépulcre. L'auteur insiste particulièrement sur le fait que personne n'avait encore occupé la tombe dans laquelle Jésus est déposé. Par ailleurs, s'il mentionne la présence des femmes qui avaient suivi le Christ depuis la Galilée, il ne précise par leurs noms.

La Mise au tombeau, telle qu'elle est relatée par l'*Évangile selon saint Jean*[891], diffère légèrement des récits des synoptiques. Joseph d'Arimathie est aidé par Nicodème pour préparer et transporter le corps de Jésus qui est non seulement enveloppé dans un linceul, mais embaumé à l'aide des parfums apportés par Nicodème. Le corps est ensuite déposé dans un sépulcre neuf qui est situé dans un jardin, près du lieu du supplice. Au contraire des autres évangélistes, l'auteur n'indique pas que le tombeau a été creusé dans la roche, ni que les saintes femmes ont assisté à l'ensevelissement, mais il est permis de supposer que la Vierge et Jean sont toujours présents puisqu'ils étaient sur les lieux de la Crucifixion.

Parmi les évangiles apocryphes de la Passion, le plus ancien, c'est-à-dire l'*Évangile de Pierre*, s'inscrit dans la continuité de la tradition matthéenne même s'il s'en détache par certains aspects de la narration[892]. Contrairement aux autres sources étudiées, la requête de Joseph d'Arimathie à Pilate pour pouvoir disposer du corps de Jésus intervient en préambule, avant même que le condamné n'ait été crucifié. L'auteur indique que Joseph et le gouverneur sont des amis. Ce dernier envoie un message à Hérode qui répond que le corps aurait, de toute façon, été enseveli car il ne peut pas rester exposé le jour du sabbat. Ainsi, après la mort de Jésus, les Juifs remettent le corps à Joseph d'Arimathie qui le lave avant de l'envelopper dans un linceul. Le corps est ensuite déposé dans son propre tombeau, « appelé jardin de Joseph ». S'ensuit, comme dans le récit de Matthieu, la requête des Juifs à Pilate pour poster des gardes devant le sépulcre. Le gouverneur leur donne le centurion Pétronius et ses soldats et tous se rendent sur le lieu de la sépulture. Ensemble, ils roulent une grosse pierre devant l'entrée du tombeau et y apposent sept sceaux.

Dans la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème*, le récit de la Mise au tombeau propose une version synthétique des traditions matthéenne et johannique, auxquelles s'ajoutent quelques passages inédits[893]. Après la mort de Jésus, Joseph d'Arimathie se rend chez Nicodème qu'il avait entendu plaider la cause du Christ en présence de Pilate et de ses détracteurs. Il lui propose de l'accompagner chez le gouverneur pour demander le corps du Crucifié. Nicodème refuse de se rendre chez Pilate car il craint pour sa propre sécurité, mais il accepte de s'occuper du corps une fois que Joseph aura pu en disposer, conformément à

[890] Lc 23, 53-56.

[891] Jn 19, 40-42.

[892] Pierre 3 et 24-34.

[893] Nicodème Byz. 11, 3 – 12, 4.

l'*Évangile selon saint Jean*. L'entrevue entre Joseph et le gouverneur est plus développée que dans les autres textes car Pilate refuse d'abord que le mort soit honoré d'une quelconque manière. Il finit, cependant, par céder aux supplications de Joseph. Celui-ci retourne chez Nicodème pour lui apprendre le succès de son entreprise et sort acheter les aromates nécessaires à l'embaumement ainsi qu'un tombeau neuf. La préparation du corps s'effectue avec l'aide de la Vierge, de Marie-Madeleine, de Jean, de Salomé et d'autres femmes. Après avoir été enveloppée dans un linceul, la dépouille est déposée dans le tombeau. S'ensuivent trois paragraphes inédits au travers desquels s'expriment les lamentations de la Vierge, de Marie-Madeleine et de Joseph d'Arimathie. Marie fait notamment allusion à la prophétie de Siméon qui lui avait annoncé, lors de la Présentation de Jésus au Temple, qu'une épée transpercerait son âme. Le sort réservé à Joseph d'Arimathie est également inédit. Ayant appris son implication dans l'ensevelissement du Christ, les Juifs le jettent en prison et projettent de l'exécuter deux jours plus tard. Le texte renoue ensuite avec la tradition matthéenne car, dans le même temps, les Juifs se rendent chez Pilate et insistent pour que le tombeau soit gardé. Le gouverneur laisse à leur disposition cinq cents soldats qui montent la garde près du sépulcre, après que celui-ci a été scellé. Au troisième jour, la Résurrection de Jésus coïncide avec la disparition de Joseph de sa prison.
La structure du récit de la Mise au tombeau, tel qu'il est rapporté par la version latine de l'*Évangile de Nicodème*, est très proche de la recension byzantine mais s'en distingue néanmoins par plusieurs aspects[894]. La requête de Joseph d'Arimathie à Pilate renoue avec la brièveté des récits évangéliques et, à l'instar des sources synoptiques, il s'occupe seul du corps du Christ qu'il enveloppe dans un linceul avant de le déposer dans un tombeau neuf. La suite du récit, en revanche, s'apparente à la recension byzantine avec l'épisode de l'arrestation de Joseph, qui fait l'objet d'un développement narratif plus important mais dont le dénouement est identique. Au cours de son dialogue avec les Juifs, Joseph indique notamment qu'il avait lui-même obstrué l'entrée du sépulcre avec une pierre, comme dans la tradition matthéenne. L'entrevue des Juifs et de Pilate pour poster des soldats près du tombeau n'est pas mentionnée. Cependant, le lieu était bel et bien gardé, puisque l'un des soldats affectés à cette tâche vient annoncer la Résurrection du Christ aux Juifs, au début du chapitre suivant.

Les autres récits apocryphes de la Mise au tombeau sont peu détaillés et réutilisent indifféremment les éléments narratifs développés par les sources évangéliques, tout en introduisant quelques nouveautés.
Dans le *Livre du Coq*[895], le début du récit est conforme à la tradition johannique. Joseph d'Arimathie et Nicodème, qui a apporté un mélange de parfums, s'occupent de la préparation du corps de Jésus. Ils l'enveloppent dans des bandelettes neuves et l'embaument « selon les normes et la loi des Juifs ». Les deux hommes déposent ensuite le corps dans un tombeau neuf situé dans un jardin, à proximité du lieu du supplice. À ce stade, le récit se rapproche de la tradition matthéenne lorsque des soldats arrivent et scellent l'entrée du tombeau à l'aide d'une grosse pierre. Le dénouement de l'épisode est inédit mais s'inscrit dans la suite logique du récit que l'apocryphe livre de la Crucifixion. Pour mémoire, rappelons que ce texte est le seul à indiquer que Jean ramène Marie chez elle au cours de la Crucifixion, afin qu'elle n'assiste pas à la mort de son Fils, avant de retourner sur les lieux en toute hâte. De fait, Jean est également présent lors de la Mise au tombeau mais pas la

[894] Nicodème Lat. 11, 3 (1-2).
[895] Coq 10, 10-14.

Vierge. Lorsque tout est achevé, le disciple rentre chez lui pour rapporter le déroulement des évènements à Marie. L'auteur insiste particulièrement sur le chagrin de cette mère, incapable de s'alimenter, de dormir, ou même d'arrêter de pleurer jusqu'à ce que son Fils ressuscite au troisième jour.

Dans le préambule de la *Déclaration de Joseph d'Arimathie*[896], l'auteur se présente comme l'homme qui a réclamé à Pilate le corps de Jésus et qui, pour cette raison a été emprisonné par les Juifs. Le récit de la Mise au tombeau est très succinct et l'auteur se contente d'indiquer que le corps du Christ a été déposé dans un tombeau neuf. En revanche, il fait également référence aux cadavres des deux brigands qui ont été crucifiés en même temps que Jésus. Il affirme que celui du larron de droite, le bon larron, n'a pas été retrouvé tandis que l'autre possède l'aspect d'un dragon. L'arrestation de Joseph d'Arimathie par les Juifs ne fait pas non plus l'objet d'un long développement. Cependant, le dénouement diffère puisque Joseph est tiré de sa prison par le Christ ressuscité, accompagné du bon larron.

Le dernier évangile apocryphe qui relate la Mise au Tombeau est la *Vie de Jésus en arabe*[897]. Avec l'autorisation de Pilate, Joseph d'Arimathie prend possession du corps du Christ et l'enveloppe dans un linceul, préalablement parfumé avec la myrrhe qui avait été offerte par les mages lorsque Jésus était enfant. Le corps embaumé est ensuite déposé dans un tombeau neuf qui a été creusé dans l'un des jardins appartenant à Joseph. La fin du récit s'inscrit dans la tradition matthéenne, mais aussi dans la continuité de l'*Évangile de Nicodème*. En effet, l'auteur rapporte l'entrevue entre les Juifs et Pilate qui leur remet un contingent de soldats chargés d'arrêter Joseph et de surveiller le sépulcre.

Parmi les textes médiévaux qui ont été étudiés dans le cadre de cette enquête, tous s'intéressent à l'épisode de la Mise au tombeau, à l'exception de la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine.

Dans la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur, Marie joue un rôle prépondérant et inédit[898]. Avant même que le corps du Christ ne soit détaché de la croix, la Vierge se met à la recherche d'une tombe neuve pour son Fils et rencontre Joseph d'Arimathie à cette occasion. Elle lui demande son aide et, de fait, c'est elle qui est à l'origine de la requête de Joseph à Pilate pour disposer du corps. Après que Pilate a donné son autorisation, Joseph, Nicodème et Marie s'occupent ensemble de la préparation du corps qui est enveloppé dans un suaire et embaumé avec de la myrrhe. Le cadavre est ensuite déposé dans la tombe appartenant à Joseph, creusée dans la roche et située dans un jardin près du lieu du supplice. Comme dans les récits de Marc et de Matthieu, une grosse pierre est roulée devant l'ouverture du sépulcre par Joseph. Lorsque tout est achevé, Marie demeure auprès du tombeau pour prier avec ferveur.

Le récit de la Mise au tombeau tel qu'il est évoqué par l'*Arbre de vie* de saint Bonaventure est particulièrement succinct[899]. À la suite des sources évangéliques, l'auteur se contente d'indiquer que Joseph d'Arimathie et Nicodème s'occupent ensemble d'envelopper et d'embaumer le corps du Christ qui est ensuite déposé dans un tombeau neuf que Joseph avait fait creuser pour lui-même.

Dans les *Méditations sur la vie du Christ*, en revanche, les différentes étapes de la Mise au tombeau, en particulier celles de la préparation du corps du Christ, sont largement détail-

[896] Déclaration 4, 1.

[897] Arabe 49, 2-3.

[898] Vie 86-90.

[899] Arbre 262.

lées[900]. Après s'être longuement lamentée sur le sort de son Fils lors de l'épisode de la Déploration du Christ, la Vierge refuse qu'on lui retire le corps. Elle contemple ses blessures, regarde ses cheveux coupés et sa barbe arrachée. Elle accepte enfin que le corps soit enveloppé dans un linceul « selon l'usage des Juifs ». Mais durant tous les préparatifs, Marie tient la tête de Jésus tandis que Marie-Madeleine tient ses pieds. De ses larmes, la Vierge lave le visage du Christ puis enroule sa tête dans un suaire. Le corps est ensuite transporté vers le sépulcre, que l'auteur désigne sous le terme de « monument ». Durant le transport du corps, la Vierge tient toujours la tête et les épaules du Sauveur, Marie-Madeleine les pieds, tandis que les autres personnages, c'est-à-dire Jean, Joseph d'Arimathie et Nicodème, portent le corps par le milieu. « Quand il est déposé dans le tombeau, la Mère le bénit encore, l'embrasse et demeure penchée sur son fils chéri ». Enfin, une grande pierre ronde est placée à l'entrée du tombeau.
Comme pour les épisodes précédents, trois récits sont consacrés à la Mise au tombeau dans les *Révélations célestes* de Brigitte de Suède. Dans la première version, rapportée à la sainte par la Vierge[901], la préparation du corps vient interrompre la Déploration du Christ. Le corps est rapidement enveloppé dans un linceul blanc tandis que Marie nettoie elle-même les plaies. Elle ferme les yeux et la bouche de son Fils avant que le corps ne soit déposé dans le sépulcre. Au travers d'une exclamation pathétique, la Vierge exprime alors sa volonté d'être ensevelie vivante aux côtés de Jésus. Lorsque tout est achevé, Jean ramène Marie à la maison. Dans le deuxième récit[902], dont la Vierge est de nouveau la narratrice, la Mise au tombeau se déroule immédiatement après la Déposition du Christ par Joseph d'Arimathie et Nicodème. Aidés par la Vierge, ils transportent le corps vers une pierre sur laquelle Marie avait préalablement étendu un linge blanc. Le cadavre est enveloppé dans ce linceul mais la Vierge ne le coud pas car elle avait l'intuition que son Fils « ne pourrirait point dans la sépulture ». Marie-Madeleine et les saintes femmes, ainsi que des anges, assistent également à l'ensevelissement de leur maître. S'ensuit un long paragraphe qui évoque la tristesse de la Vierge, mais une tristesse teintée de joie car elle sait que son Fils, à travers sa mort, a atteint la vie éternelle. Le dernier récit fait partie de la vision de la Passion reçue par sainte Brigitte lors de son pèlerinage à Jérusalem[903]. Nous l'avons vu, la sainte avait nettoyé les plaies du Christ, fermé ses yeux et sa bouche lorsqu'elle a reçu le corps sur ses genoux après qu'il a été déposé de la croix. Elle prépare ensuite le corps pour l'ensevelissement en l'enroulant dans « un drap pur et net ». Tous les personnages présents le conduisent ensuite au tombeau « avec un grand pleur et une grande douleur ».

Dans l'iconographie, le thème de la Mise au tombeau apparait probablement au cours du IXe siècle, simultanément en Orient et en Occident où deux formules distinctes sont adoptées. Dans l'art de l'Orient chrétien, les premières images qui font référence à l'ensevelissement du Christ montrent, en fait, un portement du corps. Parmi les plus anciens exemples figure une miniature des Homélies de Grégoire de Naziance, un manuscrit probablement réalisé dans les années 880. Il s'agit d'une composition extrêmement simple dans laquelle Joseph d'Arimathie et Nicodème portent le corps du Christ, enveloppé dans un linceul. Dans la miniature byzantine des Xe et XIe siècles, une formule iconographique plus complexe, incluant les figures de la Vierge et de Jean, est mise en œuvre. Marie apparait toujours près de la tête de son Fils et il n'est pas inhabituel de voir les deux personnages sacrés participer au

[900] Méditations 235-237.

[901] Révélations I, X.

[902] Révélations II, XXI.

[903] Révélations VII, XV.

transport de la dépouille. La formule iconographique du portement du corps, telle qu'elle est développée en Orient, reflète des pratiques funéraires réelles. En effet, l'usage voulait que les corps des défunts soient placés dans des tombes creusées directement dans la roche, un usage dont les récits des évangiles synoptiques se font l'écho.
En Occident, en revanche, l'emploi de sarcophages est de rigueur depuis l'Antiquité. Cette coutume funéraire différente explique probablement pourquoi la figuration de la Mise au tombeau se caractérise par une autre formule iconographique dans l'art chrétien occidental. Les plus anciennes images qui ont été conservées montrent Joseph d'Arimathie et Nicodème déposant le corps du Christ, entièrement enroulé dans une étoffe à l'exception de son visage, à l'intérieur d'un sarcophage. Une miniature du Psautier de Stuttgart, réalisée vers 820-830, en constitue probablement l'exemple le plus précoce. Par la suite, l'introduction des figures de la Vierge et de Jean, dans la Mise au tombeau occidentale, procède sans doute d'un apport de l'art byzantin[904].

Au sein de la documentation iconographique de cette enquête, le thème de la Mise au tombeau est assez peu répandu, avec un recensement de 44 images murales en Italie et 16 en France. Il est illustré pour la première fois dans la seconde moitié du XIe siècle, dans une peinture murale qui appartient au décor de la basilique de Sant'Angelo in Formis (fig. 168). La formule adoptée correspond aux premiers développements iconographiques de la Mise au tombeau en Occident. Le corps du Christ est entièrement enveloppé dans des bandelettes et seul son visage est découvert. Joseph d'Arimathie, Nicodème, mais aussi la Vierge portent la dépouille et s'apprêtent à la déposer dans le sarcophage. Jean est également présent mais ne participe pas au portement du corps.
Le thème iconographique de la Mise au tombeau apparait dans l'art mural de la France dès le siècle suivant. Le premier exemple recensé est une peinture murale, très fragmentaire, qui fait partie du cycle de la vie du Christ peint dans l'église S. Sylvain de Chalivoy-Milon, probablement dans le deuxième quart du XIIe siècle[905]. L'importante dégradation de cette image ne permet pas de connaitre la formule iconographique qui a été employée. Néanmoins, la présence d'un personnage tenant la tête d'un défunt nimbé, dans la partie gauche de la composition, permet d'identifier le sujet, d'autant que la scène s'inscrit à la suite d'une *Déposition du Christ*.
Dans l'art mural de l'Italie, trois *Mises au tombeau* ont été recensées pour la période du XIIe siècle, toutes dans des régions méridionales de la Péninsule, et en particulier dans les îles italiennes. Dans l'église S. Trinità de Saccargia, en Sardaigne, une peinture murale illustrant notre thème poursuit le cycle de la Passion qui décore l'abside de l'édifice (fig. 169). La formule iconographie qui est adoptée s'apparente à celle de Sant'Angelo in Formis, mais se complexifie grâce à l'introduction de deux saintes femmes. Une autre *Mise au tombeau* appartient au cycle de la Passion du Christ conservé dans l'église S. Maria de Ronzano (fig. 170). Les personnages se multiplient autour du corps du Sauveur qui, contrairement aux premières images, n'est plus enveloppé dans un linceul mais porte le *perizonium*. Les attitudes des protagonistes sont plus expressives et s'apparentent à l'idée de la lamentation. La troisième *Mise au tombeau* s'inscrit dans le décor de mosaïques qui est conservé dans la cathédrale de Monreale (fig. 171). Cette image est tout à fait exceptionnelle, dans la documentation iconographique de cette enquête, car elle fait appel à la formule orientale du portement du corps. La dépouille de Jésus est entièrement enveloppée dans des bande-

[904] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 168-170.
[905] Voir note 41 p. 70.

lettes, à l'exception de son visage. Joseph d'Arimathie et Nicodème transportent le corps vers le sépulcre, dont l'ouverture étroite est creusée dans la roche. La Vierge, Jean et deux saintes femmes assistent à la scène en se lamentant.

Une autre *Mise au tombeau* fragmentaire, peinte à une date incertaine dans la seconde moitié du XIIe ou au XIIIe siècle[906], a été découverte dans l'art mural de l'Hexagone. Il s'agit d'une peinture murale conservée dans l'abside de l'église de Lutz-en-Dunois, dans le département actuel de l'Eure-et-Loir. Deux hommes déposent le corps du Christ dans le tombeau, tandis qu'un troisième est figuré près du buste du défunt qui, comme à Ronzano, est revêtu du *perizonium*. La dégradation de la couche picturale rend l'identification des personnages malaisée, mais il s'agit probablement de Joseph d'Arimathie, Nicodème et Jean. La Vierge et une sainte femme assistent également à la scène.

Les cinq autres *Mises au tombeau* qui ont été recensées pour la période du XIIIe siècle sont toutes italiennes. Mentionnons deux très beaux exemples. Dans la nef de la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise, le Maître de saint François a peint un cycle de la Passion du Christ vers 1260-1265[907]. La *Mise au tombeau,* fragmentaire, marque l'aboutissement du programme iconographique (fig. 172). Le corps du Christ a été déposé et les porteurs sont probablement figurés derrière le tombeau. Dans la partie gauche de la composition, la mieux préservée, un groupe de saintes femmes entoure la Vierge en pâmoison. La seconde peinture murale fait partie du décor de la chapelle S. Pellegrino de Bominaco (fig. 173). Comme à Assise, le corps du Christ a été déposé et trois personnages se lamentent autour de la dépouille. La présence d'un ange, perché sur le tombeau et désignant le défunt de son index pointé, évoque le thème iconographique de la Résurrection qui n'est pas illustré au sein du cycle peint. D'ailleurs, cette idée est également évoquée au travers du décor végétal qui est figuré sur la face du sarcophage. L'évolution des plantes, de plus en plus épanouies à mesure que l'on progresse vers la droite, s'apparente à un symbole de vie qui doit être mis en rapport avec la Résurrection du Christ[908].

Au XIVe siècle, le thème iconographique de la Mise au tombeau devient très répandu dans l'art mural de l'Italie, avec un recensement de 22 occurrences qui correspondent exactement à la moitié des *Mises au tombeau* répertoriées dans le *corpus* national. Pour la France, un seul exemple correspondant à cette période a été découvert. Il s'agit, à nouveau, d'une peinture murale fragmentaire qui appartient au vaste cycle de la vie du Christ peint dans la chapelle du château de Bioule. Seuls les silhouettes et les nimbes des personnages sont encore visibles. Le corps du Christ est déposé au premier plan de l'image tandis que les autres protagonistes, peut-être au nombre de cinq, sont tous rassemblés derrière le tombeau.

Au siècle suivant, le thème de la Mise au tombeau tend à se raréfier dans l'art mural de la Péninsule, le *corpus* national ne comportant que 10 occurrences pour cette période. En revanche, c'est au XVe siècle que le thème iconographique se développe enfin dans l'Hexagone, avec un recensement de huit occurrences, soit la moitié des *Mises au tombeau* répertoriées pour cette zone géographique. Par exemple, une très belle peinture murale fait

---

[906] Dans une étude déjà ancienne, Marc Thibout souligne la présence de détails caractéristiques de l'art de la seconde moitié du XIIe siècle. Cependant, l'auteur considère que la peinture a probablement été réalisée au cours du XIIIe siècle, en raison de la modestie de l'édifice dans lequel la peinture est conservée, une modestie qui irait de pair avec une forme d'archaïsme dans le style adopté pour le décor. THIBOUT Marc, « Les peintures murales de l'église de Lutz-en-Dunois (Eure-et-Loir) » in *Bulletin Monumental*, 1946, CIV, p. 96. Une datation dans la seconde moitié du XIIe siècle est également suggérée par l'ouvrage collectif de Davy, Juhel et Paoletti. Les auteurs soulignent l'existence de caractères stylistiques propres à l'art du XIIIe siècle mais qui, selon eux, proviendraient d'une première campagne de restauration effectuée à cette période. DAVY, JUHEL, PAOLETTI (1997), *op. cit*., p. 66.

[907] Voir note 119 p. 85.

[908] BASCHET (1991), *op. cit*., p. 61 et 131.

partie du cycle de la Passion du Christ qui est conservé dans la nef de l'église Notre-Dame de Kernascléden (fig. 174). Joseph d'Arimathie et Nicodème s'apprêtent à déposer le corps du Sauveur dans le tombeau, tandis que les autres personnages sont rassemblés derrière le sarcophage. Un schéma compositif analogue est employé dans la *Mise au tombeau* qui appartient au décor peint par Giovanni Canavesio dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (fig. 175).

Le thème iconographique de la Mise au tombeau tend à disparaitre au cours de la première moitié du XVIe siècle, dans l'art mural de l'Italie. L'unique exemple qui a été découvert pour cette période est une peinture murale réalisée vers 1520 par Giovanni di Pietro, dit Lo Spagna[909], et conservée dans l'église du sanctuaire de la Madonna delle Lagrime à Trevi (fig. 176). Cette image est remarquable car la formule iconographique employée s'apparente à celle du transport du corps par Joseph d'Arimathie et Nicodème. Le traditionnel sarcophage est absent et l'on distingue, à l'extrémité droite de la composition, l'ouverture du tombeau creusé dans la roche. La Vierge, Jean et les saintes femmes accompagnent le défunt jusqu'à sa dernière demeure. Dans l'art mural de l'Hexagone, le thème iconographique de la Mise au tombeau est encore illustré plusieurs fois au tournant des XVe et XVIe siècles. Une peinture murale est conservée dans l'église paroissiale S. Pierre-aux-Liens de Martignac, où elle a été réalisée à la fin du XVe ou au XVIe siècle[910] (fig. 178). Malgré une lacune importante dans l'angle inférieur gauche de l'image, il est permis de supposer que deux hommes sont en train de déposer le corps du Christ dans le tombeau, sous le regard des autres personnages rassemblés derrière le sarcophage. Un parti analogue est adopté dans une autre *Mise au tombeau* française, datée du début du XVIe siècle[911], qui fait partie d'un cycle de l'Enfance et de la Passion du Christ peint dans l'église paroissiale S. Pierre de Saint-Pé-d'Ardet (fig. 177).

L'analyse des images murales de la Mise au tombeau, qui appartiennent à la documentation de cette enquête, s'articule autour des différents aspects qui constituent l'iconographie habituelle du thème en Occident. Tout d'abord, le lieu de la sépulture du Christ et la structuration de l'espace compositif, dans laquelle le tombeau joue un rôle primordial. Ensuite, la figure centrale, c'est-à-dire le corps du Christ mort, ainsi que celle de la Vierge feront l'objet d'une observation particulière tandis que le dernier paragraphe sera consacré à l'étude des autres personnages.

4.4.3.1. Le lieu de la Mise au tombeau et la structuration de l'espace

Dans une grande proportion d'images murales – environ la moitié des occurrences recensées en France et un tiers en Italie – la Mise au tombeau s'inscrit dans un lieu indéterminé. Dans la peinture murale de Ronzano (fig. 170), par exemple, l'artiste a adopté un cadrage très resserré autour des personnages, qui se détachent sur un arrière-plan uniforme et brunâtre. Dans la *Mise au tombeau* de Kernascléden (fig. 174), le point de vue adopté est élargi mais les personnages se détachent toujours sur un fond uni, dont la couleur rouge évoque celle du sang qui coule encore des plaies du Christ.

---

[909] VENTURI (1911), *op. cit.*, Vol. 2, p. 737.

[910] François Salet et Marie-Pasquine Subes-Picot s'accordent pour dater la peinture de Martignac à la fin du XVe siècle. En revanche, Robert Mesuret suggère une datation plus tardive, au XVIe siècle. MESURET (1967), *op. cit.*, p. 273-274. SALET François, « Les fresques de Martignac (Lot) » in *Bulletin Monumental*, 1944, CII, p. 147. SUBES-PICOT Marie-Pasquine, « Les peintures murales de l'église Saint-Pierre-aux-Liens de Martignac à Puy-l'Evêque » in *Congrès Archéologique de France*, 1993, CXLVII^e^ session (Quercy, 1989), p. 425.

[911] Voir note 407 p. 128.

D'autres *Mises au tombeau*, inhabituelles et parmi les plus anciennes, se caractérisent par l'insertion de la scène à l'intérieur d'une structure architecturale. Le premier exemple apparait dans la peinture murale de Sant'Angelo in Formis (fig. 168). Le sarcophage et les personnages sont rassemblés sous une sorte de dais voûté, soutenu par quatre colonnes. L'arrière-plan de la composition est uniformément bleu. Dans la *Mise au tombeau* conservée dans l'église de Saccargia (fig. 169), quatre arcades décoratives scandent l'arrière-plan. Alternativement de couleur verte, rouge et jaune, elles reposent sur des colonnes non moins décoratives. Ces arcades permettent, en outre, de délimiter un espace pour chacun des quatre personnages qui apparaissent, debout, derrière le sarcophage. Les fragments préservés de la peinture murale de Chalivoy-Milon révèlent la présence d'une arcade, à laquelle une lampe est suspendue, surmontée d'un petit édifice de pierre dont le mur est percé d'une série de fenêtres. Bien que la composition soit incomplète, il est permis de supposer qu'une ou plusieurs arcades devaient délimiter l'espace dévolu aux personnages, selon un parti analogue à celui qui a été observé à Saccargia. L'édifice figuré au-dessus était peut-être destiné à matérialiser la présence d'une ville, la Jérusalem terrestre ou céleste selon que l'image est interprétée dans une perspective narrative ou eschatologique. Dans la *Mise au tombeau* de Bominaco (fig. 173), la structuration architecturale de la composition est plus discrète, avec deux colonnes qui soutiennent la bordure supérieure de l'image, comme s'il s'agissait d'un entablement. Mais la vocation de ces deux supports est peut-être davantage de mettre en exergue la figure centrale du Christ mort et de la femme qui l'enlace étroitement.

À partir des XIIIe-XIVe siècles, le lieu de la Mise au tombeau s'enrichit souvent de quelques éléments de paysage, en particulier dans l'art mural de la Péninsule. Cette tendance s'observe, notamment, dans une fresque qui fait partie du cycle de la Passion du Christ peint par Pietro Lorenzetti dans la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise (fig. 179). Les personnages, rassemblés autour du tombeau, se détachent sur un arrière-plan sombre et uni. Cependant, la figuration d'un élément rocheux, dans la partie droite de la composition, permet au peintre d'indiquer que la scène se déroule en extérieur.

Dès le XVe siècle, la Mise au tombeau est souvent introduite dans un véritable paysage, une tendance qui a déjà été observée dans l'iconographie des autres épisodes de la Passion. À la fin du XVe ou au début du XVIe siècle, une *Mise au tombeau* a été peinte par Antonio del Massaro da Viterbo, dit Il Vecchietta[912], dans l'abbaye S. Francesca Romana de Rome (fig. 180). Au premier plan de la composition, les personnages sont tous rassemblés autour du sarcophage sculpté dans lequel le corps du Christ est sur le point d'être déposé. L'arrière-plan est entièrement occupé par un vaste paysage, au cœur duquel on distingue une ville fortifiée qui évoque peut-être la cité hiérosolymitaine. L'insertion de la Mise au tombeau dans un cadre paysager est une caractéristique propre à l'art mural de l'Italie. Dans les territoires de la France actuelle, un seul exemple a été découvert, mais la peinture est l'œuvre d'un artiste italien. Il s'agit de la *Mise au tombeau* de La Brigue (fig. 175) dans laquelle les personnages sont rassemblés dans un espace arboré, délimité à l'arrière par un clayonnage au-delà duquel apparaissent des montagnes élevées. La présence de la cloison végétale laisse à penser que la scène se déroule peut-être dans un jardin, une indication spatiale à rapprocher du récit de l'*Évangile selon saint Jean*.

Par ailleurs, dans quelques *Mises au tombeau* appartenant à l'art mural de la Péninsule, la scène se situe sur les lieux mêmes de la Crucifixion. Il s'agit d'une caractéristique particulière qui concerne surtout des images réalisées à la période du Trecento. Vers 1335-1345,

[912] BERENSON (1968), *op. cit.*, Vol. 1.

Taddeo Gaddi[913] a décoré à fresque la tombe de la famille Bardi, dans la basilique florentine de S. Croce (fig. 181). Quelques arbres, figurés à l'arrière-plan, indiquent que la Mise au tombeau se déroule dans un extérieur, mais la présence de la croix, érigée au centre de la composition, la situe plus précisément sur le Calvaire. Cependant, dans cette image, la figuration de l'instrument du supplice n'a pas une simple fonction d'indicateur spatial. En effet, elle participe surtout d'une volonté de mettre en exergue les *Arma Christi,* puisque la croix s'accompagne de l'échelle, de la lance et de l'éponge qui se détachent sur le fond sombre de l'image. En revanche, l'insertion de la scène sur les lieux de la Crucifixion semble plus narrative dans une *Mise au tombeau* qui appartient au décor de l'abbaye de Pomposa à Codigoro (fig. 182). La croix est figurée dans la partie gauche de la composition mais a été partiellement détruite par une importante lacune. Pendant que les personnages principaux sont rassemblés autour du corps du Christ, un homme est occupé à retirer l'échelle qui avait permis de déposer la dépouille du défunt. Par ailleurs, l'action principale, qui est figurée dans la partie droite de la composition, est à mi-chemin entre les épisodes de la Déploration et de la Mise au tombeau. Le corps de Jésus, soulevé pour être déposé dans le tombeau, est arraché aux bras de sa mère qui, assise à même le sol, serre toujours son visage contre le sien. L'ensemble de cette composition atypique contribue à inscrire les trois épisodes qui suivent la mort du Christ dans une unité de temps et d'espace. Dans l'art mural de l'Hexagone, une *Mise au tombeau,* qui appartient au cycle de la Passion peint dans la chapelle des Pénitents Blancs de La Tour-sur-Tinée, est le seul exemple figurant la scène sur les lieux de la Crucifixion. Il est vrai que la chapelle est située dans une région frontalière favorisant l'assimilation de modèles italiens. La dégradation de la couche picturale a altéré la lisibilité de l'arrière-plan de l'image, mais la croix est érigée juste derrière les personnages qui sont rassemblés à l'arrière du sarcophage dans lequel le corps du Christ va être déposé.

Quel que soit le lieu dans lequel se déroule la Mise au tombeau, le sarcophage, qui caractérise l'iconographie occidentale du thème, constitue un élément de structuration de l'espace essentiel, qui régit la répartition des personnages au sein de la composition. L'observation des images murales qui appartiennent à la documentation de cette enquête a révélé l'existence de trois formules iconographiques distinctes.

La première formule est, de loin, la plus fréquente puisqu'elle concerne 11 occurrences dans l'art mural de la France et 26 en Italie. Le tombeau y est figuré au premier plan, parallèlement au plan de l'image, tandis que tous les personnages sont rassemblés derrière le sarcophage. Dans la *Mise au tombeau* de Bominaco (fig. 173), par exemple, le sarcophage occupe toute la largeur de la composition et les trois personnages apparaissent, en buste, à l'arrière. Seul l'ange juché sur le tombeau se distingue. Une variante est introduite lorsque les porteurs du corps du Christ sont figurés sur les côtés du sarcophage, comme dans les peintures murales de Sant'Angelo in Formis (fig. 168) ou de Kernascléden (fig. 174).

Dans la deuxième formule iconographique, le tombeau est toujours parallèle au plan de l'image mais il est légèrement décalé dans la profondeur de champ, permettant à un ou plusieurs personnages de figurer au premier plan. Il s'agit d'un schéma compositif qui apparait à partir du XIVe siècle et concerne surtout l'art mural de l'Italie, où neuf occurrences ont été recensées. Cette formule permet d'introduire plus de dynamisme et de naturalisme dans l'image, grâce à la figuration de personnages envisagés selon différents angles de vue. Ainsi, dans la *Mise au tombeau* peinte par Pietro Lorenzetti à Assise (fig. 179), les personnages

[913] Selon la Fondazione Federico Zeri.

sont répartis tout autour du sarcophage. Pendant que la Vierge et les saintes femmes, rassemblées derrière le tombeau, se lamentent sur le corps du Christ, Jean, Joseph d'Arimathie et Nicodème déposent la dépouille dans le tombeau. Deux d'entre eux sont figurés sur les côtés du sarcophage, comme dans la variante de la première formule iconographique, tandis que le troisième apparait de trois-quarts dos, au premier plan de l'image. Dans la *Mise au tombeau* de S. Francesca Romana de Rome (fig. 180), une femme, agenouillée et tenant la main du Christ, remplace le porteur au premier plan de la composition. Un motif iconographique particulièrement inhabituel apparait dans une peinture murale qui fait partie du cycle de l'Enfance et de la Passion du Christ peint dans le transept de l'église S. Martin de Moissac, vers 1485-1507[914]. Malgré le mauvais état de conservation de cette peinture, le schéma compositif d'ensemble est encore visible. La plupart des personnages sont rassemblés derrière le tombeau, disposé parallèlement au plan de l'image, à l'exception des deux porteurs du corps qui sont figurés sur les côtés. Mais au premier plan, deux soldats endormis sont adossés au sarcophage, un motif qui appartient normalement à l'iconographie de la Résurrection du Christ. Parmi les *Mises au tombeau* qui appartiennent au *corpus* iconographique de cette enquête, le motif des gardes endormis n'apparait que dans une autre image. Mais en l'occurrence, la figuration de notre scène se combine justement avec celle de la Résurrection. En outre, cette image est représentative de la troisième formule iconographique qui caractérise le thème de la Mise au tombeau.

Il s'agit d'une peinture murale qui fait partie du cycle de la vie du Christ peint dans la nef de l'église S. Giorgio in Lemine, à Almenno San Salvatore (fig. 183). Le thème de la Mise au tombeau est illustré dans la partie gauche de la composition et présente la particularité de figurer le tombeau dans une position oblique, par rapport au plan de l'image. Le sarcophage apparait une seconde fois, à droite, pour illustrer l'épisode de la Résurrection du Christ, les soldats endormis constituant une forme de transition entre les deux scènes. La formule iconographique proposée dans la *Mise au tombeau* d'Almenno est exceptionnelle puisqu'elle ne concerne que trois images murales, toutes italiennes et appartenant à la période du Trecento. Elle apparait, notamment, non loin d'Almenno, au sein du décor de la basilique S. Abbondio de Côme (fig. 184). Le cadrage de l'image est ici plus resserré et l'épisode de la Résurrection n'est pas figuré. Les personnages sont rassemblés autour du sarcophage, en position oblique, dont le couvercle à frontons triangulaires a été déposé sur le sol. Remarquons qu'un couvercle similaire apparait sur le tombeau entrouvert du Christ ressuscité à Almenno. Le dernier exemple qui fait appel à la troisième formule iconographique est la *Mise au tombeau* de l'abbaye de Pomposa à Codigoro (fig. 182). La coïncidence des deux premières peintures lombardes, alors même que cette troisième formule iconographique de la Mise au tombeau est exceptionnelle, laisse à penser qu'il pourrait s'agir d'un modèle local. Si l'hypothèse est juste, le peintre de Codigoro aurait pu en avoir connaissance au cours de sa formation ou lors d'un voyage, avant de réinterpréter le modèle lombard quelques années plus tard.

Si le lieu dans lequel se déroule la Mise au tombeau est fréquemment indéterminé, en particulier dans l'art mural de la France, les plus anciennes images témoignent d'un intérêt assez inhabituel pour l'insertion de la scène dans un cadre architectural. À partir des XIIIe-XIVe siècles, la composition s'enrichit de quelques éléments de paysage, mais cette tendance

[914] Voir note 402 p. 127.

s'accentue surtout au siècle suivant avec l'introduction de véritables panoramas paysagers, à l'arrière-plan de la Mise au tombeau. Dans quelques images italiennes, appartenant surtout à la période du Trecento, la scène se déroule sur les lieux de la Crucifixion.
Indépendamment du lieu dans lequel la scène s'inscrit, le tombeau constitue une composante essentielle de la structuration de l'espace compositif. Trois formules iconographiques ont été distinguées. La première, et aussi la plus fréquente, se caractérise par l'insertion du tombeau au premier plan, parallèlement au plan de l'image. Les personnages sont tous rassemblés à l'arrière, sauf dans le cas d'une variante où les deux porteurs du corps du Christ sont figurés sur les côtés du sarcophage. La deuxième formule iconographique apparait au cours du XIVe siècle et concerne surtout l'art mural de l'Italie. Le tombeau est toujours parallèle au plan de l'image mais légèrement en retrait, de sorte qu'un ou plusieurs personnages sont insérés au premier plan. La multiplication des points de vue dans la figuration des protagonistes permet d'introduire dans l'image un certain dynamisme, et surtout plus de réalisme. Enfin, la troisième formule iconographique, peu fréquente, se caractérise par la position oblique du tombeau.

4.4.3.2. La figure centrale : le corps du Christ mort

L'observation de la disposition générale du corps du Christ mort a permis de déterminer quatre formules iconographiques principales. Les deux premières formules se caractérisent par un portement du corps. Cependant, elles se distinguent de l'image orientale du transport du corps dans le sens où la dépouille est toujours figurée au-dessus du tombeau. Elles illustrent le moment précis où le corps du Sauveur va être déposé dans le sarcophage.
Dans la première formule, deux personnages portent le corps du défunt, l'un par les épaules ou la tête, l'autre par les pieds. De légères variantes peuvent être observées, en particulier l'introduction d'un troisième porteur qui soutient le corps du Christ par le milieu. Ce mode figuratif est ancien puisqu'il apparait déjà dans la *Mise au tombeau* de Sant'Angelo in Formis (fig. 168). Comme nous l'avons déjà constaté, la Vierge participe au transport de la dépouille de son Fils en tenant la tête, les deux hommes soutenant donc le corps par le milieu et par les pieds. La première formule perdure pendant toute la période étudiée, comme en témoigne la fresque de Lorenzetti à S. Francesco d'Assise (fig. 179), où les porteurs du corps sont également au nombre de trois.
La deuxième formule iconographique s'apparente à la première puisque le corps du Christ est toujours transporté par deux personnages, mais ceux-ci ne manipulent pas directement la dépouille qui a été déposée dans un linceul. Il s'agit d'une formule iconographique qui apparait dans l'art mural de l'Italie, au cours du XIVe siècle. La *Mise au tombeau* peinte par Taddeo Gaddi pour la tombe Bardi, à S. Croce (fig. 181), en constitue l'un des premiers exemples. Les deux porteurs ont passé l'extrémité du suaire par-dessus leur épaule et s'apprêtent à déposer le corps dans le tombeau. À partir du XVe siècle, ce mode figuratif est particulièrement fréquent dans l'art mural de la France, où il concerne plus d'un tiers des *Mises au tombeau* qui ont été recensées. Le modèle italien se diffuse dans les régions frontalières, comme en témoigne la peinture murale de La Brigue (fig. 175). Les deux porteurs, figurés sur les côtés du sarcophage, tiennent entre leurs mains les extrémités d'un large linceul immaculé, dans lequel la dépouille de Jésus a été déposée. Mais à la même période une figuration analogue est employée, loin de la frontière italienne, dans la *Mise au tombeau* de Kernascléden (fig. 174), ce qui révèle le succès de ce motif iconographique.

Dans les deux autres formules iconographiques qui caractérisent la disposition générale du corps du Christ, la dépouille a déjà été déposée par les porteurs. Les deux formules se distinguent l'une de l'autre en raison de la forme qui est conférée au tombeau. Dans la troisième formule iconographique, le corps est déposé sur une surface plane qui fait plutôt référence à la pierre d'embaumement. Ce motif s'apparente à la vénération de la véritable pierre sur laquelle le Christ aurait été embaumé. Dans le Saint-Sépulcre de Jérusalem, l'emplacement de cette pierre est matérialisé par une dalle de marbre[915]. En outre, la figuration de la pierre d'embaumement permet d'interpréter la scène dans une perspective eucharistique, en raison de sa forme qui évoque celle d'un autel. L'image matérialise ainsi la présence réelle du corps du Christ sur l'autel et, par conséquent, dans les deux espèces consacrées par le prêtre. Dans la dernière formule, le corps du Sauveur est véritablement déposé à l'intérieur du tombeau.

La troisième formule iconographique est particulièrement fréquente dans l'art mural de l'Italie, avec un recensement de 18 occurrences. Elle concerne, notamment toutes les *Mises au tombeau* qui ont été réalisées au cours du Duecento. Dans la fresque du Maître de saint François, dans basilique inférieure d'Assise (fig. 172), le corps du Christ est clairement déposé sur une surface plane qui ne peut être confondue avec la forme d'un tombeau. Dans la peinture murale de Bominaco (fig. 173), il est plus délicat d'appréhender la nature de l'élément sur lequel le corps repose, car seule la face antérieure est visible. Cependant, la position du défunt, appuyé sur un coude et les jambes bien visibles, laisse à penser qu'il s'agit bien de la pierre d'embaumement. La formule iconographique perdure aux siècles suivants, comme dans une *Mise au tombeau* qui fait partie d'un petit cycle de la Passion peint par Mariotto di Nardo, vers 1400-1410[916], pour l'officine pharmaceutique du couvent de S. Maria Novella, à Florence (fig. 185). La scène s'inscrit dans un extérieur, caractérisé par quelques éléments rocheux et par un arrière-plan sombre. Les personnages sont rassemblés tout autour du Christ, dont le corps est déposé sur la pierre d'embaumement, recouverte du linceul dans lequel la dépouille a été transportée. Le défunt fait l'objet d'une grande attention puisque sa tête repose sur un coussin rouge. Il existe une importante dichotomie entre les personnages sacrés et nimbés, rassemblés dans la partie droite de la composition et donc du côté de la tête du Sauveur, et les quatre hommes qui sont figurés près des pieds de Jésus. L'homme qui tient l'extrémité du linceul et celui qui a les mains voilées doivent être identifiés aux porteurs du corps. Cependant, il est tout à fait inhabituel que des hommes supplémentaires soient figurés dans la Mise au tombeau. En outre, deux anges assistent à la scène depuis l'arrière-plan, l'un d'entre eux tenant ostensiblement les clous de la Crucifixion. Dans l'art mural de l'Hexagone, deux images semblent s'apparenter à la troisième formule iconographique, mais leur mauvais état de conservation ne permet pas de l'affirmer avec certitude. Dans la *Mise au tombeau* de Bioule, notamment, la silhouette bien visible du Christ mort laisse à penser que le corps est déposé sur la pierre d'embaumement.

La dernière formule iconographique, montrant le corps du Sauveur déjà déposé à l'intérieur d'un véritable tombeau, est particulièrement inhabituelle et ne concerne que trois images italiennes des XIVe et XVe siècles. Dans la *Mise au tombeau* d'Almenno San Salvatore (fig. 183), par exemple, le défunt est enveloppé dans un linceul et étendu dans le sarcophage. Le fait que le corps soit déjà déposé dans le tombeau permet d'accentuer le contraste avec la figure du Christ ressuscité, dans la partie droite de la composition.

---

[915] SCHILLER (1972), *op. cit.*, p. 172-173.

[916] Voir note 313 p. 112.

Que le corps du Christ soit porté ou déjà déposé sur la pierre d'embaumement ou le tombeau, il est caractérisé par trois positions principales, dont la diversité s'observe essentiellement dans l'art mural de l'Italie.

La première position est particulièrement statique puisque le corps du défunt est entièrement allongé. Dans l'art mural de la Péninsule, cette position caractérise déjà les images les plus anciennes, comme dans les *Mises au tombeau* de Sant'Angelo in Formis ou de Saccargia (fig. 168 et 169). Remarquons, à nouveau, que le corps du Christ est entièrement enveloppé dans des bandelettes, ce qui contribue à la raideur accentuée du corps. Ce motif iconographique, proprement italien, concerne exclusivement des images murales antérieures au milieu du XIVe siècle. La figuration du Christ entièrement allongé s'avère particulièrement répandue dans l'art mural du Trecento. Dans la *Mise au tombeau* de Codigoro (fig. 182), le corps du défunt conserve une stricte raideur alors même que l'un des porteurs le tire par les bras pour le hisser à l'intérieur du sarcophage. À Almenno San Salvatore (fig. 183), en revanche, la position du corps est cohérente avec le fait qu'il soit déjà déposé dans le tombeau. Du point de vue proportionnel, la figuration du Christ allongé est plus fréquente dans l'art mural de la France, où elle concerne la quasi-totalité des *Mises au tombeau* qui ont été rassemblées. Cette position du corps du défunt s'observe déjà dans les peintures murales fragmentaires de Lutz-en-Dunois ou de Bioule, mais il en existe surtout de beaux exemples appartenant à la période du XVe siècle. Dans la *Mise au tombeau* de Kernascléden (fig. 174), par exemple, la raideur de la dépouille s'accorde mal avec son transport dans le linceul. Cependant, le fléchissement de l'une des jambes témoigne d'une volonté de rompre légèrement avec la rigidité du corps.

La deuxième position attribuée au corps du Christ se caractérise, justement, par l'introduction d'un certain dynamisme grâce au relèvement de la tête ou du buste. D'un point de vue symbolique, ce mode figuratif permet peut-être d'indiquer que la mort du Christ n'est pas définitive, évoquant ainsi la Résurrection imminente. Cette position du corps du Sauveur concerne la moitié des *Mises au tombeau* qui appartiennent à l'art mural de l'Italie. Dans la peinture murale de Ronzano (fig. 170), la dépouille du Christ est sur le point d'être déposée à l'intérieur du tombeau, comme l'indique le rectangle plus sombre sur lequel il se détache. La stricte horizontalité du corps est interrompue par la tête que la Vierge relève, dans une position peu naturelle, pour serrer le visage de son Fils contre le sien. Les images murales observées ont révélé que le relèvement de la tête ou du buste de Jésus est très souvent associé à cette attitude de Marie, sur laquelle nous reviendrons. Dans la *Mise au tombeau* de Bominaco (fig. 173), la position du défunt est encore plus artificielle puisque son buste est relevé et qu'il s'appuie sur un coude. Cependant, l'adoption de cette position particulière autorise chacun des trois personnages, figurés derrière le tombeau, à toucher une partie du corps du Christ, qu'il s'agisse de ses mains ou de son buste. Taddeo Gaddi fait preuve d'un plus grand naturalisme lorsqu'il peint le corps du Christ dans la *Mise au tombeau* de la tombe Bardi, à S. Croce de Florence (fig. 181). Le buste du défunt est légèrement relevé à cause de la forme du linceul dans lequel il est transporté, mais également parce qu'il est soutenu par la Vierge. La tête, légèrement inclinée, s'affaisserait peut-être tout à fait si elle ne reposait pas contre le visage de Marie.

Enfin, dans quelques *Mises au tombeau* à l'iconographie inhabituelle, le Christ est assis sur la pierre d'embaumement ou le rebord du tombeau, une figuration qui évoque celle du Christ de pitié. Dans l'église S. Pietro in Vineis d'Anagni, un cycle de la Passion a été peint dans les années 1320-1330[917]. La *Mise au tombeau* (fig. 186) se déroule sur le lieu de la

[917] Voir note 223 p. 99.

Crucifixion, comme l'indique la présence de la croix, caractérisée par des traverses obliques, qui se détache sur un arrière-plan uniforme. Au premier plan, trois hommes portent le corps du Christ et s'apprêtent à le déposer, vraisemblablement sur la pierre d'embaumement, mais la mauvaise qualité de la reproduction en notre possession permet d'en douter. La position du Christ assis est peu naturelle ; ses jambes sont étendues dans l'axe longitudinal de la pierre tandis que son buste, soutenu par l'un des porteurs, est tourné vers le regardeur. La figuration du Christ assis est plus convaincante dans une *Mise au tombeau* peinte par Liberale da Verona, vers 1490[918], dans l'église S. Anastasia de Vérone (fig. 187). La scène s'inscrit dans un extérieur, caractérisé par quelques éléments rocheux. La figuration du vaste tombeau de pierre est inhabituelle. Il est incliné, ce qui indique qu'il a été déposé sur une surface qui n'est pas plane, et il semble figuré perpendiculairement au plan de l'image, grâce à un habile raccourci. Le corps du Christ, soutenu par les saintes femmes, est assis sur le rebord du tombeau, les jambes à l'intérieur de la cavité.

La disposition générale du corps du Christ est caractérisée par quatre formules iconographiques principales. Les deux premières s'apparentent à un portement du corps mais se distinguent de l'iconographie orientale grâce à la présence du sarcophage, au-dessus duquel la dépouille est figurée. Dans un cas, les porteurs tiennent le corps par la tête, ou les épaules, et par les pieds. Dans l'autre, ils utilisent un linceul, dans lequel le corps est déposé, afin de ne pas souiller la chair sacrée du Sauveur. Cette deuxième formule iconographique apparait dans l'art mural italien du XIVe siècle et se diffuse particulièrement en France, dès le siècle suivant. Dans les deux autres formules iconographiques, le corps du Christ a déjà été déposé par les porteurs, soit sur la pierre d'embaumement, soit, mais plus rarement, directement à l'intérieur du tombeau. La troisième formule est surtout employée dans l'art mural de la Péninsule, en particulier au Duecento, tandis que la dernière n'a été observée que dans quelques images appartenant aux XIVe et XVe siècles.
Quelle que soit la disposition générale adoptée pour le corps du Christ mort, celui-ci se caractérise par trois positions principales. Dans certaines images murales de la Mise au tombeau, notamment parmi les plus anciennes, le défunt est allongé dans une stricte rigidité. Dans ce contexte, il arrive que la dépouille soit entièrement enveloppée de bandelettes, mais ce motif particulier ne concerne que certaines images italiennes, toutes antérieures au XIVe siècle. La deuxième position est particulièrement répandue dans l'art mural de la Péninsule et introduit un certain dynamisme grâce au relèvement de la tête ou du buste du défunt. Enfin, beaucoup plus rarement, le Christ mort est assis sur la pierre d'embaumement ou sur le rebord du tombeau, une position qui évoque particulièrement l'image du Christ de pitié.

4.4.3.3. La Vierge

Après avoir assisté à la Crucifixion de son Fils et aux épisodes qui suivent immédiatement sa mort, la Vierge est encore présente dans toutes les images murales qui illustrent le thème iconographique de la Mise au tombeau. Comme dans les contextes iconographiques de la Déposition ou de la Déploration du Christ, certaines attitudes de la Vierge favorisent

[918] GREGORI (1996), *op. cit.*, p. 143.

un contact privilégié avec le corps du défunt, en particulier dans l'art mural de l'Italie, alors que d'autres sont plus individuelles.

À l'instar de ce qui a été observé dans les images de la Déploration du Christ, la Vierge serre souvent le visage de son Fils contre le sien. Il s'agit d'une attitude très fréquente puisqu'elle concerne la moitié des *Mises au tombeau* qui appartiennent à notre documentation italienne. Elle apparait, dès le XIIe siècle, dans la peinture murale de Ronzano (fig. 170). D'ailleurs, cette attitude particulière, qui dénote une relation privilégiée avec le Sauveur, permet d'identifier la Vierge que rien ne distingue des autres saintes femmes présentes. Le motif iconographique perdure jusqu'à la fin du XIVe siècle, mais il est surtout répandu au Trecento – il concerne 14 occurrences sur les 22 *Mises au tombeau* qui ont été recensées dans le *corpus* italien pour cette période. Dans la fresque que Pietro Lorenzetti a réalisée pour la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 179), la Vierge enlace étroitement le buste de son Fils et presse tendrement son visage contre le sien. Cette attitude est la plus fréquente et on l'observe, à nouveau, dans la *Mise au tombeau* de l'officine pharmaceutique de S. Maria Novella, à Florence (fig. 185). À Codigoro (fig. 182), la mise en image du motif iconographique est quelque peu différente. La Vierge est assise sur le sol et presse encore le visage de Jésus contre le sien, tandis que les autres personnages s'emploient à hisser le corps dans le tombeau.

En dehors de cette attitude récurrente, le contact entre la Vierge et le Christ s'établit d'une manière différente, dans quelques rares images murales. Il arrive, par exemple, que Marie tienne la main de son Fils. Cette attitude apparait, peut-être pour la première fois, dans la *Mise au tombeau* de Bominaco (fig. 173). En effet, il faut sans doute considérer que la femme qui serre son visage contre celui du Christ n'est pas la Vierge, puisqu'elle est vêtue comme la femme qui, dans la *Déposition*, a été identifiée à Marie-Madeleine. La mère de Jésus serait donc celle qui presse la main droite du défunt contre son visage. Dans la fresque de S. Francesca Romana de Rome (fig. 180), deux femmes tiennent les mains du Christ. Il n'est pas envisageable d'identifier la Vierge à celle qui est figurée de dos, au premier plan de l'image. En revanche, la seconde baise la main du défunt et cette proximité particulière nous incite à reconnaitre en elle la mère de Jésus. Dans la *Mise au tombeau* de Kernascléden (fig. 174), la Vierge est le seul personnage autorisé à toucher directement la chair sacrée du Christ, en l'occurrence en lui caressant le bras. Les porteurs, eux-mêmes, utilisent le linceul pour transporter le corps tandis que les autres se recueillent à distance. Enfin, dans deux images italiennes tout à fait exceptionnelles, la Vierge aide à porter la dépouille de son Fils en tenant la tête, comme dans la peinture murale de Sant'Angelo in Formis (fig. 168).

Les autres attitudes adoptées par la Vierge sont plus individuelles et excluent tout contact avec le corps du Christ. Bien qu'assez variées, ces différentes attitudes évoquent des gestuelles qui ont déjà été observées dans d'autres contextes iconographiques.

Le plus souvent, la Vierge joint les mains en signe de prière. Cette attitude est particulièrement fréquente dans l'art mural de la France, où elle apparait dès les XIIe-XIIIe siècles dans la *Mise au tombeau* de Lutz-en-Dunois. En revanche, dans l'art mural de la Péninsule, la gestuelle de la prière ne concerne que des images réalisées aux XIVe et XVe siècles. Nous en trouvons un exemple dans une *Mise au tombeau* peinte en 1446, par un anonyme connu sous l'appellation de Maître du triptyque de 1454[919], dans l'église S. Michele Arcangelo à Isola Maggiore sul Lago Trasimeno (fig. 188). La scène s'inscrit dans un paysage rocheux et

[919] DE MARCHI (2002), *op. cit.*, p. 195.

arboré. Les personnages sont répartis tout autour de la pierre d'embaumement, positionnée parallèlement au plan de l'image, sur laquelle le corps du Christ vient d'être déposé. Les personnages sont nombreux, ce qui complexifie leur identification, d'autant plus qu'ils sont tous nimbés. Plusieurs groupes se distinguent. Tout d'abord, les deux porteurs, l'un entourant encore le buste du défunt de ses bras, tandis que l'autre arrange l'extrémité du linceul, près de sa tête. Derrière le porteur tenant le buste de Jésus, deux personnages se lamentent. Trois saintes femmes, agenouillées autour de la pierre d'embaumement, baisent les mains et les pieds du Christ. Enfin, trois autres personnages sont debout près des pieds du défunt. Il est fort probable que la Vierge soit la femme aux mains jointes qui, en dehors des porteurs, est figurée au plus près de la tête du Christ, une position qui souligne sa dignité particulière.

Plus rarement, Marie écarte les mains en signe de stupeur, une attitude qui a déjà été observée dans les contextes iconographiques de la Déposition et de la Déploration du Christ. Dans la *Mise au tombeau* peinte dans la basilique S. Abbondio de Côme (fig. 184), quatre hommes sont rassemblés autour du corps du Christ, bientôt déposé à l'intérieur du tombeau, tandis que trois saintes femmes se tiennent à l'écart. La première, que l'on droit probablement identifier à la Vierge, écarte largement les mains lorsqu'elle réalise qu'elle voit son Fils pour la dernière fois. Dans l'art mural de la France, le seul exemple découvert apparait dans la peinture murale de La Brigue (fig. 175). La Vierge est frappée de stupeur en apercevant le cadavre décharné de son Fils, que les porteurs descendent dans le sarcophage. La position de son corps, incliné vers la droite, semble indiquer que Marie va se pencher pour étreindre Jésus une dernière fois, à moins qu'il ne s'agisse d'un signe de défaillance.

En effet, le motif de l'évanouissement de la Vierge existe dans le contexte iconographique de la Mise au tombeau, mais il s'avère tout à fait exceptionnel puisqu'il n'apparait que dans quatre images murales, toutes conservées en Italie ou réalisées par un peintre italien. Au sein du *corpus* de cette enquête, le motif apparait pour la première fois dans la fresque du Maître de saint François, dans la basilique inférieure de S. Francesco d'Assise (fig. 172). La Vierge en pâmoison tombe à genoux, la tête fortement inclinée vers l'arrière et les yeux clos. Trois saintes femmes la soutiennent. De la même manière, la Vierge s'effondre dans les bras des saintes femmes dans la *Mise au tombeau* de S. Pietro in Vineis d'Anagni (fig. 186). Dans l'art mural de la France actuelle, le motif iconographique de la Vierge évanouie a été observé dans une seule *Mise au tombeau* fragmentaire, conservée dans la cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne. Mais cette peinture murale a été réalisée au XVe siècle par un membre de l'atelier du peintre piémontais, Giacomo Jaquerio[920]. Les mutilations de la peinture ne permettent plus de déterminer le lieu dans lequel la scène se déroule. Au premier plan, le corps du Christ est en train d'être déposé à l'intérieur du tombeau par les deux porteurs, figurés sur les côtés. Les autres personnages sont rassemblés derrière le sarcophage. Au centre, la Vierge évanouie est soutenue par une sainte femme et par Jean.

Pour finir, évoquons quelques attitudes plus ponctuelles, mais particulièrement expressives. Dans la *Mise au tombeau* de Saccargia (fig. 169), la Vierge est figurée près de la tête du Christ et se distingue des saintes femmes qui, exceptionnellement, ne sont pas nimbées. Marie manifeste sa profonde tristesse en posant une main sur sa joue, selon le vocabulaire formel issu du répertoire antique déjà observé dans le contexte iconographique de la Crucifixion. Vers 1263-1283, un cycle de la Passion du Christ, comportant une *Mise au tombeau*,

[920] GARDET Clément, *De la peinture du Moyen Âge en Savoie, Tome II, Peinture murale en Maurienne*, Annecy : Gardet, 1966, p. 107-108.

a été peint par Gentile da Rocca et son atelier[921] dans l'église S. Maria ad Cryptas de Fossa (fig. 189). La composition est proche de celle de la peinture murale de Bominaco même si les personnages figurés sont très différents. La scène s'inscrit dans un lieu indéterminé, délimité par une frise crénelée. Comme à Bominaco, le tombeau, ou peut-être la pierre d'embaumement, occupe toute la largeur de la composition. Autre similitude au niveau du corps du Christ qui est enveloppé dans le linceul jusqu'à la taille, tandis que le buste est nu. La position du défunt est peu naturelle puisque sa tête est relevée sans qu'aucun des personnages ne la soutienne. Trois saintes femmes sont figurées derrière le tombeau et rien ne permettrait de les distinguer sans la présence d'inscriptions fragmentaires, près de la bordure supérieure de l'image. La Vierge est au centre, inclinant légèrement son visage douloureux vers celui de son Fils. À l'instar de ses deux compagnes, Marie déchire ses vêtements pour exprimer son profond chagrin et dénoncer l'injustice du sort qui a été réservé au Christ. Dans la *Mise au tombeau* de Saint-Pé-d'Ardet (fig. 177), l'attitude adoptée par la Vierge est beaucoup moins dramatique. Figurée au centre du groupe de personnages rassemblé derrière le tombeau, elle est identifiable grâce à son costume – une robe rose et un manteau clair parsemé de fleurettes sombres – qu'elle porte déjà dans la *Crucifixion* qui précède cette image. La Vierge croise les mains sur sa poitrine en signe d'acceptation, une gestuelle qui a été largement employée dans l'iconographie de l'Annonciation. Dans le contexte de la Mise au tombeau, la sérénité de Marie souligne l'imminence de la Résurrection. La mère ne pleure pas le Fils car elle sait déjà que sa mort est un état nécessaire, mais temporaire.

Comme dans les contextes iconographiques de la Déposition ou de la Déploration du Christ, certaines attitudes de la Vierge, dans la Mise au tombeau, favorisent un contact avec le corps du défunt tandis que d'autres gestuelles, plus individuelles, l'excluent totalement.
Dans la première catégorie, l'attitude la plus fréquente montre la Vierge pressant son visage contre celui de son Fils, une attitude analogue à celle qui a été observée dans certaines images de la Déploration du Christ. Moins fréquemment, il arrive que la Vierge se contente de tenir la main de son Fils, à moins qu'elle ne participe exceptionnellement au transport du corps.
Parmi les gestuelles plus individuelles qui sont attribuées à la Vierge, il est fréquent de la voir joindre les mains en signe de prière, une attitude qui est particulièrement répandue dans l'art mural de l'Hexagone dès les XIIe-XIIIe siècles, alors qu'elle n'apparait qu'aux XIVe et XVe siècles en Italie. D'autres attitudes, comme les mains écartées en signe de stupeur ou le motif de l'évanouissement de la Vierge, ont déjà été observées dans des images illustrant d'autres épisodes de la Passion. Mais certaines gestuelles sont adoptées plus ponctuellement et se caractérisent par une grande expressivité, qui traduit généralement la profonde douleur de Marie.

4.4.3.4. Les autres personnages

En dehors du Sauveur mort et de la Vierge, les personnages qui participent à la Mise au tombeau sont les mêmes que ceux qui apparaissent dans la Déposition et dans la Déploration du Christ : Jean, les saintes femmes, parmi lesquelles Marie-Madeleine se distingue

[921] Voir notes 125 et 126 p. 86.

parfois, enfin Joseph d'Arimathie et Nicodème, qui participent souvent au portement de la dépouille.

Jean

Si Jean est presque toujours présent dans le contexte iconographique de la Mise au tombeau, son absence a été observée dans quelques images murales appartenant à la documentation de cette enquête. C'est le cas, par exemple, dans une peinture murale réalisée dans les années 1330[922] sur le mur d'entrée du baptistère S. Giovanni d'Agliate (fig. 190). La scène se déroule dans un lieu indéterminé, caractérisé par un arrière-plan uniformément vert. Au premier plan, la pierre d'embaumement, sur laquelle le corps du Christ est déposé, occupe toute la largeur de la composition. Cette image met particulièrement l'accent sur le rôle des saintes femmes au moment de l'ensevelissement du Sauveur, puisque ni Jean, ni les porteurs de la dépouille ne sont figurés. La Vierge se distingue en enlaçant le corps du défunt, lui relevant la tête comme si elle s'apprêtait à l'embrasser.

Lorsque Jean est présent, il est caractérisé par deux types d'attitudes, à l'instar de la Vierge et comme cela a déjà été observé dans le contexte iconographique de la Déploration du Christ.
Les deux premières attitudes, qui se rencontrent exclusivement dans l'art mural de l'Italie, favorisent le contact entre le disciple et le corps de son maître. Ainsi, dans sept images murales conservées dans la Péninsule, Jean tient la main du Christ. Il s'agit d'une attitude qui concerne principalement les *Mises au tombeau* antérieures au XIVe siècle. Dans la peinture murale de Ronzano (fig. 170), Jean se distingue des saintes femmes qui l'entourent grâce à ses cheveux plus courts, mais surtout grâce à la proximité qu'il entretient avec le défunt, dont il embrasse la main avec ferveur. Dans la *Mise au tombeau* de Bominaco (fig. 173), l'identification de Jean n'est pas problématique puisqu'il s'agit du seul homme présent. Le disciple a saisi la main de son maître et la presse contre son cœur. Dans la peinture murale de Fossa (fig. 189), Jean se distingue des deux porteurs du corps qui ne sont pas nimbés. La main voilée par un pan de son manteau pour ne pas souiller la chair sacrée, le disciple bien aimé soulève avec déférence la main du Christ.
Plus rarement, Jean ne tient pas la main mais les pieds du Christ, en se substituant à l'un des porteurs du corps. Il s'agit d'une attitude qui n'a été observée qu'à trois reprises, dans des images murales du XIVe siècle conservées dans des régions de l'Italie centrale. Dans la *Mise au tombeau* peinte par Pietro Lorenzetti à Assise (fig. 179), par exemple, Jean doit être identifié au jeune homme blond qui tient les pieds du Christ, sur la droite du tombeau. Sa présence permet au peintre de figurer le deuxième porteur au premier plan de l'image, soutenant la dépouille par le milieu.

Comme dans le cas de la Vierge, les autres attitudes attribuées à Jean sont plus individuelles et n'autorisent aucun contact avec le corps du Christ. Parmi celles-ci, deux gestuelles apparaissent d'une manière assez récurrente, en particulier dans l'art mural de l'Italie.
Ainsi, dans certaines images réalisées à partir du XIIIe siècle, Jean pose une main sur sa joue en signe de tristesse. Il s'agit, comme pour la Vierge, d'une gestuelle provenant de l'iconographie de la Crucifixion, qui s'est elle-même inspirée du répertoire antique. Jean

[922] *La pittura in Lombardia…* (1993), *op. cit.*, p. 62.

adopte cette gestuelle dans la *Mise au tombeau* d'Almenno San Salvatore (fig. 183), où il est figuré en marge du groupe des saintes femmes. La main droite posée sur sa joue, le disciple tourne son visage douloureux vers le défunt, que la Vierge étreint une dernière fois. Dans la fresque de l'officine pharmaceutique de S. Maria Novella de Florence (fig. 185), Jean occupe une place privilégiée, au plus près de la tête du Christ et de la Vierge qui donne un ultime baiser à son Fils. Il adopte une gestuelle identique et son visage affiche un air mélancolique. La figuration de Jean dans cette attitude est peu fréquente dans l'art mural de l'Hexagone mais elle apparait, néanmoins, dans la *Mise au tombeau* de Saint-Pé-d'Ardet (fig. 177). Jean est identifiable grâce à ses cheveux blonds et au costume – une tunique rose et un manteau clair – qu'il portait déjà dans la *Crucifixion* qui précède cette image, au sein du cycle de la Passion peint dans l'édifice. Il est donc figuré près des pieds du Christ, entre la Vierge et le porteur de droite. Sa gestuelle, la main droite sur la joue, se distingue encore mais les dégradations de la couche picturale ne permettent plus d'appréhender l'expression de son visage, tourné vers son maître.

À partir du XIVe siècle dans l'art mural de la Péninsule, Jean est parfois figuré les mains jointes, en signe de prière. Dans la *Mise au tombeau* de S. Abbondio de Côme (fig. 184), l'identification de Jean est problématique car deux jeunes hommes blonds apparaissent près du sarcophage dans lequel le corps du Christ vient d'être déposé. L'observation du costume du disciple dans les autres images qui composent le cycle ne nous renseigne pas car il n'est jamais identique. En revanche, la chevelure bouclée du personnage qui joint les mains s'apparente à celle de Jean dans la *Crucifixion* ou dans la *Déposition du Christ* qui précèdent cette image. Nous en déduirons donc qu'il s'agit bien du disciple, tandis que le jeune homme qui enveloppe les jambes du défunt dans le linceul fait partie du groupe des porteurs. Dans l'art mural de la France, une seule *Mise au tombeau* figure Jean les mains jointes, à Kernascléden (fig. 174). Comme à Saint-Pé-d'Ardet, le disciple apparait entre la Vierge et le porteur de droite, identifiable grâce à ses cheveux blonds et bouclés qui le distinguent des femmes voilées.

Une autre attitude, montrant Jean qui apporte son soutien à la Vierge, concerne quelques images murales principalement conservées en France et toutes réalisées à partir du XVe siècle. Dans la *Mise au tombeau* de La Brigue (fig. 175), Jean est le jeune homme blond figuré à la gauche de la Vierge. Les deux bras tendus vers la mère du Christ, le disciple semble craindre qu'elle ne défaille à la vue de son Fils déposé dans le tombeau. Dans la peinture murale de Saint-Jean-de-Maurienne, qui a déjà été évoquée plus haut au sujet du motif iconographique de la Vierge évanouie, Jean aide une sainte femme à soutenir le corps sans force de Marie.

Enfin, les attitudes de Jean traduisent une douleur exacerbée dans trois *Mises au tombeau* qui appartiennent à l'art mural de l'Italie. À Sant'Angelo in Formis (fig. 168), le disciple doit être identifié au jeune homme, aux cheveux courts, qui est figuré derrière le tombeau, entre les deux porteurs du corps. Il pose une main sur son menton pour exprimer sa tristesse, une gestuelle qui possède la même signification que la main posée sur la joue[923]. De l'autre main, voilée dans un pan de son manteau, Jean essuie ses larmes. Dans la *Mise au tombeau* d'Isola Maggiore sul Lago Trasimeno (fig. 188), Jean doit probablement être identifié au personnage qui se tient près de la Vierge, que nous avons déjà reconnue dans la femme aux mains jointes figurée près de la tête du Christ. Le disciple manifeste son profond chagrin et refuse de regarder la dépouille de son maître, en dissimulant ses yeux de sa main droite. Dans la peinture murale conservée dans l'église S. Anastasia de Vérone

[923] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 181.

(fig. 187), Jean est sans doute le personnage qui est figuré à l'extrémité droite de la composition. Assis à même le sol et les mains croisées devant sa jambe, l'attitude du disciple évoque celle, adaptée du répertoire antique, qui a déjà été observée dans le contexte iconographique de la Crucifixion. Abîmé dans sa douleur, Jean rejette fortement la tête vers l'arrière, comme s'il jetait un regard implorant à Dieu dans le Ciel.

Les saintes femmes et Marie-Madeleine

À l'instar de ce qui a été observé dans les images murales de la Déposition et de la Déploration du Christ, les saintes femmes sont omniprésentes dans le contexte iconographique de la Mise au tombeau. Dans l'art mural de la France et de l'Italie, elles apparaissent respectivement à 12 et 36 reprises.
La présence des saintes femmes est justifiée par les sources littéraires, notamment par les trois synoptiques. Pour Marc et Matthieu, il s'agit de Marie de Magdala et de l'autre Marie, que Marc identifie à la mère de Joset. Chez Luc, les saintes femmes présentes ne sont pas nommées mais, ayant observé où le corps de Jésus avait été enseveli, elles reviennent au sépulcre après le sabbat, avec les aromates nécessaires à l'embaumement du corps. Au niveau des sources apocryphes, seule la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème* indique que les saintes femmes étaient présentes au moment de la Mise au tombeau, avec parmi elles Marie-Madeleine et Salomé. Dans la littérature médiévale qui a été étudiée dans le cadre de cette enquête, les saintes femmes ne sont généralement pas évoquées. Dans les *Méditations sur la vie du Christ*, seule Marie-Madeleine est présente. En revanche, le second récit des *Révélations célestes* de Brigitte de Suède se rapproche de la tradition synoptique puisque Marie-Madeleine est bien accompagnée des saintes femmes.

Du point de vue iconographique, les saintes femmes sont généralement rassemblées derrière le tombeau, autour de la Vierge. Dans la *Mise au tombeau* de l'église S. Pietro in Vineis d'Anagni (fig. 186), trois saintes femmes entourent la Vierge évanouie dans la partie droite de la composition. Deux d'entre elles la soutiennent tandis que la dernière pose une main sur sa joue, en signe de tristesse. À Martignac (fig. 177), les deux saintes femmes qui accompagnent Marie lui prodiguent des gestes de soutien, posant leurs mains sur son épaule ou son bras.
Dans d'autres images murales de la Mise au tombeau, l'attitude expressive des saintes femmes traduit la profonde douleur qu'elles ressentent, reflétant ainsi le rôle des pleureuses dans la dramatisation des funérailles. Ces attitudes sont particulièrement outrancières dans la peinture murale de Ronzano (fig. 170). La sainte femme qui est figurée près du porteur de gauche s'arrache les cheveux, un geste qui exprime traditionnellement une émotion violente telle que la colère ou, comme c'est le cas ici, un profond désespoir[924]. Les deux autres s'apprêtent à déchirer leurs vêtements, à l'instar, nous l'avons vu, de la Vierge et des saintes femmes dans la *Mise au tombeau* de Fossa (fig. 189).
Dans la fresque peinte par Pietro Lorenzetti dans la basilique S. Francesco d'Assise (fig. 179), la douleur des saintes femmes s'exprime au travers de trois attitudes distinctes. Celle qui est la plus à gauche pose ses deux mains sur ses joues, une attitude s'apparentant à celle qui est issue du répertoire antique car le doublement du geste ne semble pas en modifier le sens général, mais indique au contraire une gradation dans la douleur. La deuxième sainte femme, revêtue d'une robe écarlate, lève ses mains jointes dans une geste

[924] GARNIER (1982), *op. cit.*, p. 137.

d'imploration. Enfin, la dernière s'arrache les cheveux, comme dans la peinture murale de Ronzano.
À Almenno San Salvatore (fig. 183), deux saintes femmes imitent la gestuelle de Jean en posant une main sur leur joue, en signe de tristesse. La troisième manifeste sa douleur en levant les bras, un motif iconographique qui a déjà été observé à plusieurs reprises et qui concerne souvent le personnage de Marie-Madeleine. En l'occurrence, aucun élément ne vient corroborer cette identification, ni le type physique, ni la présence de l'attribut.
Dans la *Mise au tombeau* d'Isola Maggiore sul Lago Trasimeno (fig. 188), les saintes femmes sont plus nombreuses qu'à l'ordinaire. Trois d'entre elle sont agenouillées autour du tombeau, embrassant les mains et les pieds du Christ. Leur type physique et leurs attitudes correspondent aux caractéristiques habituelles de Marie-Madeleine. Cependant, la multiplication des personnages interdit toute identification. À l'extrémité droite de la composition, deux autres saintes femmes assistent à la scène dans une attitude recueillie. Le personnage qui les précède, en essuyant ses larmes dans un pan de son manteau, est vraisemblablement un homme, peut-être l'un des porteurs du corps.
La figuration des saintes femmes dans la peinture murale de Codigoro (fig. 182) est tout à fait exceptionnelle car deux d'entre elles sont en train de soulever le corps du Christ afin qu'il soit déposé dans le tombeau. La première, assise sur le sol près de la Vierge, soutient la dépouille par le milieu. La seconde, vêtue de jaune, entoure de ses bras les jambes du défunt.

D'autres images murales de la Mise au tombeau associent les saintes femmes à l'idée de l'embaumement du corps, au travers de la figuration de boites contenant les aromates nécessaires à cette pratique funéraire. Ce motif iconographique est introduit précocement dans l'art mural de l'Italie puisqu'il apparait déjà dans la *Mise au tombeau* de Saccargia (fig. 169). Chacune des deux femmes qui occupent le centre de la composition porte un petit pot blanc ayant la forme d'une pyxide. Le doublement du motif permet véritablement de mettre en exergue la fonction d'embaumeuses des saintes femmes, conformément à l'*Évangile selon saint Marc*.
Cette image est tout à fait exceptionnelle et la figuration du pot d'onguent n'est pas très répandue dans l'art mural de la Péninsule. En France, le motif iconographique permet surtout d'identifier Marie-Madeleine, dont il constitue l'attribut privilégié. Cependant, la figuration de cet attribut est assez récurrente ce qui laisse à penser qu'il permet également de souligner l'idée de l'embaumement du corps, dans le contexte iconographique de la Mise au tombeau. Dans la peinture murale de Kernascléden (fig. 174), seule la sainte femme qui apparait entre la Vierge et Jean tient un petit pot d'onguent, ce qui incite à l'identifier à Marie-Madeleine. Le doute n'est plus permis dans la *Mise au tombeau* de La Brigue (fig. 175), où la pécheresse repentie possède ses caractères physiques habituels. Ayant déposé la boite sur le rebord du tombeau, elle en soulève le couvercle tout en touchant l'épaule du Christ de l'autre main. Cette attitude semble indiquer que Marie-Madeleine a commencé à enduire la dépouille de son maître avec l'onguent contenu à l'intérieur.

En dehors des images dans lesquelles elle apparait avec son attribut, Marie-Madeleine n'a pu être identifiée dans aucune des *Mises au tombeau* qui appartiennent à l'art mural de la France. En Italie, la pécheresse repentie apparait à 14 reprises, parfois identifiée grâce à son attribut, mais plus généralement grâce à son type physique traditionnel. La peinture murale de Bominaco (fig. 173) fait figure d'exception car rien ne permet de reconnaitre Marie-Madeleine. Cependant, il faut supposer que, comme dans la *Déposition du Christ* qui

appartient au même cycle pictural, la femme qui enlace le corps du Christ est probablement la sainte. Les attitudes et les costumes sont, en effet, analogues.

Dans l'art mural de la Péninsule, Marie-Madeleine est généralement associée à certaines actions ou attitudes particulières. Le plus souvent, la sainte tient la main du Christ, une attitude qui a déjà été observée chez Jean. Par exemple, dans la *Mise au tombeau* d'Agliate (fig. 190), la femme de droite qui tient les mains du défunt entre les siennes est très certainement Madeleine. En effet, elle est la seule à posséder une longue chevelure, blonde et ondulée, que l'on distingue sous le voile porté par toutes les femmes figurées dans cette image. En outre, le contact privilégié qu'elle entretient avec le corps du Christ lui confère une certaine primauté par rapport à ses compagnes anonymes, tout en étant moins favorisée que la Vierge qui étreint véritablement le buste de son Fils. Lorsqu'elle tient la main de Jésus, Marie-Madeleine est souvent agenouillée devant le tombeau, au premier plan de l'image. Dans la fresque de l'officine pharmaceutique de S. Maria Novella (fig. 185), cette hypothèse est corroborée par la longue chevelure blonde caractérisant la femme qui embrasse la main du Christ. Un motif iconographique analogue est employé dans la *Mise au tombeau* de S. Francesca Romana de Rome (fig. 180). Malgré l'absence de caractères physiques propres à la figuration de Marie-Madeleine, la similitude des attitudes laisse à penser qu'il pourrait, néanmoins, s'agir de la sainte.

Contrairement à ce qui a été observé dans les images murales illustrant la Crucifixion et les deux épisodes qui suivent immédiatement la mort du Christ, il est rare que Marie-Madeleine soit figurée aux pieds du Christ dans le contexte iconographique de la Mise au tombeau. En effet, cette place est généralement dévolue à l'un des porteurs du corps, mais nous y reviendrons dans le paragraphe suivant. L'unique exemple répertorié fait partie d'un cycle de la Passion peint dans la chapelle du château Pallavicino, à Monticelli d'Ongina (fig. 191). Ces peintures murales ont été réalisées par Bonifacio Bembo après 1457, selon une commande de Carlo Pallavicino, évêque de Lodi[925]. La *Mise au tombeau* se déroule probablement en extérieur, comme l'indique le sol parsemé de quelques touffes de végétation rase. Au premier plan, le corps du Christ est allongé sur la pierre d'embaumement. Les deux porteurs, figurés de part et d'autre, tiennent encore dans leurs mains les extrémités du linceul qui a permis de transporter la dépouille. Les autres personnages sont rassemblés derrière la pierre d'embaumement et répartis symétriquement. La Vierge s'incline vers son Fils et s'apprête probablement à l'enlacer. Au centre, Jean joint les mains en signe de prière. Faisant pendant à la Vierge, Marie-Madeleine, que l'on identifie grâce à ses longs cheveux, s'incline pour toucher avec dévotion les plaies qui transpercent les pieds du Christ. À l'arrière-plan, deux saintes femmes assistent à la scène, l'une d'entre elle dissimulant partiellement son visage dans un pan de son manteau.

Enfin, quelques images montrent Marie-Madeleine dans une attitude de prière. Le cycle de la Passion du Christ peint dans le monastère S. Antonio in Polesine de Ferrare se poursuit avec une *Mise au tombeau* (fig. 192). La scène se déroule dans un lieu indéterminé, caractérisé par un fond uniforme et délimité par des bordures à motifs losangés. Comme dans la fresque de la tombe Bardi à S. Croce de Florence, le corps du Christ est transporté dans un linceul dont les extrémités sont passées par-dessus l'une des épaules des deux porteurs. La dépouille est placée à l'aplomb du sarcophage béant. La Vierge enlace le buste de son Fils et serre son visage contre le sien. À ses côtés, deux personnages sont agenouillés et joignent les mains, en signe de prière. Il s'agit de Jean, reconnaissable à son visage juvénile, et de Marie-Madeleine, caractérisée par sa longue chevelure. Derrière, deux saintes femmes voi-

[925] Voir note 368 p. 120.

lées assistent à la scène. L'une d'elle imite la gestuelle de Jean et de Madeleine tandis que l'autre reproduit le motif iconographique de la femme aux bras levés.

Les porteurs du corps du Christ : Joseph d'Arimathie et Nicodème

Dans la grande majorité des images murales de la Mise au tombeau qui appartiennent à la documentation iconographique de cette enquête, deux hommes portent ou viennent de déposer le corps du Christ. Ces porteurs doivent probablement être identifiés à Joseph d'Arimathie et Nicodème, dans la continuité des épisodes de la Déposition et de la Déploration du Christ. D'ailleurs, leur présence au moment de l'ensevelissement du Sauveur est attestée par les évangiles canoniques. Chez Marc et Matthieu, Joseph d'Arimathie est celui qui enveloppe le défunt dans un linceul et le dépose dans le sépulcre qui lui appartient. Chez Jean, il est aidé par Nicodème pour l'embaumement et le transport du corps.
Ces deux traditions narratives trouvent un prolongement dans littérature apocryphe. Dans l'*Évangile de Pierre*, la recension latine de l'*Évangile de Nicodème*, la *Déclaration de Joseph d'Arimathie* et la *Vie de Jésus en arabe*, Joseph s'occupe seul d'ensevelir le corps du Christ. En revanche, Nicodème participe également aux préparatifs dans la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème* et dans le *Livre du Coq*, conformément à la tradition johannique. Tous les textes médiévaux étudiés s'accordent avec cette seconde tradition littéraire, à l'exception du premier et du troisième récit de la Mise au tombeau issus des *Révélations célestes* de Brigitte de Suède, dans lesquels aucun des deux personnages n'est mentionné.

Du point de vue iconographique, la présence des deux hommes est déjà attestée dans les plus anciennes images murales qui ont été recensées dans notre *corpus*. Dans la *Mise au tombeau* de Sant'Angelo in Formis (fig. 168), les deux porteurs sont aidés par la Vierge qui soutient la tête de son Fils. Rien ne distingue les deux hommes qui possèdent les traits de vieillards à la barbe et à la chevelure grises. À Chalivoy-Milon, la détérioration de la peinture n'a préservé que le porteur de gauche, soutenant la tête du Christ. Dans la *Mise au tombeau* de Saccargia (fig. 169), les deux porteurs sont figurés derrière le tombeau et courbent l'échine pour ne pas dissimuler les personnages sacrés qui se trouvent derrière eux. Leurs types physiques les distinguent l'un de l'autre ; le premier est un vieillard et le second un homme d'âge mûr. Comme dans toutes ces images précoces, les deux hommes ne sont pas nimbés. Cela n'empêche pas, cependant, de les identifier à Joseph d'Arimathie et Nicodème car, en l'occurrence, les saintes femmes ne sont pas nimbées non plus. L'absence de nimbe permet de créer une distinction entre les personnages sacrés et les personnages bibliques qui bénéficient d'un statut inférieur. En revanche, les porteurs sont nimbés dans la fresque de Pietro Lorenzetti à Assise (fig. 179). Le premier tient l'extrémité du linceul, au niveau de la tête du Christ, tandis que l'autre soutient le corps par le milieu, au premier plan de l'image, et que Jean porte les pieds. Dans la *Mise au tombeau* peinte dans l'église S. Pietro in Vineis d'Anagni (fig. 186), les porteurs sont également nimbés et soutiennent toujours la dépouille du Sauveur avec l'aide de Jean.
À partir du XIVe siècle, l'intervention des personnages sacrés dans le transport du corps est moins fréquente et la figuration des deux hommes tend à être plus stéréotypée. Ils sont, désormais, presque toujours figurés sur les côtés du tombeau, l'un tenant la tête, l'autre les pieds du Christ. Cette disposition des porteurs correspond particulièrement à la variante de la première formule iconographique qui a été définie dans le paragraphe consacré au lieu et à la structuration de l'espace. La *Mise au tombeau* de S. Antonio in Polesine de Ferrare (fig. 192) en constitue un très bel exemple. En outre, les costumes et types physiques des

deux porteurs correspondent parfaitement à ceux de Joseph d'Arimathie et Nicodème dans l'image de la *Déposition du Christ,* qui précède immédiatement au sein du cycle peint. Dans l'art mural de l'Hexagone, cette formule iconographique concerne presque toutes les images qui ont été recensées. Déjà employée dans la peinture fragmentaire de Lutz-en-Dunois, elle apparait également dans la *Mise au tombeau* de La Brigue (fig. 175).

Les personnages secondaires qui assistent à la Mise au tombeau ne diffèrent pas de ceux qui participent à la Déposition et à la Déploration du Christ. À quelques rares exceptions près, Jean est toujours présent et, comme dans les épisodes précédents, ses attitudes se distinguent selon qu'elles établissent, ou non, un contact avec le corps sans vie du Christ. Lorsque le contact est favorisé, le disciple tient généralement la main de son maître, une attitude qui concerne principalement les *Mises au tombeau* antérieures au XIVe siècle. À partir de cette période, Jean participe quelquefois au transport du corps. Parmi les attitudes plus individuelles qui sont attribuées au disciple, celui-ci pose souvent sa main sur la joue, selon le modèle antique de la tristesse qui le caractérise régulièrement depuis la Crucifixion. Dès le XIVe siècle, particulièrement dans l'art mural de l'Italie, il apparait parfois les mains jointes, en signe de prière. Dans d'autres images, Jean apporte son soutien à la Vierge, à moins qu'il n'exprime sa profonde souffrance au travers d'attitudes plus ponctuelles.

À l'instar de Jean, les saintes femmes sont omniprésentes dans le contexte iconographique de la Mise au tombeau, d'autant que leur présence est attestée par de nombreuses sources textuelles. Elles sont généralement rassemblées autour de la Vierge, derrière le tombeau. Il arrive que les saintes femmes apportent leur soutien à Marie au travers de gestes apaisants mais, dans la plupart des images murales qui ont été examinées, leur gestuelle expressive traduit une profonde douleur et évoque l'attitude des pleureuses qui participaient autrefois aux funérailles. Ces attitudes sont parfois outrancières, par exemple lorsque les saintes femmes s'arrachent les cheveux ou déchirent leurs vêtements. Dans d'autres images murales de la Mise au tombeau, la figuration d'une ou plusieurs boites, contenant probablement les aromates nécessaires à l'embaumement du corps du Christ, associe les saintes femmes à la préparation funéraire de la dépouille, conformément au récit canonique de Marc. Mais la plupart du temps, cet objet permet surtout d'identifier Marie-Madeleine, dont il constitue l'attribut privilégié. Cependant, la récurrence de cet attribut dans l'iconographie de la Mise au tombeau, en particulier dans l'art mural de la France, laisse à penser qu'il n'est pas étranger à l'idée de l'embaumement du corps. En Italie, la figuration de l'attribut est plus inhabituelle mais Marie-Madeleine a, néanmoins, été identifiée dans plusieurs images, généralement grâce au type physique qui lui est traditionnellement associé. Le plus souvent, Madeleine tient la main du Christ et il est rare, au contraire des images illustrant les autres épisodes de la Passion, qu'elle soit figurée à ses pieds puisque la place est réservée à l'un des porteurs du corps. Dans d'autres images de la Mise au tombeau, elle apparait dans une attitude de prière.

Enfin, les derniers personnages récurrents, dans le contexte iconographique de la Mise au tombeau, sont les porteurs du corps du Christ, que l'on identifie à Joseph d'Arimathie et à Nicodème. Leur présence est également attestée par de nombreuses sources textuelles. La figuration des deux porteurs est assez diversifiée dans les plus anciennes images murales, mais elle tend à devenir plus stéréotypée à partir du XIVe siècle. Dès lors, ils sont presque toujours figurés sur les côtés du tombeau, soutenant le Christ mort par la tête et les pieds, à moins qu'ils ne tiennent les extrémités du linceul dans lequel repose la dépouille.

4.4.4. La dimension pathétique des épisodes qui suivent la mort du Christ

Les trois épisodes qui suivent immédiatement la mort du Christ sur la croix possèdent une dimension pathétique commune, mais l'on observe également une gradation de ce pathétisme, depuis la Déposition du Christ jusqu'à la Mise au tombeau.

Dans l'iconographie de la Déposition du Christ, la dimension émotionnelle des personnages est encore peu valorisée, afin que l'attention du regardeur se concentre sur le corps du Sauveur, que Joseph d'Arimathie et Nicodème descendent de la croix. Les différents protagonistes qui observent la scène semblent retenir leur souffle pendant cette périlleuse opération. Des gestuelles exprimant la souffrance des personnages sont néanmoins fréquentes, en particulier le motif antique de la main sur la joue qui caractérise souvent la figuration de Jean. La Vierge, quant à elle, joue un rôle actif et recherche sans cesse le contact physique avec son Fils, qu'elle lui caresse la main ou la tête ou qu'elle soutienne son corps pendant qu'il est détaché de la croix.

Au travers de l'épisode de la Déploration du Christ, les personnages laissent éclater une première fois leur profond chagrin, dans une lamentation générale autour du corps du Sauveur. Agenouillés autour de la dépouille de leur maître, ils touchent avec dévotion la chair sacrée, embrassent ses mains et ses pieds, clament leur désespoir en levant les bras au ciel ou en pleurant à chaudes larmes. Mais l'iconographie de la Déploration se focalise surtout sur la figure de la Vierge qui reçoit dans son giron la dépouille mortelle de son Fils. La douleur légitime d'une mère face à la mort prématurée de son enfant est mise en exergue. Marie presse le visage de Jésus contre le sien, l'embrasse avec tendresse, le prend sur ses genoux comme lorsqu'il n'était qu'un enfant. Cette vision pathétique du corps sans vie du Christ reposant sur les genoux de sa mère trouve son aboutissement dans l'image de la Pietà. Cette image de dévotion a pour vocation de susciter une double compassion chez le fidèle qui la regarde. Tout d'abord, le chagrin de la Vierge se lamentant sur la dépouille de son Fils est proposé au croyant comme le modèle de ce qu'il doit lui-même ressentir à l'égard du sacrifice du Christ sur la croix. Mais dans le même temps, le regardeur doit éprouver de la compassion pour cette mère qui pleure la perte de son enfant unique[926]. À ce titre, l'image de la Pietà s'inscrit dans une tendance plus générale qui caractérise la dévotion mariale. La méditation sur le chagrin de la Vierge est encouragée car elle constitue l'un des moyens privilégiés pour que le croyant puisse développer un lien émotionnel avec les épisodes de la Passion. L'hymne franciscaine du *Stabat Mater*, par exemple, insiste particulièrement sur la douleur ressentie par la Vierge au pied de la croix et sur la nécessité pour le fidèle de pleurer avec elle la mort de Jésus[927].

L'expressivité des attitudes des personnages est encore exacerbée dans le contexte iconographique de la Mise au tombeau. La Vierge, à qui l'on a arraché le corps de son Fils, recherche une ultime étreinte et se penche vers le défunt pour presser, de nouveau, son visage contre le sien ou lui donner un dernier baiser. La réutilisation ponctuelle du motif de l'évanouissement de la Vierge souligne l'indicible souffrance de cette mère qui ne peut supporter la vision de son Fils déposé dans le tombeau. Chez les autres personnages, les gestes de tristesse et de dévotion à l'égard du corps sacré se multiplient. La dramatisation des funérailles atteint son paroxysme au travers de l'attitude de certaines saintes femmes dont la gestuelle outrancière s'apparente à celle des pleureuses.

---

[926] VILADESAU (2006), *op. cit.*, p. 161.

[927] *Ibid.*, p. 165.

La Mise au tombeau marque l'achèvement du cycle de la Passion dans lequel la Vierge a joué un rôle actif, parfois depuis le Portement de croix, mais surtout à partir de la Crucifixion. Son implication est moins développée dans le cycle de la Glorification du Christ.

4.5. La Vierge dans le cycle de la Glorification du Christ

Le cycle de la Glorification du Christ comporte trois épisodes auxquels la Vierge est parfois associée. L'apparition du Sauveur ressuscité à sa mère la concerne directement, mais il s'agit d'un thème peu répandu, aussi bien dans les textes que dans l'iconographie. Ponctuellement, la Vierge apparait également dans les images murales illustrant les épisodes de l'Ascension et de la Pentecôte. Précisons que ces deux derniers thèmes iconographiques n'ont pas fait l'objet d'un recensement systématique et que seules les images figurant la Vierge ont été intégrées au *corpus* de cette enquête.

4.5.1. L'apparition du Christ ressuscité à sa mère

L'idée selon laquelle le Christ serait apparu à la Vierge après sa Résurrection est peu répandue dans les sources textuelles qui ont été étudiées dans le cadre de cette enquête. Les évangiles canoniques n'en font pas mention, pas plus que les évangiles apocryphes à l'exception du *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy*[928]. L'apparition a lieu près du tombeau et la Vierge est la première à apercevoir le Christ ressuscité. La vision est fabuleuse, le Sauveur est « monté sur le grand char du Père de l'Univers ». Cette théophanie est l'occasion de longues louanges que le Ressuscité adresse à sa mère. À la demande de cette dernière, il bénit le ventre qui l'a porté. Pour finir, Jésus ordonne à sa mère d'aller apporter la bonne nouvelle de sa Résurrection aux disciples, un rôle qui est traditionnellement dévolu aux saintes femmes ou, dans la tradition johannique, à Marie-Madeleine.

De nombreux textes médiévaux, parmi ceux qui ont été étudiés, rapportent également l'apparition du Christ ressuscité à sa mère. L'épisode apparait, notamment, dans la *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur[929] et il est possible que ce récit soit antérieur à celui du *Livre de la Résurrection*[930]. Comme dans le texte apocryphe, l'apparition a lieu aux abords du sépulcre et Marie assiste à la Résurrection de son Fils. Sa présence en ce lieu s'inscrit dans la continuité du récit de la Mise au tombeau, dans lequel l'auteur indique que Marie reste près du tombeau pour prier après que le corps du Christ a été enseveli. À la suite de cette première apparition, la Vierge retourne dans la maison de Jean où Jésus lui apparait encore à plusieurs reprises.

Dans la *Légende Dorée*[931], Jacques de Voragine évoque l'apparition du Christ ressuscité à la Vierge parmi trois apparitions qui ne sont pas mentionnées par les évangiles canoniques. Il évoque lui aussi la possibilité que Marie ait été le témoin de la première apparition après la Résurrection. Pour l'auteur, le fait que cette apparition ne soit pas mentionnée par les évangélistes est une omission volontaire, car leur objectif était de produire des témoignages

[928] Résurrection 9-10.

[929] Vie 92-93.

[930] La *Vie de la Vierge* a été composée avant 626, mais la datation du *Livre de la Résurrection* est débattue. S'il semble certain qu'il ne peut être antérieur au Ve siècle, une datation plus tardive aux VIIe-VIIIe siècles a également été suggérée. Voir notes 122 et 123 p. 155 ; 126 et 127 p. 156. Quoi qu'il en soit, l'existence de ces deux récits dément l'assertion de Louis Réau qui affirme que l'épisode de l'apparition du Christ à la Vierge est une invention de la *Légende Dorée*. RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 554.

[931] Légende I, 277-278.

fiables de la Résurrection du Christ. Or, une telle déclaration de la part de Marie aurait pu être considérée comme les divagations d'une mère ravagée par le chagrin. Quoi qu'il en soit, l'idée que la Vierge, l'élue de Dieu, n'ait pas reçu la visite consolatrice de son Fils ressuscité est inconcevable pour Jacques de Voragine, qui fonde cette opinion sur l'autorité de saint Ambroise.
Dans les *Méditations sur la vie du Christ*[932], le récit de l'apparition du Christ à sa mère possède une véritable vocation narrative et s'enrichit de nombreux détails. Au matin du dimanche qui suit la mort du Christ, Marie-Madeleine, Marie mère de Jacques et Salomé se rendent au sépulcre, conformément au récit évangélique de Marc. La Vierge, quant à elle, reste à la maison et prie Dieu avec ferveur pour qu'il lui accorde la joie de revoir son Fils. C'est alors que Jésus lui apparait, revêtu de vêtements blancs. « Son visage est serein ; il est beau, glorieux, joyeux ». Marie s'agenouille pour adorer le Christ ressuscité mais celui-ci s'agenouille également devant sa mère. Après s'être relevés, ils s'embrassent, « visage contre visage », et la Vierge enlace étroitement son Fils. Tous deux s'assoient ensuite et conversent pendant un moment. Le récit s'achève avec le départ de Jésus qui doit aller consoler Marie-Madeleine car elle vient de constater la disparition de son corps au sépulcre.

L'Apparition du Christ à la Vierge est un thème iconographique extrêmement rare dans l'art mural de l'Italie et, semble-t-il, inexistant en France. La documentation de cette enquête n'en comporte qu'un seul exemple, dans un panneau entièrement consacré aux premières apparitions du Christ après la Résurrection, au sein du cycle peint de l'église S. Maria Donnaregina de Naples (fig. 193). Quatre scènes distinctes occupent les quatre angles de cette composition, au sein d'un paysage rocailleux. Dans l'angle inférieur gauche, les saintes femmes arrivent au sépulcre le dimanche matin et trouvent le tombeau vide. Un ange, assis sur la dalle, les informe de la Résurrection du Christ, tandis que les soldats sont toujours endormis autour du tombeau. À droite, Jésus apparait d'abord à Marie-Madeleine, au travers du thème iconographique du Noli me tangere. La sainte, agenouillée devant son maître, tend les bras pour pouvoir le toucher. Mais celui-ci le lui interdit d'un geste de la main. Dans l'angle supérieur droit, le Christ apparait à la Vierge qui est figurée à l'intérieur d'une « boîte architecturale ». Cet élément semble indiquer que, conformément au récit des *Méditations sur la vie du Christ*, l'apparition a lieu dans la maison de Marie. Jésus arrive aux abords de la demeure et adresse un geste de la main à sa mère, peut-être un geste de bénédiction. Une importante lacune a détruit la quasi-totalité de la figure de la Vierge, si bien qu'il est impossible d'appréhender son attitude. La dernière scène, dans l'angle supérieur gauche, représenterait l'apparition du Christ à Joseph d'Arimathie[933], jeté en prison après la Mise au tombeau et libéré par le Sauveur ressuscité, selon le récit de l'*Évangile de Nicodème*.

4.5.2. L'Ascension

L'épisode de l'Ascension est rapporté par plusieurs sources canoniques. L'*Évangile selon saint Marc* est le premier texte à l'évoquer d'une manière très succincte[934]. Le Christ ressuscité apparait aux disciples alors qu'ils sont en train de prendre leur repas. Il leur reproche leur incrédulité car ils n'ont pas cru l'annonce de la Résurrection apportée d'abord par Marie-Madeleine, puis par deux des disciples. Le maître ordonne à ses apôtres d'aller prêcher

[932] Méditations 257-258.

[933] L'identification du sujet de cette scène est proposée par FLECK (2004), *art. cit.*, p. 203.

[934] Mc 16, 14-19.

la bonne parole dans le monde entier et leur transfère une part de ses pouvoirs. Les disciples seront capables de chasser les démons, de parler toutes les langues, de survivre à un éventuel empoisonnement et d'opérer des guérisons. Après quoi, Jésus « fut élevé dans le ciel, où il est assis à la droite de Dieu ».
Le récit de l'Ascension livré par l'*Évangile selon saint Luc*[935] est très différent de celui de Marc. Le Christ apparait à ses disciples, d'abord incrédules, et mange une dernière fois en leur compagnie. Il les emmène ensuite à Béthanie où il les bénit avant que n'advienne son Ascension : « […] et les mains levées, il les bénit. Et il arriva que, pendant qu'il les bénissait, il s'éloigna d'eux, et s'éleva au ciel ». Les disciples adorent leur maître et, joyeux, retournent à Jérusalem où ils doivent demeurer jusqu'à ce que « le don promis [du] Père » leur soit accordé.
L'Ascension est également relatée par les *Actes des apôtres* dont elle marque le commencement[936]. Le récit est très proche de la tradition lucanienne. Jésus mange avec ses disciples et leur recommande de rester à Jérusalem en attendant d'être « baptisés dans l'Esprit-Saint ». Après leur avoir ordonné de porter la bonne parole aux confins du monde, Jésus « s'éleva, et une nuée le déroba à leurs yeux ».

Les évangiles apocryphes sont peu nombreux à avoir relaté l'épisode de l'Ascension. Dans la *Vie de Jésus en arabe*[937], l'auteur indique avec précision que l'élévation du Christ au ciel a eu lieu un jeudi, le 10 mai. Jésus réunit ses disciples et les femmes qui l'ont accompagné dans son ministère pour se rendre sur le mont des Oliviers. La présence des femmes indique peut-être que la Vierge a également assisté à l'Ascension, mais elle n'est pas explicitement nommée. Dans l'esprit de la tradition lucanienne, Jésus ordonne aux disciples de rester à Jérusalem « jusqu'à ce qu'il leur confère les dons célestes », puis d'aller prêcher dans le monde. Alors le Christ « monta au ciel, fut recouvert d'une nuée et disparut à leurs yeux ». Les disciples regagnent la ville de Jérusalem mais, contrairement au récit de Luc, ils sont affligés d'être séparés, une nouvelle fois, de leur maître.
La vision de l'Ascension rapportée par l'apôtre Barthélemy dans le *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ* est plus détaillée que les textes précédents et s'en éloigne radicalement[938]. L'Ascension a lieu immédiatement après que la Vierge a annoncé la nouvelle de la Résurrection aux disciples. « Alors le Sauveur s'en alla et s'éleva dans les cieux, monté sur le char du Père de l'Univers, tandis que toute la captivité des fils d'Adam le suivait ». L'auteur fait sans doute référence aux patriarches que le Christ ressuscité a libérés des limbes, tandis que le char évoque l'ascension du prophète Élie[939]. Des anges et des séraphins accompagnent également l'élévation du Sauveur. Lorsqu'il atteint le septième ciel, le narrateur aperçoit la « tente du Père », abritant un trône sur lequel Dieu est assis. Le Père embrasse le Fils et place sur sa tête « une grande couronne de gloire et de bénédiction ».

La plupart des textes médiévaux qui ont été étudiés dans le cadre de cette enquête relatent l'épisode de l'Ascension. Le récit de la *Vie de la Vierge*[940] s'inscrit dans la plus pure tradition lucanienne. La seule variante introduite par Maxime le Confesseur est la présence d'anges qui viennent consoler les disciples au moment où le Christ disparait une nouvelle fois.

---

[935] Lc 24, 49-53.
[936] Actes des apôtres 1, 1-12.
[937] Arabe 53, 1-2.
[938] Résurrection 12.
[939] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 585.
[940] Vie 93-94.

Dans la *Légende Dorée*[941], le récit opère une synthèse des traditions littéraires antérieures. L'Ascension se déroule quarante jours après la Résurrection. Jésus partage un dernier repas avec ses disciples au Cénacle, sur le mont Sion, puis tous se rendent sur le mont des Oliviers, comme dans les *Actes des apôtres*. Le Christ bénit ses disciples avant de s'élever. L'auteur insiste particulièrement sur le fait que le Sauveur monte au ciel par sa propre puissance, juché sur un nuage. En cela, il se distingue d'Énoch et d'Élie qui furent transportés par la puissance divine mais incapables de s'élever seuls. Jésus est accompagné par des hommes, peut-être les patriarches sauvés des limbes, et par de nombreux anges. Arrivé au ciel, le Christ est assis à la droite de Dieu.
Le récit proposé par saint Bonaventure dans l'*Arbre de vie*[942] est très proche des *Actes des apôtres* et de la *Légende Dorée*. L'Ascension a toujours lieu quarante jours après la Résurrection, sur le mont des Oliviers, à la suite d'un repas pris en commun avec les disciples. Jésus s'élève vers le ciel, les mains levées, avant de disparaitre derrière une nuée.
Enfin, dans les *Méditations sur la vie du Christ*[943], la présence de la Vierge lors de l'Ascension est explicitement mentionnée, pour la première fois parmi les textes étudiés. Peu avant son élévation, Jésus apparait à ses disciples et à sa mère au Cénacle, sur le mont Sion, et souhaite partager un dernier repas avec eux. Il annonce la descente prochaine de l'Esprit Saint sur eux et leur transmet leur mission de prédication. Pendant le repas, Marie est assise près de son Fils, appuyant sa tête sur sa poitrine comme Jean l'avait fait lors de la Cène. Elle est accablée par la perspective d'une nouvelle séparation. Pour répondre à la volonté du Christ, les disciples et la Vierge se rendent sur le mont des Oliviers où l'Ascension doit avoir lieu. Marie-Madeleine est également présente à ce stade du récit. Jésus embrasse sa mère tandis que les disciples et Madeleine se prosternent et lui baisent les pieds. Puis, Jésus relève ses disciples et les embrasse à leur tour. « Alors le Seigneur Jésus s'éleva au-dessus d'eux et se mit à monter par sa propre puissance », une précision qui rappelle le texte de la *Légende Dorée*. Le Sauveur s'élève « les mains levées, le visage serein et joyeux, couronné et paré comme un roi […] ». Tous ceux qui assistent au prodige sont alors prosternés. Au Paradis, saint Michel annonce l'arrivée imminente du Seigneur et tous les ordres angéliques viennent à sa rencontre en chantant des cantiques. Après s'être élevé lentement, Jésus disparait finalement dans une nuée qui le dérobe à la vue de ses disciples. Il se présente devant le Père qui le fait asseoir à sa droite.

Le *corpus* documentaire de cette enquête rassemble peu d'images murales de l'Ascension dans lesquelles la Vierge a été figurée. Le recensement comporte 32 occurrences dans l'art mural de l'Italie, et un seul exemple en France, conservé dans une région frontalière entre les deux pays. Cette rareté laisse à penser que la figuration de la Vierge dans le contexte iconographique de l'Ascension concerne plutôt les territoires de culture italienne.
Les premiers exemples, recensés dans l'art mural de la Péninsule, appartiennent à la période du XIe siècle. Une *Ascension* faisait partie du cycle de la vie du Christ peint dans la basilique de Sant'Angelo in Formis. Cette peinture murale est aujourd'hui détruite, mais elle est connue au travers d'une étude publiée au début du XXe siècle[944]. La Vierge était figurée au centre de la composition, flanquée de deux anges et des disciples. Une autre *Ascension*, fragmentaire, est conservée dans l'église S. Maria de Muro Leccese, dans les Pouilles (fig. 194). Cette peinture murale a été réalisée dans le courant du XIe siècle sans qu'il soit

[941] Légende I, 358-367.

[942] Arbre 266.

[943] Méditations 281-285.

[944] PARENTE (1912), *op. cit.*, p. 62.

possible d'en préciser la datation[945]. Au registre supérieur, la figure du Christ, assis dans un médaillon soutenu par quatre anges, est bien préservée. Le registre inférieur, en revanche, est presque entièrement détruit. Seule perdure, au centre, la figure de la Vierge entourée par deux anges.

Au tournant des XIe et XIIe siècles, une *Ascension* avait été peinte dans l'abside de l'église S. Maria di Trocchio de Cervaro, en Latium[946]. Très détériorée, cette peinture murale a été déposée et est désormais conservée dans l'abbaye du Mont-Cassin. Comme dans la peinture précédente, le Christ est figuré au registre supérieur, dans un médaillon soutenu par des anges. Au registre inférieur, la Vierge occupe une position centrale, flanquée par deux anges, puis par les apôtres.

Pour la période du XIIe siècle, plusieurs *Ascensions* ont été bien préservées, en particulier parmi les mosaïques de la Sicile normande. Dans la Cappella Palatina de Palerme, une très belle mosaïque, illustrant notre thème iconographique, décore la voûte en berceau du transept gauche (fig. 195). Le buste du Christ en médaillon, soutenu par deux anges, occupe le centre de la composition, au point culminant de la voûte. La Vierge, les anges et les apôtres se répartissent de part et d'autre, à la base du berceau. Dans la cathédrale de Monreale, une *Ascension* poursuit le cycle de mosaïques consacré à la vie du Christ (fig. 196). La figure du Christ en médaillon est réduite par rapport à la taille des personnages du registre inférieur, qui se répartissent toujours de part et d'autre de la Vierge. Dans l'église S. Angelo in Asprano de Caprile di Roccasecca, une *Ascension* a été peinte dans l'abside vers le milieu du siècle[947] (fig. 197). Cette peinture murale est assez bien préservée, en dépit d'un arrachement de la couche picturale dans la partie gauche de la composition. Le Christ en mandorle est figuré dans le cul-de-four de l'abside, tandis que la Vierge et les apôtres se répartissent autour du tambour. Une autre mosaïque consacrée à notre thème iconographique décore la coupole de l'Ascension dans la basilique S. Marco de Venise (fig. 198). Comme à Palerme, le Christ occupe une position centrale, dans la partie sommitale de la coupole, et les autres personnages sont figurés le long de la base circulaire.

Le *corpus* iconographique de cette enquête ne comporte que deux *Ascensions* pour la période du XIIIe siècle, toutes deux conservées en Italie. La première est une peinture murale fragmentaire conservée dans l'église S. Maria a Cerrate à Squinzano, dans les Pouilles. Elle est assez précisément datée vers 1220-1235[948]. La composition adoptée est analogue à celle qui a été observée dans les images précédentes. Le Christ en médaillon, soutenu par deux anges, occupe le registre supérieur. En dessous, la Vierge, caractérisée par une position légèrement dominante, est entourée par deux anges et par les apôtres. Une autre *Ascension* fait partie du cycle consacré à l'Enfance et à la Passion du Christ qui a été peint, à la fin du siècle, dans l'église S. Maria in Vescovio de Torri in Sabina. Nous n'avons pu obtenir aucune reproduction photographique de cette peinture, ce qui laisse à penser qu'elle doit être endommagée.

Remarquons que la plupart des images murales de l'Ascension qui ont été recensées jusqu'à la fin du XIIIe siècle sont conservées dans les régions méridionales de l'Italie. Ce constat laisse à penser que l'introduction du thème iconographique de l'Ascension avec la Vierge a peut-être une origine byzantine. D'autant que le seul exemple conservé dans le nord de la Péninsule appartient au décor de la basilique S. Marco de Venise, un décor fortement marqué par les apports de l'art byzantin.

---

[945] FALLA CASTELFRANCHI (1991), *op. cit.*, p. 62.

[946] OROFINO (2000), *op. cit.*, p. 140.

[947] *Ibid.*, p. 76.

[948] FALLA CASTELFRANCHI (1991), *op. cit.*, p. 128-129.

Au XIVe siècle, les *Ascensions* répertoriées au sein de la documentation de cette enquête se multiplient, avec un recensement de 14 images murales. En revanche, notre *corpus* français n'en comporte toujours aucun exemple. La fréquence du thème s'amoindrit au siècle suivant, pour lequel nous n'avons rassemblé que sept exemples dans l'art mural de la Péninsule. L'unique image de l'Ascension avec la Vierge qui a été découverte pour la France appartient au décor de la chapelle S. Antoine de Bessans, réalisé au tournant des XVe et XVIe siècles (fig. 199). Cette image se caractérise par une iconographie tout à fait particulière sur laquelle nous reviendrons plus loin. En outre, il s'agit de l'*Ascension* la plus tardive répertoriée dans notre documentation, aussi bien en France qu'en Italie.

L'iconographie de l'Ascension est relativement stable et peu complexe. Les compositions se caractérisent généralement par une certaine dichotomie entre la sphère céleste, figurée au registre supérieur, et le monde terrestre, au registre inférieur. Après avoir détaillé le lieu dans lequel se déroule l'Ascension, l'analyse s'orientera vers l'étude de ces deux espaces, la sphère céleste consacrée au motif iconographique de l'élévation du Christ et le monde terrestre où sont rassemblés la Vierge et les apôtres.

4.5.2.1. Le lieu de l'Ascension

Dans la moitié des images murales qui ont été rassemblées pour le thème iconographique de l'Ascension, la scène s'inscrit dans un lieu indéfini qui permet de souligner le caractère surnaturel de la scène. Dans certaines images, parmi les plus anciennes, il n'existe véritablement aucune indication d'ordre spatial. Dans la mosaïque de Monreale (fig. 196), les personnages se détachent sur le fond d'or qui caractérise l'ensemble du cycle. Même la ligne de sol n'est pas matérialisée, contrairement à ce qui a été observé dans d'autres images appartenant à cette décoration. Cette absence de toute notation spatiale donne l'impression que les personnages évoluent dans un espace au-delà du réel. Dans l'*Ascension* de Caprile di Roccasecca (fig. 197), la scène s'inscrit également dans un lieu indéterminé, mais le sol est matérialisé par une bande ocre-jaune qui contraste avec le fond bleu de la composition. Même si l'idée d'un lieu surnaturel perdure, la matérialisation du sol permet de favoriser la dichotomie entre la sphère céleste et l'espace dévolu aux personnages terrestres.
Dans d'autres images murales de l'Ascension, quelques éléments formels permettent d'indiquer que la scène se déroule en extérieur. Ce parti iconographique s'accorde avec les récits médiévaux de l'Ascension qui indiquent tous que l'Ascension a eu lieu sur le mont des Oliviers. La matérialisation de cet espace extérieur et naturel se traduit souvent par la figuration d'arbres, comme dans les mosaïques de Palerme ou de Venise (fig. 195 et 198). En outre, dans ces images, les arbres scandent la composition et marquent une séparation visuelle entre les différents personnages. Dans les deux cas, ce schéma compositif est autorisé par la répartition linéaire des protagonistes sur le pourtour de la voûte. L'espace extérieur dans lequel l'Ascension se déroule est également matérialisé au travers de la figuration d'un sol rocailleux, comme dans une image murale qui appartient au décor de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 200). Mais, le lieu est encore largement indéterminé puisque les personnages se détachent sur un arrière-plan uniformément bleu.
L'implantation de la scène au sein d'un espace rocailleux s'accompagne souvent de la figuration d'un monticule rocheux à partir duquel le Christ s'élève. Ce motif iconographique constitue peut-être une évocation plus précise du mont des Oliviers. Mais il pourrait également s'agir de l'interprétation d'une formule iconographique, qualifiée de type hellénistique, qui caractérise les premiers développements de l'iconographie de l'Ascension. Dans ces

images anciennes, le Christ monte au ciel depuis une montagne, aidé par la main de Dieu ou par des anges qui le soulèvent. L'un des exemples les plus anciens apparait sur un diptyque d'ivoire conservé à Munich et daté de la fin du IVe siècle. Cette formule iconographique proviendrait peut-être d'une adaptation du thème antique de l'apothéose impériale[949].

Dans les images murales de l'Ascension qui appartiennent à notre documentation, la figuration du monticule rocheux s'accompagne généralement de l'insertion de la scène dans un véritable paysage, à partir du XIVe siècle. À S. Maria Novella de Florence, une *Ascension* poursuit le cycle de la Passion du Christ peint dans la chapelle des Espagnols (fig. 201). La sphère céleste se distingue en se détachant sur un arrière-plan plus clair que dans le reste de la composition. Les personnages terrestres, quant à eux, s'inscrivent dans un paysage rocailleux et arboré, à l'horizon duquel un château-fort est figuré. Le monticule rocheux est figuré au centre de la composition, à l'aplomb du Christ qui s'élève dans une mandole. En outre, cet élément de paysage permet de valoriser le personnage de la Vierge, dont le vêtement sombre se détache sur la roche brune. Le paysage acquiert une dimension inégalée dans l'*Ascension* qui fait partie du décor peint des appartements Borgia dans le Palais du Vatican (fig. 202). Les personnages sont figurés au premier plan d'un vaste panorama verdoyant, composé de collines bordant une étendue aquatique. Au registre supérieur, la mandorle dorée du Christ se détache sur un ciel d'azur aux dégradés délicats. Mais le monticule rocheux à partir duquel le Ressuscité s'élève parfois n'apparait pas dans ce paysage à la vocation décorative et réaliste.

4.5.2.2. La sphère céleste : l'élévation du Christ

Dans les images murales de l'Ascension qui ont été rassemblées dans le cadre de cette enquête, le Christ apparait toujours au centre de la composition, le plus souvent dans une position frontale. La figuration du personnage principal répond à trois formules iconographiques principales, parfois assorties de quelques variantes.

La première formule iconographique, pour laquelle 10 occurrences ont été recensées, concerne presque exclusivement les plus anciennes images de l'Ascension, en particulier jusqu'au XIIIe siècle. Elle se caractérise par une figuration du Christ dans une mandorle ou dans un médaillon que des anges soutiennent. Le plus souvent, le Sauveur est assis sur un demi-cercle, évoquant un arc-en-ciel, et bénit de la main droite tout en tenant un livre dans la gauche. Il s'agit d'une figuration qui s'apparente étroitement à celle du Christ en majesté. Cependant, le thème iconographique de l'Ascension se distingue en raison de l'absence du Tétramorphe, caractéristique de l'imagerie de la Majestas Domini. La peinture murale de Caprile di Roccasecca (fig. 197) en fournit un bel exemple. Le Sauveur bénissant est inséré dans une mandorle dont le cerne rouge et blanc contraste avec le fond bleu sombre. Le Christ est assis sur un segment de cercle, identique au cerne de la mandorle. Dans la mosaïque de Venise (fig. 198), Jésus, entièrement vêtu de blanc, se détache sur le fond bleu, parsemé d'étoiles d'or, du médaillon dans lequel il s'inscrit. Son attitude est identique à celle observée dans l'image précédente. Dans les deux cas, la gloire entourant le Sauveur est soutenue par quatre anges. Cette première formule correspond à un type iconographique qu'Ernest Dewald qualifie de byzantin[950]. L'analyse iconographique livrée par cet au-

[949] DEWALD Ernest T., « The iconography of the Ascension » in *American Journal of Archaeology*, 2e série, 1915, XIX, fasc. 3, p. 279-281.

[950] *Ibid*., p. 293.

teur corrobore donc notre hypothèse selon laquelle l'introduction du thème de l'Ascension avec la Vierge, dans les régions méridionales de l'Italie, proviendrait de modèles byzantins.
La figuration du Christ en mandorle ou en médaillon a fait l'objet de quelques variantes, peu fréquentes. Dans l'*Ascension* conservée dans la Cappella Palatina de Palerme (fig. 195), le Sauveur apparait en buste dans un médaillon. Il est caractérisé par une stricte frontalité et une absence totale de gestuelle. Deux anges soutiennent le médaillon. L'utilisation de la mandorle perdure ponctuellement après le XIIIe siècle. Dans deux exemples plus tardifs qui appartiennent au *corpus* documentaire de cette enquête, le Christ est debout dans une mandorle d'or. Dans l'*Ascension* de la chapelle des Espagnols, à Florence (fig. 201), le Sauveur bénit de la main droite et lève aussi la gauche, comme pour exposer aux regards le stigmate qui transperce sa paume. D'ailleurs, les plaies des pieds sont également visibles.

La deuxième formule iconographique observée dans la figuration du Christ de l'Ascension se caractérise par la présence d'une nuée qui évoque particulièrement le récit des *Actes des apôtres* et des textes ultérieurs qui s'en inspirent. Cette formule apparait au XIVe siècle et concerne également 10 occurrences appartenant à notre documentation, presque toutes réalisées au cours du Trecento, peu après l'apparition du motif ce qui indique qu'il a connu un vif succès.
Une *Ascension* fait partie d'un cycle de la vie du Christ qui a été peint dans les années 1360, probablement par Anovelo da Imbonate[951], dans l'église abbatiale Ss. Pietro e Paolo de Viboldone (fig. 203). La scène s'inscrit dans un lieu indéterminé, caractérisé par un fond sombre et un cadrage très resserré. Le sol rocailleux indique, néanmoins, qu'elle se déroule en extérieur. Nous retrouvons, d'une manière particulièrement prégnante, le motif iconographique du monticule rocheux à partir duquel le Christ s'est élevé. Celui-ci apparait à l'aplomb, figuré en buste sur une nuée. Comme dans les images murales anciennes, il bénit de la main droite et tient un livre dans l'autre.
Dans l'église S. Bernardino d'Ivrea, le cycle narratif consacré à la vie du Christ s'achève avec une image de l'Ascension (fig. 204). Comme dans la peinture de Viboldone, le lieu dans lequel se situe l'action est peu détaillé. Il est caractérisé par un fond sombre et un sol rocheux surélevé, en son centre, par un monticule dont la présence se fait beaucoup plus discrète. La figure du Christ, monumentale, occupe un espace important au centre de la composition. Il s'agit de l'image du Ressuscité, revêtu d'un *pallium* qui dénude partiellement sa poitrine pour dévoiler la plaie au côté. Ses paumes sont également ouvertes pour révéler les stigmates qui les transpercent. La figure divine se tient debout sur une nuée.
Quelques images murales de l'Ascension, surtout réalisées à partir de la fin du XIVe siècle, proposent une synthèse des deux premières formules iconographiques en associant la mandorle et la nuée dans la figuration du Christ. Dans l'*Ascension* des appartements Borgia, au Palais du Vatican (fig. 202), le Sauveur est debout dans une mandorle d'or, à l'instar de ce qui été observé dans la fresque de la chapelle des Espagnols. Mais dans le même temps, ses pieds reposent sur une nuée, comme dans la peinture murale d'Ivrea.

Enfin, la troisième formule iconographique se distingue particulièrement des deux premières car elle renonce à une figuration frontale du Christ de l'Ascension. Elle apparait à partir du XIVe siècle, au sein du *corpus* documentaire de cette enquête, et concerne six occurrences. Le premier exemple répertorié a été observé dans l'*Ascension* de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 200). De profil et les bras levés, les pieds dissimulés par une nuée, le Christ

[951] Voir note 184 p. 94.

semble s'élever de sa propre initiative. Cette formule iconographique doit être rapprochée des récits de la *Légende Dorée* et des *Méditations sur la vie du Christ* qui insistent particulièrement sur le fait que l'Ascension du Sauveur s'opère sous l'effet de sa seule volonté. Elle rappelle également la vision de saint Bonaventure, dans l'*Arbre de vie*, qui précise que Jésus s'élève vers le ciel, les mains levées, avant de disparaitre derrière une nuée.
Mais si l'on se réfère à la typologie iconographique de l'Ascension proposée par Ernest Dewald, cette troisième formule provient peut-être d'un type qu'il qualifie d'ottonien, qui s'est développé au Xe siècle à partir du modèle hellénistique du Christ s'élevant d'une montagne. Ce type ottonien se caractérise par une figuration du Christ qui s'élève dans les airs, au-dessus des disciples, de profil et les jambes affectant une position de marche[952].

Pour achever l'analyse de la figuration du Christ dans les images murales de l'Ascension, évoquons une formule iconographique plus atypique qui ne concerne que deux occurrences du XVe siècle au sein de la documentation de cette enquête. Le modèle est pourtant connu dès la fin du Xe siècle[953]. Ce motif a peut-être été créé dans l'art de l'enluminure anglaise, comme en témoignent différents manuscrits réalisés à cette époque[954]. Il est fréquemment employé au cours du XIIIe siècle, mais surtout dans la miniature et la sculpture[955].
Le premier exemple apparait dans une *Ascension* qui fait partie du décor peint de l'église S. Martino de Campiglio (fig. 205). La scène se détache sur un fond uni et l'on observe, de nouveau, le monticule rocheux qui caractérise de nombreuses images murales. Mais cette peinture se distingue car l'élévation du Christ est presque achevée et l'on n'aperçoit plus que ses pieds, la partie supérieure de son corps disparaissant hors du cadre de l'image. La qualité de la reproduction en notre possession est médiocre, mais l'on distingue les empreintes des pieds du Sauveur sur le monticule à partir duquel il s'est élevé. Ce détail fait peut-être référence au rocher du mont des Oliviers sur lequel les pèlerins pouvaient observer les empreintes laissées au jour de l'Ascension[956].
Une formule iconographique identique a été employée dans l'*Ascension* de Bessans (fig. 199). En l'occurrence, le corps du Christ disparait dans une nuée, un détail iconographique qui s'apparente au récit des *Actes des apôtres*, mais également aux sources médiévales étudiées dans le contexte de cette enquête. En outre, les stigmates sanglants des pieds ainsi que les empreintes sur le rocher sont parfaitement visibles.

En marge du motif iconographique de l'élévation du Christ, et quelle que soit la formule adoptée, la sphère céleste est souvent peuplée d'anges. Dans les plus anciennes images murales de l'Ascension, comme dans la mosaïque de Venise (fig. 198), nous avons observé que les anges soutiennent la mandorle ou le médaillon dans lesquels la figure du Christ s'inscrit.
Mais lorsque la gloire tend à disparaitre, à partir du XIVe siècle, la figuration des anges se modifie notablement. Le plus souvent, les créatures célestes se répartissent en deux groupes, de part et d'autre du Sauveur. Cette formule s'apparente tout de même à la figuration primitive des anges soutenant la mandorle, dans le sens où elle privilégie une cer-

---

[952] DEWALD (1915), *art. cit.*, p. 298-300.

[953] GRODECKI (1983), *op. cit.*, p. 112.

[954] RÉAU (1957), *op. cit.*, p. 585. L'auteur cite différents manuscrits à l'appui de son hypothèse : l'Évangéliaire de saint Bertin (Pierpont Morgan Library), le Missel de Robert de Jumièges et le Sacramentaire de Winchester (Bibliothèque de Rouen), enfin le Psautier de Bury Saint Edmund's (Bibliothèque Apostolique Vaticane).

[955] *Ibid.*, p. 586.

[956] *Ibid.*, p. 583.

taine symétrie. Dans l'église S. Maria Donnaregina de Naples, une très belle *Ascension* poursuit le cycle de la Passion du Christ peint dans le chœur des moniales (fig. 206). La présence de deux arbres, figurés derrière les personnages de la sphère terrestre, indique que la scène se déroule en extérieur. Au centre du registre supérieur, le Sauveur apparait dans une nuée qui dissimule la partie inférieure de son corps. Figuré de profil et les mains levées, Jésus s'élève par sa propre volonté, conformément à la troisième formule iconographique qui a été détaillée plus haut. Deux cohortes de séraphins flanquent symétriquement la figure centrale.
Dans la fresque de la chapelle des Espagnols, à S. Maria Novella de Florence (fig. 201), des anges aux costumes multicolores sont également répartis symétriquement autour du Christ en mandorle. Remarquons qu'ils ne soutiennent pas la gloire ce qui permet d'indiquer, malgré l'usage de ce motif iconographique ancien, que le Sauveur s'élève seul. Les anges composent plusieurs groupes dont la répartition harmonieuse comble les espaces vides au sommet du voûtain. Certains sont des anges musiciens qui accompagnent l'élévation du Christ de leur musique céleste, tandis que d'autres improvisent une ronde joyeuse.
Comme à S. Maria Donnaregina de Naples, les anges sont répartis en deux lignes symétriques, de part et d'autre du Christ s'élevant seul, dans l'*Ascension* de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 200). Mais les créatures célestes sont surmontées de deux rangées de personnages parmi lesquels se distinguent plusieurs vieillards. Il s'agit sans doute des patriarches que Jésus a libérés des limbes et qui l'accompagnent au moment de son élévation, si l'on en croit le récit de la *Légende Dorée*.

L'observation de certaines images murales de l'Ascension a révélé l'incursion des anges dans la sphère terrestre, créant ainsi un lien entre le Christ s'élevant vers les cieux et les personnages qui assistent au prodige. Les créatures célestes sont souvent figurées au centre de la composition, sous la figure du Sauveur qu'elles désignent et entre les deux groupes d'apôtres, rassemblés de part et d'autre. Dans la fresque de la chapelle des Scrovegni (fig. 200), deux anges ont abandonné les cohortes célestes pour apparaitre aux personnages sacrés, au registre inférieur de l'image. Le regard tourné vers chacun des groupes, ils désignent l'élévation du Christ de leur index pointé vers le ciel.
Plus rarement, les anges sont figurés aux extrémités de la composition, encadrant les personnages terrestres, comme dans l'*Ascension* de la chapelle des Espagnols, à S. Maria Novella de Florence (fig. 201). À gauche, la première créature céleste converse avec l'un des apôtres qui se retourne vers elle. À l'autre extrémité, l'un des disciples fait également mine de se retourner vers l'ange, mais celui-ci recentre son attention vers l'élévation du Christ, en désignant ce dernier d'un geste de la main.

4.5.2.3. La sphère terrestre

Au registre inférieur de la composition, la sphère terrestre rassemble la Vierge et les apôtres. Si la présence des disciples au moment de l'Ascension est rapportée par l'ensemble des textes qui ont été étudiés, celle de la Vierge n'est pas mentionnée explicitement avant les *Méditations sur la vie du Christ*.

La Vierge

En dépit du fait que la plupart des sources textuelles ne mentionnent pas sa présence, la figuration de la Vierge dans l'iconographie de l'Ascension est ancienne. Il est donc permis de

supposer que ce personnage possède une fonction qui va bien au-delà de la simple narration. Au travers de sa maternité divine, la Vierge témoigne de l'Incarnation et atteste de la nature humaine du Christ, qu'il abandonne au jour de l'Ascension pour revêtir son corps glorieux et siéger à la droite du Père. D'autre part, la présence de la Vierge, envisagée comme une figure ecclésiale, concrétise la nouvelle alliance conclue entre Dieu et les hommes et assure la présence éternelle du Christ dans l'Église[957]. Celui-ci s'élève vers les cieux mais laisse sur terre son Église, matérialisée par la figure de la Vierge et reliée à lui par l'axe vertical de la composition. Après le départ du Sauveur, c'est à l'Église que sont confiées la préservation de la bonne parole et sa propagation dans le monde.

Dans les plus anciennes images murales de l'Ascension qui appartiennent au *corpus* documentaire de cette enquête, la Vierge est toujours figurée au centre de la composition, dans une stricte frontalité. Il arrive fréquemment que Marie soit flanquée de deux anges qui accentuent sa centralité tout en la distinguant des autres personnages. Ce schéma compositif se devine dans la peinture murale de Muro Leccese (fig. 194), mais la mise en exergue de la figure de la Vierge est encore plus explicite dans la mosaïque de Monreale (fig. 196). Le hiératisme du personnage souligne l'axe central de la composition. Deux anges tenant un sceptre l'encadrent, en même temps qu'ils se retournent vers les apôtres, rassemblés en deux groupes de part et d'autre. À l'instar des créatures célestes et du Christ, la Vierge est nimbée alors que les apôtres ne le sont pas. Cette distinction, en dépit du fait qu'elle apparaisse dans la sphère terrestre, confère à Marie les qualités d'un personnage hautement sacré. Elle est le vecteur d'une communication entre le monde céleste et les hommes. Cette fonction s'exprime visuellement, dans la mosaïque, par la double inclusion de la figure dans l'axe vertical de la composition, sur lequel le Christ s'inscrit également, mais aussi dans un registre horizontal, terrestre. Dans ce contexte, la présence de la Vierge peut effectivement être interprétée dans une perspective ecclésiale, l'Église jouant le rôle de médiateur privilégié entre Dieu et les croyants. Dans la même optique, dans l'*Ascension* de Caprile di Roccasecca (fig. 197), le statut intermédiaire de la Vierge-Église est souligné par le fait que la tête du personnage s'inscrit dans la mandorle qui entoure le Christ.
À partir du XIVe siècle, la figuration centrale de la Vierge est souvent abandonnée au profit d'une position latérale, au sein de l'un des groupes formés par les apôtres. Cette mutation de l'iconographie de l'Ascension laisse à penser que la figure mariale se dépouille progressivement de son caractère symbolique pour acquérir une fonction purement narrative. Ce changement de perspective doit être rapproché du récit des *Méditations sur la vie du Christ* qui, pour la première fois à la même période, mentionne explicitement la présence de la Vierge au jour de l'Ascension. La fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue constitue l'un des premiers exemples de cette mutation iconographique, au sein de la documentation de cette étude (fig. 200). Au centre du registre inférieur, la Vierge est remplacée, nous l'avons vu, par deux anges dont la présence est peut-être une réminiscence de la garde angélique qui accompagnait autrefois la figure de la Vierge-Église. Marie est figurée au premier rang du groupe des apôtres qui est situé dans l'angle inférieur gauche de la composition. Il s'agit de la position la plus fréquente car elle permet à la Vierge d'apparaitre à la droite du Christ. Aucune particularité ne la distingue des autres personnages, à l'exception peut-être d'une légère distanciation par rapport aux apôtres figurés derrière elle. Beaucoup plus rarement, Marie appartient au groupe de droite, comme dans la peinture murale d'Ivrea (fig. 204).

[957] THÉREL (1984), *op. cit.*, p. 113.

La figuration de la Vierge, dans le contexte iconographique de l'Ascension, est caractérisée par quatre gestuelles principales. Dans quelques images murales, toutes antérieures au XIVe siècle, Marie est figurée dans l'attitude de l'orant, les mains levées et les paumes ouvertes. Cette gestuelle s'observe, notamment, dans les peintures murales de Muro Leccese ou de Caprile di Roccasecca (fig. 194 et 197). L'attitude de l'orant, au caractère hautement spirituel, favorise l'identification de la Vierge à une figure de l'Église[958].

La deuxième gestuelle de la Vierge concerne exclusivement les trois mosaïques du XIIe siècle conservées à Palerme, Monreale et Venise (fig. 195, 196 et 198). Dans ces *Ascensions*, les bras de la Vierge sont repliés et ses paumes ouvertes devant la poitrine, une gestuelle qui a déjà été observée, à la même période, dans le contexte iconographique de l'Annonciation et qui exprime traditionnellement l'acceptation d'une situation. Mais cette interprétation, pertinente dans une perspective narrative, semble peu appropriée lorsqu'il s'agit d'une figure éminemment symbolique, comme celle de la Vierge-Église dans nos trois mosaïques. Ainsi, cette attitude s'apparente peut-être davantage à un geste de bienvenue que l'Église adresserait aux croyants en acceptant de les recevoir en son sein et de les intégrer à la communauté des chrétiens.

À partir du XIVe siècle, en même temps que la position centrale de la Vierge est abandonnée, sa gestuelle évolue également. Ainsi, la troisième gestuelle qui caractérise la figuration de Marie dans l'Ascension, celle de la prière, est la plus fréquemment employée dès cette période. La fresque de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 200) constitue le premier exemple répertorié au sein de notre documentation iconographique.

La dernière gestuelle apparait également au XIVe siècle mais s'avère moins répandue que l'attitude de prière. Dans l'*Ascension* peinte dans l'église abbatiale de Viboldone (fig. 203), par exemple, la Vierge est figurée au premier rang du groupe de gauche et se distingue des autres personnages grâce à son *maphorion* sombre. Le visage levé vers son Fils, Marie croise les mains sur la poitrine. Il s'agit également d'une gestuelle d'acceptation qui a été observée dans l'iconographie de l'Annonciation. L'interprétation traditionnelle de cette attitude semble pertinente dans le contexte de cette Ascension, dont le caractère narratif est affirmé par l'abandon de la position centrale de la Vierge, une modification qui, nous l'avons évoqué, va probablement de pair avec la perte du caractère ecclésial de la figure mariale. Ainsi, le geste d'acceptation signifierait que Marie admet et se réjouit de l'élévation de son Fils au ciel.

Ces deux dernières gestuelles s'accompagnent très souvent d'un agenouillement de la Vierge. L'humilité de cette attitude ne sied pas à une figuration de la Vierge-Église, ce qui tend à confirmer notre hypothèse selon laquelle la mutation de l'iconographie de l'Ascension, au XIVe siècle, révèle une vocation strictement narrative. Dans la peinture murale d'Ivrea (fig. 204), la Vierge qui, nous l'avons vu, est exceptionnellement figurée à la gauche du Christ, est agenouillée et joint les mains en signe de prière. Dans l'*Ascension* de la chapelle des Espagnols, à S. Maria Novella de Florence (fig. 201), la Vierge renoue avec une position centrale et frontale qui rappelle l'iconographie la plus précoce, à l'instar de l'usage de la mandorle qui témoigne également d'un certain attachement à une tradition ancienne. Cependant, l'agenouillement et la gestuelle d'acceptation de Marie incitent à renoncer à une interprétation ecclésiale du personnage. La centralité et l'isolement de la figure mariale permettent davantage de présenter la Vierge comme le témoin privilégié de l'élévation de son Fils.

---

[958] *Ibid.*, p. 283.

Les apôtres

L'observation des images murales de l'Ascension, qui ont été rassemblées au sein de la documentation iconographique de cette enquête, a révélé que les apôtres sont toujours figurés en deux groupes distincts, de part et d'autre de l'axe central de la composition qui est matérialisé par le motif de l'élévation du Christ et, parfois, par la figure de la Vierge.
Dans de nombreuses images antérieures au XIVe siècle, les apôtres sont répartis d'une manière linéaire autour de la figure centrale de la Vierge. Ainsi, dans l'*Ascension* de Caprile di Roccasecca (fig. 197), le cortège des apôtres se déploie le long du tambour de l'abside, de part et d'autre de la Vierge-Église figurée dans l'attitude de l'orant. Dans la Cappella Palatina de Palerme ou dans la basilique S. Marco de Venise (fig. 195 et 198), la répartition linéaire des apôtres est imposée par la contrainte de l'espace architectural – voûte en berceau ou coupole – dans lequel les mosaïques s'inscrivent.
Dans d'autres *Ascensions* murales appartenant à notre *corpus* documentaire, les apôtres, disposés latéralement, composent deux groupes plus resserrés. Cette disposition s'observe déjà dans la mosaïque de Monreale (fig. 196), où les apôtres non nimbés forment deux groupes compacts et mobiles, qui se distinguent particulièrement du hiératisme des figures centrales. À Bessans (fig. 199), la séparation des deux groupes n'est pas clairement définie, en l'absence de toute figure centrale au registre inférieur, si ce n'est par l'orientation convergente des personnages. La Vierge appartient au groupe de gauche, mais elle apparait exceptionnellement au cœur du groupe, et non au premier rang de celui-ci. Dans la peinture murale de Viboldone (fig. 203), les deux groupes latéraux possèdent la particularité d'être composés d'apôtres mais aussi de quelques saintes femmes, rassemblées derrière la Vierge. La figuration des saintes femmes dans le contexte iconographique de l'Ascension est tout à fait exceptionnelle, leur absence se conformant aux sources textuelles qui ne les mentionnent pas. Seules les *Méditations sur la vie du Christ* évoquent la présence de Marie-Madeleine au moment de l'élévation du Sauveur. Parmi les images murales de l'Ascension qui ont été rassemblées, la figuration des saintes femmes ne concerne que cinq occurrences, toutes conservées en Italie et réalisées au Trecento.
Plus rarement, à partir du XIVe siècle, la disposition des apôtres adopte une forme circulaire qui implique que certains soient figurés de dos. Vers 1465-1470, une *Ascension* a été peinte dans l'église S. Francesco de Lodi par un artiste originaire de la ville, Gian Giacomo da Lodi[959] (fig. 207). Les personnages se détachent sur un arrière-plan caractérisé par de nombreux monticules rocheux. Le Christ semble s'élever à partir de celui du centre, les bras écartés et levés vers le ciel. La figure du Sauveur s'inscrit dans une gloire rayonnante et est accompagnée de plusieurs anges adorateurs, répartis symétriquement de part et d'autre. Le Christ s'élève vers le Père, bénissant et tenant le globe, qui est figuré en buste et entouré de séraphins au registre supérieur de l'image. La présence de Dieu dans la peinture de Lodi constitue un *unicum* parmi les *Ascensions* qui appartiennent à la documentation iconographique de cette enquête. Au registre terrestre, la Vierge est agenouillée et croise les mains sur la poitrine en signe d'acceptation. Elle est légèrement décalée par rapport au Christ, l'axe central de la composition étant ainsi réservé aux figures du Sauveur s'élevant et du Père. Les apôtres sont répartis de part et d'autre de Marie et leur disposition dessine les deux parties d'un cercle qui entoure la mère du Seigneur. À l'instar de la Vierge, les apôtres sont agenouillés ou effectuent une génuflexion, deux attitudes que l'on rencontre fréquemment à partir du XIVe siècle. L'*Ascension* peinte dans la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 200) en constitue le premier exemple au sein de notre *corpus* documentaire.

[959] MAZZINI (1965), *op. cit.*, pl. 195.

Dans quelques images murales de l'Ascension, certains apôtres sont parfaitement identifiables, en particulier grâce à leur type physique caractéristique. Dans la peinture murale de Viboldone (fig. 203), l'homme au visage juvénile qui occupe une position privilégiée en face de la Vierge doit probablement être identifié à Jean. La répartition symétrique des deux personnages, de part et d'autre de la figure du Christ s'élevant, rappelle leur disposition traditionnelle au pied de la croix, dans le contexte iconographique de la Crucifixion. Une interprétation analogue peut être proposée pour l'*Ascension* peinte dans l'église S. Martino de Campiglio (fig. 205), d'autant plus que la disposition du groupe auquel il appartient permet véritablement de valoriser ce personnage juvénile qui fait face à la Vierge.
L'éventuelle identification de Jean est plus hypothétique dans la peinture murale de Lodi (fig. 207) puisque plusieurs apôtres correspondent au type physique qui caractérise la jeunesse du disciple bien-aimé. Cependant, le personnage qui est figuré au plus près du rocher central, à la gauche du Christ, se distingue quelque peu des autres. D'une part, grâce à cette position dans l'image qui favorise une certaine proximité avec la figure du Christ s'élevant, tout en respectant la place traditionnellement dévolue à Jean, à la gauche du Sauveur. D'autre part, grâce à son geste de désignation qui s'inscrit dans l'axe vertical de la composition. Ces éléments nous incitent à penser que ce personnage doit être identifié à Jean.
Dans l'*Ascension* mosaïquée de Venise (fig. 198), la figure de la Vierge-Église occupe une position centrale entre les deux anges qui l'escortent. À la gauche de ce groupe central, un homme âgé se distingue des autres apôtres car il tient un sceptre, à l'instar des deux créatures célestes. Cet attribut ainsi que le type physique du vieil homme laissent à penser qu'il s'agit de Pierre. Sa prééminence dans la hiérarchie des apôtres et son rôle dans la fondation de l'institution ecclésiale sont soulignés par sa figuration à la droite de l'Église, personnifiée en Marie. En pendant, de l'autre côté du groupe central, un autre homme possède un physique particulier, caractérisé par une barbe brune et une calvitie partielle. Cette physionomie, associée à la correspondance avec la figure de Pierre, laisse à penser qu'il s'agit de Paul.
Dans l'*Ascension* peinte dans l'église S. Bernardino d'Ivrea (fig. 204), l'homme figuré au premier rang du groupe de gauche se distingue notablement des autres apôtres. Tout d'abord au travers de sa physionomie, celle d'un homme âgé tandis que tous les autres sont relativement jeunes. Il se distingue également par sa position dans l'image, à la droite du Christ, une position traditionnellement dévolue à la Vierge et qui traduit l'importance de ce personnage. Ici, Marie est figurée en pendant, à la gauche de son Fils. Enfin, l'homme est le seul à être véritablement tourné vers la figure monumentale du Sauveur, ce qui induit une relation privilégiée entre les deux personnages. Autant d'éléments qui incitent à identifier ce protagoniste à Pierre. Derrière la Vierge, un autre disciple se distingue grâce à son visage juvénile et ses longs cheveux blonds qui permettent peut-être de reconnaitre Jean.

Jusqu'à la fin du XIIIe siècle, l'iconographie de l'Ascension est relativement stable. La scène s'inscrit généralement dans un lieu indéterminé qui permet de mettre en exergue le caractère surnaturel de l'épisode. L'introduction ponctuelle de quelques arbres indique que l'action se déroule en extérieur. L'espace compositif est structuré en deux registres superposés. Au registre supérieur, la sphère céleste est occupée par le motif iconographique de l'élévation du Christ. Celui-ci est figuré en position frontale dans une mandorle ou un médaillon, le plus souvent assis sur un segment de cercle, tenant un livre et bénissant. Cette

attitude s'apparente étroitement à l'imagerie du Christ en majesté. Des anges, répartis symétriquement de part et d'autre du Sauveur, soutiennent la gloire dans laquelle il s'inscrit. Dans l'axe de l'apparition christique, la Vierge est figurée au registre inférieur. Le fait que sa présence ne soit pas mentionnée dans les sources textuelles ainsi que son attitude hiératique incitent à interpréter cette figure dans une perspective ecclésiale. La Vierge-Église est présentée comme le vecteur de communication entre la sphère céleste et les hommes. Sa gestuelle s'apparente souvent à l'attitude de l'orant. En outre, la figure de la Vierge-Église est valorisée par la présence de deux anges qui l'encadrent, comme une véritable garde céleste. Les apôtres sont figurés en deux groupes, de part et d'autre de l'axe central de la composition, selon une disposition linéaire ou plus compacte.
À partir du XIVe siècle, l'iconographie de l'Ascension se modifie notablement, évoluant vers une vision moins majestueuse. La scène s'inscrit souvent dans un paysage, d'abord matérialisé par un simple sol rocailleux, puis au travers de panoramas plus vastes. Un monticule rocheux, parfois figuré au centre de l'image, évoque le mont des Oliviers à partir duquel le Christ s'est élevé. Celui-ci n'est presque plus jamais figuré dans une mandorle, mais plus volontiers sur une nuée. La frontalité du Christ est régulièrement abandonnée pour une figuration de profil, les bras levés, qui évoque la capacité du Sauveur à s'élever par la seule force de sa volonté. Des anges sont toujours figurés de part et d'autre de la figure centrale, parfois accompagnés de patriarches. Mais certaines créatures célestes investissent également la sphère terrestre et jouent le rôle d'intermédiaires entre les deux mondes. De fait, ce rôle n'est plus assumé par la Vierge-Église qui disparait au profit d'une nouvelle figuration de Marie, dont le caractère est plus narratif que symbolique. La centralité de la Vierge est abandonnée et elle est plus souvent intégrée au groupe d'apôtres qui est situé à la droite du Christ. Sa gestuelle est désormais empreinte d'humilité et s'apparente aux attitudes de la prière ou de l'acceptation, tout en s'accompagnant fréquemment d'un agenouillement. La disposition des apôtres, de part et d'autre de l'axe central de la composition, est plus variable et ils sont quelquefois accompagnés de saintes femmes.

4.5.3. La Pentecôte

L'épisode de la Pentecôte n'est relaté par aucune des évangiles canoniques, mais il apparait dans les *Actes des apôtres*[960]. Les disciples sont tous rassemblés dans une maison, mais l'auteur ne donne pas plus d'indication sur ce lieu. Il est permis de supposer qu'il s'agit du Cénacle, dans lequel les disciples avaient coutume de se réunir pour prier depuis l'Ascension du Christ. Les saintes femmes ainsi que la Vierge sont généralement présentes à la prière, mais rien n'indique qu'elles aient également assisté à la Pentecôte. La venue de l'Esprit est précédée par « un bruit du ciel, comme celui d'un vent impérieux qui arrive ». L'Esprit Saint se manifeste alors sous la forme de langues de feu qui se posent sur chacun des disciples et leur accordent le don de parler différents langages.
Parmi les évangiles apocryphes, seule la *Vie de Jésus en arabe* fait mention de la Pentecôte mais le récit est peu détaillé[961]. L'épisode se déroule exactement dix jours après l'Ascension, le 20 mai qui se trouve être un dimanche matin. Le Saint-Esprit descend sur les apôtres et leur accorde les « dons », sans que l'auteur ne précise de quels dons il s'agit.
En revanche, l'épisode de la Pentecôte est relaté par tous les textes médiévaux qui ont également mentionné l'Ascension du Christ. Maxime le Confesseur, dans sa *Vie de la Vierge*[962],

[960] Actes des apôtres 2, 1-4.
[961] Arabe 54.
[962] Vie 94.

ne fait qu'évoquer la descente de l'Esprit Saint sur les disciples, sans apporter aucun détail complémentaire.
Le récit proposé par la *Légende Dorée*[963] se fonde explicitement sur « l'histoire sacrée des Actes ». Les disciples sont rassemblés dans le Cénacle, sur le mont Sion, le cinquantième jour suivant Pâques. Comme dans les *Actes des apôtres*, l'Esprit Saint se manifeste à grand bruit et sous la forme de langues de feu qui se posent sur chacun des disciples. L'auteur précise qu'ils étaient assis et occupés à prier au moment de la descente de l'Esprit.
Dans l'*Arbre de vie* de saint Bonaventure[964], l'épisode de la Pentecôte acquiert une dimension nouvelle. Comme dans la *Vie de Jésus en arabe*, il se déroule le dimanche 20 mai au matin, au cinquantième jour suivant la Résurrection. Les disciples ne sont pas seuls mais accompagnés des saintes femmes et de la Vierge. En tout, cent vingt personnes reçoivent le don du Saint-Esprit. Ce chiffre, qui correspond à l'assemblée complète des fidèles de Jésus, a déjà été indiqué dans les *Actes des apôtres*[965] lorsque Pierre veut procéder à l'élection d'un nouveau disciple pour remplacer Judas parmi les douze. Toujours selon la tradition des *Actes*, l'Esprit se manifeste sous la forme de « langues de feu, parce qu'il allait donner la parole à leur bouche, la lumière à leur intelligence et l'ardeur à leur amour ».
Dans les *Méditations sur la vie du Christ*[966], l'auteur se contente de rapporter que le Saint-Esprit est descendu, sous la forme de langues de feu, sur les cent vingt disciples rassemblés dans un lieu qui n'est pas mentionné.

Le *corpus* iconographique de cette enquête comporte très peu d'images de la Pentecôte qui intègrent le personnage de la Vierge, avec un recensement de 12 occurrences dans l'art mural de l'Italie, et seulement quatre en France. Les premiers exemples recensés apparaissent dans la Péninsule au cours du XIIIe siècle. L'une de ces images murales fait partie du cycle de la vie du Christ qui a été peint dans la nef de la basilique supérieure de S. Francesco d'Assise (fig. 208). Les personnages sacrés sont rassemblés au premier plan de la composition, devant une structure architecturale qui se détache sur l'azur du ciel. La Vierge se distingue, au centre, grâce au *maphorion* brun dont elle revêtue.
Dans l'art mural de l'Hexagone, la première *Pentecôte* intégrée au *corpus* national a été réalisée dans le deuxième quart du XIVe siècle[967]. Il s'agit d'une peinture murale conservée dans l'abbaye S. Michel de Tonnerre, dans l'Yonne. Malheureusement, nous ne disposons d'aucune reproduction photographique de cette image peinte.
En Italie, la moitié des occurrences qui ont été recensées appartiennent à la période du Trecento, tandis que quatre autres ont été réalisées au siècle suivant. Nous n'avons découvert aucun exemple dans la première moitié du XVIe siècle. En revanche, le thème iconographique de la Pentecôte avec la Vierge apparait encore, à cette période, dans l'art mural de la France. En témoigne une peinture murale très détériorée qui est conservée dans le collatéral sud de l'église S. Geoire de Saint-Geoire-en-Valdaine[968]. La composition, toute en horizontalité, s'inscrit vraisemblablement dans un cadre architectural. La figure centrale de la Vierge est particulièrement isolée des apôtres qui se répartissent en deux groupes, de part

[963] Légende I, 367-379.

[964] Arbre 267.

[965] Actes des apôtres 1, 15.

[966] Méditations 290.

[967] DESCHAMPS, THIBOUT (1963), *op. cit.*, p. 8.

[968] La datation de cette peinture murale dans la première moitié du XVIe siècle est suggérée par : ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 179-180.

et d'autre. L'ensemble des personnages est réduit à l'état de silhouettes et il est impossible d'appréhender leurs différentes attitudes.
L'analyse iconographique qui suit se fonde sur la double perspective du lieu dans lequel la Pentecôte se déroule et des personnages qui y participent, c'est-à-dire la Vierge et les apôtres recevant le don du Saint-Esprit, promis par le Christ avant son Ascension. Le lecteur est averti que la pertinence de cette analyse iconographique est limitée par le faible nombre d'occurrences sur lequel elle s'appuie.

4.5.3.1. Le lieu de la Pentecôte

La majorité des sources textuelles qui rapportent l'épisode de la Pentecôte ne donnent aucune indication sur le lieu dans lequel il s'est déroulé. Le récit des *Actes des apôtres* fait figure d'exception puisque l'auteur indique que les disciples sont rassemblés dans une maison, que nous avons proposé d'identifier au Cénacle où ils avaient l'habitude de se réunir pour prier. Cette interprétation a également été adoptée par Jacques de Voragine qui, dans la *Légende Dorée*, est le premier à mentionner explicitement le Cénacle comme lieu de la Pentecôte. En l'absence d'indications complémentaires, les images murales qui illustrent l'épisode se caractérisent par deux formules iconographiques distinctes.
Certaines images murales de la Pentecôte reflètent le relatif silence des textes en situant la scène dans un lieu indéterminé qui évoque la dimension surnaturelle de la descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Ce choix iconographique n'a été adopté qu'à trois reprises dans notre documentation italienne. C'est le cas, par exemple, dans une *Pentecôte* qui achève le cycle de la vie du Christ peint dans l'église S. Giorgio in Lemine d'Almenno San Salvatore (fig. 209). Dans cette image au cadrage resserré, les personnages sont tous rassemblés au premier plan et se détachent sur un fond uniformément bleu, cerné au registre supérieur de bordures vertes et jaunes.
Mais la scène de la Pentecôte s'inscrit généralement dans un cadre architectural qui évoque le rassemblement des apôtres dans le Cénacle. Déjà dans la fresque d'Assise (fig. 208), les personnages sont rassemblés dans un espace clos, délimité par trois parois peu élevées, au premier plan d'une architecture. Celle-ci s'apparente à une architecture ecclésiale dont les trois nefs sont couvertes de voûtes en berceau, agrémentées de caissons. Les trois vaisseaux sont surmontés de frontons triangulaires, qui sont flanqués de pinacles, et soutenus par des arcs-boutants. Au fond, trois arcs brisés s'ouvrent sur l'azur de l'arrière-plan.
Une mise en espace analogue, quoique simplifiée, a été observée dans la *Pentecôte* qui marque l'achèvement du cycle de la vie du Christ peint dans la chapelle S. Sébastien de Lanslevillard (fig. 210). Les personnages sont rassemblés à l'intérieur d'une enceinte dont les angles sont surmontés de deux pinacles. Deux baies à lancettes géminées percent le mur du fond, en soulignant la centralité de la figure de la Vierge. Aucune architecture n'apparait à l'arrière-plan, mais celui-ci se caractérise par le fond « abstrait », bleu et vert, qui apparait dans toutes les images du cycle.
Une *Pentecôte* appartient également au décor de la chapelle des Espagnols, dans l'église florentine de S. Maria Novella (fig. 211). La structuration architecturale de l'espace est beaucoup plus développée puisque les personnages sont véritablement rassemblés à l'intérieur d'un édifice. Ils apparaissent dans une sorte de loggia, au premier niveau du bâtiment de pierre. La surélévation de cet espace a permis au peintre de figurer d'autres protagonistes au registre inférieur de l'image, mais nous y reviendrons. La structure architecturale se détache sur un arrière-plan uniformément noir.

Une image murale de la Pentecôte fait figure d'exception en insérant la scène au sein d'un vaste paysage. Il s'agit de la peinture murale qui marque l'aboutissement du cycle de la vie du Christ conservé dans les appartements des Borgia au Palais du Vatican (fig. 212). Les personnages sont figurés au premier plan de ce paysage vallonné et verdoyant, à l'horizon duquel une ville se dessine. Cette image inhabituelle témoigne du goût de Bernardino Pinturicchio pour la figuration de vastes panoramas finement détaillés, un attrait qui s'exprime également dans d'autres peintures appartenant à ce décor.

4.5.3.2. La Vierge et les apôtres reçoivent le don du Saint-Esprit

La présence des apôtres est intrinsèquement liée à l'épisode de la Pentecôte, puisque c'est à eux que Jésus s'adresse lorsqu'il promet le don du Saint-Esprit, peu avant son Ascension. En revanche, la présence de la Vierge n'est pas explicitement mentionnée, en dehors du récit de l'*Arbre de vie* de saint Bonaventure. Cette particularité narrative provient probablement de l'interprétation d'un passage des *Actes des apôtres* qui, nous l'avons vu, laisse à penser que la Vierge et les saintes femmes étaient souvent présentes lorsque les disciples se réunissaient pour prier dans le Cénacle. Les images murales de la Pentecôte qui appartiennent à notre documentation iconographique reflètent cette interprétation particulière.

Lorsqu'elle est présente, la Vierge occupe toujours une position centrale au sein de la composition. Dans la grande majorité des images murales recensées, Marie est assise, comme dans la *Pentecôte* d'Almenno San Salvatore (fig. 209). En revanche, la fresque des appartements des Borgia (fig. 212) constitue un *unicum* au sein de notre documentation en figurant la Vierge agenouillée, au centre de la composition.
Les trois gestuelles qui caractérisent la Vierge de la Pentecôte sont identiques à celles qui ont été observées dans le contexte iconographique de l'Ascension. L'attitude de la prière, les mains jointes, est la plus fréquente et concerne sept occurrences. Cette gestuelle apparait avec certitude au XIVe siècle, mais les images murales antérieures sont trop détériorées pour pouvoir appréhender l'attitude de la Vierge. Dans la *Pentecôte* peinte dans la chapelle des Espagnols, à S. Maria Novella de Florence (fig. 211), la figure de la Vierge en prière apparait au centre de la composition. Assise au fond de la loggia dans laquelle les apôtres sont rassemblés, elle est parfaitement visible car aucun d'entre eux ne s'interpose entre elle et le regardeur. Le geste de ses mains se détache sur la couleur sombre du *maphorion* qui la revêt.
Chacune des deux autres gestuelles qui caractérisent la Vierge, dans l'iconographie de la Pentecôte, n'a été observée que dans une image murale unique. Ainsi, dans la peinture murale d'Almenno San Salvatore (fig. 209), Marie replie les bras, paumes ouvertes devant la poitrine, dans une attitude qui caractérise parfois la figure de la Vierge-Église dans le contexte iconographique de l'Ascension. Une autre *Pentecôte* achève le cycle de la Passion du Christ peint dans l'église S. Maria Donnaregina de Naples (fig. 213). Les personnages sont rassemblés à l'intérieur d'une structure architecturale semi-circulaire, couverte d'une coupole, qui évoque une abside. Un dallage aux motifs géométrique souligne l'arrondi de la banquette sur laquelle les protagonistes sont assis. Cet espace semble surélevé puisque d'autres personnages sont figurés au registre inférieur, comme dans la peinture de la chapelle des Espagnols. La Vierge est assise au milieu des apôtres, adossée contre le fond de l'abside. Les mains levées et les paumes ouvertes, elle est figurée dans l'attitude de l'orant.

À l'instar de la Vierge, les apôtres sont presque toujours assis, dans les images murales de la Pentecôte qui appartiennent au *corpus* documentaire de cette enquête. Cette attitude particulière s'apparente au récit de la *Légende Dorée* dont l'auteur précise que les disciples étaient assis et occupés à prier au moment de la descente de l'Esprit-Saint.
Il est plus inhabituel que les apôtres soient agenouillés, mais c'est le cas dans une *Pentecôte* qui est conservée dans l'église S. Maria del Carmine de Brescia (fig. 214). Cette peinture murale déposée aurait été réalisée vers 1450 par un anonyme lombard[969]. La scène se déroule dans un lieu indéterminé, caractérisé par un arrière-plan sombre. Au centre de la composition, la Vierge est figurée dans une stricte frontalité, dans une attitude de prière et le regard fixé sur l'observateur. La posture de Marie est dissimulée par certains apôtres qui sont figurés au premier plan. Cependant, sa position dominante laisse à penser qu'elle est assise tandis que les disciples sont agenouillés autour d'elle.
Dans la *Pentecôte* peinte dans les appartements des Borgia au Vatican (fig. 212), la plupart des apôtres sont debout, une attitude qui n'est pas non plus très conventionnelle dans ce contexte iconographique. Deux d'entre eux, figurés au premier plan, imitent la Vierge et se sont agenouillés pour recevoir le don de l'Esprit.

Les apôtres se répartissent autour de la figure centrale de la Vierge selon deux formules iconographiques qui rappellent celles observées dans le contexte de l'Ascension. Le plus souvent, les disciples sont assis en cercle, une mise en espace qui concerne huit des occurrences qui ont été recensées. Cette mise en espace est déjà adoptée dans la *Pentecôte* peinte dans la basilique supérieure d'Assise (fig. 208). La plupart des personnages sont assis sur une banquette adossée aux trois parois qui délimitent l'espace, au premier plan. Quatre autres disciples tournent le dos au regardeur et complètent ainsi que le cercle. Une disposition analogue a également été adoptée par le peintre de Lanslevillard (fig. 210). À l'instar de la Vierge, figurée au centre, tous les apôtres joignent les mains en signe de prière. Dans l'église S. Spirito de Badia Morronese, un cycle de la vie du Christ, comportant une image de la Pentecôte (fig. 215), a été peint en même temps que la *Déploration* qui surmonte le tombeau de Restaino Caldora. Le commanditaire de ce décor est également Rita Cantelmo et il a été attribué à un peintre anonyme connu sous l'appellation de Maestro della Cappella Caldora[970]. L'espace dans lequel les personnages s'inscrivent est délimité par une sorte de portique, composé de trois arcades en plein cintre, elles-mêmes soutenues par des colonnettes torses. La figure de la Vierge marque le milieu de la composition et s'inscrit sous l'arcade centrale. Assise, elle joint les mains en signe de prière tout en fixant son regard sur l'observateur. Les apôtres sont répartis de part et d'autre, assis sur des banquettes semi-circulaires.
La seconde formule iconographique se caractérise par la répartition des apôtres en deux groupes qui sont positionnés latéralement par rapport à l'axe central de la composition, matérialisé par la présence de la Vierge. Cette formule a été observée dans cinq images murales illustrant le thème iconographique de la Pentecôte. Dans l'abbatiale S. Scolastica de Subiaco, une *Pentecôte* a été peinte au début du XVe siècle[971] dans le transept de l'édifice (fig. 216). Les personnages sont figurés sur une sorte de terrasse, délimitée latéralement par deux édifices étroits. Au centre, la Vierge est assise sur un siège à haut dossier dans une position parfaitement frontale, les mains jointes en signe de prière. Trois apôtres sont agenouillés auprès d'elle mais tous les autres sont figurés latéralement, en deux groupes

[969] MAZZINI (1965), *op. cit.*, pl. 137.
[970] CAMILLI GIAMMEI (2008), *art. cit.*, p. 35-42.
[971] Voir note 336 p. 115.

compacts. Quatre autres personnages s'inscrivent dans l'embrasure de portes qui percent de petits édicules à coupoles, surmontant les tours latérales. Tous les protagonistes sont nimbés et, à ce titre, cette image est exceptionnelle car le groupe des disciples qui reçoit le don de l'Esprit Saint ne se restreint pas aux douze apôtres. Le don divin est même dispensé à quelques saintes femmes qui se distinguent grâce à leurs chevelures voilées. Cette Pentecôte s'apparente au récit de l'*Arbre de vie* dans lequel saint Bonaventure indique que cent vingt disciples, parmi lesquels la Vierge et les saintes femmes sont explicitement présentes, ont assisté à la descente du Saint-Esprit.
La peinture murale de Subiaco ne possède aucun équivalent dans la documentation iconographique qui a été rassemblée. En revanche, trois autres images murales de la Pentecôte intègrent des personnages secondaires qui assistent à la descente de l'Esprit, même s'ils ne semblent pas recevoir pas le don. Dans les peintures murales de S. Maria Donnaregina de Naples et de la chapelle des Espagnols à Florence (fig. 213 et 211), nous avons déjà observé la présence de différents protagonistes, au registre inférieur de la composition. Ces personnages ne sont pas nimbés, ce qui indique qu'ils ne font pas partie du groupe des disciples du Christ. Il s'agit plus probablement de curieux qui se sont rassemblés pour assister au prodige. D'ailleurs, dans la peinture florentine, l'homme figuré au centre semble presser son oreille contre la porte de l'édifice, comme pour mieux entendre ce qui se passe à l'étage. Dans la *Pentecôte* de l'église S. Maria del Carmine de Brescia (fig. 214), la présence de personnages non nimbés est plus ambiguë car ils apparaissent au registre supérieur, derrière les apôtres qui sont agenouillés au premier plan. Cette figuration particulière laisserait à penser que ces protagonistes bénéficient également du don du Saint-Esprit. Dans ce cas, l'absence de nimbe permettrait simplement de distinguer les simples disciples des douze apôtres.

Comme dans le contexte iconographique de l'Ascension, certains apôtres possèdent des signes distinctifs qui permettent de les identifier, dans quelques images murales de la Pentecôte. Dans la peinture de S. Maria Donnaregina de Naples (fig. 213), les deux personnages qui jouxtent la Vierge sont caractérisés par un type physique particulier. Celui qui est figuré à sa droite est un vieil homme barbu, l'autre possède un visage juvénile. La proximité qu'ils entretiennent avec Marie incite à reconnaitre en eux Pierre et Jean. Une interprétation analogue peut être proposée pour la Pentecôte d'Almenno San Salvatore (fig. 209), d'autant que les deux apôtres qui flanquent la Vierge se distinguent en raison du rouleau qu'ils tiennent entre les mains.
Dans la fresque de la chapelle des Espagnols, à S. Maria Novella de Florence (fig. 211), la Vierge et tous les apôtres sont assis en cercle dans la loggia qui occupe l'étage de l'édifice. Seul l'un d'entre eux est debout et semble s'adresser à l'assemblée. Son type physique, caractérisé par une barbe et des cheveux blancs, invite à l'identifier à Pierre. Il tient dans la main gauche un objet difficile à identifier, peut-être la clé qui constitue son attribut personnel, à moins qu'il ne s'agisse, comme à Almenno San Salvatore, d'un rouleau. Quoi qu'il en soit, le fait que Pierre prenne la parole au moment de la Pentecôte souligne sa prééminence par rapport aux autres apôtres et son rôle dans la perpétuation de la mission du Christ.
Dans la *Pentecôte* peinte dans l'abbatiale S. Scolastica de Subiaco (fig. 216), trois disciples se distinguent car ils sont agenouillés près de la Vierge tandis que les autres sont tous debout. Le vieil homme qui est figuré immédiatement à la gauche de Marie doit probablement être identifié à Pierre, en raison de son type physique. Par ailleurs, il tient un objet entre ses mains jointes, peut-être son attribut personnel. Derrière lui, un homme brun et barbu pourrait s'apparenter au type physique de Paul, mais une lacune empêche de constater la

présence de la calvitie caractéristique qui confirmerait cette hypothèse. En pendant, un autre homme, plus jeune, est également agenouillé. Le fait qu'il soit barbu n'incite pas à l'identifier à Jean, dont le visage juvénile est généralement glabre. De plus, il tient dans la main droite un objet dont l'extrémité évoque le bâton de pèlerin de Jacques le Majeur. Cependant, si cette hypothèse s'avérait exacte, la mise en exergue de cet apôtre, dans le contexte iconographique des épisodes de la Glorification du Christ, semblerait tout à fait exceptionnelle.

Dans les images murales de la Pentecôte qui ont été rassemblées dans notre *corpus* documentaire, la présence du Saint-Esprit est matérialisée sous trois formes différentes. Dans environ la moitié des occurrences, l'Esprit apparait sous son aspect le plus habituel, celui d'une colombe. Dans la *Pentecôte* d'Assise (fig. 208), l'oiseau divin est figuré dans une sorte de halo, jaillissant d'un demi-disque matérialisant les cieux, au registre supérieur de l'image. La colombe fond véritablement sur la Vierge et les apôtres, rassemblés au registre inférieur, et le dynamisme de son déplacement est souligné par plusieurs lignes blanches qui la relient à son point d'origine. La colombe du Saint-Esprit est plus statique dans la peinture murale des appartements des Borgia, au Palais du Vatican (fig. 212). Entourée d'un halo constitué de rayons lumineux, elle plane au sommet de la composition. Des chérubins aux visages enfantins escortent la colombe.
Plus rarement, la descente du Saint-Esprit est matérialisée au travers d'une figuration du Christ en buste. Il s'agit d'une formule iconographique peu conventionnelle dans l'iconographie de la Pentecôte[972] et elle ne concerne que deux images murales appartenant au *corpus* de cette enquête. Dans la *Pentecôte* d'Almenno San Salvatore (fig. 209), le Christ bénissant est figuré en buste dans un médaillon, au centre du registre supérieur. Dans la peinture murale de Lanslevillard (fig. 210), le Christ en buste apparait dans une nuée et ses deux mains ouvertes matérialisent la transmission du don de l'Esprit.
Dans deux autres peintures murales illustrant le thème iconographique de la Pentecôte, la présence du Saint-Esprit est évoquée par la figuration d'un médaillon dont partie supérieure disparait au-delà du cadre de l'image. Cette forme, matérialisant l'orbe céleste, permet de traduire visuellement la présence de la puissance divine, sans avoir à la définir précisément. C'est le cas, notamment, dans la *Pentecôte* de Badia Morronese (fig. 215) où un large segment de cercle blanc surmonte les personnages.

Quelle que soit la formule iconographique adoptée pour matérialiser la présence du Saint-Esprit, le motif est figuré au centre du registre supérieur de la composition, à la verticale de la Vierge qui apparait ainsi comme un vecteur de communication entre la sphère céleste et le monde terrestre. Cette interprétation est renforcée par le fait que les apôtres regardent souvent la Vierge au lieu de se tourner directement vers l'apparition du Saint-Esprit. En témoigne, par exemple, la *Pentecôte* peinte dans l'église d'Almenno San Salvatore (fig. 209) où aucun des disciples ne regarde en direction de la figure christique qui apparait au registre supérieur. La Vierge, au centre, est caractérisée par un strict hiératisme et une gestuelle qui a déjà été observée pour la figure de la Vierge-Église, dans le contexte iconographique de l'Ascension. Ces éléments plaident en faveur d'une interprétation ecclésiale de l'épisode de la Pentecôte. En effet, comme l'a bien montré Marie-Louise Thérel en se fondant sur l'*Évangile selon saint Matthieu*, « L'effusion de l'Esprit Saint sur les apôtres inau-

[972] BUGINI, MANZONI, ROSSI (1995), *op. cit.*, p. 243.

gure leur mission et, à travers eux, celle de toute l'Église chargée de faire de toutes les nations des disciples en les baptisant et en leur enseignant les prescriptions du Sauveur »[973].
Les apôtres, rassemblés autour de la Vierge-Église dans les images de la Pentecôte, sont étroitement associés à la mission de l'Église. Leur rôle se concrétise au travers du don du Saint-Esprit, et plus particulièrement de celui des langues, qui marque le commencement de leur mission d'évangélisation. Dans les images murales qui ont été observées, le fait que les apôtres soient généralement tournés en direction de la figure centrale de la Vierge-Église indique qu'ils se placent désormais sous l'autorité de l'institution ecclésiale, digne et unique héritière du Christ sur la terre.

Dans environ la moitié des images murales de la Pentecôte qui ont été intégrées au *corpus* documentaire de cette enquête, le don du Saint-Esprit est matérialisé par la présence des langues de feu qui sont mentionnées dans les sources textuelles. Dans la peinture murale de l'église S. Maria del Carmine de Brescia (fig. 214), les langues de feu sont en train de descendre sur les personnages et se détachent sur le fond sombre de l'image. Mais le plus souvent, les langues de feu sont déjà sur la tête de la Vierge et des disciples, indiquant qu'ils ont déjà reçu le don promis par le Christ. Dans la *Pentecôte* d'Almenno San Salvatore (fig. 209), de petites flammes brûlent au-dessus du front des personnages et les rayons qui les relient au médaillon central, dans lequel s'inscrit le Christ en buste, indiquent leur origine divine. Dans la peinture murale de l'abbatiale S. Scolastica de Subiaco (fig. 216), la Vierge est particulièrement valorisée car trois langues de feu se sont posées sur sa tête, alors que tous les autres disciples n'en ont qu'une. Marie se distingue également, nous l'avons vu, par son hiératisme et par le fait qu'elle soit assise sur un siège à haut dossier. À ce titre, l'interprétation ecclésiale de cette image est soulignée. D'autant plus que trois apôtres sont agenouillés autour de la figure centrale, comme autant d'adorateurs de la Vierge-Église.

ꝏ

Deux tendances se manifestent dans la mise en espace de la Pentecôte. La scène se déroule parfois dans un lieu indéterminé qui souligne le caractère surnaturel de l'épisode, en même temps qu'il reflète le relatif silence des sources quant au lieu de la Pentecôte. Dans d'autres images, les personnages sont abrités dans une structure architecturale qui évoque le Cénacle, dans lequel les disciples du Christ avaient pour habitude de se rassembler.
Le don de l'Esprit Saint avait été promis aux apôtres avant l'Ascension du Christ, leur présence est donc intrinsèquement liée à l'épisode de la Pentecôte. En revanche, la présence de la Vierge n'est explicitement mentionnée que dans le récit de l'*Arbre de vie*, peut-être d'après une interprétation d'un passage des *Actes des apôtres*. Lorsqu'elle apparait dans les images murales de la Pentecôte, Marie est presque toujours assise au centre de la composition. Elle est caractérisée par trois gestuelles identiques à celles qu'elle adoptait dans le contexte iconographique de l'Ascension. Le plus souvent, elle joint les mains en signe de prière mais, dans deux images murales uniques, elle adopte l'attitude de l'orant ou replie les bras en ouvrant les paumes devant la poitrine.
Les apôtres sont également assis, le plus fréquemment, mais il arrive qu'ils soient agenouillés. Ils sont regroupés autour de la Vierge en deux groupes, répartis latéralement ou en cercle. Des signes distinctifs permettent parfois d'identifier certains apôtres.

[973] THÉREL (1984), *op. cit.*, p. 280. D'après Mt 28, 19 : « Allez donc, enseignez toutes les nations, les baptisant au nom du Père et du Fils, et du Saint-Esprit ».

La présence du Saint-Esprit est généralement matérialisée au travers du motif de la colombe, mais il arrive que l'oiseau soit remplacé par une figure du Christ en buste ou par un demi-médaillon qui évoque l'origine céleste du don. La matérialisation de l'Esprit apparait toujours au centre du registre supérieur, au-dessus de la Vierge qui est présentée, encore une fois, comme un intermédiaire entre le monde divin et l'humain. Ainsi, comme dans le contexte iconographique de l'Ascension, une interprétation ecclésiale est permise car le don du Saint-Esprit marque le commencement de la mission d'évangélisation des apôtres, une mission perpétuée après eux par l'Église. Dans la moitié des images murales répertoriées, le don de l'Esprit se manifeste sous la forme de langues de feu, conformément aux sources textuelles.

L'épisode de la Pentecôte marque l'achèvement du cycle de la vie terrestre de la Vierge, suivi par une autre séquence narrative, consacrée à sa mort et à sa glorification, qui n'entre pas dans le champ de la présente étude. Après avoir proposé une étude textuelle et iconographique détaillée de tous les thèmes qui composent ce cycle de la vie terrestre, nos réflexions conclusives abordent le sujet d'un point de vue différent, au travers de quelques questions transversales.

Réflexions conclusives

L'observation des images murales qui composent le *corpus* documentaire de cette enquête a révélé qu'il n'existe pas d'iconographie proprement mariale aux origines de l'art chrétien. Les premiers développements iconographiques relatifs à la vie terrestre de la Vierge s'appuient exclusivement sur des thèmes christologiques. Les épisodes illustrés dans le premier art chrétien semblent avoir été choisis pour leur exemplarité et leur propension à mettre en exergue trois idées fondamentales qui soulignent la double nature du Christ : l'Incarnation, la reconnaissance de la divinité de Jésus et sa Passion.

Les thèmes iconographiques de la vie terrestre de la Vierge : d'une vision christocentrique vers le développement d'une iconographie mariale

Les images murales en lien avec l'idée de l'Incarnation apparaissent aux IIe-IIIe siècles au travers du thème iconographique de l'Annonciation, dans lequel la Vierge joue un rôle prépondérant en tant que réceptacle du Verbe incarné. Les premiers exemples sont conservés dans les catacombes de Rome et, pendant plusieurs siècles, toutes les images recensées dans notre documentation sont situées à Rome. La diffusion du thème iconographique dans l'ensemble de la Péninsule ne se produit qu'à partir du VIIIe siècle. Dans l'art mural de l'Hexagone, la plus ancienne *Annonciation* est mentionnée au sein du décor mosaïqué de l'église Notre-Dame-de-la-Daurade de Toulouse, mais le premier exemple avéré date de la fin du Xe ou du XIe siècle, dans la chapelle S. Michel d'Aiguilhe du Puy-en-Velay.
Le deuxième thème iconographique qui se développe en lien avec l'Incarnation est celui de la Nativité du Christ. Les plus anciens exemples conservés sont datés de la seconde moitié du IVe siècle. Il s'agit de bas-reliefs sculptés qui proviennent tous de Rome, ce qui laisse à penser que l'iconographie de la Nativité a été élaborée dans un atelier lapidaire de la ville. Au sein du *corpus* documentaire de cette enquête, la première peinture murale recensée est datée de la même période et conservée dans la catacombe S. Sébastien, toujours à Rome. En France, une *Nativité* est également mentionnée parmi les mosaïques de Toulouse mais aucun exemple n'est avéré avant la peinture murale de Saint-Pierre-les-Églises, datée de la seconde moitié du IXe ou du Xe siècle. Jusqu'au début du VIIIe siècle, la Vierge n'est pas présente dans les images murales de la Nativité, qui sont centrées sur la figure du Christ dans la mangeoire, entouré des deux animaux, ou sur le motif du bain de l'Enfant. La focalisation de la première iconographie sur l'Enfant est inhérente aux rapports qu'elle entretient avec la fête de Noël, dont la vocation est strictement christologique.
Enfin, le thème iconographique de la Visitation connait un développement un peu plus tardif aux Ve-VIe siècles. Le premier exemple connu est une scène sculptée sur une colonnette du ciborium de la basilique S. Marco de Venise. Exceptionnellement, la première mention répertoriée au sein de notre documentation iconographique est française et contemporaine de l'apparition du thème. Il s'agit, encore une fois, de l'une des mosaïques appartenant au décor toulousain de Notre-Dame-de-la-Daurade. Mais la première image murale avérée dans l'Hexagone fait partie des peintures murales conservées à Saint-Pierre-les-Églises. Dans l'art mural de l'Italie, la première *Visitation* connue est abritée dans la catacombe de Valentin, à Rome, et datée du milieu du VIIe siècle. Le thème iconographique de la Visitation participe de l'exaltation de l'Incarnation, au travers de la visite de la Vierge enceinte à sa cousine, mais également de la reconnaissance de la nature divine du Christ, au travers du tressaillement de l'enfant porté par Élisabeth et des louanges que cette dernière prononce.

D'autres thèmes iconographiques, développés dans le premier art chrétien, sont plus intimement liés à l'idée de la reconnaissance de la divinité du Christ. L'épisode de l'Adoration

des mages, notamment, matérialise la révélation des mystères christologiques aux nations et leur soumission au souverain céleste. La présence de la Vierge est systématique puisque c'est elle qui présente l'Enfant aux mages venus l'adorer. L'illustration du thème iconographique se développe aux IIe-IIIe siècles dans l'art mural des catacombes romaines. Les nombreux exemples qui sont conservés dans les différents sites souterrains de la ville témoignent de l'engouement immédiat pour la figuration de cet épisode biblique. Dans l'art mural de la France, l'apparition du thème de l'Adoration des mages est attestée au travers des mêmes décors. Mentionnée dans le décor mosaïqué de Toulouse aux Ve-VIe siècles, elle est avérée parmi les peintures murales de Saint-Pierre-les-Églises dans la seconde moitié du IXe ou au Xe siècle.

Le développement de l'iconographie des Noces de Cana est également précoce dans l'art paléochrétien. Les nombreux exemples conservés – une dizaine de peintures murales dans les catacombes romaines et une cinquantaine de bas-reliefs sur sarcophages – témoignent du succès immédiat d'un thème qui met en exergue le premier miracle du Christ. En effet, la première iconographie est centrée sur la figure du thaumaturge accomplissant le prodige, excluant la Vierge qui n'apparait pas avant le milieu du IXe siècle. Au sein de la documentation iconographique de cette enquête, la plus ancienne image murale répertoriée est conservée dans la catacombe des Ss. Pierre et Marcellin et datée de la première moitié du IIIe siècle. Dans l'art mural de la France, aucun exemple n'a été répertorié avant le XIIe siècle, période à laquelle a été réalisé le décor peint de l'église S. Aignan de Brinay.

Trois autres thèmes iconographiques, en lien avec la reconnaissance de la divinité du Christ, ont connu un succès plus modéré dans le premier art chrétien. L'épisode de l'Adoration des bergers s'inscrit dans la même perspective de révélation des mystères divins que celui de l'Adoration des mages. Le thème est illustré dès le milieu du IVe siècle, comme en témoigne un dessin conservé dans un manuscrit de la Bibliothèque Apostolique Vaticane[1]. Le premier exemple répertorié au sein de notre *corpus* documentaire, une peinture murale de la catacombe romaine des Ss. Pierre et Marcellin, daterait de la première moitié du IVe siècle mais il a probablement été détruit. Il existe également une mention précoce en France, parmi les mosaïques de Toulouse. En dehors de ces mentions anciennes, la diffusion du thème iconographique semble très limitée dans l'art mural puisque les premières images véritablement conservées datent du XIVe siècle en Italie, et du siècle suivant en France.

Le thème iconographique de la Présentation de Jésus au Temple insiste sur la reconnaissance du statut messianique du Christ par le vieillard Siméon, en utilisant la rencontre des deux personnages comme motif central. La Vierge est omniprésente, participant activement à la présentation de son Fils qu'elle tient souvent dans ses bras. Le thème iconographique apparait presque simultanément dans l'art mural de l'Italie et de la France, vers la fin de l'époque paléochrétienne. Dans la Péninsule, le premier exemple répertorié fait partie du décor mosaïqué de S. Maria Maggiore de Rome, réalisé dans le deuxième quart du Ve siècle. En France, il s'agit de la mention d'une mosaïque appartenant au décor de l'église Notre-Dame-de-la-Daurade aux Ve-VIe siècles. Mais les images murales de la Présentation de Jésus au Temple sont relativement marginales jusqu'au XIIe siècle, période à laquelle le premier exemple avéré est répertorié dans le *corpus* français, dans l'église S. Martin de Nohant-Vic.

Enfin, l'épisode de la Fuite en Égypte peut également être rapproché des thèmes liés à l'idée de la reconnaissance de la divinité du Christ, dans le sens où Hérode veut faire périr l'Enfant car il pressent que la promesse messianique est sur le point de s'accomplir et craint pour

[1] Voir note 115 p. 458.

son propre pouvoir. Le thème iconographique existe dans le premier art chrétien mais il a fait l'objet d'une faible diffusion. Au sein de la documentation de cette étude, le premier exemple recensé fait également partie du décor de mosaïques conservé à S. Maria Maggiore de Rome. Cette image est particulièrement intéressante car elle illustre l'épisode secondaire de la rencontre avec le gouverneur Afrodisius, un choix iconographique qui n'a pas trouvé d'équivalent dans notre *corpus*. Mais ce choix prend tout son sens dans la perspective de la reconnaissance de la divinité du Christ. Le développement de l'iconographie traditionnelle de la Fuite en Égypte, dans l'art mural, est attesté au début du VIIIe siècle en Italie, à S. Maria Antiqua de Rome, et aux XIe-XIIe siècles en France, dans l'église S. Jean-Baptiste de Ternand. La Vierge est présente dans tous les exemples répertoriés, généralement centrés sur la figuration de la Sainte Famille s'enfuyant vers l'Égypte.

Pour finir, deux thèmes iconographiques en lien avec la Passion du Christ se développent dans l'art paléochrétien. L'épisode du Portement de croix est illustré dès le IVe siècle sur des bas-reliefs de sarcophages, dont la forme indique qu'ils proviennent d'Orient. Au siècle suivant, le thème iconographique est introduit dans l'art mural d'Occident, au travers de mosaïques paléochrétiennes conservées à Ravenne et à Rome, mais il est envisagé dans une perspective symbolique et non narrative. Le premier exemple intégré à notre *corpus* documentaire est une mosaïque conservée dans l'église S. Apollinare Nuovo de Ravenne et réalisée à la charnière des Ve et VIe siècles. Parmi les images murales du Portement de croix qui ont été recensées, la Vierge n'apparait pas avant le XIIIe siècle en Italie, et au siècle suivant en France.
En ce qui concerne le thème iconographique de la Crucifixion, aucun exemple n'a été découvert dans le premier art chrétien car l'idée de la mort du Christ est d'abord évoquée sous une forme symbolique, par exemple au travers des images de la *Crux invicta* ou de l'agneau. La première figuration du Christ sur la croix apparait au Ve siècle sur l'un des reliefs de bois sculpté qui décorent la porte de l'église S. Sabina à Rome. Le thème iconographique de la Crucifixion apparait dès le siècle suivant dans l'art mural de l'Italie, dans la catacombe S. Gennaro de Naples. Cet exemple est exceptionnel puisque toutes les autres images répertoriées jusqu'au IXe siècle sont conservées à Rome. Dans l'art mural de la France, la première *Crucifixion* appartient au décor de Saint-Pierre-les-Églises, peint dans la seconde moitié du IXe ou au Xe siècle. La figure de la Vierge, au même titre que celle de Jean, fait partie intégrante de l'iconographie de la Crucifixion.

Les thématiques proprement mariales, correspondant principalement aux épisodes de sa jeunesse, se développement plus tardivement dans l'art chrétien. Cependant, le thème iconographique du Mariage de la Vierge fait figure d'exception car il apparait précocement, à la fin du IVe ou au début du Ve siècle, sur le bas-relief d'un sarcophage conservé au Musée Crozatier du Puy-en-Velay. Cette précocité s'explique peut-être par le fait qu'il existait un modèle iconographique immédiatement adaptable, celui du mariage antique matérialisé par le motif de la *dextrarum junctio*. De fait, la traduction visuelle de l'épisode marial est également focalisée sur un groupe principal, composé des deux époux et d'un personnage central qui participe à la concrétisation de leur union. L'assimilation de formules iconographiques issues du répertoire antique était fréquente dans le premier art chrétien et l'analyse des images murales de la vie terrestre de la Vierge en a révélé plusieurs exemples, en dehors de celui du Mariage de la Vierge. Ainsi, la figuration des mages à l'époque paléochrétienne, convergeant vers la Vierge à l'Enfant en portant leurs présents à bout de bras, évoque l'imagerie des barbares apportant leur tribut à l'empereur, telle qu'elle s'est déve-

loppée dans l'art impérial de Rome. De la même manière, les gestuelles affligées de la Vierge et de Jean au pied de la croix réinterprètent celles des captifs figurés autour d'un trophée dans l'art antique. Dans l'art mural, l'adaptation du thème iconographique du Mariage de la Vierge semble plus tardive puisqu'il est mentionné pour la première fois au VIIIe siècle en Italie, mais qu'il n'est pas avéré avant le XIIe siècle. En France, les premières images murales répertoriées sont datées du XIVe siècle.
En ce qui concerne le thème iconographique de la Naissance de la Vierge, une mention évoque la présence d'une peinture murale datée des VIIIe-IXe siècles dans l'église S. Maria Antiqua de Rome. Face à l'impossibilité de trouver une reproduction photographique de cette image, il est permis de supposer qu'elle a été détruite, à moins qu'il ne faille remettre en cause l'identification du sujet. En définitive, le plus ancien exemple conservé est une miniature du Ménologe de Basile II, un manuscrit d'origine orientale daté de la fin du Xe ou du XIe siècle. Dans l'art mural, l'insertion du thème iconographique de la Naissance de la Vierge est avérée dans la seconde moitié du XIIIe siècle en Italie, au siècle suivant en France.
Le thème iconographique de la Présentation de la Vierge au Temple est également illustré pour la première fois dans une miniature du Ménologe de Basile II. Sa diffusion dans l'art mural d'Occident est attestée dès le XIIe siècle, au travers de plusieurs mentions appartenant au *corpus* italien de cette étude. Mais les premières images qui sont véritablement conservées dans l'art mural de la France et de l'Italie sont datées du XIIIe siècle.
Enfin, les épisodes qui entourent la mise en doutes de Marie à propos de l'origine de sa grossesse apparaissent dans l'art mural de l'Italie dans le deuxième quart du Xe siècle, au travers d'une image illustrant l'épreuve des eaux amères à Castelseprio. En France, le thème des récriminations publiques dont Marie fait l'objet est figuré, dans la première moitié du XIIe siècle, dans l'église S. Martin de Nohant-Vic.

L'iconographie des différentes thématiques relatives à la jeunesse de la Vierge n'a pas été créée *ex nihilo*. Elle se fonde largement sur des formules iconographiques déjà développées pour la mise en images de certains épisodes de l'Enfance du Christ.
Par exemple, le motif du bain de Marie, dans le contexte iconographique de la Naissance de la Vierge, constitue une adaptation du bain de l'Enfant, tel qu'il a été développé dans l'imagerie de la Nativité à partir du répertoire dionysiaque. Les éléments formels constituant le motif du bain sont toujours les mêmes et la scène apparait au premier plan de la composition. Des sages-femmes, le plus souvent au nombre de deux, s'occupent du nourrisson. Elles sont souvent assises à même le sol, autour d'un bassin aux formes variées dans lequel l'une des femmes verse parfois le contenu d'une cruche. Des attitudes réalistes sont fréquemment attribuées aux sages-femmes, qui éprouvent la température de l'eau ou réchauffent un linge à la flamme du foyer. La mère ne participe généralement pas au bain de l'enfant, mais est allongée sur sa couche à quelque distance. À l'instar des éléments formels qui composent la scène du bain de l'enfant, la diffusion du motif iconographique est également cohérente. Qu'il apparaisse dans le contexte de la Nativité du Christ ou dans celui de la Naissance de la Vierge, il est largement diffusé dans l'art mural de la Péninsule alors qu'il est peu fréquent en France.
De la même manière, il n'est pas rare d'observer la présence d'un couple de colombes, que les parents de Marie apportent à titre d'offrande, dans les images murales de la Présentation de la Vierge au Temple. Ce motif particulier est directement issu de l'iconographie de la Présentation de Jésus au Temple, qui se fonde sur les sources scripturaires mentionnant explicitement la nature des offrandes apportées par Marie et Joseph.

Nous n'avons pas encore évoqué le thème secondaire du Voyage vers Bethléem, qui s'apparente à celui de la Nativité mais n'apparait pas aussi précocement dans l'art chrétien parce qu'il ne contribue pas particulièrement à la mise en exergue de l'Incarnation du Christ. Au sein de la documentation iconographique de cette enquête, la première mention fait référence à une peinture murale du début du VIIIe siècle appartenant au décor de l'église S. Maria Antiqua de Rome. Mais le premier exemple avéré fait partie des peintures murales de Castelseprio, dans le deuxième quart du Xe siècle. Le thème a été faiblement diffusé dans l'art mural de la France puisqu'un exemple unique, daté de la première moitié du XVIe siècle, a été répertorié. Du point de vue de la formule iconographique adoptée, les images du Voyage vers Bethléem s'apparentent étroitement à celles de la Fuite en Égypte, qui ont connu un développement plus précoce. Dans les deux cas, la Vierge est assise sur une monture, que l'on peut généralement identifier à un âne, et qui est souvent menée par Joseph. Seules l'absence ou la présence de l'Enfant Jésus permettent de différencier les deux thèmes iconographiques.

À partir des XIe-XIIe siècles, la Vierge joue également un rôle prépondérant dans les épisodes de la Passion du Christ et l'introduction de nouveaux thèmes iconographiques favorise cette tendance. L'apparition de la Déposition du Christ est antérieure puisque le premier exemple connu est une miniature, de la fin du IXe siècle, appartenant aux Homélies de Grégoire de Naziance. Il s'agit donc d'un thème d'origine byzantine qui se diffuse en Occident au Xe ou au début du XIe siècle, au travers de la miniature carolingienne et ottonienne. Au sein du *corpus* italien de cette étude, les premières mentions sont contemporaines et concernent des peintures murales détruites, autrefois conservées dans les églises dei Pagani d'Aquileia et S. Paolo Fuori le Mura de Rome. Dans l'art mural de la Péninsule, les plus anciennes images encore existantes ont été réalisées au XIIe siècle. En France, le thème iconographique de la Déposition apparait au tout début du siècle, vers 1100, dans le décor de l'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe et sa diffusion est rapide car plusieurs exemples ont également été répertoriés tout au long du XIIe siècle.
L'apparition du thème iconographique de la Mise au tombeau est contemporaine de celle de la Déposition et s'effectue simultanément en Orient et en Occident, à la fin du IXe siècle. Les plus anciennes images conservées appartiennent à la décoration enluminée de deux manuscrits, de nouveau les Homélies de Grégoire de Naziance en Orient, et le Psautier de Stuttgart en Occident. L'introduction du thème iconographique dans l'art mural de l'Italie est un peu plus tardive, dans la seconde moitié du XIe siècle, au sein du décor de la basilique de Sant'Angelo in Formis. En France, la première *Mise au tombeau* répertoriée est une peinture murale fragmentaire, conservée dans l'église S. Sylvain de Chalivoy-Milon et datée du deuxième quart du XIIe siècle.
Les modalités de la création du thème iconographique de la Déploration du Christ sont plus incertaines car des études s'accordent pour affirmer qu'il apparait dans l'art oriental au XIIe siècle, mais le premier exemple conservé dans l'art mural de la France, dans l'abbatiale de Saint-Savin, est daté vers 1100. Il faut peut-être en déduire que le thème a connu une diffusion rapide, quoique ponctuelle, dans certaines régions d'Occident. Une diffusion plus massive a été constatée au XIIIe siècle, via l'Italie. D'ailleurs, les plus anciennes *Déplorations* répertoriées au sein de notre *corpus* italien ont été réalisées à cette période.

L'intérêt pour le développement de thèmes iconographiques proprement marials ainsi que son rôle grandissant dans les évènements de la Passion, notamment au travers de la mise en images de nouveaux épisodes, témoignent d'une évolution de la spiritualité chrétienne

qui se caractérise par une « humanisation du divin »[2]. Au milieu du XIe siècle, saint Anselme est à l'origine d'une question décisive : pourquoi Dieu s'est-il fait homme ? Au travers de ses réflexions, il souligne l'importance de l'Incarnation du Christ mais également du rôle de la Vierge dans le grand dessein de Dieu.
Mais la chronologie de l'apparition des différents thèmes iconographiques de la vie terrestre de la Vierge renseigne également sur les processus de diffusion des images en Italie et en France.

Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural de la France et de l'Italie : processus de diffusion

En forme de préambule, précisons que nos remarques peuvent être faussées en raison de la disparition de certaines images murales, en particulier parmi les plus anciennes. Néanmoins, de grandes tendances se dessinent quant aux processus de diffusion des thèmes et des motifs iconographiques.

Rome joue un rôle prépondérant dans la création et l'expansion de l'iconographie chrétienne, comme en témoigne la précocité des exemples conservés, notamment, dans les catacombes de la ville. Ainsi, les thèmes de l'Annonciation, de l'Adoration des mages ou des Noces de Cana sont connus à Rome dès les IIe-IIIe siècles, dans l'art mural des catacombes. En ce qui concerne le thème iconographique de la Nativité, il a probablement été créé dans un atelier lapidaire de la ville.
Par ailleurs, la Péninsule est largement ouverte aux apports de l'art byzantin, qui est à l'origine de la création de certains thèmes iconographiques, mais également de motifs particuliers qui se diffusent en Occident via l'Italie. Ainsi, les thèmes de la Naissance et de la Présentation de la Vierge au Temple, de même que celui de la Déposition du Christ, apparaissent d'abord en Orient. De la même manière, l'insertion de la scène de la Nativité dans une grotte et la figuration de la Vierge parturiente sur une couche qui épouse la forme de son corps sont des motifs issus de l'iconographie byzantine, qui ont été adoptés précocement dans l'art mural de la Péninsule.

Pour en venir plus précisément aux rapports qui existent entre l'art mural de l'Italie et de la France, remarquons tout d'abord qu'il existe quelques particularités nationales, qui ne se sont pas diffusées de part et d'autre des Alpes et qui témoignent de la coexistence de traditions iconographiques spécifiques.
Le thème de l'Éducation de la Vierge par sainte Anne apparait pour la première fois dans l'art anglais, dans le courant du XIVe siècle. Il est très rapidement adopté dans l'art mural de la France, où un premier exemple a été découvert à la même période, dans l'église Notre-Dame de Saux. Malgré un faible recensement, nous avons constaté que la diffusion du thème est restreinte au seul territoire de l'Hexagone, pendant toute la période chronologique étudiée. S'il est avéré qu'il s'est développé plus tardivement en Italie, son adaptation en France constitue néanmoins une particularité nationale pendant au moins deux siècles.
Revenons au thème iconographique de la Nativité qui se caractérise par des développements formels très différents en fonction de la zone géographique considérée. Nous l'avons vu, la Nativité italienne transpose l'imagerie byzantine en utilisant la grotte comme cadre de l'épisode et le motif iconographique de la couche qui épouse la forme du corps de la Vierge

[2] VAUCHEZ André, *La spiritualité du Moyen Âge occidental, VIIIe-XIIe siècles*, Paris : Presses Universitaires de France, 1975, p. 30.

parturiente. Dans l'art mural de la France, la mise en image de la naissance du Christ est très différente. La scène se déroule généralement dans un lieu indéfini, au moins jusqu'à la fin du XIVe siècle, et la Vierge est allongée dans un véritable lit, la couverture remontée sur ses jambes et un oreiller derrière la tête.
Dans le contexte iconographique de la Fuite en Égypte, des épisodes miraculeux sont parfois illustrés. Dans l'art mural de l'Italie, il s'agit surtout du miracle du palmier, un motif dont la diffusion dans les territoires de l'Hexagone est restreinte aux seules zones alpines, qui constituent des aires de contact privilégiées entre les deux espaces géographiques. Le fait que l'épisode du miracle palmier n'ait pas été adopté dans d'autres régions françaises indique qu'il s'agit d'un motif iconographique proprement italien. En revanche, un autre miracle a été fréquemment illustré dans l'art mural de la France : celui du champ de blé. Cet épisode se fonde sur une légende qui s'est surtout diffusée dans l'Europe septentrionale. Son adaptation formelle est attestée dès le XIIe siècle dans la sculpture française, et au siècle suivant dans l'art mural, notamment dans l'église S. Hilaire d'Asnières-sur-Vègre. L'origine septentrionale de la légende explique sans doute pourquoi le motif iconographique du miracle du champ de blé n'a pas été diffusé dans l'art mural de la Péninsule.
Pour finir, évoquons le motif particulier du Christ lié dans le contexte iconographique du Portement de croix. Ce motif existe aussi bien dans l'art mural de l'Italie que de la France, mais la formule iconographique adoptée est différente. Dans la Péninsule, le Christ est lié à l'aide d'une corde passée autour de son cou tandis qu'en France, la corde est nouée autour de sa taille.

Lorsque des motifs iconographiques communs sont observés dans l'art mural de la France et de l'Italie, nous constatons que leur création, ou leur diffusion, s'opère d'abord dans la Péninsule avant qu'ils ne soient adoptés en France, généralement un siècle plus tard.
À partir du XIVe siècle, l'iconographie de l'Annonciation a subi de profondes mutations qui accentuent le caractère dévotionnel de la scène, notamment au travers des attitudes et des gestuelles de la Vierge et de l'archange Gabriel. Cette évolution se dessine dans l'art mural de l'Italie tandis qu'elle accuse un certain retard dans l'Hexagone. Ainsi, dès le début du Trecento, le motif de la génuflexion de l'archange est introduit dans l'iconographie de l'Annonciation et connait un succès immédiat dans la Péninsule. Dans l'art mural de la France, quelques exemples ont été recensés à la même période, mais la station reste l'attitude privilégiée pour la figuration de Gabriel. La nouvelle posture ne se généralise qu'à la fin du siècle dans le *corpus* français. L'écart constaté est encore plus important au niveau de l'évolution de la figuration de la Vierge. Dès le début du XIVe siècle en Italie, elle est souvent figurée à genoux et les mains croisées sur la poitrine, en signe d'acceptation de la mission divine qui lui est confiée par l'archange. Ces deux attitudes particulières n'apparaissent qu'au siècle suivant dans l'art mural de l'Hexagone.
L'iconographie de la Nativité fait également l'objet d'une évolution importante, à partir du XIVe siècle, dans l'art mural de l'Italie. La grotte, traditionnellement figurée comme lieu de la naissance du Christ, est abandonnée au profit d'une étable. Dans le même temps, le type iconographique de la Vierge se modifie profondément, délaissant le motif de la parturiente allongée sur sa couche pour la figure de l'adoratrice agenouillée devant l'Enfant. Ces deux modifications sont adoptées dans l'art mural de la France à partir du XVe siècle. L'implantation géographique des différentes images conservées permet de constater que la diffusion des nouveaux motifs, en provenance d'Italie, se cantonne d'abord aux régions alpines avant de se propager plus à l'ouest. Ainsi, dans la première moitié du siècle, la figuration de l'étable et de la Vierge adoratrice n'apparait que dans la *Nativité* de l'abbaye

d'Abondance, réalisée par un peintre piémontais. Mais dans la seconde moitié du siècle, les peintures murales de Grézillé et d'Antigny témoignent de la propagation du motif dans les zones occidentales de l'Hexagone.

En dépit de la tendance générale qui a été observée, l'art mural de l'Italie n'est pas pour autant hermétique aux apports artistiques en provenance de la France. Dans le contexte iconographique de l'Annonciation, par exemple, le schéma de diffusion habituel est inversé pour le motif particulier de la Vierge au livre. Celui-ci se développe dès le XIIe siècle dans l'art mural de l'Hexagone tandis qu'il n'est adopté qu'au siècle suivant dans la Péninsule.
Les capacités novatrices de l'iconographie française sont particulièrement mises en exergue au travers des images murales de l'Adoration des mages. En effet, le thème iconographique connait des développements formels qui s'inscrivent probablement dans un contexte social particulier, fortement marqué par la féodalité. Ainsi, les images françaises insistent particulièrement sur l'idée de royauté, au travers du motif de la Vierge couronnée et de la figuration des mages en tant que rois. Le premier motif apparait à partir du XIIe siècle, au sein du *corpus* français, mais il est surtout très répandu pendant les deux siècles suivants. En revanche, il est presque inexistant dans l'art mural de l'Italie. La figuration de la royauté des mages apparait un peu plus tôt, à la fin du XIe siècle, et devient prépondérante du XIIe au XVe siècle, puisqu'elle concerne environ 60 pour cent des *Adorations des mages* recensées dans l'art mural de la France. Dans la Péninsule, la figuration des mages en tant que rois est moins fréquente et n'est adoptée qu'à la fin du XIIe siècle. Les attitudes des trois mages sont également caractérisées par un schéma iconographique particulier, dénommé *Französischer Schauspieltypus* en raison de son développement dans l'art français du XIIe siècle, probablement à partir de la mise en scène des drames liturgiques de l'Épiphanie. Cette formule apparait dans l'art mural de l'Hexagone au siècle suivant et demeure particulièrement répandue jusqu'à la fin du XVe siècle, conférant une grande stabilité à l'iconographie de l'Adoration des mages. Le *Französischer Schauspieltypus* est introduit au cours du Trecento dans l'art mural de l'Italie, où il s'avère singulièrement moins stable.
Revenons à un motif déjà évoqué plus haut, celui du Christ lié dans le contexte iconographique du Portement de croix. Nous avons observé que deux figurations distinctes se développent dans l'art mural de la France et de l'Italie. Dans la première zone géographique, Jésus est lié par la taille tandis que, dans la seconde, il est lié par le cou. Or quelques images murales italiennes, conservées dans des régions frontalières témoignent de la pénétration, dans la Péninsule, du modèle utilisé en France. L'un des lieux de conservation est situé en Piémont, mais les deux autres sont situés en Trentin, ce qui laisse à penser que le motif iconographique du Christ lié par la taille était également répandu dans l'art germanique.
Dans l'art mural de la France, l'iconographie de la Passion se distingue par l'importance de la figuration de la Vierge aux mains jointes, en signe de prière. Cette gestuelle apparait à la charnière des XIIe-XIIIe siècles dans les contextes iconographiques de la Crucifixion et de la Mise au tombeau. Elle est également employée fréquemment dans les images murales de la Déploration du Christ. L'introduction de cette gestuelle, attribuée à la Vierge, est plus tardive dans l'art mural de la Péninsule. Elle apparait d'abord dans les images de la Crucifixion à la charnière des XIIIe-XIVe siècles et elle est également adoptée dans le contexte iconographique de la Mise au tombeau, aux XIVe et XVe siècles. En revanche, la figuration de la Vierge aux mains jointes est presque inexistante dans les images italiennes de la Déploration du Christ, puisqu'un seul exemple a été répertorié au sein de la documentation de cette enquête.

Ces différents exemples témoignent de la vitalité des modèles iconographiques français[3] et d'une forme de réciprocité des échanges culturels et artistiques entre les deux pays, même si, d'une manière générale, le rayonnement de l'iconographie italienne semble prépondérant.

L'enquête iconographique portant sur les différents thèmes qui composent la vie terrestre de la Vierge s'est particulièrement intéressée aux aspects narratifs des images murales et des motifs qui les constituent. Pourtant, au-delà de cette lecture narrative des images, se dessine la volonté de présenter la figure mariale comme un modèle édifiant que les fidèles sont encouragés à imiter.

Au-delà d'une lecture narrative des images murales de la vie terrestre de la Vierge : la figure mariale comme un modèle édifiant

La Vierge est un parangon de vertu dont la naissance est miraculeuse et qui a été consacrée, dès son plus jeune âge, au service du Seigneur dans le Temple. Elle est l'élue de Dieu, à la virginité toujours préservée, qui a donné naissance au Christ incarné, jouant ainsi un rôle crucial dans l'Œuvre du Salut. À ce titre, Marie est, après le Sauveur lui-même, le plus haut modèle de vertu, un idéal inaccessible dont le croyant doit tenter de se rapprocher toujours davantage.

Certaines images proposent un modèle de dévotion concret que les fidèles peuvent imiter. Cette idée a été particulièrement bien étudiée par Jeffrey Hamburger au travers de plusieurs dessins, réalisés vers 1500 par une religieuse du couvent de Sainte-Walburge à Eichstätt, en Bavière[4]. À partir de l'exemple d'un dessin illustrant l'épisode de l'Agonie au jardin des oliviers, l'auteur développe l'idée d'une réciprocité et d'une « rhétorique de l'imitation » qui s'établissent entre l'image et le regardeur. Le dessin montre la figure du Christ en prière, agenouillé auprès des disciples endormis. Dans l'angle supérieur droit de l'image, un ange tenant une croix apparait entre les nuées, un motif iconographique qui préfigure la Passion. Ainsi, le Christ en prière est proposé comme un modèle de dévotion qu'il faut tenter d'imiter ; il donne l'exemple au regardeur en priant devant une image de sa propre Passion.

Des témoignages soulignent l'importance que certains fidèles accordaient à l'imitation du Christ dans leurs dévotions personnelles. Les pratiques dévotionnelles d'une moniale prussienne, Dorothée de Montau (1347-1394), sont connues au travers des écrits de son guide spirituel, Johannes Marienwerder. Ces textes nous renseignent sur les gestes qui accompagnaient toujours les prières de la religieuse, des gestes permettant d'évoquer une imitation du Christ. L'auteur précise que l'élaboration de la gestuelle se fonde parfois sur des images que la moniale avait observées. Il mentionne explicitement l'imitation d'une peinture particulière pour la méditation qu'elle pratique à propos de l'Agonie au jardin des oliviers.

Il ne faut pas imaginer que ces pratiques paraliturgiques étaient réservées à une « élite mystique ». Un manuscrit réalisé à Dresde[5], dans le courant du XVe siècle, témoigne de la généralisation des pratiques d'imitation à partir d'images. L'auteur exhorte tous les fidèles, qu'il désigne sous l'appellation d'homme dévot (devotus homo), à imiter le Christ sur le mont des Oliviers lorsqu'ils s'adonnent à leurs propres prières. Le rédacteur du manuscrit

[3] Voir paragraphe 3.2.5 L'Adoration des mages et la vitalité des modèles iconographiques français, p. 512.

[4] HAMBURGER (2000), *op. cit.*, principalement p. 54-61.

[5] Dresde, Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, Hs. A 71a, fol. 7v-9v. D'après HAMBURGER (2000), *op. cit.*, p. 60-61.

encourage ce que Jeffrey Hamburger appelle la « visualisation méditative » : « Place d'abord le Christ dans son image devant les yeux, comme si l'on pouvait voir le Christ corporellement ». Si le lecteur ne dispose d'aucune image mentale pour les épisodes de la vie du Christ concernés, le manuscrit contient une série de 24 miniatures destinées à orienter la méditation du fidèle. Elles s'apparentent particulièrement à la notion d'images exemplaires développée par Hamburger[6].

Une réflexion analogue peut être proposée à partir de certaines images murales de la vie terrestre de la Vierge car Marie, à l'instar du Christ, est un modèle particulièrement digne d'être imité. Dans le contexte iconographique de l'Annonciation, l'évolution des attitudes et des gestuelles de la Vierge témoignent d'une profonde humanisation du personnage sacré et d'une volonté de proposer un modèle édifiant au regardeur. La rencontre solennelle de l'archange et de l'élue de Dieu, qui caractérise les plus anciennes images murales de l'Annonciation, cède progressivement la place à une figuration plus proche du fidèle. À partir du XIVe siècle, la Vierge est souvent agenouillée pour recevoir le message de l'archange et y répond en adoptant une gestuelle d'acceptation, généralement les deux bras croisés sur la poitrine. Loin du caractère majestueux de la Vierge trônant dans l'iconographie des premiers siècles, la nouvelle attitude de Marie souligne son humilité et son obéissance indéfectible à la volonté de Dieu. Elle montre au fidèle de quelle manière il doit se soumettre, inconditionnellement, à la loi divine.
Sans qu'il soit nécessaire de s'y attarder, l'introduction de la figure de la Vierge adoratrice dans les images murales de la Nativité s'inscrit dans la même tendance. En s'agenouillant devant son propre Enfant alors qu'il n'est qu'un nouveau-né, Marie témoigne de l'adoration qui est due, en toutes circonstances, au Fils de Dieu.

Mais revenons aux images murales de l'Annonciation. En adoptant une gestuelle similaire à celle de la Vierge, l'archange Gabriel est également proposé comme un modèle édifiant, qui indique au fidèle l'attitude déférente qu'il doit réserver à la mère du Christ. Par ailleurs, dans quelques images murales de l'Annonciation, le fidèle voit sa propre image projetée au cœur de la scène sacrée au travers de donateurs en prière qui, à l'imitation de l'archange, adorent la Vierge. Cette mise en abîme du fidèle dans la scène sacrée a également été soulignée par Jeffrey Hamburger. Il donne l'exemple d'une image de l'Agonie au jardin des oliviers qui décore un livre de prières, appartenant à une moniale et provenant d'un atelier du Rhin supérieur[7]. Conformément à l'iconographie habituelle, le Christ en prière, entouré de trois disciples endormis, est figuré au premier plan de la composition. Mais une figure de la propriétaire du manuscrit, également en prière, a été insérée entre le Christ et le disciple figuré dans l'angle inférieur droit de l'image. Ainsi, l'exemple dévotionnel proposé par le Sauveur en prière est redoublé par l'introduction de la figure de la religieuse. Dans le même temps, la proximité que son image entretient avec celle du Christ renforce l'identification de la moniale au modèle véritable et favorise son imitation.
De la même manière, l'apparition du motif de la Vierge au livre, dans le contexte iconographique de l'Annonciation, insiste sur l'importance de la méditation des textes sacrés et de la prière individuelle, qui s'appuie sur l'usage des Livres d'Heures. Lorsque Marie est agenouillée devant un prie-Dieu, le livre ouvert sur le pupitre disposé devant elle, elle encourage la pratique d'une dévotion personnelle en marge des pratiques liturgiques collectives. Cette

[6] *Ibid.*, p. 76.

[7] Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Ms. Donaueshingen 437, fol. 74r. D'après *Ibid.*, p. 61.

incitation à la prière est accentuée lorsque la matérialisation de la salutation angélique vient remémorer les paroles d'ouverture de l'Ave Maria.

Enfin, au travers des images murales illustrant les différents épisodes de la Passion, la Vierge est proposée au fidèle comme le modèle de la compassion qu'il doit ressentir à l'égard des souffrances endurées par le Christ. Dans son sens littéral, le terme de compassion signifie souffrir avec[8]. La *compassio Mariae* s'inscrit dans cette perspective : la Vierge souffre avec son Fils, elle endure avec lui tous les tourments de la Passion, au travers de sa présence dans les images qui en illustrent les divers épisodes.
Les images murales relatives aux épisodes qui entourent la mort du Christ sur la croix ont révélé l'utilisation récurrente de gestuelles qui traduisent l'affliction de la Vierge. Elles s'apparentent principalement à deux gestes issus du répertoire antique, celui de la main posée sur la joue ou le menton et celui des deux mains rassemblées devant l'abdomen. Dans le contexte iconographique de la Crucifixion, la dramatisation de la scène est accentuée lorsque la Vierge, incapable d'affronter la vision insoutenable de son Fils attaché à la croix, se détourne ostensiblement du Crucifié. Mais la douleur de la Vierge trouve probablement son expression la plus pathétique au travers du motif iconographique de l'évanouissement, qui se développe dès le XIIIe siècle dans l'art mural de l'Italie où il connait une importante faveur. La figure de la Vierge défaillante, soutenue par des saintes femmes ou par Jean, fait parfois écho à la position du Christ sur la croix. Ce parallélisme visuel souligne la compassion de Marie, si étroitement associée aux souffrances de son Fils que sa posture en vient à imiter celle du corps sans vie du Sauveur. En outre, l'analogie des deux figures matérialise l'action commune du nouvel Adam et de la Nouvelle Ève dans l'Œuvre du Salut.
La réutilisation ponctuelle du motif de l'évanouissement de la Vierge, dans les images murales illustrant les épisodes qui suivent immédiatement la mort du Christ, permet de remémorer les souffrances morales que Marie a endurées au pied de la Croix. Mais d'autres attitudes au caractère pathétique affirmé se développent, en particulier dans l'iconographie de la Déploration du Christ. Ainsi, la Vierge, après avoir recueilli la dépouille mortelle de son Fils, presse tendrement son visage contre le sien et lui donne parfois un baiser d'adieu. À partir du XVe siècle, Marie installe le corps sans vie du Christ dans son giron, comme elle le faisait lorsqu'il n'était qu'un enfant, et se lamente sur la perte de son Fils unique. Cette figure pathétique est au centre de l'image de la Pietà qui connait un important succès à la même période. En tant qu'image de dévotion, la Pietà ne possède aucune vocation narrative mais invite le fidèle à se recueillir et à méditer sur les épisodes de la Passion.
En effet, l'image de la Vierge souffrante dans les épisodes de la Passion s'adresse à l'affect du croyant et doit susciter chez lui une double compassion. Tout d'abord, celui-ci doit imiter Marie, s'abîmer comme elle dans la contemplation du Christ mort, ressentir sa douleur pour finalement éprouver la même compassion qu'elle à l'égard des tourments du Sauveur. Mais dans le même temps, la Vierge est elle aussi un objet de souffrance et le fidèle, en ressentant sa douleur morale, doit également éprouver de la compassion pour elle. La méditation sur la douleur de la Vierge et son imitation sont encouragées comme des pratiques de dévotion personnelle, car elles permettent de développer un lien émotionnel avec les épisodes de la Passion du Christ. Cet aspect est particulièrement mis en exergue dans les textes des mystiques chrétiens, notamment dans les *Méditations sur la vie du Christ* ou les *Révélations*

[8] *Ibid*., p. 76.

de Brigitte de Suède, pour ne citer que ceux qui ont été étudiés dans le cadre de cette enquête.
Enfin, dans les contextes iconographiques de la Déploration du Christ et de la Mise au tombeau, la souffrance des autres personnages présents fait écho à celle de la Vierge, accentuant ainsi le caractère pathétique des images. Cependant, tandis que la Vierge demeure assez digne dans son chagrin, les saintes femmes et Jean laissent éclater leur douleur au travers d'attitudes parfois outrancières. Certaines femmes s'arrachent les cheveux ou lèvent les bras au ciel avec véhémence, d'autres personnages déchirent leurs vêtements ou essuient ostensiblement leurs larmes. Autant d'attitudes qui participent de la dramatisation des épisodes qui succèdent à la mort du Christ sur la croix. Dans le même temps, certains personnages manifestent leur volonté de prolonger une forme d'intimité avec le Sauveur, en touchant son corps avec dévotion. Ce comportement particulier souligne, aux yeux du fidèle, le caractère sacré du corps du Christ. Ces images doivent susciter chez le croyant le désir de pouvoir se substituer aux personnages représentés pour toucher, à son tour, la chair sainte. D'où la nécessité de communier régulièrement pour s'approprier, incorporer symboliquement, une part du corps du Christ.

Achevons la présente étude en abordant deux questions plus transversales. La première s'intéresse aux rapports qui existent entre les textes et les images médiévales, au travers de cas particuliers issus de notre documentation iconographique. La seconde amorce une réflexion relative au rapport que les images murales de la vie terrestre de la Vierge entretiennent avec leur emplacement dans l'espace sacré, dans la perspective plus large de la fonction des images médiévales et du symbolisme de l'édifice ecclésial.

La question du rapport entre les textes (canoniques, apocryphes, médiévaux) et les images médiévales

Une certaine conception de la recherche en histoire de l'art s'est fondée sur le postulat que la création d'une image est toujours précédée d'un texte, dont elle constitue la simple traduction visuelle, dans la perspective longtemps affirmée que la seule vocation des images est l'instruction des fidèles[9]. Cette idée s'appuie sur la théorisation occidentale du statut des images, qui promeut leur fonction pédagogique afin de légitimer l'usage de représentations figurées, au temps de l'iconoclasme oriental. Cette doctrine s'établit sous l'autorité du pape Grégoire le Grand, au travers notamment d'une lettre qu'il a écrite vers 600 à l'évêque iconoclaste Serenus de Marseille. Le pape y dénonce l'iconoclasme aussi bien que l'adoration des images, en même temps qu'il précise les principales fonctions des représentations figurées. Ces trois fonctions sont formalisées dans les *Libri Carolini*, rédigés entre 791 et 794 sous la direction d'Alcuin et de Théodulfe d'Orléans, à la demande de Charlemagne. La première fonction est, nous l'avons évoqué, une fonction d'enseignement qui s'adresse avant tout aux illettrés, d'où la notion un peu dépassée de Bible des illettrés parfois utilisée pour désigner le décor mural des églises. Dans une perspective un peu différente, l'image possède également la capacité de favoriser chez les fidèles la remémoration de l'histoire sainte, une fois qu'elle leur a été enseignée (*memoria rerum gestarum*). Enfin, la dimension esthétique des images n'est pas écartée et leur fonction d'*ornamentum* du lieu sacré est également évoquée dans les *Libri Carolini*[10].

---

[9] Ce postulat est dénoncé par BASCHET (2008), *op. cit.*, p. 25-26.

[10] SCHMITT Jean-Claude, « L'Occident, Nicée II et les images du VIIIe au XIIIe siècle » in BOESPFLUG François, LOSSKY Nicolas (dir.), *Nicée II : 787-1987, douze siècles d'images religieuses*, Paris : Cerf, 1987, p. 274-275.

Si la suprématie des textes sur les images doit être remise en question, leur usage est néanmoins incontournable dans le cadre d'une recherche iconographique, dans le sens où ils favorisent une meilleure compréhension des images qui sont étudiées. Hubert Damisch explicite, d'une manière un peu réductrice, l'intérêt des textes pour valider les résultats d'une enquête iconographique : « En matière d'iconographie, la recherche […] se résume en fin de compte en la production d'un texte censé valider la lecture, l'interprétation proposée : c'est à cette possibilité affichée d'une vérification des hypothèses qu'elle avance sur le sens des images de peinture que l'iconographie […] doit être tenue pour une discipline scientifique »[11]. Mais l'auteur nuance son propos en mettant en exergue le terme d'« illustration » qui, aujourd'hui, se réfère volontiers à une image mais qui provient du terme latin *illustratio,* désignant « des explications ou des exemples didactiques destinés à accompagner un texte […] ». Dans cette perspective, il est permis de considérer l'image non seulement comme une illustration d'un texte qui l'éclaire, mais aussi comme un outil qui permet d'éclairer le texte lui-même[12].

Car il existe parfois d'importantes différences entre l'image et le texte qu'elle est censée interpréter, des écarts qui sont, selon Meyer Schapiro, significatifs d'une lecture spécifique[13]. Le théoricien développe, notamment, la notion de « titre pictural » (*pictorial title*) qui se rapporte à une image qui ne représente que quelques éléments signifiants issus du texte source. L'image provoque alors chez le regardeur un jeu d'associations qui lui permet d'identifier sans peine le sujet représenté – à condition, bien entendu, que ce regardeur ait connaissance des codes de lecture appropriés[14]. Par exemple, la figuration d'un âne et d'un bœuf autour d'une mangeoire, même si cette dernière est vide, évoque immédiatement pour le chrétien le thème iconographique de la Nativité.

Au contraire, lorsque le texte est trop peu détaillé ou vague, l'image vient combler ses lacunes. Schapiro développe l'exemple du meurtre d'Abel par son frère Caïn. Dans l'Ancien Testament, l'épisode, malgré son importance, est relaté en quelques mots : « […] Caïn se leva contre son frère Abel et le tua »[15]. Comme l'iconographie impose que l'arme du crime soit représentée, les images qui illustrent cet épisode apportent un complément narratif au texte biblique[16].

Les écarts constatés entre texte et image peuvent également s'expliquer par l'utilisation de sources littéraires secondaires, pour compléter l'iconographie d'un sujet, ou par la modification d'un point de doctrine religieuse, qui impose une adaptation des représentations figurées[17]. L'étude de ces différentes adaptations constituent, pour Schapiro, l'un des objectifs principaux de la recherche en iconographie : « Ces transformations picturales d'un même texte au fil du temps font tout l'intérêt des études iconographiques, qui est de rendre visible l'évolution des idées et des manières de penser »[18].

Concrètement, l'appréhension des rapports qui existent entre les textes étudiés et les images qui composent la documentation iconographique de cette enquête est particulière-

[11] Dans la préface de SCHAPIRO (2000), *op. cit*., p. 9.

[12] *Ibid*., p. 7.

[13] *Ibid*., p. 12.

[14] *Ibid*., p. 31.

[15] Genèse 4, 8.

[16] SCHAPIRO (2000), *op. cit*., p. 32.

[17] *Ibid*., p. 34-35.

[18] *Ibid*., p. 35.

ment ardue. Peut-on considérer qu'il existe une véritable filiation, une relation d'influence, entre les images murales de la vie terrestre de la Vierge et les textes auxquels elles se rapportent ? Pour qu'il y ait filiation, il faudrait pouvoir prouver que l'artiste qui a réalisé telle image a effectivement eu un accès direct au texte auquel elle correspond[19]. Cela semble impossible, d'autant que l'artiste chargé d'illustrer un sujet particulier ne se réfère pas forcément à la source littéraire, mais se contente parfois de copier, plus ou moins fidèlement, une autre image du même thème[20]. L'étude de quelques cas particuliers révèle la complexité des relations qui unissent les textes et les images médiévales.

Tout d'abord, notons que l'existence d'un texte relatant un épisode particulier ne s'accompagne pas systématiquement de la création d'une imagerie lui correspondant. Les épisodes de la Naissance et de la Présentation de la Vierge au Temple sont connus depuis la seconde moitié du IIe siècle, au travers du *Protévangile de Jacques*. Néanmoins, les images conservées pour les deux thèmes iconographiques n'apparaissent pas avant la fin du Xe ou le XIe siècle en Orient, qui constitue pourtant l'aire de diffusion privilégiée de l'apocryphe. Mais ces épisodes, au caractère strictement marial, n'avaient pas leur place dans l'iconographie christocentrique des premiers siècles. En outre, lorsqu'ils sont enfin mis en images, les deux épisodes possèdent peu de points communs avec les récits, qui au demeurant s'avèrent peu détaillés. Ainsi, l'iconographie de la Naissance de la Vierge s'inspire particulièrement des réalités contemporaines en situant la scène à l'intérieur de la chambre d'Anne, un espace dans lequel sont introduits de nombreux motifs anecdotiques, notamment issus de la vie domestique. Dans le même temps, nous l'avons vu, les deux thèmes iconographiques empruntent certains de leurs éléments formels à des images illustrant des épisodes de l'Enfance du Christ.

Dans le cas des thèmes iconographiques, issus de la vie du Christ, qui possèdent une ou plusieurs sources canoniques suffisamment détaillées, on remarque une plus grande fidélité des images aux textes, dans le sens où elles intègrent des motifs iconographiques qui font référence aux éléments principaux de la narration. Ainsi, dans le contexte iconographique de la Présentation de Jésus au Temple, l'image est généralement centrée sur la rencontre de l'Enfant et du vieillard Siméon, une rencontre qui souligne le statut messianique de Jésus. De la même manière, la présence du couple de colombes présenté à titre d'offrande est conforme au texte évangélique. Autre exemple avec l'iconographie de la Crucifixion qui comporte de nombreuses images visant à concilier les deux traditions littéraires qui caractérisent l'épisode. Conformément aux évangiles synoptiques, les larrons sont crucifiés de part et d'autre du Christ, dont la croix est souvent surmontée du *titulus*. Le centurion reconnait la divinité de Jésus et, plus ponctuellement, des soldats se partagent les vêtements du Crucifié. Mais par ailleurs, dans la veine de la tradition johannique, la Vierge et Jean sont présents au pied de la croix et le porte-lance perce le flanc droit du Christ. Le récit johannique indique également que Jésus meurt en inclinant la tête sur son épaule, un détail narratif qui a connu un écho particulier au travers du type iconographique *du Christus patiens*.

Des motifs iconographiques plus particuliers, issus des thèmes qui composent le cycle de la vie terrestre de la Vierge, remettent en cause l'idée d'une antériorité systématique des textes par rapport aux images. Il arrive que l'on observe une conjonction entre l'apparition d'un détail narratif dans un texte et la création du motif iconographique correspondant. Dans le contexte de l'Annonciation, par exemple, l'idée de l'agenouillement de la Vierge ap-

[19] Selon Hubert Damisch dans la préface de SCHAPIRO (2000), *op. cit.*, p. 11.

[20] *Ibid.*, p. 31.

parait au tournant des XIIIe et XIVe siècles dans les *Méditations sur la vie du Christ* et vers 1320 dans les images murales conservées en Italie. Étant donné que les datations du texte et des images en question sont approximatives, il semble impossible de déterminer l'antériorité de l'un ou de l'autre. Il est préférable de considérer que le texte et les images participent d'une même volonté d'accentuer le caractère dévotionnel de la scène de l'Annonciation.

De la même manière, dans l'iconographie de la Crucifixion, la figuration d'un seul clou pour fixer les pieds du Christ apparait à partir du milieu du XIIIe siècle, dans l'art mural de l'Italie, avant de se généraliser au siècle suivant. À peu près au même moment, ce détail particulier est introduit dans le récit des *Méditations sur la vie du Christ*. Cependant, cet élément narratif avait déjà été utilisé plus précocement, dès les Ve-VIe siècles, dans le *Livre du Coq,* sans qu'il ne soit adopté dans la première iconographie de la Crucifixion. Ce récit a-t-il pu jouer un rôle, à plusieurs siècles d'intervalle, dans le renouvellement de l'iconographie du Crucifié ? L'auteur des *Méditations* avait-il connaissance du récit apocryphe ou s'est-il inspiré d'images existantes ? Le fait que la diffusion du *Livre du Coq* ne soit pas avérée en Occident incite à réfuter les deux premières hypothèses et à supposer que la nouvelle figuration du Christ a pu jouer un rôle dans la formation du récit mystique.

Un questionnement analogue s'impose au sujet du motif de l'adoration du bœuf et de l'âne, dans le contexte iconographique de la Nativité du Christ. Cette idée apparait pour la première fois dans l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* sans qu'elle ne se diffuse dans l'iconographie. En revanche, la popularisation du motif iconographique dans les images murales du XIVe siècle coïncide plus ou moins avec la réutilisation de ce détail narratif dans la *Légende Dorée* et les *Méditations sur la vie du Christ*. L'antériorité du texte de Jacques de Voragine par rapport aux premières images murales répertoriées permet de supposer que l'auteur a eu connaissance du *Pseudo-Matthieu*, et qu'il ne s'est pas exclusivement fondé sur son remaniement latin, l'*Évangile de la Nativité de Marie*, pour la rédaction des épisodes relatifs à la vie de la Vierge. Par la suite, le récit a pu jouer un rôle dans la modification de l'iconographie de la Nativité, mais aussi dans la rédaction des *Méditations*, à moins que l'auteur franciscain ne se soit inspiré d'images créées dans l'intervalle.

L'utilisation d'images dans le processus de création littéraire ne serait pas sans précédent à cette période. En effet, dès le XIIIe siècle, le statut des images religieuses se modifie et elles suscitent de nouvelles formes de dévotion. Par exemple, il n'est pas inhabituel de croire qu'une image peut provoquer des miracles et les pratiques réelles qui entourent certaines d'entre elles conduisent parfois à la rédaction d'un texte inédit. Ainsi, dans la *Légende Dorée*, Jacques de Voragine introduit un récit nouveau autour d'une icône de la Vierge, conservée dans la basilique S. Maria Maggiore de Rome, qui possèderait des vertus apotropaïques. Du temps du pape Grégoire le Grand, cette image aurait été menée en procession pour lutter contre une épidémie de peste qu'elle aurait éradiquée miraculeusement[21].

En outre, « […] l'expérience de l'image, son côtoiement quotidien a sans doute influencé les auteurs d'écrits religieux, comme nous le démontrent leurs textes mêmes ». Par exemple, les visions mystiques de saint François d'Assise se fondent sur les Écritures saintes et sur la liturgie, mais également sur les images. Ainsi, le saint aurait dialogué à de nombreuses reprises avec le crucifix de S. Damiano, actuellement conservé dans la basilique S. Chiara d'Assise. De la même manière, des récits témoignent du rôle joué par les images dans les

[21] SCHMITT (2002), *op. cit.*, p. 115-121.

visions de sainte Catherine de Sienne : « Après la communion, [Catherine], entrée comme d'habitude en extase, demandant plus dévotement que d'habitude à son époux que ce don lui fut accordé, fut vue par ceux l'entourant étendre les mains et les pieds, de la façon dont fut peint saint François quand on raconte qu'il reçut les stigmates »[22].

Parmi les thèmes iconographiques de la vie terrestre de la Vierge, certains motifs spécifiques sont clairement antérieurs aux textes qui ont été étudiés dans le cadre de cette enquête. Au vu des réflexions qui ont été développées précédemment, il est permis de supposer que les auteurs de ces récits ont utilisé des images qu'ils avaient l'habitude de côtoyer régulièrement pour composer leurs œuvres. Cependant, l'éventualité d'une source littéraire antérieure aux images, qui ne nous serait pas parvenue, ne doit pas être définitivement écartée.

Du point de vue des récits qui relatent l'épisode de la Nativité du Christ, la présence du bœuf et de l'âne est mentionnée pour la première fois par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu,* probablement rédigé aux VIIe-VIIIe siècles. Pourtant, la figuration des animaux est attestée dans l'iconographie de la Nativité dès le IVe siècle. L'introduction du motif iconographique se fonde peut-être directement sur la prophétie d'Isaïe relative à la Nativité, mais il est plus délicat de déterminer les sources du *Pseudo-Matthieu*. L'apocryphe a pu s'inspirer directement de la prophétie d'Isaïe, mais également d'une source littéraire secondaire qui ne nous est pas parvenue. À moins que les images anciennes de la Nativité n'aient joué un rôle direct dans la rédaction du récit.

Dans le contexte iconographique de l'Annonciation, un thème secondaire évoquant la mission confiée par Dieu à Gabriel est parfois figuré. Si ce motif particulier n'apparait pas avant le XIVe siècle dans l'art mural de l'Italie, il est déjà attesté dans la miniature anglaise du XIIe siècle. En revanche, aucun des textes étudiés ne mentionne explicitement cet épisode, à l'exception des *Méditations sur la vie du Christ*. Un double processus de diffusion du motif peut donc être suggéré. Tout d'abord, l'auteur franciscain a eu connaissance, par le biais d'un manuscrit, du motif iconographique de la mission de Gabriel. Ensuite, il a intégré ce détail à son récit de l'Annonciation, un récit qui a pu jouer un rôle dans l'apparition du thème secondaire dans l'art mural de l'Italie au XIVe siècle.

L'auteur des *Méditations sur la vie du Christ* a peut-être emprunté d'autres détails à l'iconographie pour la rédaction de son récit relatif à la Présentation de Jésus au Temple. En effet, l'analyse iconographique consacrée à ce thème a mis en exergue deux attitudes différentes, attribuées à l'Enfant, qui se développent dès le XIIe siècle dans le *corpus* documentaire de cette enquête. Dans certaines images, l'Enfant bénit Siméon, tandis que dans d'autres, il tend les bras vers le vieillard pour manifester sa volonté d'aller avec lui. Les sources textuelles anciennes ne comportent aucun détail narratif pouvant se rapporter à ces deux attitudes. En revanche, elles sont explicitement adoptées par Jésus, l'une après l'autre, dans les *Méditations*.

L'étude de ces différents cas particuliers, issus des thèmes iconographiques qui appartiennent au cycle de la vie terrestre de la Vierge, révèle qu'il est peu pertinent de qualifier les relations qui se nouent entre les textes et les images en termes de filiation ou d'influence, dont il est généralement impossible d'apporter la preuve. Il semble préférable de considérer que les sources textuelles et les images qui s'y rapportent possèdent des racines diverses mais appartiennent à une culture religieuse commune dont les codes sont largement connus

[22] GOLAY Laurent, « La montée au Calvaire : deux œuvres du Vecchietta, la tradition siennoise et les récits de la Passion » in *Études de Lettres*, juillet-décembre 1994, 3-4, p. 117.

et compris de tous au Moyen Âge. De plus, les images possèdent leur propre « pensée figurative »[23] et ne doivent pas être envisagées dans la perspective d'une stricte subordination aux textes. Comme l'a justement écrit Jean-Claude Schmitt, « l'image n'illustre jamais, ni un texte, ni un drame liturgique, ni une proposition du dogme. Je dirais qu'elle appartient plutôt à un réseau de signes sans cesse recomposé […] »[24]. Nous pourrions même avancer qu'il existe une forme d'équivalence entre le texte et l'image qui remplissent tous deux une fonction analogue dans l'édification religieuse des fidèles[25]. Mais la fonction des images murales peut être enrichie grâce au rapport qu'elles entretiennent parfois avec leur emplacement dans l'édifice sacré.

Les images murales de la vie terrestre de la Vierge et leur emplacement dans l'espace sacré

L'espace sacré que délimite l'édifice ecclésial possède trois caractéristiques principales[26]. Tout d'abord, il joue un rôle dans la spatialisation des rapports sociaux, dans le sens où la sacralisation de l'espace intérieur de l'église s'oppose au monde profane à l'extérieur. À l'intérieur même de l'édifice, les rapports sociaux entre les fidèles sont précisés par une stricte séparation des hommes et des femmes ; les premiers sont placés du côté droit de la nef, la partie considérée comme étant la plus éminente, tandis que les secondes sont rassemblées à gauche[27]. Par ailleurs, une séparation longitudinale de l'espace intérieur de l'église matérialise la séparation qui existe entre les clercs et les laïcs. Cette séparation prend généralement la forme d'un chancel ou d'un jubé. Enfin, la dynamique axiale du vaisseau s'accorde avec l'idée d'une progression vers l'autel, symbolisant la tension du chrétien vers le Salut. Cette idée s'associe à l'opposition symbolique des points cardinaux dans l'axe de l'église, l'ouest étant associé à la mort et au mal, alors que l'est s'apparente à la vie et au Salut[28].

La concentration du décor à l'intérieur de l'édifice ecclésial participe également de la hiérarchisation entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'espace sacré et le monde profane. À la fin du XIIe siècle, un clerc parisien, Pierre de Roissy, exprimait déjà cette idée : « l'église est ornée solennellement à l'intérieur et non à l'extérieur, ce qui indique au plan moral que toute sa gloire est à l'intérieur »[29]. Cependant, la répartition du décor à l'intérieur de l'édifice peut également traduire une forme de hiérarchisation de l'espace. Dans l'église S. Martin de Nohant-Vic, par exemple, l'ensemble du sanctuaire est peint tandis que les murs de la nef sont recouverts d'un simple enduit. Cette répartition des peintures murales matérialise la distinc-

---

[23] La notion, développée par Pierre Francastel, est réutilisée dans SCHMITT Jean-Claude, « L'Exception corporelle : à propos de l'Assomption de Marie » in HAMBURGER Jeffrey F., BOUCHÉ Anne-Marie, *The mind's eye. Art and theological argument in the Middle Ages*, Princeton : Princeton University Press, 2006, p. 151. La pensée figurative des images médiévales s'articule autour de trois axes. Le premier correspond à la pensée de l'artiste, au travers des procédés qu'il utilise consciemment pour créer l'image. Le deuxième axe correspond à la « pensée mise en œuvre par les images elles-mêmes » en fonction des interactions qui existent entre elles, leur usage et l'espace dans lequel elles s'insèrent. Enfin, le dernier axe concerne les pensées développées par le regardeur et son ressenti au moment de la réception de l'image.

[24] SCHMITT Jean-Claude, « Représentations » in DUHAMEL Claudie, LOBRICHON Amado et Guy, *Georges Duby. L'écriture de l'Histoire*, Bruxelles : De Boeck, 1996, p. 278.

[25] SCHMITT (2002), *op. cit.*, p. 102.

[26] Les trois caractéristiques de l'édifice ecclésial sont développées dans BASCHET (2008), *op. cit.*, p. 78.

[27] *Ibid.*, p. 126.

[28] *Ibid.*, p. 83.

[29] PIERRE DE ROISSY, *Manuale de mysteriis ecclesiae.* D'après *Ibid.*, p. 80.

tion entre l'espace réservé aux clercs et celui dévolu aux fidèles, en même temps qu'elle favorise la tension axiale vers le sanctuaire de l'église[30].

Le rapport qui existe entre le décor et le lieu dans lequel il s'inscrit s'exprime au travers de trois modes de fonctionnement des images[31]. Tout d'abord, leur fonction ornementale permet de souligner la sacralité du lieu qui les abrite. Par ailleurs, nous l'avons vu, la répartition du décor permet de matérialiser la hiérarchisation interne de l'édifice. Enfin, il existe parfois une conjonction particulière entre l'image et les pratiques liturgiques accomplies à proximité de son emplacement. Ce troisième niveau de fonctionnement concerne principalement les autels et les seuils, ce que tendront à confirmer les cas particuliers, relatifs aux images murales de la vie terrestre de la Vierge, qui seront évoqués plus loin.

Mais lorsqu'une coïncidence s'établit entre une image et un rituel particulier, leur association est nécessairement momentanée et n'existe que pendant la durée du rite. Cependant, l'image peut être considérée comme une réminiscence du rituel, qui perdure sur le lieu dans lequel il est pratiqué et qui permet de le remémorer. Par exemple, dans le cloître de Moissac, une image du Lavement des pieds se trouve à l'endroit exact où l'abbé lavait les pieds de ses moines, en commémoration de l'épisode biblique. En étant placé près d'une image de cet épisode, celui qui accomplit le rituel devient lui-même une image du Christ lavant les pieds des apôtres[32].

Mais les interactions qui existent entre les images et leur emplacement peuvent être perturbées par d'autres logiques, qui président également à la répartition du décor dans l'édifice ecclésial. Les cycles, notamment, doivent faire l'objet d'une logique narrative pour préserver la lisibilité de l'ensemble. En outre, des associations thématiques se créent entre les différentes scènes d'un décor, dans la perspective du caractère « associationniste de la pensée médiévale », un caractère qui s'exprime, par exemple, au travers des relations typologiques inhérentes à la figuration de deux cycles narratifs dédiés à l'Ancien et au Nouveau Testament[33]. C'est pourquoi il est souvent plus facile d'appréhender les relations qui existent entre une image isolée et son emplacement dans l'édifice ecclésial, car elle est localisée dans une partie bien définie de l'espace sacré. Au contraire, les cycles narratifs se déploient sur de vastes surfaces, parfois dans des espaces dont les fonctions sont différentes[34].

L'observation analytique du *corpus* documentaire de cette enquête démontre que la plupart des images murales répertoriées font partie de grands cycles narratifs, qui se déploient le plus souvent sur les murs latéraux de la nef ou dans des chapelles privées. Cependant, certains thèmes iconographiques possèdent une propension à faire l'objet de figurations isolées, cette propension favorisant, comme l'a indiqué Staale Sinding-Larsen, la conjonction significative de l'image et de son emplacement dans l'édifice ecclésial. Une telle conjonction a été observée pour les images murales de l'Annonciation et de la Crucifixion, qui entretiennent respectivement une relation d'ordre symbolique et liturgique avec leur emplacement privilégié. Le cas particulier des jubés de la vie du Christ en Lombardie met en exergue le rôle joué par les images, au travers de leur emplacement, dans la prédication franciscaine. Le lecteur est averti que les remarques proposées dans ce paragraphe ne sont pas systématiques car, à défaut d'avoir pu visiter chacun des lieux de conservation concernés par cette enquête, l'emplacement des images murales n'est pas toujours connu.

---

[30] *Ibid*., p. 86.

[31] *Ibid*., p. 93.

[32] *Ibid*., p. 94-96.

[33] *Ibid*., p. 149-150.

[34] SINDING-LARSEN (1984), *op. cit*., p. 60.

Le thème iconographique de l'Annonciation est souvent choisi pour la création d'images isolées dans l'art mural de la France et de l'Italie. Dans l'Hexagone, la proportion des *Annonciations* isolées s'élève à 45 pour cent des occurrences répertoriées pour ce thème dans le *corpus* national. En Italie, le ratio est supérieur et correspond à environ 60 pour cent des occurrences. Parmi les images murales qui ont pu être localisées à l'intérieur de leur lieu de conservation, nombre d'*Annonciations* sont figurées dans un espace que l'on peut qualifier de seuil.

Ainsi, il n'est pas rare de voir l'épisode se déployer au-dessus du portail d'entrée de l'édifice ecclésial. Dans la cathédrale Notre-Dame d'Embrun, par exemple, le portail occidental est surmonté d'un tympan sur lequel est peinte une *Annonciation*, aujourd'hui fragmentaire. De même, à S. Maria del Fiore de Florence, la porte de la Mandorle est surmontée d'une mosaïque illustrant cet épisode et réalisée par Domenico Ghirlandaio. Dans la même perspective, l'Annonciation apparait parfois au revers de façade. Dans l'église S. Apollonia di Mezzaratta de Bologne, une peinture murale, aujourd'hui déposée, se déployait autrefois de part et d'autre de l'*oculus* sommital de la façade, à l'intérieur de l'édifice ecclésial.

Mais le plus souvent, l'image de l'Annonciation est figurée au-dessus d'un arc, quelquefois l'arc d'entrée d'une chapelle, mais surtout l'arc triomphal ou diaphragme qui précède le sanctuaire. La bipartition de la composition de l'Annonciation, centrée autour de deux personnages, s'adapte particulièrement bien à cet emplacement. En Italie, la figuration du thème iconographique de l'Annonciation sur l'arc triomphal est récurrente, notamment dans les églises qui abritent un décor de mosaïques du XIIe siècle. C'est le cas, notamment, dans la cathédrale de Torcello ou, à Palerme, dans la Cappella Palatina et dans la chapelle S. Maria dell'Ammiraglio. Aux siècles suivants, les exemples sont également nombreux. Dans la chapelle des Scrovegni de Padoue, la conjonction entre l'*Annonciation* et son emplacement, au sommet de l'arc qui surmonte la petite abside, a été intégrée à la logique narrative du cycle auquel elle appartient. La lecture du cycle commence au registre supérieur du mur méridional, à partir de l'abside, avec l'histoire des parents de la Vierge. Elle se poursuit sur le mur septentrional, toujours au registre supérieur mais cette fois en direction de l'abside, avec les épisodes de la jeunesse de Marie. L'*Annonciation*, au sommet de la paroi orientale, marque la transition entre les épisodes proprement marials et le cycle de l'Enfance du Christ qui débute au deuxième registre du mur méridional. Dans l'Hexagone, le choix de figurer le thème de l'Annonciation à l'emplacement privilégié de l'arc triomphal est particulièrement répandu dans quelques chapelles de montagne, décorées de peintures murales dans le courant du XVe ou dans la première moitié du XVIe siècle. Dans la chapelle S. Jacques de Prelles, par exemple, une *Annonciation* isolée, figuré sur l'arc oriental, jouxte une image du Christ en majesté entouré du Tétramorphe, située dans le cul-de-four de l'abside. Dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue, l'*Annonciation* est, comme à Padoue, intégrée au cycle narratif qui décore l'ensemble de l'édifice. Quatre épisodes issus de la jeunesse de la Vierge sont figurés au registre supérieur de l'arc triomphal et surmontent l'*Annonciation,* dont les personnages sont répartis de part et d'autre de la courbure de l'arc. Le cycle de l'Enfance du Christ se déroule sur les piédroits de l'arc tandis que les murs latéraux de la chapelle sont consacrés aux épisodes de la Vie publique et de la Passion

L'association du thème iconographique de l'Annonciation et de l'emplacement du seuil, qu'il s'agisse de l'entrée de l'édifice ecclésial ou d'une séparation matérialisée à l'intérieur de l'espace sacré, possède une portée symbolique au travers de la notion de passage. Dans la pensée chrétienne, Jésus est associé à l'idée de porte, une porte qui permettrait d'accéder à la Grâce. Au cours du sermon sur la montagne, Jésus exhorte ses disciples à emprunter la

« porte étroite », c'est-à-dire la voie du Christ, de la bonne parole et de la vie, par opposition à la porte large de la perdition[35]. Chez Jean, Jésus se désigne explicitement comme étant la porte au travers de laquelle les hommes pourront obtenir leur Salut : « C'est moi qui suis la porte. Si c'est par moi que quelqu'un entre, il sera sauvé […] »[36]. L'interprétation christologique de la porte s'applique naturellement aux portes de l'église qui possèdent, de fait, un caractère sacré. Par extension, cette dimension sacrée du seuil de l'église est également appliquée aux divisions internes de l'espace ecclésial[37].
De fait, le seuil est un espace pertinent pour la figuration de thèmes iconographiques évoquant un passage, « qu'il s'agisse d'une conjonction (comme l'Annonciation, moment d'union de l'humain et du divin) ou d'une séparation (comme le Jugement dernier) »[38]. Associée au seuil, l'Annonciation exprime pleinement une notion de franchissement, une transgression des frontières établies au moment où le divin et l'humain s'unissent au travers de l'Incarnation[39]. Lorsqu'elle est figurée au portail de l'église, l'Annonciation en tant qu'image de passage accompagne l'entrée du fidèle dans l'espace sacré. Dans le même temps, l'épisode fondateur de l'Incarnation annonce le cycle de la vie du Christ qui se déploie parfois à l'intérieur de l'édifice[40]. Lorsque l'Annonciation est figurée sur l'arc qui permet d'accéder au sanctuaire, la symbolique de passage vers l'espace le plus sacré de l'édifice ecclésial s'accompagne d'une relation à la célébration eucharistique, qui se déroule sur l'autel. Ainsi, le choix de cet emplacement permet de proposer une vision condensée de l'Œuvre du Salut, dont l'Incarnation marque le point de départ et la mort du Christ, commémorée au travers de l'Eucharistie, l'aboutissement[41].

Justement, des conjonctions ont également été observées entre les images murales de la Crucifixion et l'espace ecclésial dans lequel elles s'insèrent. À l'instar de l'Annonciation, le thème iconographique de la Crucifixion fait souvent l'objet de figurations isolées qui renforcent le caractère dévotionnel de la scène et favorisent d'éventuelles interactions avec l'emplacement des images. La proportion des *Crucifixions* isolées, par rapport à l'ensemble des images illustrant ce thème dans l'art mural, correspond aux deux tiers des occurrences recensées en France, une proportion qui atteint les trois quarts des occurrences en Italie. L'observation du *corpus* documentaire de cette enquête a révélé que le thème de la mort du Christ est très souvent illustré dans l'espace le plus sacré de l'édifice ecclésial.
Ainsi, les images murales de la Crucifixion sont fréquemment conservées dans le chœur ou l'abside de l'église. Cet emplacement privilégié pour figurer la mort du Sauveur a été précocement adopté, comme en témoigne, à la fin du XIe siècle, le décor absidial de l'église S. Jean-des-Vignes de Saint-Plancard. L'image triomphante du Crucifié, vivant sur la croix, est accompagnée de la révélation de sa divinité aux nations, au travers de l'image de l'Adoration des mages, de son Ascension glorieuse et d'une vision du Christ en majesté. Dans le cul-de-four de l'abside de la basilique supérieure de S. Clemente, à Rome, la *Cruci-*

[35] Mt 7, 13-14. Également dans Lc 13, 24.

[36] Jn 10, 9.

[37] HADERMANN-MISGUICH Lydie, « Images et passages. Leurs relations dans quelques églises byzantines après 843 » in *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 1999, LXIX, p. 23.

[38] BASCHET (2008), *op. cit.*, p. 83.

[39] *Ibid.*, p. 141-142.

[40] JOLIVET-LÉVY Catherine, « Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint à Byzance » in BOCK Nicolas, KURMANN Peter, ROMANO Serena (dir.), *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*, actes du colloque de 3e Cycle romand de Lettres (Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000), Roma : Viella, 2002, p. 82.

[41] SPIESER Jean-Michel, « Liturgie et programmes iconographiques » in *Travaux et Mémoires*, Collège de France, Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance, 1991, 11, p. 586.

fixion monumentale s'inscrit dans une composition symbolique qui évoque l'*Ecclesia*. Il semble tout à fait exceptionnel que les *Crucifixions* figurées dans le sanctuaire de l'église fassent partie d'un cycle narratif, mais lorsque ce parti est adopté, l'image de la mort du Christ est mise en exergue. Ainsi, dans la basilique S. Abbondio de Côme, la Crucifixion apparait sur l'axe central de l'abside, au registre inférieur, et la hauteur du panneau peint est presque deux fois plus importante que celle qui est dévolue aux autres images du cycle.
Du fait de son emplacement privilégié dans le sanctuaire, l'image de la Crucifixion est parfois figurée au-dessus de l'autel majeur. En outre, le nombre d'images isolées qui sont conservées dans des chapelles privées laisse à penser qu'elles surmontent également un autel secondaire. En témoigne, dans la cathédrale S. Maurice de Vienne, une *Crucifixion* qui a été peinte vers 1349, par un peintre de la vallée du Rhône[42], sur le mur d'autel de la chapelle des Naillac, la quatrième chapelle du collatéral méridional.
La conjonction de l'image de la Crucifixion et de l'autel, lieu de la *memoria passionis*, est particulièrement signifiante[43]. L'illustration du moment de la mort du Christ enrichit la signification du rituel eucharistique qui se déroule sur l'autel et qui commémore justement cet évènement. Jérôme Baschet a bien montré le lien qui existe entre l'image et le rite liturgique auquel elle s'associe : « [L'image] explicite le sens du rite et en dévoile l'efficacité, donnant à voir ce que la liturgie ne fait normalement advenir que pour les yeux de l'esprit. Elle serait donc la visibilité de l'invisibilité du rite (ou du moins de la part invisible d'un rituel par ailleurs très visuel) »[44]. Ainsi, lorsque le célébrant consacre le corps et le sang du Christ au moment de l'Eucharistie, la vision du Christ mort sur la croix concrétise sa présence réelle dans les deux espèces. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, la présence de l'image permet de se substituer au rituel, intrinsèquement éphémère, et de le remémorer lorsque celui-ci n'est plus visible.

Pour finir, évoquons le cas particulier de quelques jubés, décorés de cycles de la vie du Christ, qui sont conservés en Lombardie et qui entretiennent probablement des liens étroits avec la prédication franciscaine[45]. Au sein de la documentation iconographique de cette enquête, la plus ancienne décoration de jubé répertoriée en Lombardie est celle de l'église S. Maria Annunziata de Borno, que l'on date de 1479 et qui a été réalisée par un membre de l'entourage d'un peintre local, Giovanni Pietro da Cemmo. Le cycle peint est consacré à un panorama complet de la vie du Christ, en 26 panneaux répartis sur cinq registres. Vers 1485, un décor analogue a été réalisé par Giovanni Martino Spanzotti sur le jubé de l'église S. Bernardino d'Ivrea. Le cycle de la vie du Christ est ici un peu moins développé et comporte 21 images organisées selon trois registres. Une disposition identique est adoptée par Gaudenzio Ferrari lorsqu'il décore le jubé de l'église S. Maria delle Grazie de Varallo Sesia, en 1513. Enfin, un cycle beaucoup plus succinct, comportant cinq épisodes de la Passion du Christ, est conservé sur le jubé de l'église S. Bernardino de Caravaggio, où il a été réalisé par Fermo Stella en 1531. Une autre décoration de jubé n'a pas été intégrée à notre *corpus* documentaire car elle est conservée dans les territoires de la Suisse actuelle, non loin de la frontière italienne. Nous la mentionnons car elle fait indéniablement partie du groupe des jubés lombards peints. Ce décor est conservé dans l'église S. Maria delle Grazie de Bellinzo-

---

[42] Datation et attribution proposées respectivement par ROQUES (1961), *op. cit.*, p. 150-152 et CASTRONOVO Simonetta, *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda (1285-1343)*, Torino : Umberto Allemandi, 2002, 243 p.

[43] BASCHET (1991), *op. cit.*, p. 179.

[44] BASCHET (2008), *op. cit.*, p. 100.

[45] Les réflexions développées dans ce paragraphe sont issues d'une étude consacrée aux jubés peints de Lombardie : NOVA (1983), *art. cit*.

na et a été réalisé par un peintre lombard, probablement à la fin du XVe siècle[46]. Le programme iconographique comporte 16 images consacrées à la vie du Christ et réparties sur trois registres.

Le recensement de ces jubés peints a permis de constater que tous les édifices qui les abritent dépendent de l'Observance franciscaine. La promotion de l'ordre dans la région lombarde a été assurée par Bernardin de Sienne qui quitte sa Toscane natale pour s'installer à Milan en 1418. Sa prédication connait un succès immédiat et, dès 1421, les deux premiers établissements observants sont fondés dans la région : S. Giacomo à Pavie, dont Bernardin prend possession en personne, et S. Angelo à Milan. Ces deux édifices n'ont pas été conservés. Les autres établissements, qui ont été évoqués plus haut, ont tous été fondés entre cette date et 1500 environ. L'examen de l'architecture des églises de l'Observance révèle l'utilisation d'un modèle commun, que la tradition a désigné sous l'appellation de « module bernardinien ». Il se caractérise par la présence d'un jubé, qui sépare l'espace réservé aux fidèles de l'église conventuelle. Celle-ci est généralement composée de deux espaces quadrangulaires, un premier assez vaste et un chœur de modestes dimensions, tous deux couverts de voûtes d'arêtes. De la même manière, les similitudes observées dans le décor des jubés de ces édifices lombards sont probablement révélatrices d'une typologie décorative imposée par l'ordre.

Pourtant, les jubés des différents édifices lombards ont été dépourvus de tout décor pendant plusieurs décennies, car saint Bernardin prêchait le strict respect de la pauvreté et de la simplicité, une doctrine en désaccord avec la profusion décorative de certaines églises. Mais le succès que l'Observance rencontre auprès de l'aristocratie lombarde conduit progressivement à abandonner cette stricte austérité. Cependant, les analogies qui ont été observées dans les différents décors de jubés recensés permettent de conclure que l'ordre a imposé sa propre formule décorative. Cette tradition iconographique perdure pendant plus d'un demi-siècle, de 1475 à 1530 environ, sans subir de transformations fondamentales.

En raison de la destruction des deux premiers établissements de l'Observance en Lombardie, le prototype de ce décor n'est plus connu mais les mentions d'archives relatives à l'église S. Giacomo de Pavie, dont les peintures étaient achevées à la fin de l'an 1476, permettent d'en tracer les grandes lignes. Le décor s'organisait autour d'une grande *Crucifixion* peinte au-dessus de l'accès conduisant à l'espace conventuel. Elle était entourée de vingt panneaux consacrés aux épisodes de la vie du Christ, une attention particulière étant accordée à la Passion. La *Crucifixion* occupait, à elle seule, l'espace dévolu à quatre panneaux peints. Ce prototype est reproduit à la lettre sur les jubés de S. Bernardino d'Ivrea et de S. Maria delle Grazie de Varallo Sesia. Dans les autres édifices, quelques variantes sont introduites, en particulier au niveau du nombre des épisodes représentés. En revanche, la prééminence de la *Crucifixion* est respectée, voire amplifiée. Dans les églises de Borno et de Bellinzona, la dimension accordée à l'image centrale équivaut à l'espace qu'occupent six

[46] La datation des peintures du jubé de Bellinzona est débattue. Luigi Gianola propose la fourchette de datation la plus resserrée, entre 1485 et 1490, une fourchette légèrement élargie par Kornelia Imesch qui suggère une datation entre 1485 et 1495. Michael Tomaschett n'exclut pas une datation plus tardive, entre 1495 et 1505. Venanzio Belloni situe la réalisation des peintures à la fin du XVe siècle, sans plus de précision, et note la présence de deux mains différentes. Luigi Gianola est le seul à évoquer une éventuelle atribution du décor à Stefano Scotto et Gaudenzio Ferrari. GIANOLA Luigi, « Bellinzona – I dipinti rinascimentali della chiesa di Santa Maria delle Grazie : note sui modi esecutivi in relazione ai problemi attributivi » in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1987, 44, p. 163. IMESCH Kornelia, « Gli affreschi del tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona : comprensione dell'immagine e struttura narrativa al servizio dei Francescani » in AGUSTONI Edoardo, CARDANI VERGANI Rossana, RÜSCH Elfi (a cura), *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera Italiana*, Atti del convegno (Lungano, 28 marzo 1998), Lugano : Fidia, 2000, p. 87. TOMASCHETT (2000), *art. cit.*, p. 83. BELLONI Venanzio, *Bellinzona : affreschi di Santa Maria delle Grazie*, Genova : Stabilimento Arti Grafiche ed Affini, 1975, p. 74.

panneaux. À Caravaggio où, rappelons-le, le cycle est restreint à cinq images de la Passion, la *Crucifixion* placée au centre occupe autant d'espace que les quatre autres scènes.
Le prototype iconographique mis en œuvre par les frères observants s'est peut-être inspiré des *Fastentücher* employés dans la zone alpine. Il s'agit d'une toile de vastes dimensions, entièrement peinte d'épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, selon une structuration orthogonale en registres superposés. La plupart de ces *Fastentücher* ont été détruits, mais certains exemples conservés en Allemagne du sud révèlent qu'une place plus importante avait été réservée à l'image de la Crucifixion. D'un point de vue fonctionnel, cette toile était placée devant l'autel durant le Carême et permettait, à l'instar du jubé, de dissimuler le sanctuaire de l'église. En outre, les images peintes sur les *Fastentücher* avaient pour vocation principale de favoriser la méditation des fidèles pendant la période de pénitence.
Les jubés peints des églises lombardes de l'Observance remplissent peut-être une fonction analogue en même temps qu'ils mettent en exergue les épisodes de la Passion du Christ, des épisodes qui font l'objet d'une dévotion particulière chez les franciscains. Bernardin de Sienne fut le rénovateur de l'ancienne dévotion de saint François pour le Crucifié. Pendant la prédication, le saint s'adressait à l'assistance de manière à susciter une réaction émotive à l'égard du sacrifice consenti par le Christ. Le prédicateur captait l'attention de la foule à l'aide du trigramme, composé des trois lettres IHS entourées de rayons solaires, afin d'accroitre l'exaltation spirituelle des fidèles. De la même manière, les panneaux peints sur le jubé favorise la concentration du croyant en même temps qu'ils illustrent le contenu de la prédication, qui se déroulait justement devant la paroi de séparation, du côté réservé aux laïcs. Ainsi, les peintures agissent comme de véritables images de mémoire, l'art de la mémoire étant encouragé comme un exercice de dévotion individuelle par les ordres mendiants. Chaque panneau devait graver dans l'âme du fidèle la vivacité de la prédication qui s'y rapportait, ou au moins maintenir son attention pendant la durée du sermon. Le choix de valoriser les scènes relatives à la Passion du Christ permet aux images de s'associer à la prédication franciscaine pour susciter une profonde émotion chez le fidèle.

Les différentes réflexions conclusives qui viennent d'être développées ont révélé des questionnements transversaux qui vont au-delà de l'enquête iconographique et d'une lecture narrative des épisodes de la vie terrestre de la Vierge. Elles ont montré comment une iconographie proprement mariale se développe à partir d'une imagerie christocentrique, tout en mettant en exergue les processus de diffusion qui caractérisent les différents thèmes iconographiques étudiés et déterminent, de fait, des échanges culturels et artistiques entre la France et l'Italie. Ces réflexions ont établi que la Vierge, au travers des images murales de sa vie terrestre, est proposée au fidèle comme un modèle édifiant qui doit être imité, en particulier au niveau des pratiques de la dévotion personnelle et de la compassion pour le sacrifice du Christ sur la croix. Enfin, les images murales de la vie terrestre de la Vierge ont été envisagées selon la double perspective du rapport qu'elles entretiennent avec les sources textuelles, d'une part, et leur emplacement dans l'espace sacré, d'autre part. La première a révélé que l'idée d'une stricte subordination des images médiévales aux textes doit être abandonnée et qu'il existe, au contraire, une forme de réciprocité entre eux. La seconde a démontré que certaines images murales de la vie terrestre de la Vierge ont bénéficié d'une conjonction particulière avec leur emplacement dans l'édifice ecclésial, une conjonction qui peut s'établir dans la perspective d'une interprétation symbolique, d'une pratique liturgique ou de la prédication. Toutes ces réflexions, ô combien passionnantes, sont encore au stade embryonnaire, comme autant de pistes de recherches potentielles et de perspectives d'avenir.

Index des noms de lieux

A

Abondance 44, 124
Naissance de la Vierge .. 169, 175, 177, 178, 186
Présentation de la Vierge au Temple 206, 212
Annonciation 327, 344
Visitation 387, 391, 397
Nativité . 426, 433, 436, 444, 450, 456, 459, 842
Circoncision et Présentation de Jésus au Temple 544
Fuite en Égypte 565, 571
Jésus parmi les Docteurs 593, 595, 597, 599, 600, 601
Noces de Cana 626, 627, 628, 629
Agliate
Mise au tombeau 802, 806
Aigueperse 44, 78
Annonciation 324, 329, 345
Nativité 422, 429, 430, 435, 444
Aire-sur-l'Adour 46, 79
Visitation 390
Albi 45, 129
Annonciation 284, 318, 337
Albugnano 105
Alezio 106
Nativité 424, 455
Almenno San Salvatore 86, 94, 108
Portement de croix 638, 645, 654, 659
Mise au tombeau 794, 796, 797, 803, 805
Pentecôte 826, 827, 829, 830, 831
Amatrice
Nativité 437, 455
Anagni
Cathédrale, oratoire S. Thomas Becket 75
S. Pietro in Vineis 99
Mise au tombeau 797, 800, 804, 807
Andria 106
Crucifixion 698, 728
Angers
Adoration des mages 473, 509
Antigny 44, 842
Château de Boismorand 50, 126
Nativité 433
Notre-Dame-de-l'Incarnation 50, 126
Nativité 433, 436, 456
Aoste
Noces de Cana 614, 621, 623
Appiano 76
Annonciation 279, 283, 298
Visitation 385, 389
Noces de Cana 615, 622
Aquila (L') 119
Aquileia
Basilique
Déposition du Christ .. 753, 754, 758, 759, 760, 764, 765
Église dei Pagani
Déposition du Christ 752, 839
Arca 47
Areines 71
Visitation 391
Arezzo
S. Francesco 89, 114
Annonciation 287, 334, 338, 367
S. Maria Annunziata
Annonciation 334, 367
Asnières-sur-Vègre 43, 77
Adoration des mages 482
Présentation de Jésus au Temple 549
Fuite en Égypte 581, 841
Assise
S. Chiara 54, 95
Cortège nuptial 266
Nativité 438
Adoration des mages .. 478, 483, 491, 501, 504
S. Francesco 54
Basilique inférieure
Nef 85
Mise au tombeau 790, 796, 800
Transept nord
Annonciation 291, 322, 372
Visitation 387, 390, 391, 399
Présentation de Jésus au Temple. 532, 537
Fuite en Égypte ... 569, 570, 574, 575, 580
Jésus parmi les Docteurs 594, 599
Jésus repart avec ses parents 603
Transept sud 95
Portement de croix 640, 646, 655, 657, 659, 660
Déposition du Christ 758, 764, 765, 766
Mise au tombeau . 792, 793, 795, 799, 802, 804, 807
Basilique supérieure
Abside 85
Naissance de la Vierge 165, 168
Présentation de la Vierge au Temple 194, 204, 209, 213
Cortège nuptial 265
Nef 85
Annonciation 289, 298, 329, 368
Jésus parmi les Docteurs 590, 592
Noces de Cana 616, 618, 625, 626, 627, 628, 632
Portement de croix 639, 651, 657
Déploration du Christ ... 769, 775, 779, 781
Pentecôte 825, 826, 828, 830
Transept
Crucifixion 686, 704, 716, 730, 736

Atri
Naissance de la Vierge 170, 183, 184
Présentation de la Vierge au Temple198, 213
Vie de la Vierge au Temple 216
Mariage de la Vierge 238, 252
Annonciation 317, 344, 347, 364
Visitation 388, 395, 396, 398
Nativité 432, 436, 456
Adoration des mages 477, 483, 502, 504
Fuite en Égypte 564, 574, 580, 585
Auron 46
Auxerre
Cathédrale
Crucifixion 719
S. Germain 65
Auzon.....44, 81
Avigliana
Mariage de la Vierge 244, 248, 252
Avignon 46
Palais des Papes
Crucifixion 684, 704, 730
S. Didier
Annonciation 317
Déposition du Christ .. 756, 758, 763, 766, 767

B

Badia Morronese
Déploration du Christ 773, 776, 780
Pentecôte 828, 830
Bagolino
Annonciation 330, 342, 359
Barzanò
Crucifixion 677
Bayonne 46
Bellinzona 856
Benevento
Annonciation 272
Visitation 383, 389
Benque-Dessus
Portement de croix 655, 658
Bergamo
S. Maria Maggiore.....86, 93
Salle de la Curie
Annonciation.....285
Nativité 429
Transept droit
Annonciation.....356
Nativité 437
Adoration des mages 498
Circoncision 523
Arbre de vie.....745
S. Marta
Visitation 396
S. Michele al Pozzo Bianco
Annonciation 340, 376
Berzo Inferiore
Crucifixion 723
Bessans 44, 127
Circoncision et Présentation de Jésus au Temple 545, 550
Fuite en Égypte 583
Jésus parmi les Docteurs 594, 598
Noces de Cana 620, 624, 626, 627
Ascension 815, 818, 822
Biella 87
Billom
Annonciation 348
Bioule 45, 50, 79, 80, 510
Annonciation 290, 305, 345
Fuite en Égypte 586
Jésus parmi les Docteurs 591
Déploration du Christ 770
Mise au tombeau 790, 796, 797
Blassac 44, 82
Annonciation 290, 297, 305, 329, 345
Visitation 385
Nativité..... 422, 430, 440, 444
Bobbio
Annonciation 355
Boccioleto
Annonciation 284
Bologne
S. Apollonia di Mezzaratta..... 96
Annonciation 853
Nativité.....451, 463
Circoncision..... 522
S. Francesco..... 97
S. Petronio
Crucifixion.....742, 747
Bolzano
Cathédrale 101
Crucifixion..... 703
Couvent des Franciscains 101
Adoration des mages.....478, 504
Église des Dominicains 100
Naissance de la Vierge 169, 177, 180, 183
Présentation de la Vierge au Temple ... 210
Mariage de la Vierge .. 231, 233, 239, 246, 250, 257, 262
Cortège nuptial..... 264
Annonciation 291, 299, 322, 330, 365
Nativité.....437, 444, 455
Circoncision.....521, 549
Fuite en Égypte 569
Noces de Cana 620, 623, 625
S. Giovanni in Villa
Naissance de saint Jean-Baptiste 401
S. Vigilio al Virgolo 101
Naissance de la Vierge 169, 170, 175, 179, 186
Présentation de la Vierge au Temple .. 197, 204
Vie de la Vierge au Temple 216
Mariage de la Vierge 254, 255
Bominaco 86
Annonciation 279, 289, 355
Visitation 392, 398
Nativité.....423, 449
Adoration des mages.....482, 497, 503
Déposition du Christ..... 758, 763, 765, 767
Mise au tombeau ...790, 792, 793, 796, 797, 799, 802, 805
Borno 108, 133, 855, 856
Naissance de la Vierge.... 171, 176, 179, 185
Mariage de la Vierge..... 242, 243, 250, 256, 260, 262
Annonciation 331, 373
Nativité..... 432
Circoncision..... 525
Jésus parmi les Docteurs 595, 596, 598

Boulogne-sur-Gesse 45, 128
Annonciation 300, 318, 324, 347, 348
Nativité 433, 443
Boussac-Bourg 43
Nativité 422, 429, 440, 444
Brescia
S. Maria del Carmine
Annonciation 370
Pentecôte 828, 829, 831
S. Zenone all'Arco
Annonciation 341, 368
Bressanone
Cathédrale 120
Annonciation 346, 352
Adoration des mages 484
S. Johannes 101
Crucifixion 696, 735
Breuil-la-Réorte 82
Nativité 456
Brigue (La).....46, 123
Naissance de la Vierge 173, 175, 178
Présentation de la Vierge au Temple201, 207
Mariage de la Vierge 239, 245, 246, 249, 252, 255, 256, 260, 262
Annonciation ...308, 318, 321, 330, 348, 853
Visitation 388, 396
Nativité 426, 442, 456
Adoration des mages 478, 481, 482, 490, 491, 495
Circoncision 524, 544, 547, 549
Présentation de Jésus au Temple... 530, 534, 540
Fuite en Égypte 568, 570, 582
Portement de croix 640, 645, 647, 649, 650, 658, 661
Crucifixion 709, 735, 738, 739
Déposition du Christ..... 755, 757, 759, 761, 764, 767
Mise au tombeau ... 791, 792, 795, 800, 803, 805, 808
Brinay 43, 49, 70, 509
Annonciation 274, 282, 297, 322
Nativité 422, 440
Présentation de Jésus au Temple... 528, 530, 540
Fuite en Égypte 560, 561, 570
Noces de Cana 615, 622, 628, 630, 836
Buttigliera Alta 109
Annonciation 361
Portement de croix 644, 648, 650

C

Cadouin 47
Cagli 102
Cagnes 129
Mariage de la Vierge 238, 248, 256, 260
Nativité 434, 460
Adoration des mages 483, 490
Caldégas
Crucifixion 742
Calvi..... 47
Crucifixion 691
Campagnatico 91
Mariage de la Vierge 251, 256
Campiglio 119
Adoration des mages 478
Portement de croix..644, 647, 648, 651, 655
Ascension 818, 823
Campodonico..... 102
Annonciation 299, 324
Caprile di Roccasecca
Ascension 814, 815, 816, 820, 821, 822
Caravaggio.....133, 855, 857
Carmine Superiore 105
Annonciation 353
Carpignano Salentino
Annonciation 272, 314, 322, 325
Casorezzo 69
Annonciation 275
Visitation 384, 386, 389, 398
Présentation de Jésus au Temple ...527, 540, 541
Cassine 105
Castelleone 109
Nativité.....425, 436
Castelseprio 67, 68
Annonciation . 272, 277, 297, 309, 313, 322, 374
Visitation 384, 394
Épreuve de l'eau amère 407, 838
Voyage vers Bethléem..... 417
Nativité.....420, 423, 429, 435, 447
Adoration des mages.....472, 493, 499
Présentation de Jésus au Temple 527
Castiglione del Bosco
Annonciation 366
Castiglione Olona
Baptistère 109
Collégiale 108
Mariage de la Vierge 255
Nativité.....425, 436, 447
Castrocielo
S. Madonna del Pianto 99
S. Maria del Monacato 100
Cazeaux-de-Larboust 45, 128
Cervaro
Ascension 814
Chalivoy-Milon 70
Nativité..... 422
Mise au tombeau 789, 792, 807, 839
Change (Le) 47, 78
Chassignelles
Annonciation 323
Châteaumeillant..... 83
Naissance de la Vierge..... 181
Présentation de la Vierge au Temple 203
Convocation des prétendants 229
Élection de Joseph 229
Mariage de la Vierge.....230, 233
Circoncision.....524, 544
Chemillé-sur-Indrois.....43, 49, 71
Présentation de Jésus au Temple 528
Chiaravalle della Colomba
Crucifixion.....731, 735, 736
Chieri
Baptistère 110
Duomo 110
S. Maria Annunziata
Annonciation 340, 346
Chirac.....44, 82
Nativité..... 430

Adoration des mages 476, 480, 482, 484, 491, 495
Cimitile 68
Présentation de Jésus au Temple 526
Portement de croix 637
Crucifixion 676
Civitella Benazzone 86
Civitella Paganico 91
Annonciation 309, 342
Nativité 425, 444, 449, 459
Adoration des mages 480, 490, 496, 501
Clans 46
Clermont-Ferrand
Crucifixion 716
Clusone 108
Fuite en Égypte 566, 572
Noces de Cana 618, 627
Crucifiement 681
Codigoro 97
Adoration des mages 508
Fuite en Égypte 561, 576
Noces de Cana 623, 626, 632
Mise au tombeau 793, 794, 797, 799, 805
Collalto 93
Jésus parmi les Docteurs 598
Colle Altino 117
Crucifixion 720
Côme 94
Voyage vers Bethléem.....418
Nativité 430, 436, 450
Adoration des mages 496, 500
Fuite en Égypte 573, 580
Crucifixion 855
Déposition du Christ.....764, 765, 767
Mise au tombeau 794, 800, 803
Corchiano 116
Cori
Annonciation 338
Coutances
Annonciation 306
Credaro
Annonciation 313
Cremona
S. Luca 109
Annonciation 312, 357, 369
S. Maria Assunta 133
Naissance de la Vierge 171, 179, 186, 187
Mariage de la Vierge 245, 247
Annonciation 293, 308
Visitation 390, 398
Nativité 427
Circoncision 522, 544
Présentation de Jésus au Temple. 539, 548
Portement de croix 650, 656, 660
Crucifiement 681
Crucifixion 737, 739
Déploration du Christ 776, 777, 780
S. Michele
Nativité 441

D

Dovera
Annonciation 301, 317, 330, 336

E

Ebreuil 44
Annonciation 282, 312, 335, 344
Embrun
Église des Cordeliers
Visitation 395
Notre-Dame
Annonciation 853
Entraunes 130

F

Fabriano
S. Agostino
Crucifixion.....687, 717
S. Lucia
Naissance de saint Jean-Baptiste 401
Crucifixion..... 699, 704, 742, 748
S. Maria Maddalena 102
Fasano
S. Andrea e Procopio 106
Fenis 120
Crucifixion..... 707
Ferentillo..... 72
Adoration des mages..... 474, 475, 483, 489, 493, 497, 499, 510
Noces de Cana.....615, 622
Portement de croix.....638, 645, 654
Fermo 117
Mariage de la Vierge..... 241, 245, 248, 250, 258, 259
Annonciation 303, 363
Nativité.....424, 430
Ferrare
S. Andrea
Annonciation 285
S. Antonio in Polesine 97
Annonciation 321, 322
Fuite en Égypte 566, 572
Crucifixion..... 695
Déposition du Christ.... 760, 764, 766, 767
Mise au tombeau 806, 807
Fiesole
Crucifixion..... 722
Figline
Annonciation 370
Fiordimonte 117
Florence
Archives de l'Etat 89
Baptistère S. Giovanni 84
Annonciation 315
Visitation 386, 389, 398
Nativité..... 436
Présentation de Jésus au Temple 528, 531, 537, 542, 548
Fuite en Égypte 564, 567, 572, 574
Crucifixion..... 699, 728, 747, 748
Déploration du Christ . 769, 773, 779, 780, 782
Convento degli Angioli 112
Ognissanti..... 113
Crucifixion.....714, 723
S. Ambrogio
Déposition du Christ... 756, 759, 764, 765, 767
S. Apollonia 112

S. Croce 87
Chapelle Baroncelli 59, 87
Mariage de la Vierge 247, 253, 257
Visitation 392
Chapelle Rinuccini.....59, 88
Naissance de la Vierge 176, 179
Présentation de la Vierge au Temple198, 210
Mariage de la Vierge 252, 253, 254, 256
Réfectoire
Arbre de vie.....744
Sacristie 88
Portement de croix 644, 654, 659
Tombe Bardi
Mise au tombeau 793, 795, 797
S. Felicità 89, 134
S. Lucia al Prato
Annonciation 331
S. Marco 59, 111
Annonciation 293, 300, 317, 326, 331, 350, 379
Portement de croix 641, 655
Crucifiement 680
S. Maria Annunziata 134
Naissance de la Vierge 182
Mariage de la Vierge 245
Annonciation 331, 350
Visitation 388, 392, 399
Nativité 427
S. Maria del Carmine
Déploration du Christ 776
S. Maria del Fiore 113
Annonciation 273, 853
S. Maria Maddalena de' Pazzi
Crucifixion 688, 722
S. Maria Novella
Chapelle des Espagnols 59, 88
Portement de croix .. 641, 646, 654, 657
Ascension 816, 817, 819, 821
Pentecôte 826, 827, 829
Chapelle funéraire Strozzi
Nativité 431, 445
Chapelle Tornabuoni 59, 112
Présentation de la Vierge au Temple200, 201, 209, 210, 212
Mariage de la Vierge 242, 243, 248, 252, 256, 261
Visitation 391, 399
Adoration des mages 476, 491, 496, 502
Museo dell'Opera di S. Maria Novella 88
Officine pharmaceutique.....112
Mise au tombeau 796, 799, 803, 806
Revers de façade 88
Annonciation 298, 336
Nativité 445
S. Marta
Crucifixion 691, 704, 723
S. Martino alla Scala 112
Annonciation 288, 293, 309, 326, 363, 370
S. Miniato al Monte
Annonciation 314
Crucifixion 697, 721
S. Piero Scheraggio..... 84
S. Trinità 113
Mariage de la Vierge 247, 254
Foligno
Palazzo Trinci 118
Naissance de la Vierge 186
Convocation des prétendants 232
Mariage de la Vierge ... 233, 246, 254, 262
Nativité.....437, 450
S. Maria in Campis 118
Forli
Nativité.....442, 444, 457
Fossa 86
Mise au tombeau 801, 802, 804

G

Gaeta
Annonciation 280, 368
Gagliole 116
Annonciation 331
Gaiole in Chianti 90
Présentation de Jésus au Temple 532, 537
Galatina 121
Chapelle Orsini
Présentation de la Vierge bébé 187
Mariage de la Vierge 252, 260
Annonciation 316, 329, 336, 342
Adoration des mages... 477, 482, 496, 502
Circoncision.....524, 549
Fuite en Égypte 584
Jésus parmi les Docteurs 596, 600
Nef
Annonciation 304, 326, 336, 342
Nativité..... 462
Adoration des mages..... 508
Galtelli 73
Annonciation 278, 285, 302
Gênes
Annonciation 322, 360, 365, 377
Gionzana
Annonciation 346
Gravedona
Déploration du Christ 775, 782
Greccio
Nativité..... 439
Greco Milanese 132
Nativité..... 434
Grézillé 43
Annonciation 315, 365
Visitation 394
Nativité..... 433, 442, 445, 842
Adoration des mages.....478, 498
Présentation de Jésus au Temple ...530, 534, 537
Fuite en Égypte 568
Guarda di Montebelluna
Crucifixion.....697, 720
Gubbio..... 118
Présentation de la Vierge au Temple 207, 210, 211
Convocation des prétendants 231
Mariage de la Vierge..... 233
Annonciation 300, 317, 340, 353
Nativité.....436, 450, 463

I

Ille-sur-Têt..... 71
Annonciation 284, 302

Adoration des mages 473, 475, 489, 494
Crucifixion 684, 714
Irsina 106
Annonciation 364
Isola Maggiore sul Lago Trasimeno
Mise au tombeau 799, 803, 805
Ivrea 110, 133, 855, 856
Annonciation 293, 300, 326, 342
Nativité 427, 436, 457
Portement de croix 646, 650, 652, 660
Déploration du Christ 774, 779, 780, 781
Ascension 817, 820, 821, 823

J

Jenzat 44, 50, 125
Portement de croix 648, 655
Crucifiement 681
Déploration du Christ 773, 781, 783
Jesi 103
Annonciation 356
Jouhet 44, 50, 126
Nativité 433

K

Kernascléden.....41, 126
Présentation de la Vierge au Temple198, 201
Mariage de la Vierge 240, 243, 245, 246, 248, 257
Annonciation ..287, 300, 325, 330, 346, 350, 365
Visitation 394
Nativité 426, 436, 442, 444
Adoration des mages 475, 503
Circoncision 525, 544
Fuite en Égypte 582
Jésus parmi les Docteurs 596, 597, 598, 601
Crucifixion 688
Mise au tombeau ... 791, 793, 795, 797, 799, 803, 805

L

Lacenas 43, 79
Annonciation ...297, 298, 303, 321, 345, 364
Adoration des mages 500
Présentation de Jésus au Temple ... 529, 530, 538, 541, 549
Fuite en Égypte 570, 572
Landes 82
Lanslevillard 44, 125
Annonciation ..294, 336, 342, 346, 352, 356, 359, 365
Nativité 441, 459
Adoration des mages 476, 483, 491, 495, 500
Circoncision et Présentation de Jésus au Temple 545
Fuite en Égypte 576, 580
Jésus parmi les Docteurs 597, 599
Déposition du Christ.....755, 765, 766
Pentecôte 826, 828, 830
Laurito.....121
Nativité 462
Laussou 47, 131
Laval
Nativité 432
Lavardin..... 83
Portement de croix.....639, 655
Lavaudieu 44, 82
Déploration du Christ 770
Licodia Eubea
Crucifixion..... 727
Limeuil.....47, 78
Crucifixion..... 713
Linduno..... 111
Lodi
S. Francesco
Annonciation 306, 336, 352, 363
Visitation 391
Ascension 822, 823
S. Lorenzo
Nativité.....457, 460
S. Maria Incoronata
Naissance de saint Jean-Baptiste 402
Lucéram.....46, 123
Présentation de la Vierge au Temple 196
Mariage de la Vierge239, 245, 248, 256, 260
Annonciation 304, 319, 379
Visitation 393
Nativité.....436, 442
Fuite en Égypte 577, 582
Lugaut 46, 77
Annonciation 284, 297, 303
Lutz-en-Dunois
Mise au tombeau 790, 797, 799, 808

M

Magliano Romano..... 75
Nativité..... 421, 423, 444, 453
Manta (La) 111
Marcellina 85
Jésus parmi les Docteurs 590
Marchésieux 43, 83
Annonciation 290, 297, 305, 329, 345
Présentation de Jésus au Temple 549
Fuite en Égypte 568
Jésus parmi les Docteurs 591
Martignac
Mise au tombeau 791, 804
Martinengo 107
Déposition du Christ..... 754, 759, 762, 763, 765, 767
Massafra
Présentation de Jésus au Temple 533
Matera
Annonciation 298, 302, 344, 348, 349
Maureillas 47, 71
Annonciation 274
Nativité.....429, 430, 440
Adoration des mages.....473, 500
Mérignac 46
Metz
Annonciation 306
Meyrals.....47, 131
Milan
S. Ambrogio
Jésus parmi les Docteurs 605
S. Angelo 856
S. Eustorgio 107
Adoration des mages..... 506
S. Lorenzo Maggiore
Déposition du Christ.....754, 759, 763

S. Maria della Pace 54, 132
Naissance de la Vierge 174, 176, 178
Présentation de la Vierge au Temple ... 196, 206, 208
Vie de la Vierge au Temple 218
Marie doit quitter le Temple 219
Élection de Joseph 232
Mariage de la Vierge 233
Marie et Joseph après leurs noces 266
S. Maria delle Grazie
Crucifixion 732, 737, 738
S. Pietro in Gessate
Mariage de la Vierge 248, 256
S. Sepolcro
Déploration du Christ 777, 779
Minuto 73
Mocchirolo
Crucifixion 729
Moissac 45, 127
Mise au tombeau 794
Moline di Boccioleto 133
Mondovi-Piazza 111
Monêtier (Le) 46, 124
Naissance de la Vierge ... 168, 173, 175, 185
Présentation de la Vierge au Temple 199, 207, 212
Nativité 437
Monreale 74
Naissance de la Vierge 165
Présentation de la Vierge au Temple 192
Annonciation 278, 302, 322, 334, 342
Adoration des mages 474, 476, 483, 492, 495
Présentation de Jésus au Temple 527
Jésus parmi les Docteurs 589, 592, 594, 599, 600
Crucifixion 734
Déposition du Christ 752, 754
Mise au tombeau 789
Ascension 814, 815, 820, 821, 822
Montbrun-Bocage 45, 128
Éducation de la Vierge 189
Annonciation 308, 312, 336, 339
Monte Monaco di Gioia
Annonciation 374
Crucifixion 678, 727
Montefiascone
S. Flaviano 99
Annonciation 279, 374
S. Pietro
Adoration des mages 480
Montefiore dell'Aso 102
Jésus parmi les Docteurs 593, 595, 596, 598, 599, 600
Noces de Cana 618, 622, 623, 632
Montepescali 91
Mariage de la Vierge 254
Montesiepi 90
Annonciation 304, 365, 366
Montgauch
Crucifixion 716
Monticelli d'Ongina 120
Mise au tombeau 806
Monticiano 114
Annonciation 335
Crucifixion 737
Déposition du Christ 756, 759, 762
Montiglio Monferrato 105
Morozzo
Adoration des mages 508
Morra 118
Moutiers-en-Puisaye 43
Muro Leccese
Ascension 813, 820, 821

N

Naples
Baptistère S. Giovanni in Fonte
Noces de Cana 613, 622
Catacombe S. Gennaro 65
Crucifixion 675, 837
S. Chiara
Déploration du Christ 771
S. Domenico Maggiore 104
S. Giovanni a Carbonara
Naissance de la Vierge 169, 184, 186
Présentation de la Vierge au Temple ... 209
Annonciation 292, 309, 313, 339, 342, 364
S. Lorenzo Maggiore 55, 104
Naissance de la Vierge 179
Mariage de la Vierge ... 241, 244, 246, 252
Annonciation 374
S. Maria Donnaregina Vecchia .. 55, 103, 135
Portement de croix 651, 656
Crucifixion.. 701, 703, 706, 708, 735, 736, 739
Déposition, Déploration du Christ et Mise au tombeau 780, 782
Apparition du Christ ressuscité à la Vierge 811
Ascension 819
Pentecôte 827, 829
S. Maria Nuova 135
Nardò
Annonciation 279, 342
Naturno 67
Annonciation 272
Neuvillette-en-Charnie 50
Nohant-Vic 43, 70, 851
Annonciation 274
Visitation 385, 389
Marie mise en doutes 407, 838
Adoration des mages 473, 483, 489, 492, 508
Présentation de Jésus au Temple ... 528, 530, 538, 540, 541, 836
Déposition du Christ 752, 754, 757, 759, 760, 765
Nonac
Crucifixion 706, 708, 723
Novara
S. Andrea
Crucifixion 722
S. Martino
Crucifixion 690

O

Olevano sul Tusciano 68
Annonciation 272
Visitation 384, 386, 389, 394, 398
Nativité 420, 423

Adoration des mages 472, 483, 493, 503
Présentation de Jésus au Temple ... 527, 531, 538, 541
Fuite en Égypte 558, 563
Crucifixion 676, 715, 726, 727
Oro di Boccioleto 110, 111
Orvieto
Localisation inconnue
Annonciation 373, 379
Oratoire de la Madonna del Carmine 96
S. Maria Assunta in Cielo 96
Chœur
Naissance de la Vierge 183
Présentation de la Vierge au Temple197, 203, 205, 218
Mariage de la Vierge 250
Visitation 387, 392, 397
Marie mise en doutes.....408
Nativité 431, 442, 444
Adoration des bergers.....458
Adoration des mages 478, 481, 483, 490, 500, 501, 504
Circoncision 522, 547
Présentation de Jésus au Temple.....533, 535, 540
Fuite en Égypte 586
Sainte Famille devant le Temple.....602
Jésus recherché par ses parents.....603
Jésus parmi les Docteurs.....603
Jésus repart avec ses parents 603
Façade
Naissance de la Vierge 183
S. Spirito al Tamburino
Annonciation 305, 363
Osimo
Naissance de la Vierge 171, 176
Ourde 45
Annonciation 319
Voyage vers Bethléem.....418

P

Padoue
Baptistère 92
Annonciation 363
Visitation 388
Naissance de saint Jean-Baptiste.....401
Imposition du nom de Jean.....402
Noces de Cana 619, 624, 626
Crucifixion 734
Chapelle des Scrovegni 54, 91, 168
Naissance de la Vierge 168, 177, 179
Présentation de la Vierge au Temple...206, 207, 211
Convocation des prétendants 230
Mariage de la Vierge .. 233, 236, 240, 243, 246, 250, 251, 260
Cortège nuptial 264
Annonciation 301, 304, 333, 339, 372, 853
Nativité 425, 436, 444, 455
Adoration des mages . 478, 489, 492, 500, 501
Présentation de Jésus au Temple. 531, 542
Fuite en Égypte ... 564, 569, 570, 574, 576
Jésus parmi les Docteurs 594, 598, 599, 600
Noces de Cana 619, 623, 632
Portement de croix.....651, 657, 659
Crucifixion..... 688, 699, 704, 739
Déploration du Christ .. 773, 780, 781, 782
Ascension ... 815, 817, 819, 820, 821, 822
Couvent des Eremitani
Nativité..... 450
S. Giorgio..... 92
Crucifixion.....732, 733, 735
S. Michele 92
Annonciation 358, 369
Scuola del Carmine 135
Naissance de la Vierge 185
Présentation de la Vierge au Temple .. 201, 203, 211, 213
Vie de la Vierge au Temple 218
Mariage de la Vierge 243
Paganico di Camerino 116
Portement de croix..... 648, 650, 655, 659
Déploration du Christ 774, 775, 779, 780, 781, 782
Pagliaro
Fuite en Égypte 562, 570, 576
Palerme
Cappella Palatina 74
Annonciation 278, 282, 302, 322, 334, 338, 342, 362, 853
Nativité..... 461
Présentation de Jésus au Temple 527, 531, 536, 540
Fuite en Égypte ..559, 561, 563, 565, 567, 572, 573
Ascension 814, 815, 817, 821, 822
S. Maria dell'Ammiraglio 74
Annonciation 278, 282, 302, 322, 334, 338, 342, 362, 853
Nativité.....423, 429, 436, 449, 454
Présentation de Jésus au Temple 527
Parme
Baptistère
Présentation de la Vierge au Temple .. 194, 199, 202, 204, 209
Annonciation 276, 314
Circoncision.....523, 544, 547
Galerie Nationale
Annonciation 310
Pastoreccia
Annonciation 351
Pavie
Collegio Castiglioni 109
S. Francesco
Présentation de Jésus au Temple 551
S. Giacomo 856
S. Maria del Carmine
Déploration du Christ .. 772, 775, 776, 778
Peillon 46, 123
Portement de croix..... 646, 649, 658, 661
Crucifixion..... 720
Déploration du Christ 774, 776, 779, 781, 783
Perugia
Collegio del Cambio.....117, 134
Annonciation 316
Galerie Nationale de l'Ombrie 117
S. Agostino 96
S. Benedetto in Porta S. Angelo..... 117

S. Francesco al Prato
Mariage de la Vierge 261
S. Giuliana 117
Pescia
Naissance de la Vierge 184
Petit-Quevilly (Le)..... 43, 77, 78
Annonciation 328, 329, 345
Adoration des mages 474, 482, 484, 497, 509, 512
Fuite en Égypte 561, 567, 570
Pise
Camposanto..... 54, 113
Annonciation 295
S. Francesco 89
S. Maria Assunta
Annonciation 273, 298, 348
S. Martino.....54, 89
S. Silvestro
Crucifixion 729
Pistoia 89
Mariage de la Vierge 253, 254, 257
Arbre de vie 744
Plampinet
Notre-Dame-des-Grâces..... 46
Annonciation 287, 318, 321, 336, 342
Crucifixion 723
S. Sébastien.....46, 130
Déposition du Christ 761, 763, 765
Polignac.....127
Nativité 431
Poncé-sur-le-Loir
Fuite en Égypte 570
Pontigné
Nativité 454
Poppi
Présentation de Jésus au Temple.....532
Poullignac
Crucifixion 726
Prato
Chapelle S. Maria Assunta 113
Présentation de la Vierge au Temple...197, 199, 201
Mariage de la Vierge 237, 246
Chapelle Sacra Cintola 89
Présentation de la Vierge au Temple....204
Mariage de la Vierge .. 237, 239, 245, 253, 256, 257
Annonciation 291, 298, 331, 336, 372, 377
Nativité 425, 459
Prelles
Annonciation ..286, 300, 307, 318, 342, 348, 853
Crucifixion 731, 735, 736
Puy-Chalvin
Présentation de Jésus au Temple.... 531, 534
Portement de croix . 645, 649, 652, 656, 660
Puy-en-Velay (Le)..... 65
Annonciation ...273, 288, 297, 312, 321, 835
Nativité 421, 453
Puy-Saint-André 130

R

Rabastens.....79, 80
Chapelle S. Crépin
Naissance de la Vierge 168, 173, 178, 182
Présentation de la Vierge au Temple....207
Vie de la Vierge au Temple 216
Mariage de la Vierge .. 245, 246, 250, 260, 261
Chœur
Jésus parmi les Docteurs 591
Nef
Annonciation 305
Rampoux 45
Ravenne
S. Apollinare Nuovo..... 64
Adoration des mages.. 471, 480, 482, 488, 492, 500
Noces de Cana 613, 621
Portement de croix.....637, 642, 837
S. Chiara..... 97
S. Maria in Porto Fuori 98
Naissance de la Vierge 172, 179, 182
Présentation de la Vierge au Temple .. 205, 209, 211
S. Vitale.....65, 471
Rencio 101
Crucifixion..... 695
Rieti 100
Rignano Flaminio 115
Rimini 98
Annonciation 312
Rioffredo
Annonciation 324
Riom 44, 125
Nativité..... 431
Présentation de Jésus au Temple 530, 536
Rocamadour
Annonciation . 283, 285, 297, 314, 342, 345, 348
Rocchetta al Volturno
S. Maria delle Grotte 87, 121
Adoration des mages..... 505
S. Vincenzo al Volturno..... 67
Annonciation 272, 302, 313, 322
Nativité..... 420, 422, 428, 448
Crucifixion..... 676, 685, 692, 694
Rochefort-sur-Brévon
Éducation de la Vierge 189
Rome
Catacombes
Calixte..... 64
Adoration des mages 470
Domitille 64
Annonciation 271
Adoration des mages 470, 480, 481, 483, 488
Priscille 64
Annonciation ...271, 281, 296, 302, 311, 320
Adoration des mages 470
S. Pierre et Marcellin 64
Annonciation ...271, 276, 281, 296, 302, 311, 321
Adoration des bergers 458, 836
Adoration des mages 470, 480, 488
Noces de Cana 612, 620, 622, 836
S. Sébastien..... 64
Nativité 419, 440, 444, 835
Valentin 65
Visitation 383, 389, 835
Nativité 420, 423, 447, 448

Crucifixion 675, 690, 694, 713, 719
Panthéon 115
S. Agnese Fuori le Mura.....242
Mariage de la Vierge 235, 245
Adoration des mages 497
S. Clemente 67, 114
Noces de Cana 614, 617
Crucifixion 676, 686, 694, 854
S. Francesca Romana
Mise au tombeau 792, 794, 799, 806
S. Giovanni a Porta Latina 72
Naissance de la Vierge 165
Annonciation 278, 338
Visitation 386, 398
Voyage vers Bethléem 417
Adoration des mages 474, 490
Jésus parmi les Docteurs 590
S. Giovanni e Paolo 66
Crucifixion ...676, 683, 716, 724, 726, 727
S. Lorenzo Fuori le Mura
Présentation de Jésus au Temple.....548
S. Maria Antiqua 65, 66
Naissance de la Vierge 164, 838
Annonciation 271, 277, 281, 297, 302, 322, 325, 344
Visitation 383
Voyage vers Bethléem 417, 839
Nativité 447
Adoration des mages . 472, 488, 493, 497, 499, 503
Présentation de Jésus au Temple. 526, 541
Fuite en Égypte 558, 837
Portement de croix 637, 642, 653
Crucifixion ..675, 683, 684, 690, 694, 713, 725
S. Maria del Popolo 115
Naissance de la Vierge 180
Présentation de la Vierge au Temple....206
Vie de la Vierge au Temple 217
Mariage de la Vierge 249, 262
Nativité 459
S. Maria Egiziaca 67
Mariage de la Vierge 234
Cortège nuptial 264
Annonciation 272
S. Maria in Trastevere 84
Naissance de la Vierge 166, 168, 178, 179
Annonciation 303, 335, 365
Nativité 454
Adoration des mages 476, 495
Présentation de Jésus au Temple. 529, 542
S. Maria Maggiore 64, 84
Abside
Annonciation 289, 303, 312, 335, 337
Nativité 454
Arc triomphal
Annonciation ... 271, 276, 282, 288, 297, 308, 311, 324, 342
Adoration des mages 471, 491, 492, 499, 503
Présentation de Jésus au Temple.....525, 531, 536, 540, 836
Fuite en Égypte (Rencontre avec le gouverneur Afrodisius).. 557, 565, 837
S. Maria sopra Minerva 115
S. Nereo e Achilleo 66
Annonciation 272, 297, 302, 313
Crucifixion.....676, 705, 726
S. Paolo Fuori le Mura
Déposition du Christ 752, 839
S. Pierre 57, 66
Annonciation 271, 302, 314, 322, 344, 347
Visitation 383, 389
Nativité 420, 428, 435, 440, 444, 447, 453
Adoration des mages..... 472
Présentation de Jésus au Temple 526
Crucifixion..... 675
S. Saba
Mariage de la Vierge 234
Présentation de Jésus au Temple 526
Crucifixion..... 684
S. Sebastiano
Crucifixion..... 721
S. Sebastiano al Palatino
Nativité..... 420
S. Simeone in Posterula
Crucifixion..... 717
S. Sisto Vecchio
Présentation de la Vierge au Temple ... 205
S. Urbano alla Caffarella 69
Annonciation 273, 302, 314, 322, 374
Nativité.....421, 422, 435
Adoration des mages..... 473
Fuite en Égypte 559
Crucifixion.....677, 705, 726
Rome (Vatican)
Appartements des Borgia 57, 115
Annonciation 295, 372
Ascension 816, 817
Pentecôte.....827, 828, 830
Chapelle Sixtine 114
Crucifixion..... 707
Palais de Niccolo III..... 134
Ronzano.....72, 73
Présentation de la Vierge au Temple 193
Mariage de la Vierge 234, 239, 242, 248, 250
Présentation de Jésus au Temple 528, 536
Fuite en Égypte 560, 567, 570, 572
Mise au tombeau ...789, 791, 797, 799, 802, 804
Roubion 46, 130
Déploration du Christ 771, 777

S

Saccargia 73
Crucifixion..... 686, 694, 716, 720
Mise au tombeau ...789, 792, 797, 800, 805, 807
Saint-Amant-de-Boixe 44, 79
Saint-André-des-Eaux 41
Saint-Bonnet-le-Château 44, 124
Annonciation 309, 330, 346, 348, 351
Nativité.....441, 463
Saint-Chef..... 72
Annonciation 317
Sainte-Croix-en-Jarez 50
Crucifixion..... 700, 717, 729, 742, 747, 748
Sainte-Marie-aux-Anglais 78
Annonciation 362
Sainte-Suzanne
Mariage de la Vierge..... 257

Annonciation 280, 294
Saint-Étienne-de-Tinée..... 46
S. Maur
Crucifixion 710
S. Sébastien
Crucifixion 710
Saint-Fargeau 131
Déposition du Christ.....761, 763, 765
Saint-Flour.....44, 125
Saint-Geniès 47, 80
Mariage de la Vierge 235
Saint-Geoire-en-Valdaine
Crucifixion 688, 697, 719
Pentecôte 825
Saint-Jacques-des-Guérets
Crucifixion 694, 714
Saint-Jean-de-Maurienne
Mise au tombeau 800, 803
Saint-Lizier 45, 69
Annonciation 274, 279, 297, 322
Visitation 384, 386, 389
Nativité 421
Saint-Loup-sur-Cher
Déploration du Christ 769, 771
Saint-Maurice-sur-Loire 44, 78
Visitation 390
Fuite en Égypte 582
Saint-Pé-d'Ardet 45, 128
Mise au tombeau 791, 801, 803
Saint-Pierre-Colamine
Annonciation 274
Saint-Pierre-les-Églises 44, 65
Visitation 383, 391, 397, 835
Nativité 420, 440, 448, 835
Adoration des mages 472, 508, 836
Crucifixion 676, 713, 724, 837
Saint-Plancard 45, 68
Adoration des mages 473, 494, 503
Crucifixion 677, 692, 854
Saint-Rémy-la-Varenne
Crucifixion 717, 725
Saint-Savin-sur-Gartempe 44, 72
Déposition du Christ..... 752, 755, 757, 759, 763, 839
Déploration du Christ 769, 773, 775, 839
Saint-Yaguen 46
Saint-Ybars 45
Naissance de la Vierge 167, 179, 185
Présentation de la Vierge au Temple209, 214
Mariage de la Vierge 238, 240, 243, 245, 249, 256
Annonciation 306, 325
Salerno
Crucifixion 700, 727, 728, 729
Saliceto 104
Salle-les-Alpes (La)
Annonciation 335
San Felice del Benaco
Annonciation 375
San Gimignano
S. Agostino 90
S. Maria Assunta 90
Annonciation 280, 291, 315, 329, 374
Nativité 445
Présentation de Jésus au Temple. 538, 547
Portement de croix 643, 647, 651, 657
Crucifixion.....701, 706
S. Pietro
Adoration des mages.....479, 505
San Marino
Adoration des mages.....476, 490, 496
San Pietro a Grado
Annonciation 345
San Pietro di Feletto 93
Annonciation 339
San Sebastiano..... 85
Jésus dépouillé de ses vêtements 679
San Vito dei Normanni 73
Annonciation 375
Présentation de Jésus au Temple ...528, 538, 540, 542
Fuite en Égypte 574
San Vittore del Lazio
Annonciation 286, 305
Sanseverino 116, 117
Sant'Angelo in Formis..... 69
Jésus parmi les Docteurs589, 593, 594, 597, 599, 600
Portement de croix.....638, 642
Crucifixion.....677, 693
Mise au tombeau ...789, 792, 793, 795, 797, 799, 803, 807, 839
Ascension 813
Sant'Elia Fiumerapido
Annonciation 286, 322, 341, 344
Santa Vittoria in Matenano 117
Saorge..... 46, 123, 249
Mariage de la Vierge..... 237, 239, 243, 245, 246, 248, 250, 252, 256, 259, 260, 262
Visitation 393
Sargé
Présentation de Jésus au Temple 538, 541
Saronno 132
Mariage de la Vierge.....243, 260, 262
Nativité.....426, 436, 443, 444, 457
Adoration des mages.....499, 502
Jésus parmi les Docteurs 595, 596, 598
Saulcet
Annonciation 315, 329, 338, 342, 364
Sauve-Majeure (La)
Adoration des mages..... 481, 484, 491, 494, 497
Saux.....45, 79, 80
Éducation de la Vierge 188, 840
Annonciation 290, 297, 305, 345, 365
Adoration des mages..... 481, 483, 484, 491, 495
Seccio di Boccioleto 110
Annonciation 318, 348
Sennecey-le-Grand 43, 131
Naissance de la Vierge.....171, 173
Circoncision et Présentation de Jésus au Temple..... 546
Serre (La) 46
Sienne
Baptistère 114
Portement de croix..... 641, 652, 656, 659
S. Agostino 113
S. Bernardino 134
Annonciation 310, 372

S. Leonardo al Lago 90
Présentation de la Vierge au Temple ...196, 202, 210, 212
Mariage de la Vierge .. 238, 240, 246, 247, 252, 254, 256, 257
Annonciation 315, 330, 346, 350, 367
S. Maria Assunta 54, 84
Retour de Marie chez ses parents 265
Fuite en Égypte 580
Déposition du Christ ... 755, 758, 764, 766
S. Maria della Scala 114
Annonciation 377
Crucifixion 692
Sigale 46, 127
Naissance de la Vierge 175
Mariage de la Vierge 243, 245, 247, 249, 251, 255
Annonciation 325, 339, 347
Marie mise en doutes 408
Sillavengo 111
Sirmione
Crucifixion 728
Solaro 94
Naissance de la Vierge 180
Visitation 397
Songe de Joseph 408
Voyage vers Bethléem.....418
Sologno
Nativité 451
Solto Collina 108
Sore
Fuite en Égypte 574
Souday
Annonciation 274, 362
Spello 134
Annonciation 295, 360, 361, 363, 370
Jésus parmi les Docteurs 592, 596, 598, 599
Spilimbergo.....106
Annonciation 318
Jésus parmi les Docteurs 604
Portement de croix 643
Spoleto 118
Crucifixion 741
Squinzano
Ascension 814
Subiaco
S. Scolastica 115
Annonciation 286, 348
Pentecôte 828, 829, 831
Sacro Speco 98
Annonciation 356
Adoration des mages .. 477, 483, 491, 496
Portement de croix 647, 650, 654, 660
Crucifixion 696, 725
Summaga
Crucifixion 685
Suzan 46

T

Tagliacozzo 119
Annonciation 319, 363, 364
Nativité 424
Adoration des mages 482, 490
Talamello 120
Annonciation 329, 370
Adoration des mages.....481, 490
Présentation de Jésus au Temple 534, 542
Taponas
Annonciation 325
Tarquinia 135
Naissance de la Vierge..... 180
Mariage de la Vierge.....238, 243, 254
Tassulo 119
Tavant 49, 71
Déposition du Christ 752, 758, 763, 764
Teano 64
Terlano 119
Nativité.....441, 457
Circoncision.....522, 544
Termeno
Adoration des mages..... 504
Ternand 43, 75
Fuite en Égypte 559, 837
Tirolo 101
Tolentino..... 102
Annonciation 305, 333, 336, 352
Nativité.....450, 463
Présentation de Jésus au Temple 531, 540
Jésus parmi les Docteurs 595, 600
Jésus repart avec ses parents..... 604
Noces de Cana.....625, 627, 632
Tonnerre
Pentecôte..... 825
Torcello
Annonciation .. 277, 282, 302, 322, 362, 853
Torri in Sabina 85
Fuite en Égypte 575
Ascension 814
Toulouse
Couvent des ermites de saint Augustin
Noces de Cana 621
Notre-Dame-de-la-Daurade.....35, 45, 63
Annonciation 273, 835
Visitation 383, 835
Nativité..... 420
Adoration des bergers 458, 836
Adoration des mages.....472, 836
Présentation de Jésus au Temple . 526, 836
Fuite en Égypte 557
Tournon-sur-Rhône
Crucifixion.....682, 734
Tournus 43
Tour-sur-Tinée (La).....46, 124
Déposition du Christ.....761, 763
Mise au tombeau 793
Trémolat 47
Trevi
Madonna delle Lagrime
Mise au tombeau 791
S. Croce..... 96
Annonciation 314
Treviso 93
Annonciation 318
Tuscania
S. Maria Maggiore 99
Annonciation 299
S. Silvestro
Arbre de vie 743

U

Udine
Museo dell'Opera dell'Duomo
Portement de croix 642
S. Maria del Castello
Déposition du Christ 760, 763, 766
Ugento 106
Annonciation 279
Urbino
Galerie Nationale des Marches.....102
S. Giovanni Battista 116
Visitation et Félicitations de la Vierge à Zacharie 402
Naissance de saint Jean-Baptiste.....403
Adieux de la Vierge à Zacharie et Élisabeth 403
Crucifixion 708, 735, 736, 738

V

Vallerano
Crucifixion 677, 705, 725, 726
Vals.....45, 69
Annonciation 274, 285, 297, 314, 372
Nativité 421, 422, 429, 448
Varallo Sesia 110, 133, 855, 856
Naissance et Présentation de la Vierge au Temple 171, 175, 180, 186, 196
Annonciation 300, 318, 363
Adoration des mages 498, 504
Fuite en Égypte 568, 575
Déploration du Christ 777, 780, 783
Varna
Annonciation 350
Venanson
Crucifixion 692, 695, 697
Venise
Église dei Apostoli..... 87
S. Giovanni e Paolo..... 93
S. Marco
Baptistère..... 93
Chapelle Mascoli 122
Naissance de la Vierge 170, 187
Présentation de la Vierge au Temple.208
Mariage de la Vierge 249
Coupole de l'Ascension
Portement de croix 638, 642
Crucifixion 694, 730, 738
Ascension 814, 815, 816, 818, 821, 822, 823
Transept nord..... 76
Élection de Joseph 230, 233
Annonciation 275, 368
Marie mise en doutes 407
Voyage vers Bethléem..... 418
Fuite en Égypte 571
Jésus parmi les Docteurs .590, 592, 597, 599
Vérone
S. Anastasia
Mise au tombeau 798, 803
S. Fermo Maggiore..... 92
Annonciation 288, 307, 359
S. Maria in Stelle 64
Nativité.....420, 444
S. Pietro Incarnario
Crucifixion..... 677
S. Pietro Martire 92
S. Trinità..... 92
Vesdun
Visitation 386, 389
Adoration des mages..... 473, 475, 484, 494, 508
Viboldone..... 94
Ascension 817, 821, 822, 823
Vicopisano..... 84
Vienne
Crucifixion..... 855
Vieux 129
Vieux-Pouzauges
Présentation de la Vierge au Temple 193, 195, 213
Villar-Saint-Pancrace
Crucifixion.....709, 723
Villeneuve-lès-Avignon 81
Visitation 388, 391
Naissance de saint Jean-Baptiste 400
Crucifixion..... 696
Villiers-le-Duc
Éducation de la Vierge 189
Viterbo
S. Bernardino
Déploration du Christ 771
S. Maria della Verità 115
Présentation de la Vierge au Temple ... 212
Mariage de la Vierge 241
Nativité..... 441
S. Maria Nuova
Crucifixion..... 721

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE
Ecole Doctorale LISIT
UMR ARTeHIS

THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne en Histoire de l'art médiéval

par
Séverine FERRARO

Le 8 décembre 2012

Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie

Des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente

Annexes

Sous la direction de :
Daniel RUSSO, Professeur à l'Université de Bourgogne,
Membre *senior* de l'IUF

Membres du jury :

Madame Rosa Maria DESSI
Maître de conférences en histoire médiévale, Université de Nice-Sophia-Antipolis

Madame Marielle LAMY
Maître de conférences en histoire médiévale, Université Paris-Sorbonne

Monsieur Éric PALAZZO
Professeur en histoire de l'art médiéval, Université de Poitiers - CESCM, Membre senior de l'IUF (Rapporteur)

Madame Laurence RIVIÈRE
Maître de conférences en histoire de l'art médiéval, Habilitée à diriger des recherches, Université Pierre-Mendès France Grenoble 2 (Rapporteur)

Monsieur Daniel RUSSO
Professeur en histoire de l'art médiéval, Université de Bourgogne, Membre senior de l'IUF

Sommaire

Outils bibliographiques 3

Bibliographie alphabétique 5

Bibliographie raisonnée..... 39

1. Sources 39
    1.1. Édition des sources 39
        1.1.1. Bible : version utilisée.....39
        1.1.2. Évangiles apocryphes.....39
            Évangiles de la jeunesse de Marie et de l'Enfance du Christ.....39
            Évangiles de la Passion du Christ 39
        1.1.3. Textes médiévaux étudiés 40
    1.2. Études générales.....40
        1.2.1. Sur la Bible.....40
        1.2.2. Sur les évangiles apocryphes 40
        1.2.3. Sur les textes médiévaux 41
    1.3. Pour l'étude des rapports entre les sources littéraires et l'iconographie 41
2. Méthodologie.....42
    2.1. Autour de la notion de corpus 42
    2.2. Pour une analyse historique des images 42
    2.3. Outils utilisés pour la constitution du *corpus* iconographique de l'étude 42
        2.3.1. Bases de données.....42
        2.3.2. Ouvrages sur la peinture murale en France.....43
            Études générales 43
            Études régionales 43
        2.3.3. Ouvrages sur la peinture murale en Italie 45
            Études générales 45
            Études régionales 46
        2.3.4. Ouvrages sur la mosaïque 50
3. Histoire 51
    3.1. Généralités historiques 51
    3.2. Études historiques spécifiques 51
        3.2.1. Pratiques sociales.....51
        3.2.2. Autour du Concile de Trente 52
        3.2.3. Le Temple et les pratiques sociales dans le Judaïsme ancien 52
        3.2.4. Autres études 52
4. Études sur la Vierge 52
    4.1. Études générales : mariologie, culte et dévotion 52
    4.2. La Vierge dans la Bible, les évangiles apocryphes et la littérature médiévale..53
5. Iconographie.....54
    5.1. Études théoriques 54
    5.2. Ouvrages généraux et encyclopédiques.....54
    5.3. La Vierge dans l'iconographie 55
        5.3.1. Études générales.....55
        5.3.2. Les thèmes iconographiques de la vie terrestre de la Vierge 55
            La Naissance de la Vierge 55
            Le Mariage de la Vierge 55
            L'Annonciation.....55
            La Visitation 56

La Nativité du Christ.....56
L'Adoration des mages 57
La Présentation de Jésus au Temple 57
La Fuite en Égypte 57
Les Noces de Cana.....57
Le Portement de croix 58
La Crucifixion 58
La Déposition du Christ.....58
La Déploration du Christ 59
La Mise au tombeau 59
L'Apparition du Christ ressuscité à la Vierge 59
L'Ascension 59
5.4. Pour l'étude du rapport entre les images et leur emplacement dans l'espace architectural et liturgique 59
5.5. Études iconographiques diverses.....60

Répertoire thématique..... 63

Outils bibliographiques

Bibliographie alphabétique

A

ACIDINI LUCHINAT Cristina (a cura), *La cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, Firenze : Giunti, 1994-1995, 2 vol, 332 et 389 p.

AIROLDI Paola, « La tavola del conte : spese per il cibo alla corte di Filippo I di Savoia (1269-1274) » in COMBA Rinaldo, NADA PATRONE Anna Maria, NASO Irma (a cura), *La mensa del principe. Cucina e regimi alimentari nelle corti sabaude (XIII-XV secolo)*, Cuneo : Società studi storici di Cuneo, 1996, p. 9-42.

ALBERTARIO Marco, *Pavia 1475. Gli affreschi della Cappella Castiglioni*, Pavia : Cantalupi, 2004, 22 p.

ANDALORO Maria, « I mosaici dell'Oratorio di Giovanni VII » in *Fragmenta picta : affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Catalogue d'exposition, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma : Argos, 1989, p. 167-169.

ID., *La pittura medievale a Roma. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468),* Roma : Jaca Book, 2006, 482 p.

ANGELINI Luigi, « Scoperte e restauri di edifici medievali in Bergamo Alta. L'aula adiacente alla basilica di Santa Maria Maggiore » in *Palladio*, 1940, IV, fasc. 1, p. 35-43.

ANGELINI Sandro, *Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo : Istituto Italiano d'arti Grafiche, 1968, 167 p.

ANIEL Jean-Pierre, *La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon*, Rennes : Ouest-France, 1982, 32 p.

ARASSE Daniel, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris : Hazan, 1999, 364 p.

ARSLAN Edoardo, « Riflessioni sulla pittura gotica "internazionale" in Lombardia nel tardo Trecento » in *Arte Lombarda*, 1963, VIII, 2, p. 25-66.

AUBER Charles-Auguste (Abbé), *Recherches historiques et archéologiques sur l'église et la paroisse de Saint-Pierre-les-Églises, près Chauvigny-sur-Vienne*, Paris : Didron, 1852, in-8°.

AUTELLI Fanny, *Pitture murali a Brera. La rimozione : notizie storiche e fortuna critica. Catalogo ragionato*, Bergamo : Bolis, 1989, 191 p.

B

BACARELLI Giuseppina, « Per l'architettura fiorentina del Quattrocento : il chiostro di Sant'Apollonia » in *Rivista d'Arte*, 1984, XXXVII, IV, fasc. I, p. 133-163.

BAGNOLI Martina, *The Medieval Frescoes in the Crypt of the Duomo of Anagni*, Thèse, John Hopkins University, Baltimore, 1998, 554 p.

BALDINI Umberto (a cura), *Santa Maria Novella. La basilica, il convento, i chiostri monumentali*, Firenze : Nardini, 1981, 348 p.

BALDINI Umberto, BERTI Luciano (a cura), *Mostra di affreschi staccati*, Firenze : Tipografia Giuntina, 1957, 70 p.

BALDINI Umberto, NARDINI Bruno (a cura), *Il complesso monumentale di Santa Croce : la basilica, le cappelle, i chiostri, il museo*, Firenze : Nardini, 1983, 354 p.

BALDUINI Lorenzo, « Gli affreschi della Cappella del Coro nel duomo di Tarquinia » in *Bollettino della Società Tarquiniense di Arte e Storia*, 1983, 12, p. 109-114.

BALLARD Michel, PINEIRA-TRESMONTANT Carmen, *Les corpus en linguistique et en traductologie*, Arras : Artois Presses Université, 2007, 346 p.

BANZATO Davide (a cura), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Modena : F.C. Panini, 2005, 2 vol., 315 - 292 p.

ID. (dir.), *Giotto et l'art à Padoue au XIVe siècle : la Chapelle des Scrovegni*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Espace Culturel ING, 23 octobre 2003-11 janvier 2004), Gand, 2003, 184 p.

BARBIERI Gabriella, *Viterbo e il suo territorio*, Roma : Quasar, 1991, 192 p.

BARRAL I ALTET Xavier, « La chapelle Saint-Michel d'Aiguilhe au Puy » in *Congrès Archéologique de France*, 1976, CXXXIII^e^ session (Velay, 1975), p. 230-313.

ID., *La cathédrale du Puy-en-Velay*, Milan : Skira ; Paris : Éditions du patrimoine, 2000, 435 p.

BARTLETT Robert, *Trial by fire and water. The medieval judicial ordeal*, Oxford : Clarendon Press, 1986, 182 p.

BARTZ Gabriele, *Guido di Piero, surnommé Fra Angelico (vers 1395-1455)*, Köln : Kônemann, 1998, 119 p.

BARUFFA Antonio, *Le catacombe di San Callisto. Storia, archeologia, fede*, Torino : Elle Di Ci, 1989, 2e édition, 262 p.

BASCHET Jérôme, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonctions*, Paris : La découverte, Rome : Ecole Française de Rome, 1991, 216 p. (Images à l'appui, 5).

ID., *L'iconographie médiévale*, Paris : Gallimard, 2008, 468 p. (Folio Histoire).

BASILE Giuseppe, *Giotto : la Chapelle des Scrovegni*, Paris : Gallimard-Electa, 1993, 387 p.

ID. (a cura), *Il cantiere pittorico della Basilica superiore di San Francesco in Assisi*, Assisi : Casa editrice francescana, 2001, 460 p.

ID., *Giotto : gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova*, Milano : Skira, 2002, 453 p.

BÂTARD Yvonne, « Note sur des fresques récemment découvertes entre Veroli et Alatri » in *Bollettino d'Arte*, 1958, série IV, XLIII, fasc. II, p. 177-180.

BATAZZI Ferdinando, GIUSTI Annamaria, *Ognissanti*, Roma : Fratelli Palombi, 1992, 111 p.

BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1991, 238 p. et pl. hors texte.

BAYART Paul (trad.), *Frère Jean de Caulibus (Pseudo-Bonaventure). Méditations sur la vie du Christ*, Paris : Éditions Franciscaines, 1958, 317 p.

BEAUCHAMP Philippe de, *L'art religieux dans les Alpes-Maritimes. Architecture religieuse, peintures murales et retables*, Aix-en-Provence : Édisud, 1993, 2e édition, 143 p.

BÉCAMEL Marcel, *Á la découverte de la cathédrale d'Albi*, Albi : Assémat, 1976, 213 p.

BECCHIS Michela, « Santa Caterina a Galatina : i suoi committenti e alcune strade per i suoi pittori » in PISTILLI Pio Francesco, MANZARI Francesca, CURZI Gaetano (a cura), *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, Atti del convegno (Guardiagrele – Chieti, 9-11 novembre 2006), Roma : ZiP, 2008, vol. I, p. 323-335.

BECHERUCCI Luisa, *I musei di Santa Croce et di Santo Spirito a Firenze*, Milano : Electa, 1983, 297 p.

BECK James H., *La peinture de la Renaissance italienne,* Paris : Könemann, 1999, 514 p.

BEIGBEDER Olivier, *Fresques et peintures murales en Auvergne et Velay*, Clermont-Ferrand : G. de Bussac, 1970, 192 p. (Le Bibliophile en Auvergne, XV).

BELLONI Venanzio, *Bellinzona : affreschi di Santa Maria delle Grazie*, Genova : Stabilimento Arti Grafiche ed Affini, 1975, 77 p. et pl. hors texte.

BELTING Hans, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr Frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden : Steiner, 1962, 165 p.

BENAND Jean-Marie, *Abondance : les peintures du cloître de l'abbaye*, Montmélian : La Fontaine de Siloé, 2000, 125 p. (Les Savoisiennes).

BENATI Daniele, « Pittura del Trecento in Emilia Romagna » in CASTELNUOVO Enrico (a cura), *La pittura in Italia : il Duecento e il Trecento*, Milano : Electa, 1986, p. 193-232.

ID., *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, Milano : Electa, 1995, 298 p.

BENAZZI Giordana, MANCINI Francesco Federico (a cura), *Il palazzo Trinci di Foligno*, Perugia : Quattroemme, 2001, 725 p.

Benedettini di Subiaco (a cura), *Il Sacro Speco e il Monastero di S. Scolastica*, Subiaco Roma : Tipografia dei Monasteri, 1966, 71 p.

BENTIVOGLIO Enzo, VALTIERI Simonetta, *Santa Maria del Popolo*, Roma : Bardi, 1976, 283 p.

BERENSON Bernard, *Pitture italiane del Rinascimento : catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano : Hoepli, 1936, 608 p.

ID., *Italian pictures of the Renaissance. Florentine school*, London : Phaidon, 1963, 2 vol.

ID., *Italian pictures of the Renaissance. Central italian and north italian schools*, London : Phaidon, 1968, 3 vol.

BERETTA Rinaldo, « Il castello e la chiesa battesimale di San Salvatore a Barzanò » in *Oblatio*, 1971, p. 137-152.

BERGAMINI Giuseppe, « La pittura e la miniatura » in MENIS Gian Carlo, *I Longobardi*, Catalogue d'exposition, Milano : Electa, 1990, p. 326-339.

BERGMAN Robert P. « The frescoes of Santissima Annunciata in Minuto (Amalfi) » in *Dumbarton Oaks Papers*, 1987, 41, p. 71-83.

ID., « Gli affreschi della Santissima Annunziata di Minuto » in *Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana*, 1989, 9, fasc. 17, p. 155-166.

BERNARDI Marziano (a cura), *Tre abbazie del Piemonte*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino : Pizzi, 1962, 101 p.

BERNARDINI Carla (a cura), *La Pinacoteca Nazionale di Bologna : catalogo generale delle opere esposte*, Bologna : Nuova Alfa Editoriale, 1987, 242 p.

BERTAUX Émile, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Naples : Giannini, 1899, 174 p.

ID., « Due tesori di pitture medioevali. Santa Maria di Ronzano e San Pellegrino di Bominaco » in *Rassegna abruzzese di storia ed arte*, 1899, 8, p.107-129.

BERTELLI Carlo (a cura), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano : Electa, 1994, 537 p.

ID., *Masolino. Gli affreschi del Battistero e della Collegiata a Castiglione Olona*, Milano : Skira, 1997, 263 p.

BERTELLI Carlo, GRINER Enzo, MARANI Pietro C. et al., *L'oratorio di San Salvatore a Casorezzo*, Milano : Leoni, 1994, 48 p.

BERTELLI Gioia (a cura), *Puglia preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, Milano : Jaca Book, 2004, 303 p.

BERTHIER Joachim Joseph, *Le chapitre de San Nicolò de Trevise. Peintures de Tommaso da Modena*, Rome : Manuce, 1912, 178 p.

BERTI Luciano (a cura), *La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, Firenze : Giunti, 1992, 371 p.

BERTINI CALOSSO Achille, « Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano » in *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, 1907, XXX, p. 189-241 et pl. hors texte.

BERTOLI Bruno (a cura), *I mosaici di San Marco : iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento*, Milano : Electa, 1986, 210 p.

BETTINI Sergio, *Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel battistero del duomo di Padova*, Venezia : Pozza, 1960, 59 p.

BEYERS Rita, « La réception médiévale du matériel apocryphe concernant la naissance et la jeunesse de Marie : le Speculum Historiale de Vincent de Beauvais et la Legenda Aurea de Jacques de Voragine » in *Marie dans les récits apocryphes chrétiens*, Actes de la 60e session de la Société Française d'Études Mariales (Solesmes 2003), Paris : Mediaspaul, 2004, p. 179-200.

ID., « Dans l'atelier des compilateurs. Remarques à propos de la *Compilation latine de l'Enfance* » in *Apocrypha*, 16, 2005, p. 97-136.

BIANCOLINI Daniela, PANTO Gabriella (a cura), *Il Battistero di Chieri tra archeologia e restauro*, Torino : Epiquadro, 1994, 118 p.

BIGARONI Marino, MEIER Hans-Rudolf, LUNGHI Elvio, *La basilica di S. Chiara in Assisi*, Perugia : Quattroemme, 1994, 294 p.

BIGET Jean-Louis, *La cathédrale Sainte-Cécile d'Albi*, Toulouse : Odyssée, 1998, 107 p.

BISCONTI Fabrizio (a cura), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, 2000, 385 p.

BISOGNI Fabio, CALCIOLARI Chiara (a cura), *Affreschi novaresi del Trencento e del Quattrocento. Arte, devozione e società*, Novara : Silvana, 2006, 375 p.

BOGNETTI Gian Piero, CHIERICI Gino, DE CAPITANI D'ARZAGO Alberto, *Santa Maria di Castelseprio*, Milano : Fondazione Treccani, 1948, 739 p.

BOLOGNA Ferdinando, *La pittura italiana delle origini*, Roma : Editori Riuniti, 1962, 139 p. et planches hors texte.

ID., *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414)*, Roma : Ugo Bozzi, 1969, 398 p.

BOLOGNE Jean-Claude, *Histoire du mariage en Occident*, Paris : J.C. Lattès, 1995, 479 p.

BONNEFOY Yves, *Peintures murales de la France gothique*, Paris : Paul Hartmann, 1954, 174 p. (rééd. Grenoble : ELLUG, 2012).

BONSANTI Giorgio (a cura), *La basilica di San Francesco ad Assisi*, Modena : Franco Cosimo Panini, 2002, 4 vol.

BORSOOK Eve, « The frescoes at San Leonardo al Lago » in *The Burlington Magazine*, 1956, XCVIII, p. 351-358.

ID., *Messages in mosaic. The royal programmes of Norman Sicily (1130-1187)*, Woodbridge : The Boydell Press, 1990, 118 p.

BOSIO Antonio, *Roma sotterranea*, 1632, fac-similé, Roma : Quasar, 1998, 656 p.

BOSKOVITS Miklós, « Un'opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e l'iconografia della "Preparazione alla Crocifissione" » in *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1965, XI, p. 69-94.

ID., *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento : 1370 – 1400*, Firenze : Edam, 1975, 856 p.

ID., « Gli affreschi del duomo di Anagni : un capitolo di pittura romana » in *Paragone*, 1979, XXX, 357, p. 5-41.

ID., « La decorazione pittorica del presbiterio della basilica » in *S. Abbondio, lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*, Como, 1984, p. 262-270.

BOSON Justin, *Le château de Fénis*, Novara : Istituto geografico de Agostini, 1953, 56 p.

BOSSUAT Robert, PICHARD Louis, RAYNAUD DE LAGE Guy (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1994, 2e édition, 1506 p.

BOTTIGLIONI Lilli, « Bominaco » in *Rassegna di studi sul territorio*, 1983, 2, fasc. 4, p. 80-89.

BOUD'HORS Anne, « Origine et portée du récit apocryphe copte intitulé : Histoire de Joseph le Charpentier » in *Marie dans les récits apocryphes chrétiens*, Actes de la 60e session de la Société Française d'Études Mariales (Solesmes 2003), Paris : Mediaspaul, 2004, p. 139-154.

BOULHAUT Josette, « L'église et les fresques de Saint-Ybars » in *Bulletin de la Société Ariégeoise des sciences, lettres et arts*, 1962-63, XX, p. 19-20.

BOUREAU Alain, « Vitae fratrum, Vitae patrum. L'Ordre dominicain et le modèle des Pères du désert au XIIIe siècle » in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 1987, 99, fasc. 1, p. 79-100.

BOURRIÈRES Michel, *Roc-Amadour : ses origines*, Nîmes : Lacour-Ollé, 2002, 56 p. et 9 pl.

BOVON François, GEOLTRAIN Pierre (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 1997, vol. I, 1782 p. (Bibliothèque de la Pléiade, 442).

BOYER Audrey, *Les peintures murales de l'église St-Martin de Polignac*, Mémoire de Maîtrise, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2002, 2 vol.

BRANDI Cesare, « Affreschi inediti di Pietro Lorenzetti » in *L'Arte*, 1931, XXXIV, fasc. IV, p. 332-347.

ID., « Monticiano. Gli affreschi di Bartolo di Fredi e Guidoccio Cozzarelli » in *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Siena : Monte dei Paschi di Siena, 1990, p. 315-328.

BRAUDEL Fernand, *Le modèle italien*, Paris : Flammarion, 2e édition, 1994, 220 p.

BRETON Valentin-Marie, *Saint Bonaventure, Œuvres*, Paris : Aubier, 1943, 480 p. (Les maîtres de la spiritualité chrétienne).

BRIZIO Anna Maria, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino : Paravia, 1942, 268 p.

BROCHARD Bernard, RIOU Yves-Jean (dir.), *Les peintures murales de Poitou-Charentes*, Centre international d'art mural, 1993, 169 p.

BROGI Francesco, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Siena : Carlo Nava, 1897, 658 p.

BRUDERER EICHBERG Barbara, *Les neuf chœurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Thèse de doctorat, Université de Genève, Poitiers : Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1998, 303 p. et XCIV pl.

BUGINI Abramo, MANZONI Paolo, ROSSI Francesco, *S. Giorgio in Lemine. Per il recupero di una civiltà romanica*, Bergamo, 1995, 445 p.

BUHREN Nathalie de, « La chapelle Notre-Dame, dite du Chapitre » in *Art sacré. Châteaumeillant / Retable de Lostanges,* 1999, p. 107-121. (Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux, 10).

BURRESI Mariagiulia, CALECA Antonino (a cura), *Cimabue a Pisa, la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogue d'exposition (Pisa, Museo nazionale di San Matteo, 25 marzo – 25 giugno 2005), Pisa : Pacini, 2005, 310 p.

BUSIGNANI Alberto, BENCINI Raffaello, *Le chiese di Firenze. Il Battistero di San Giovanni*, Firenze : Le Lettere, 1988, 159 p.

BUSSAGLI Marco (dir.), *L'art de Rome*, Paris : Mengès, 1999, 2 vol.

BUTTURINI Francesco, *La pittura frescale dell'anno mille nella diocesi di Verona*, Verona, 1987, 205 p.

C

CAFFIN Marie-Gabrielle, *Quelques exemples de peintures murales aux 13e-14e siècles dans l'Yonne : composantes et analyse d'une culture picturale*, Mémoire de maîtrise, Université de Bourgogne, Dijon, 1990, 2 vol.

CAMILLI GIAMMEI Elena, « Devozione e memoria familiare. La committenza di Rita Cantelmo nella cappella Caldora della Badia Morronese » in PISTILLI Pio Francesco, MANZARI Francesca, CURZI Gaetano (a cura), *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, Atti del convegno (Guardiagrele – Chieti, 9-11 novembre 2006), Roma : ZiP, 2008, Vol. I, p. 35-51.

CAPELLE O. S. B. (Dom), « La liturgie mariale en Occident » in MANOIR Hubert du, *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, Paris : Beauchesne, 1949, Tome I, p. 215-245.

CAPPELLETTI Lorenzo, *Gli affreschi della cripta anagnina : iconologia*, Roma : Pontificia Università gregoriana, 2002, 379 p.

CARAMEL Luciano, COPPA Simonetta (a cura), *Pinacoteca Ambrosiana, Tome 1 – Dipinti dal Medioevo alla metà del Cinquecento,* Milano : Electa, 2005, 386 p.

CARDANI VERGANI Rossana, « Il Battistero di Riva San Vitale. Una testimonianza artistica del medioevo » in *Kunst und Architektur in der Schweiz*, 1999, 50, fasc. 2, p. 62-65.

CARDINI Franco, *La cavalcata d'Oriente. I magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Roma : Tomo, 1991, 173 p.

CARELLI Ersilia, CASIELLO Stella, *Santa Maria Donnaregina in Napoli*, Napoli : Editoriale Scientifica, 1975, 167 p.

CARITO Giacomo, BARONE Salvatore, *Brindisi cristiana, dalle origini ai Normanni*, guida alla mostra fotografica (27 aprile – 30 giugno 1981), Brindisi, 1981, 2 vol.

CARLI Enzo, *Il Duomo di Orvieto*, Roma : Istituto Poligrafico dello Stato, 1965, 148 p.

ID., *Bartolo di Fredi a Paganico*, Firenze : Edam, 1968, 65 p.

ID., *Lippo Vanni a San Leonardo al Lago*, Firenze : EDAM, 1969, 79 p.

ID., *Il duomo di Siena*, Genova : SAGEP, 1979, 177 p.

ID. (a cura), *Il Duomo di Pisa, il battistero, il campanile*, Firenze : Nardini, 1989, 236 p.

CARMINATI Marco, DEVITINI Alessia, RIGHI Nadia, et al., *Pittura in Lombardia. Il Medioevo e il Rinascimento*, Milano : Electa, 1998, 247 p.

CARTLIDGE David R., ELLIOTT J. Keith, *Art and the christian apocrypha*, London-New York : Routledge, 2001, 277 p.

CASELLI Letizia, *L'Abbazia di Pomposa. Guida storica e artistica*, Treviso : Canova, 1996, 93 p.

CASSANELLI Roberto (a cura), *Lombardia gotica*, Milano : Jaca Book, 2002, 321 p.

CASSATA Giovannella, COSTANTINO Gabriella, CICCARELLI Diego (a cura), *Italia Romanica, Vol. 7 La Sicilia*, Milano : Jaca Book, 1986, 338 p.

Castello della Manta, Manta, Cuneo, Milano : Electa, 1990, 19 p.

CASTELNUOVO Enrico, « Les fresques du cloître d'Abondance » in ANDENMATTEN Bernard, PARAVICINI BAGLIANI Agostino (dir.), *Amédée VIII – Félix V : Premier duc de Savoie et pape (1383-1451)*, Actes du colloque Ripaille-Lausanne (23-26 octobre 1990), Lausanne : Bibliothèque Historique Vaudoise, 1992, p. 405-418.

CASTELNUOVO Enrico, ROMANO Giovanni (a cura), *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, Catalogue d'exposition, Palazzo Madama (avril-juin 1979), Torino : Assessorato per la cultura, Musei Civici, 1979, 478 p.

CASTELNUOVO Enrico, DE GRAMATICA Francesca (a cura), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogue d'exposition, Trento, Castello del Buonconsiglio – Museo Diocesano Tridentino (20 juillet – 20 octobre 2002), Trento : Provincia Autonoma di Trento, 2002, 846 p.

CASTRONOVO Simonetta, *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda (1285-1343)*, Torino : Umberto Allemandi, 2002, 243 p.

Cathédrale Notre-Dame du Puy-en-Velay, Clermont-Ferrand : DRAC Auvergne, 1999, non paginé. (Patrimoine restauré).

CATIN Paul, *Peintures murales médiévales des églises de Rhône-Alpes*, Lyon, 1998, 200 p. (Cahiers René de Lucinge, 7).

CAUSA Raffaello, *Gli affreschi di Sant'Angelo in Formis*, Milano : Fabbri, Ginevra : Skira, 1965, 39 p. (L'arte raconta, 15).

CAVALCASELLE Giovanni Battista, CROWE Joseph Archer, *Storia della pittura italiana dal secolo II al secolo XIV*, Firenze : Successori Le Monnier, 1886-1908, 11 vol.

CAVALLARI MURAT Augusto, *Antologia monumentale di Chieri*, Torino, 1969, 149 p.

CECCHELLI Carlo, *Santa Maria in Trastevere*, Roma : Danesi, 1933, 175 p.

CECCHINI Giovanni, CARLI Enzo, *San Gimignano*, Milano : Electa, 1962, 231 p.

CHALABI Maryannick, MONNET Thierry, *Le Val d'Abondance*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Lyon : Association pour le développement de l'Inventaire des richesses artistiques dans la région Rhône-Alpes, 1994, 71 p. (Images du patrimoine, 129).

CHAMPEAUX Gérard de, STERCKX Sébastien (Dom), *Introduction au monde des symboles*, La Pierre-qui-Vire : Zodiaque, 1989, 4e édition, 477 p. (Introduction à la nuit des temps, 3).

CHANTE Alain, « Pour une analyse quantitative des images historiques : du symbolisme du cadrage et de la proxémique » in *Image et histoire*, Actes du colloque Paris-Censier (mai 1986), Paris : Publisud, 1987, p. 267-276.

CHARVET Léon, *Recherches sur l'abbaye d'Abondance en Chablais*, Lyon : Perrin, 1863, 133 p.

CHATELAIN Claude, BAUD Georges, *Habundantia. La vie au Val d'Abondance à travers le temps*, Thonon : Sopizet, 1983, 279 p.

CHEBEL Malek, *Histoire de la circoncision. Des origines à nos jours*, Paris : Balland, 1997, 253 p.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 1982, édition revue et augmentée, 842 p.

CHIERICI Gino, *Il restauro della chiesa di S. Maria di Donnaregina a Napoli*, Napoli : Francesco Giannini, 1934, 297 p.

CHIERICI Umberto (a cura), *Abruzzo*, Milano : Electa, 1963, 505 p.

CHIONNA Antonio, JURLARO Rosario, CARELLA Vincenzo, *Chiese, cripte e insediamenti rupestri nel territorio di S. Vito dei Normanni*, Fasano : Grafischena, 1968, 45 p.

CHIONNA Antonio, « La lunga storia della cripta di San Biagio » in *Alétes : miscellanea per i settant'anni di Roberto Caprara*, Massafra : La Tecnografia, 2000, p. 149-164.

CIANCHI Marco, « La cappella Capponi a Santa Felicita » in *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Firenze : Becocci, 1998, p. 115-127.

CINGRIA Hélène, BARNICAUD Philippe, TOURNOIS Bernard, *La Chartreuse du Val de Bénédiction, Villeneuve-lès-Avignon*, Paris, 1977, 52 p. (Petites notes sur les grands édifices).

CIOFETTA Simona, « San Simeone Profeta e Santi Simeone e Giuda » in CAIOLA Antonio Federico, CASSANELLI Luciana, *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna*, Soprintendenza per in Beni artistici e storici di Roma, Pozzuoli (Napoli) : De Rosa, 1997, Vol. 11, p. 12-13.

CLAUSSE Gustave, *Basiliques et mosaïques chrétiennes, Italie – Sicile*, Paris : Ernest Leroux, 1893, 2 vol., 479 et 537 p.

COCCIOLI Giancarlo, *San Clemente, Roma*, Milano : FMR, 1988, non paginé. (Le guide Grand Tour).

COLE Bruce, *Giotto : la Chapelle Scrovegni, Padoue*, Paris : Hazan, 1994, 118 p.

COLETTI Luigi (a cura), *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Vol. 7 Treviso*, Roma : Libreria dello Stato, 1935, 497 p.

COLIVA Anna, « Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta » in *Studi in Onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze : La Nuova Italia, 1994, p. 95-121.

CORBARA Antonio, « Francesco da Rimini : due precisioni iconografiche e un nuovo affesco » in *Rimini, Storia e Arte*, 1969, I, fasc. 1, p. 7-15.

ID., « Francesco da Rimini : un frammento in America e l'attribuzione di un altro affresco » in DELBIANCO Paola (a cura), *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche*, Studi in memoria di Mario Zuffa, Rimini : Maggioli, 1984, p. 511-531.

CORNICE Alberto, « San Leonardo al Lago. Gli affreschi di Lippo Vanni » in *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Siena : Monte dei Paschi di Siena, 1990, p. 287-308.

COTHENET Édouard, « Marie dans les apocryphes » in MANOIR Hubert du, *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, tome VI, Paris : Beauchesne, 1961, p. 71-156.

Couleur de temps, fragments d'histoires. Peintures murales en Bourgogne XIIe-XXe siècles, catalogue d'exposition, Musée Archéologique de Dijon (21 juin – 2 novembre 2003), Dijon : Éditions de l'Armançon, 2003, 158 p. (Patrimoine, Ambiances et Couleurs de Bourgogne).

COURTILLÉ Anne, *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen-Âge*, Brioude : Watel, 1983, 243 p.

ID., « L'église Saint-Martin de Jenzat » in *Congrès Archéologique de France*, 1991, CXLVIe session (Bourbonnais, 1988), p. 273-286.

ID., « Auzon (Haute-Loire). L'ancienne collégiale Saint-Laurent » in *Bulletin Historique et Scientifique de l'Auvergne*, avril-juin 1998, XCIX, 737, p. 239-262.

ID., « Ancienne collégiale Saint-Cerneuf de Billom » in *Congrès Archéologique de France*, 2003, CLVIII[e] session (Basse-Auvergne, 2000), p. 68-80.

ID., « La cathédrale de Clermont-Ferrand : l'œuvre gothique » in *Congrès Archéologique de France*, 2003, CLVIII[e] session (Basse-Auvergne, 2000), p. 141-151.

ID., *Lavaudieu. Les trésors d'une abbaye*, Brioude : Créer, 2009, 125 p.

COUTAN Ferdinand, *La chapelle St Julien du Petit-Quevilly et ses peintures murales*, Rouen : Impr. de Gy, 1902, 15 p.

ID., *La chapelle Saint-Julien du Petit-Quevilly*, Rouen : J. Girieud, 1913, 22 p.

COX Zimeri Alvin, *Ugolino di Prete Ilario : painter and mosaicist*, Thèse de doctorat, New York University, 1976, 221 p.

COZZI Maria Chiara, « *Hortus conclusus* : sacro giardino » in *I Beni Culturali*, 2010, XVIII, 6, p. 51-63.

CRAPLET Bernard, *La collégiale Saint Laurent d'Auzon*, Le Puy : Xavier Mappus, 1962, 18 p.

CRESCENTINI Claudio (a cura), *Arte francescana e pauperismo dalla Valle dell'Aniene : l'"exemplum" di Subiaco*, Atti delle giornate di studio organizzate da Associazione Culturale Pio VI, Subiaco : Iter, 1997, 203 p.

CRIPPA Maria Antonietta, ZIBAWI Mahmoud, *L'art paléochrétien. Des origines à Byzance*, Paris : Zodiaque et Desclée de Brouwer, 1998, 495 p.

CROZET René, *L'art roman en Berry*, Paris : Ernest Leroux, 1932, 438 p.

CUBIZOLLES Pierre, *Auzon : ville royale fortifiée, l'une des treize « bonnes villes » d'Auvergne*, Nonette : Créer, 2000, 462 p.

CUMONT Franz, « L'adoration des mages et l'art triomphal de Rome » in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Memorie*, 1932-1933, III, p. 81-105.

D

DAHAN Gilbert, « Exégèse et prédication médiévales » in *Cahiers Évangile*, septembre 2001, 117, supplément, p. 49-67.

DALE Sharon, « San Leonardo al Lago : a study in Augustinian iconology » in *Arte cristiana*, 1992, N.S. 80, p. 265-274.

DALE Thomas E.A. *Relics, prayer and politics in medieval Venetia. Romanesque painting in the crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton : Princeton University Press, 1997, 170 p. et pl. hors-texte.

DALLAJ Arnalda, *Masolino da Panicale : le storie di Maria e del Battista a Castiglione Olona : destinazione e schemi compositivi*, Milano : Unicopli, 1986, 104 p.

DALLI REGOLI Gigetta, *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Città di Castello : Leo S. Olschki, 2000, 82 p. et 164 pl. (Pocket Library of Studies in Art, XXXIV).

DAL RI Lorenzo, BOMBONATO Gino, « La chiesa di San Vigilio al Virgolo (Bolzano) » in Archivio Storico della Città di Bolzano (a cura), *Bolzano fra i Tirolo e gli Asburgo*, atti Angela Mura, Bolzano : Athesia, 1999, p. 363-398. (Studi di storia cittadina, 1).

D'AMATO Cesario, « Gli affreschi di S. Maria di Minuto in Scala (Salerno) » in *Rivista d'archeologia cristiana*, 1973, 49, p. 111-120.

D'ANCONA Paolo, « Gli affreschi del castello di Manta nel Saluzzese » in *L'arte*, 1905, 8, p. 94-106 et 183-195.

DANIA Luigi (a cura), *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo : Cassa di Risparmio, 1968, 481 p.

DANIGO Joseph, *Églises et chapelles du pays de Guémené. Deuxième partie, Ploerdut, Locuon, Saint-Tugdual, Le Croisty, Saint-Caradec-Trégonel, Kernascléden, le culte de la Vierge au pays de Guémené*, Lanester : UNIVEM, 1996, 195 p.

D'ARCAIS Francesca, « Jacopo da Verona e la decorazione della Cappella Bovi in S. Michele a Padova » in *Arte Veneta*, 1973, 27, p. 9-24

DARNE Joseph, *L'église de Polignac et ses peintures murales*, Le Puy : Impr. Jeanne d'Arc, 1940, 111 p.

DAVY Christian, « Les peintures murales romanes de l'église Notre-Dame de Vieux-Pouzauges » in *Congrès Archéologique de France*, 1996, CLI[e] session (Vendée, 1993), p. 93-100.

ID., *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval : Société d'Archéologie et d'Histoire de la Mayenne, 1999, 397 p.

ID., « La peinture murale angevine au treizième siècle » in *Anjou. Medieval art, architecture and archaeology*, The British Archaeological Association, Conference transaction XXVI, 2003, p. 235-246.

DAVY Christian, JUHEL Vincent, PAOLETTI Gilbert, *Les peintures murales romanes de la vallée du Loir*, Vendôme : Cherche-Lune, 1997, 210 p.

DAVY Christian, LE BŒUF François, *Canton de Sablé-sur-Sarthe*, Paris : Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 1990, 112 p. (Images du Patrimoine, 75).

« Déclaration de Joseph d'Arimathée » in GEOLTRAIN Pierre, KAESTLI Jean-Daniel (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 2005, vol. II, p. 329-354. (Bibliothèque de la Pléiade, 516).

« De fresque en aquarelle ». Relevés d'artistes sur la peinture murale romane, catalogue d'exposition, Abbaye de Saint-Savin (2 juillet – 10 octobre 1994), Paris : RMN, 1994, 112 p.

DELACAMPAGNE Ariane et Christian, *Animaux étranges et fabuleux. Un bestiaire fantastique dans l'art*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2003, 199 p.

DELL'ACQUA Gian Alberto (a cura), *La basilica di San Lorenzo in Milano*, Milano : Banca Popolare di Milano, 1985, 223 p.

DELLA VALLE Mauro, « Osservazioni sui cicli pittorici di San Pellegrino a Bominaco e di Santa Maria ad Cryptas di Fossa in Abruzzo » in *Acme*, 2006, LIX, fasc. III, p. 101-158.

DELLUC Brigitte et Gilles, *Léo Drouyn en Dordogne 1845-1851 (dessins, gravures, plans et textes)*, Périgueux : Société Historique et Archéologique du Périgord, 2001, 325 p.

DELPORTE Christian, GERVEREAU Laurent, MARÉCHAL Denis (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris : Nouveau Monde, 2008, 480 p.

DE' MAFFEI Fernanda, « Roma, Benevento, San Vincenzo al Volturno e l'Italia settentrionale » in *Commentari*, 1973, 24, p. 255-284.

ID. « Le arti a San Vincenzo al Volturno in ciclo della cripta di Epifanio » in AVAGLIANO Faustino (a cura), *San Vincenzo al Volturno : una grande abbazia altomedievale nel Molise*, Montecassino : Pubblicazioni Cassinesi, 1985, p. 269-352. (Miscellanea cassinese, 51).

DE MARCHI Andrea (a cura), *Trecento : pittori gotici a Bolzano*, Bolzano : Temi, 2000, 221 p.

ID. (a cura), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano : Federico Motta, 2002, 480 p.

DE MARCHI Andrea, GIANNATIEMPO LÓPEZ Maria (a cura), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, Milano : Federico Motta, 2002, 288 p.

DEMUS Otto, *The mosaic decoration of San Marco, Venice*, Chicago-London : The University of Chicago Press, 1988, 207 p. et 34 pl.

ID. (a cura), *Basilica patriarcale in Venezia. San Marco, i mosaici, la storia, l'illuminazione*, Milano : Fabbri, 1990, 228 p.

DEMUS Otto, HIRMER Max, *Pittura murale romanica*, Milano : Rusconi, 1969, 241 p. et 250 pl.

DEONNA Waldemar, « Les crucifix de la vallée de Saas (Valais) : Sol et Luna. Histoire d'un thème iconographique » in *Revue de l'histoire des religions*, 1946, 132, fasc. 1-3, p. 5-47.

DEONNA Waldemar, RENARD Ernest, *L'Abbaye d'Abondance en Haute-Savoie*, Genève : Kündig, 1912, 130 p.

DESCHAMPS Paul, « Saint-Pierre-les-Églises » in *Congrès archéologique de France*, 1952, CIX^e^ session (Poitiers, 1951), p. 164-178.

ID., « Notre-Dame de Kernascléden » in *Congrès Archéologique de France*, 1957, CXV^e^ session (Cornouaille, 1957), p. 100-113.

ID., « Les fresques romanes de l'église de Poncé-sur-le-Loir » in *Congrès Archéologique de France*, 1961, CXIX^e^ session (Maine, 1961), p. 189-194.

DESCHAMPS Paul, THIBOUT Marc, *La peinture murale en France. Le haut Moyen Âge et l'époque romane*, Paris : Plon, 1951, 178 p. et LXXII pl.

ID., *La peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380)*, Paris : CNRS, 1963, 258 p.

DESHOULIÈRES François, « Châteaumeillant » in *Congrès archéologique de France*, 1932, XCIV^e^ session (Bourges, 1931), p.225-252.

DE SPIRITO Giuseppe, « L'Annonciation de Sainte-Marie-Majeure : image apocryphe ? » in *Apocrypha*, 1996, 7, p. 273-292.

DEVILLIERS Luc, « Exégèse des Noces de Cana » in *Cahiers Évangile*, septembre 2001, 117, supplément, p. 5-16.

DEWALD Ernest T., « The iconography of the Ascension » in *American Journal of Archaeology*, 2e série, 1915, XIX, fasc. 3, p. 277-319.

DIDIER Marie-Hélène, *Les peintures murales de la Manche*, Saint-Lô : Conseil Général de la Manche, 1999, 153 p. (Collection Patrimoine).

DIEHL Charles, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris : Librairie de l'Art, 1894, 267 p.

DIKIGOROPOULOS Andres, « Notes on some frescoes in S. Saba on the little Aventine in Rome » in *Kyriakides S.P. Pepragmena tu th' Diethnus Byzantinologiku Synedriu*, Actes du IX congrès d'Etudes Byzantines, Salonika, 1953, vol. 1, p. 152-153.

DI MACCO Michela, ROMANO Giovanni (a cura), *Arte del Quattrocento a Chieri, per i restauri nel battistero*, Torino : Umberto Allemandi, 1988, 190 p.

DI MARCO Igino, *Fossa (geografia, storia, arte)*, Studi abruzzesi, Firenze : Industria Tipogr. Fiorentina, 1963, 93 p.

DI MATTEO Colette, « L'église d'Areines. Les peintures murales » in *Congrès Archéologique de France*, 1986, CXXXIX^e^ session (Blésois et Vendômois, 1981), p. 116-119.

DIMIER-PAUPERT Catherine, *Livre de l'Enfance du Sauveur. Une version médiévale de l'Évangile de l'Enfance du Pseudo-Matthieu (XIIIe siècle)*, Paris : Cerf, 2006, 192 p. (Sagesses chrétiennes).

DINI Daniela, *Gli affreschi del beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze : rilettura di un capolavoro attraverso un memorabile restauro*, Torino : U. Allemandi, 1996, 163 p.

DI S. STANISLAO Germano, *La casa celimontana dei Ss. Martiri Giovanni e Paolo*, Roma, 1894, 536 p.

D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne, catalogue d'exposition, Musée Archéologique de Dijon (4 juillet – 20 septembre 1992), Dijon : Réunion des Musées Nationaux, 1992, 321 p.

DONATO Giovanni (a cura), *La collegiata di Santa Maria della Scala di Chieri : un cantiere internazionale del Quattrocento dalla giornata di studio 1405 - 2005 per i seicento anni del Duomo di Chieri*, Torino : Mariogros, 2007, 192 p.

DONNINI Giampiero, « Gli affreschi in S. Nicolò di Osimo e qualche appunto su Pietro di Domenico da Montepulciano » in *Notizie da Palazzo Albani*, 1987, XVI, fasc. 1, p. 5-15.

DUBY Georges (dir.), *Histoire de la France des origines à nos jours*, Paris : Larousse, 1995, 1214 p.

ID., *Grand atlas historique. L'histoire du monde en 520 cartes*, 2e édition, Paris : Larousse, 2004, 387 p.

DUCARME Joseph, *Dictionnaire des mystiques et des écrivains spirituels*, Paris : Robert Morel, 1968, 654 p.

DUCHEMIN P. *Petit-Quevilly et le prieuré de Saint-Julien*, Pont-Audemer : Impr. administr., 1890, 301 p.

DUPRAT Annie, *Images et histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris : Belin, 2007, 223 p.

ID., « L'enquête iconographique : hypothèses, méthodes, objectifs. La bataille de Bouvines » in DELPORTE Christian, GERVEREAU Laurent, MARÉCHAL Denis (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris : Nouveau Monde, 2008, p. 106-116.

DURAND J.M. (Abbé) « Les fresques romanes de Vals » in *Bulletin de la Société ariégeoise : sciences, lettres et arts*, 1960-61, 19, p. 23-35.

DURLIAT Marcel, « L'église de Vals » in *Congrès Archéologique de France*, 1973, CXXXI^e^ session (Pays de l'Aude, 1973), p. 404-415.

ID., « L'église Saint-Martin de Polignac » in *Congrès Archéologique de France*, 1976, CXXXIII^e^ session (Velay, 1975), p. 547-563.

ID., *La cathédrale du Puy*, Rennes : Ouest-France, 1986, 32 p.

DURLIAT Marcel, ALLÈGRE Victor, *Pyrénées romanes*, La-Pierre-qui-Vire : Zodiaque, 1969, 374 p. (La nuit des temps).

E

EBANISTA Carlo, FUSARO Filomena, *Cimitile, guida al complesso basilicale e alla città*, 2e édition, Cimitile, 2005, 135 p.

EL KALADI Ahmed, « *Corpus* et usages de *corpus* » in BALLARD Michel, PINEIRA-TRESMONTANT Carmen, *Les corpus en linguistique et en traductologie*, Arras : Artois Presses Université, 2007, p. 33-47.

ELLIOTT Janis, WARR Cordelia (dir.), *The church of Santa Maria di Donna Regina. Art, iconography and patronage in the fourteenth-century Naples*, Aldershot : Ashgate, 2004, 234 p.

ENAUD François, « Les peintures murales de Blassac (Haute-Loire) » in *Les Monuments historiques de la France*, 1960, nouvelle série, VI, p. 29-44.

ID., *Les peintures murales découvertes dans les restes de l'ancienne église des Cordeliers d'Embrun*, Tiré à part du Bulletin de la Société d'Études des Hautes-Alpes, Gap : Louis-Jean, 1978, p. 22-74.

ERAUD Dominique, *Laval, Mayenne*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Nantes : Association pour le développement de l'Inventaire général des Pays de la Loire, 1990, 138 p. (Images du patrimoine, 68).

ERHARDT Michelle A*., Two faces of Mary : Franciscan thought and post-plague patronage in the Trecento fresco decoration of the Guidalotti-Rinuccini Chapel of Santa Croce*, Florence, 2004, 371 p.

ETIENNE-STEINER Claire, *La chapelle Saint-Julien du Petit-Quevilly. Seine-Maritime*, Paris : Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 1991, 17 p. (Images du Patrimoine, 96).

« Évangile de la Nativité de Marie » in MOPSIK Charles, *Les évangiles de l'ombre : apocryphes du Nouveau Testament*, Paris : Lieu commun, 1983, p. 61-68.

« Évangile de la nativité de Marie et de la naissance du Sauveur » in MOPSIK Charles, *Les évangiles de l'ombre : apocryphes du Nouveau Testament*, Paris : Lieu commun, 1983, p. 31-59.

« Évangile de Nicodème » in GEOLTRAIN Pierre, KAESTLI Jean-Daniel (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 2005, vol. II, p. 249-296. (Bibliothèque de la Pléiade, 516).

« Évangile de Pierre » in BOVON François, GEOLTRAIN Pierre (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 1997, vol. I, p. 239-254. (Bibliothèque de la Pléiade, 442).

ÉVENOU Jean, « Des apocryphes à la liturgie. Les origines du culte de sainte Anne » in *Marie dans les récits apocryphes chrétiens*, Actes de la 60e session de la Société Française d'Études Mariales (Solesmes 2003), Paris : Mediaspaul, 2004, p. 201-221.

F

FALLA CASTELFRANCHI Marina, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano : Electa, 1991, 267 p.

FAVIÈRE Jean, *Châteaumeillant*, La Pierre-qui-Vire : Zodiaque, 1980, 2e édition, 24 p.

FERRAIGE Jacques (trad.), *Les Révélations célestes et divines de sainte Brigitte de Suède communément appelée la chère épouse*, Avignon : Seguin Ainé, 1850, 4 vol.

FERRARA Daniele, « San Sebastiano al Palatino » in CAIOLA Antonio Federico, CASSANELLI Luciana, *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna*, Soprintendenza per in Beni artistici e storici di Roma, Pozzuoli (Napoli) : De Rosa, 1995, Vol. 3, p. 32-35.

FERRARO Séverine, *L'abbaye Notre-Dame d'Abondance en Chablais. Expression de la création artistique chrétienne dans la Savoie médiévale*, Mémoire de Master réalisé sous la direction de Laurence Rivière Ciavaldini, Université Pierre Mendès-France, Grenoble, 2006, 320 p. et annexes.

FERRI PICCALUGA Gabriella, « Bernardino Luini tra Milano e Saronno nella cultura milanese del Cinquecento » in SACCARDO Lucia, ZARDIN Danilo (a cura), *Arte, religione, comunità nell'Italia rinascimentale e barocca*, Atti del convegno di studi in occasione del V centenario di fondazione del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno (1498 - 1998), Milano : Vita e Pensiero, 2000, p. 139-154.

FIACCADORI Gianfranco (a cura), *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, Udine : Magnus, 1999, 354 p.

FINO Lucio, *Arte e storia di Napoli in S. Lorenzo Maggiore*, Napoli : Laurenziana, 1987, 143 p.

FIOCCO Giuseppe, « La giovinezza di Giulio Campagnola » in *L'arte*, 1915, XVIII, p. 140-156.

FIORELLI MALESCI Francesca, *La Chiesa di Santa Felicita a Firenze*, Firenze : Giunti, 1986, 395 p.

FLECK Cathleen A. « Blessed the eyes that see those things you see : The Trencento choir frescoes at Santa Maria Donnaregina in Naples » in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2004, 2, p. 201-224.

FLORES D'ARCAIS Francesca (a cura), *La pittura nel Veneto. Le origini*, Milano : Electa, 2004, 357 p.

Fondazione Novalia, *La chiesa di San Gottardo a Carmine Superiore, Cannobio*, Viterbo : BetaGamma, 2003, 70 p. (Chiese, monumenti e città, 38).

FORLATI TAMARO Bruna, "L'ipogeo di S. Maria in Stelle (Verona)" in *Stucchi e mosaici alto medioevali*, Atti dell'ottavo congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo, Milano : Ceschina, 1962, Vol. I, p. 245-259.

FORMIGÉ Jules, *Rapport sur la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon*, Paris, 1909, 38 p.

FORSYTH Ilene H., *The throne of wisdom. Wood sculptures of the Madonna in romanesque France*, Princeton : Princeton University Press, 1972, 226 p. et pl. hors texte.

FORTUNA Alberto M., « Altre note su Andrea del Castagno » in *L'Arte*, 1961, XXVI, p. 165-174.

FOSSALUZZA Giorgio, *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento, Vol. I.1 Romanico e gotico*, Treviso : Fondazione Cassamarca, 2003, 472 p.

FREULER Gaudenz, *Biagio di Goro Ghezzi a Paganico. L'affresco nell'abside della Chiesa di S. Michele*, Firenze : Electa, 1986, 140 p.

FRUGONI Chiara (a cura), *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze : Le Lettere, 2002, 271 p.

FURLAN Caterina, ZANNIER Italo (a cura), *Il Duomo di Spilimbergo 1284-1984*, Spilimbergo : Comune di Spilimbergo, 1985, 328 p.

FUSCA Giuseppe, BANCHELLI Carlota (a cura), *Storia e restauri a Subiaco : opere d'arte dai monasteri del Sacro Speco e di Santa Scolastica*, Roma : Anis, 2000, 96 p.

G

GABORIT Michelle, « Aspects de la peinture murale médiévale en Périgord » in *Congrès archéologique de France*, 1999, CLVIe session (Périgord, 1998), p. 83-93.

ID., *Des Hystoires et des couleurs. Peintures murales médiévales en Aquitaine (XIIIe et XIVe siècles)*, Bordeaux : Confluences, 2002, 353 p.

GAHOM (Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval), Groupe Images, *Thésaurus des images médiévales pour la constitution de bases de données iconographiques*, Centre de Recherches Historiques, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1993, 182 p.

GAI Lucia (a cura), *S. Francesco. La chiesa e il convento in Pistoia*, Pistoia : Pacini, 1993, 333 p.

GALASSI Cristina, *La decorazione pittorica di Palazzo Trinci a Foligno : I. Cronologia e stile*, 1988-1989.

GALBRUN Brigitte, « Des débuts du christianisme à aujourd'hui : de la difficulté des artistes occidentaux à représenter la Crucifixion » in FOUQUET-ARNAL Cécile, ROLET Régis (dir.), *La croix et la Passion du Christ dans les arts*, Caen : CETh, 2008, p. 9-23. (Nouveaux Cahiers du CETh, 4).

GALLAVOTTI CAVALLERO Daniela, *Lo spedale di Santa Maria della Scala in Siena, vicenda di una committenza artistica*, Pisa : Pacini, 1985, 493 p.

GALLEY Micheline, *La Sibylle de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Geuthner, 2010, 205 p.

GALLI Edoardo, « Monumenti ignorati del Bruzio e della Lucania. I. La cripta di S. Francesco ad Irsina » in *Bollettino d'Arte*, 1927, série II, VII, p. 385-415.

GANGEMI Francesco, « Ai confini del Regno. L'insediamento francescano di Amatrice e il suo cantiere pittorico » in PISTILLI Pio Francesco, MANZARI Francesca, CURZI Gaetano (a cura), *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, Atti del convegno (Guardiagrele – Chieti, 9-11 novembre 2006), Roma : ZiP, 2008, Vol. II, p. 93-118.

GARCIA Hugues, « Les diverses dimensions d'apocryphité. Le cas du cycle de la Nativité de Jésus dans le plafond peint de l'église Saint-Martin de Zillis » in *Apocrypha*, 2004, 15, p. 201-234.

GARDET Clément, *De la peinture du Moyen Âge en Savoie, Tome II, Peinture murale en Maurienne*, Annecy : Gardet, 1966, 112 p.

GARDNER Julian, « The decoration of the Baroncelli Chapel in Santa Croce » in *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*, 1971, 34, 2, p. 89-114.

GARLAND Emmanuel, « L'adoration des mages dans l'art roman pyrénéen » in *Marie, l'art et la société, des origines du culte au XIIIe siècle, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1994, XXV, p. 99-120.

GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris : Le Léopard d'Or, 1982, 2e édition, 263 p. + pl. hors-texte.

ID., *Le langage de l'image au Moyen Age. II Grammaire des gestes*, Paris : Le Léopard d'Or, 1989, 423 p.

GARRUCCI Raffaele, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa, Vol. 2 Pitture cimiteriali*, Prato : Giachetti, 1873.

GARZELLI Annarosa, *Museo di Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo*, Bologna : Calderini, 1972, 126 p.

GASPAROTTO Cesira, *S. Maria del Carmine di Padova*, Padova : Tipografia Antoniana, 1955, 436 p.

GAUDEMET Jean, *Le mariage en Occident. Les mœurs et le droit*, Paris : Cerf, 1987, 520 p.

GAUDENZIO Luigi, *Giusto de' Menabuoi : Il Battistero del Duomo di Padova*, Padova : Comitato provinciale del turismo, 1934, 44 p.

GENOVESE Rosa Anna, *La chiesa trecentesca di Donna Regina*, Napoli : Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, 149 p.

GEOLTRAIN Pierre, KAESTLI Jean-Daniel (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 2005, vol. II, 2156 p. (Bibliothèque de la Pléiade, 516).

GIACCAGLIA Giorgio (a cura), *Sant'Antonio di Ranverso*, Cavallermaggiore : Gribaudo, 1990, 123 p.

GIANOLA Luigi, « Bellinzona – I dipinti rinascimentali della chiesa di Santa Maria delle Grazie : note sui modi esecutivi in relazione ai problemi attributivi » in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1987, 44, p. 161-170.

GIGLI Laura, *S. Sebastiano al Palatino*, Istituto di Studi Romani, Roma : Marietti, 1975, 130 p. (Le chiese di Roma illustrate, 128).

GIMMA Maria Giuseppina, *Il centro storico di Viterbo : chiese, conventi, palazzi, musei e fontane*, Viterbo : Betagamma, 2001, 247 p.

GIOIA Barbara, GIOIA Giorgio, « Restauro dei dipinti del castello di Fenis (Valle d'Aosta) attribuiti a Giacomo Jaquerio e aiuti » in *Kermes*, 1989, 2, fasc. 4, p. 26-31.

GIROU Jean, « Les fresques romanes de Notre-Dame de Vals » in *Pyrénées*, Société des amis du Musée pyrénéen, juillet-sept 1960, 43, p. 175-180.

GIUMELLI Claudio (a cura), *I monasteri benedittini di Subiaco*, Milano : Silvana, 2002, 246 p.

GIUSSANI Antonio, BERNARDI Marziano, *La Basilica di Sant'Abbondio in Como*, Como : Pifferi, 2004, 63 p.

GNUDI Cesare, CASADIO Paolo, *Itinerari di Vitale da Bologna : affreschi a Udine e a Pomposa*, Bologna : Nuova Alfa, 1990, 91 p.

GOLAY Laurent, « La montée au Calvaire : deux œuvres du Vecchietta, la tradition siennoise et les récits de la Passion » in *Études de Lettres*, juillet-décembre 1994, 3-4, p. 105-122.

GOUBERT Pierre, « Influence des évangiles apocryphes sur l'iconographie mariale de Castelseprio à la Cappadoce » in *Acta congressus Mariologici Mariani*, 1958, 15, p. 147-164.

GOUNELLE Rémi, IZYDORCZYK Zbigniew, *L'Évangile de Nicodème ou Les Actes faits sous Ponce Pilate (recension latine A)*, Turnhout : Brepols, 1997, 271 p. (Apocryphes, 9).

GRABAR André, « Les fresques de Castelseprio » in *Gazette des Beaux-Arts*, janv-juin 1950, p. 107-114.

ID., « Les fresques de Castelseprio et l'Occident » in *Art du haut Moyen Âge dans la région alpine*, Actes du IIIe Congrès international pour l'étude du haut Moyen Âge (Suisse, 9-14 septembre 1951), Olten, Lausanne : Urs Graf-Verlag, 1954, p. 85-93.

GREGORI Mina, *Giovanni da Milano alla Cappella Rinuccini*, Milano-Ginevra : Fratelli Fabbri-Skira, 1965, 40 p.

ID., *Pittura murale in Italia. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, Bergamo : Bolis, 1995, 253 p.

ID. (a cura), *Pittura murale in Italia. Il Quattrocento*, Bergamo : Bolis, 1996, 243 p.

ID. (dir.), *Peinture murale en Italie. Le seizième siècle*, Milan : Bolis, 1997, 251 p.

GRIMALDI Giacomo, *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano – Codice Barberini Latino 2733*, NIGGL Reto (éd), Roma : Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972, 563 p.

GRISERI Andreina, *Giacomo Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino : Fratelli Pozzo, 1966, 164 p. et 134 pl.

ID., « Epos rusticano e cortese. Jaquerio a Ranverso » in *FMR*, Edizione italiana, août 1996, 117, p. 67-88.

GRITELLA Gianfranco (a cura), *Il colore del gotico. I restauri della Precettoria di S. Antonio di Ranverso*, Savigliano : Editrice Artistica Piemontese, 2001, 303 p.

GRODECKI Louis, *Le vitrail roman*, 2e édition, Fribourg : Office du Livre, 1983, 307 p.

GROSSATO Lucio, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano : Silvana, 1966, 325 p.

GRÜNEISEN Wladimir de, *Sainte Marie Antique*, Rome : Max Bretschneider, 1911, 633 p.

Gruppo Guide Città di Bergamo, *L'albero della vita : Basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo : MIA, Opera Pia Misericordia Maggiore, 2003, 85 p.

ID., *Gli affreschi trecenteschi : Basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo, 2005, 107 p.

GUERRINI Roberto (a cura), *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, Milano : Silvana, 2003, 221 p.

GUGLIELMETTI Edda, « Le cycle de la Passion dans l'église Santa Maria delle Grazie à Varallo Sesia. Est-il un *modus meditandi et orandi* issu de l'idéologie de B. Caimi ? » in *Bollettino Storico per la Provincia di Novara*, 1998, LXXXIX, p. 523-553.

GUIDOBALDI Federico, *San Clemente. Gli edifici romani, la basilica paleocristiana e le fasi altomedievali*, Roma : Collegio S. Clemente, 1992, 2 vol., 375 p. et 272 fig.

GUINOT Jean-Noël, « Les lectures patristiques du miracle de Cana » in *Cahiers Évangile*, septembre 2001, 117, supplément, p. 17-44.

GUNHOUSE Glenn, *The frescoes decoration of Sant'Angelo in Formis*, Thèse, Université John Hopkins, Baltimore, 1992, 399 p.

H

HADERMANN-MISGUICH Lydie, « Images et passages. Leurs relations dans quelques églises byzantines après 843 » in *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 1999, LXIX, p. 21-40.

HAMBURGER Jeffrey F., *Peindre au couvent. La culture visuelle d'un couvent médiéval*, Paris : Gérard Monfort, 2000, 250 p.

HANS-COLLAS Ilona, « De la peinture murale à l'image de dévotion privée dans le diocèse de Metz (XIVe-XVe siècles) » in RUSSO Daniel (dir.), *Peintures murales médiévales, XIIe-XVIe siècles. Regards comparés*, Actes du colloque tenu à l'Université de Bourgogne (Dijon, 15-17 septembre 2003), Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2005, p. 87-99.

HARTT Frederick, CORTI Gino, « Andrea del Castagno : three disputed dates » in *The Art Bulletin*, 1966, XLVIII, p. 228-234.

HATFIELD Rab, « Giovanni Tornabuoni, i fratelli Ghirlandaio e la cappella maggiore di Santa Maria Novella » in PRINZ Wolfram Prinz, SEIDEL Max (dir.), *Domenico Ghirlandaio : 1449-1494*, Firenze : Centro Di, 1996, p. 112-117.

HEITZ Carol, « Adoratio Crucis. Remarques sur quelques crucifixions préromanes en Poitou » in *Études de civilisation médiévale (IXe-XIIe siècles), Mélanges offerts à Edmond-René Labande*, Poitiers : CESCM, 1974, p. 395-405.

HIDIROGLOU Patricia, *Les rites de naissance dans le judaïsme*, Paris : Les Belles Lettres, 1997, 358 p.

HIDRIO Guylène, « L'église de Rieux-Minervois : Marie et les sept colonnes de la sagesse dans l'iconographie médiévale » in *Marie, l'art et la société, des origines du culte au XIIIe siècle, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1994, XXV, p. 87-97.

HILION G., « La Sainte Vierge dans le Nouveau Testament » in MANOIR Hubert du (dir.), *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, Paris : Beauchesne, 1949, Tome I, p. 41-68.

« Histoire de Joseph le charpentier » in MOPSIK Charles, *Les évangiles de l'ombre : apocryphes du Nouveau Testament*, Paris : Lieu commun, 1983, p. 107-122.

« Histoire de l'Enfance de Jésus » in BOVON François, GEOLTRAIN Pierre (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 1997, vol. I, p. 198-204. (Bibliothèque de la Pléiade, 442).

HOOD William, « Saint Dominic's manners of praying : gestures in Fra Angelico's frescoes at S. Marco » in *The Art Bulletin*, juin 1986, 68, fasc. 2, p. 195-206.

ID., *Fra Angelico at San Marco*, New Haven/London : Yale University Press, 1993, 338 p.

HORNIK Heidi J., PARSONS Mikeal C., « Luke and Pontormo : the Visitation in the Third Gospel and at SS. Annunziata » in HORNIK Heidi J., PARSONS Mikeal C., *Interpreting Christian art : reflections on Christian art*, Macon, Ga : Mercer University Press, 2003, p. 139-167.

HUDRY Marius, « Les apocryphes dans l'iconographie des églises et chapelles savoyardes » in *Apocrypha*, 1991, 2, p. 249-259.

HUGENBERGER Gordon Paul, *Marriage as a covenant. A study of biblical law and ethics governing marriage developed from the perspective of Malachi*, Leiden : E.J. Brill, 1994, 414 p. (Supplements to Vetus Testamentum, LII).

HUOT DE LONGCHAMP Max, « Mystique » in LACOSTE Jean-Yves (dir.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p. 774-779.

I

Il convento francescano della SS. Annunciata in Valle Camonica. Storia e arte, Breno : Banca di Valle Camonica, 1994, 173 p.

Image et histoire, Actes du colloque Paris-Censier (mai 1986), Paris : Publisud, 1987, 319 p.

IMESCH Kornelia, « Gli affreschi del tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona : comprensione dell'immagine e struttura narrativa al servizio dei Francescani » in AGUSTONI Edoardo, CARDANI VERGANI Rossana, RÜSCH Elfi (a cura), *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera Italiana*, Atti del convegno (Lungano, 28 marzo 1998), Lugano : Fidia, 2000, p. 86-95.

J

JACOBITTI Gian Marco, ABITA Salvatore, *La Basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis*, Napoli : Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, 94 p.

JACOVELLI Espedito, *Gli affreschi bizantini di Massafra*, Massafra : Pro Loco, 1960, 45 p.

JANSON-LA PALME Robert J. H., *Taddeo Gaddi's Baroncelli Chapel : studies in design and content*, Princeton, 1976, 2 vol.

JEAN-NESMY Claude, *Albi. La cathédrale et l'histoire. Le décor sculpté et peint*, Zodiaque, 1976, 113 p.

JOANNIDES Paul, « Masolino a Castiglione Olona : il Battistero e la Collegiata » in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milano : Fabbri, 1988, p. 284-296.

JOLIVET-LÉVY Catherine, « Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint à Byzance » in BOCK Nicolas, KURMANN Peter, ROMANO Serena (dir.), *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*, actes du colloque de 3e Cycle romand de Lettres (Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000), Roma : Viella, 2002, p. 71-88.

JOSI Enrico, *Il cimitero di Callisto*, Roma : Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1933, 106 p. (Amici delle catacombe).

JOURNIAC Virginie, *Le Drap d'honneur, attribut marial dans l'iconographie chrétienne : 13e-15e siècles*, Mémoire de DEA réalisé sous la direction d'Anne Prache et Daniel Russo, Paris : Université de Paris IV Sorbonne, 1996, 2 vol., 116 et 112 p.

JUILLET Jacques, *Rocamadour : symboles et histoire*, Grenoble : Le Mercure dauphinois, 2005, 127 p.

K

KALBY Gino, « La cripta eremitica di Olevano sul Tusciano » in *Napoli Nobilissima*, 1964, III, fasc. VI, p. 205-227.

ID., « La cripta eremitica di Olevano sul Tusciano (II) » in *Napoli Nobilissima*, 1964, IV, fasc. I-II, p. 22-41.

KARAYIANNIS Vasilios, *Maxime le Confesseur. Essence et énergies de Dieu*, Paris : Beauchesne, 1993, 488 p.

KESSLER Herbert Leon, « L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali » in *Fragmenta picta : affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Catalogue d'exposition, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma : Argos, 1989, p. 45-64.

ID., « Le decorazione della basilica medievale di San Pietro » in D'ONOFRIO Mario, *Romei & Giubilei : il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350 - 1350)*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, Milano : Electa, 1999, p. 263-270

ID., « L'oratorio di San Tommaso Becket » in GIAMMARIA Gioacchino, *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, Roma : Viella, 2001, p. 93-103.

ID., *Old St. Peter's and church decoration in medieval Italy*, Spoleto : Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2002, 237 p. (Collectanea, 17).

KIEFER Lisa, *The iconography of the visitation in Italian Renaissance Art*, Thèse, Cleveland (Ohio), Case Western Reserve University, 2001, 249 p.

KITZINGER Ernst, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia, Vol. III – Il Duomo di Monreale. I mosaici dell'abside, della solea e delle cappelle laterali*, Palermo : Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 1994, 79 p.

KOHL Benjamin, *Giusto de' Menabuoi nel battistero di Padova*, Trieste : LINT, 1989, 213 p.

KUPFER Marcia, « Spiritual passage and pictorial strategy in the romanesque frescoes at Vicq » in *The Art Bulletin*, 1986, 68, fasc. 1, p. 35-53.

ID., *Romanesque wall painting in central France. The politics of narrative*, New Haven / London : Yale University Press, 1993, 261 p. et pl. hors texte.

L

La basilica di San Lorenzo Maggiore, Milano : Skira, 2000, 93 p.

LABBÉ Alain, « Dans les cryptes de Saint-Germain d'Auxerre : les peintures murales de l'oratoire Saint-Laurent. Le palmier et l'Adoration des Mages » in *Auxerre V^e^-XIe siècles. L'abbaye Saint-Germain et la cathédrale Saint-Etienne*, Cahiers d'archéologie et d'histoire publiés par la Société des fouilles archéologiques et des monuments historiques de l'Yonne, Paris-Auxerre-Genève, 1991, p. 135-150.

LA BELLA Carlo, *San Saba*, Roma : Istituto Nazionale di Studi Romani, 2003, 267 p. (Le chiese di Roma illustrate, nuova serie 35)

La chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, Ingersheim : SAEP, 1992, 48 p.

La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze, Firenze : Giunti, 1989-1990, 2 vol., 407 et 383 p.

LAFFARGUE Jean, FOUET Georges, *Peintures romanes : vestiges gallo-romains à Saint-Plancard*, Toulouse : Privat, 1948, 115 p.

LAFONTAINE Jacqueline, *Peintures médiévales dans le Temple dit de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles-Rome : Institut historique belge de Rome, 1959, 82 p. (Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes, VI).

LAFONTAINE-DOSOGNE Jacqueline, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, Bruxelles : Académie Royale de Belgique, 1964-1965, 2 vol., 247-211 p. et pl. hors texte.

ID., « Iconographie comparée du cycle de l'Enfance de la Vierge à Byzance et en Occident de la fin du 9ème siècle au début du 13ème siècle » in *Cahiers de Civilisation médiévale*, 1989, 32, p. 291-303.

ID., « Le rappresentazioni della vita della Vergine e dell'infanzia di Cristo nelle sculture e nei mosaici di San Marco » in NIERO Antonio (a cura), *San Marco : aspetti storici e agiografici*, Venezia : Marsilio, 1996, p. 343-369.

LAGIER Rosine, *La femme et le cheval*, Janzé : Charles Hérissey, 2009, 221 p.

LAMBERT Élie, « L'église Saint-Jean de Saint-Plancard et ses peintures murales » in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1947-48, p. 18-21.

La media Valle del Tevere. Riva destra. Repertorio dei dipinti del Quattrocento e Cinquecento, Roma : Àrgos, 1999, 301 p.

LAMY Marielle, *L'Immaculée Conception : étapes et enjeux d'une controverse au Moyen Âge (XIIe-XVe siècles)*, Paris : Institut d'Études Augustiniennes, 2000, 676 p. (Études Augustiniennes, Série Moyen Âge et Temps Modernes, 35).

LAMY-LASSALLE Colette, « Les peintures de Saint-Michel d'Aiguilhe » in *Bulletin de la Société Nationale des antiquaires de France*, 1958, p. 86-90.

La pittura in Lombardia. Il Trecento, Milano : Electa, 1993, 458 p.

LAROQUE Didier, *Le temple. L'ordre de la terre et du ciel. Essai sur l'architecture*, Paris : Bayard, 2002, 275 p.

La Sainte Bible selon la Vulgate, traduction de l'abbé Glaire, Argentré-du-Plessis : DFT, 2002, 2e édition, 3141 p.

LASAREFF Viktor N. « Gli Affreschi di Castelseprio : Critica alla teoria di Weitzmann sulla "Rinascenza Macedone" », tiré à part de *Sibrium*, Varese : Centro di Studi Preistorici e archeologici, 1956-1957, 3e vol., p. 85-102.

LAURENTIN René, *Court traité sur la Vierge Marie*, Paris : Lethielleux, 1967, 222 p.

LAURIOUX Bruno, *Manger au Moyen Âge. Pratiques et discours alimentaires en Europe aux XIVe et XVe siècles*, Paris : Hachette Littératures, 2002, 299 p.

LAVALLÉE P., « Les fresques de Breuil-la-Réorte » in *Bulletins et mémoires de la société archéologique et historique de la Charente*, 1961-62, p. 137-139.

ID., « Les fresque de Breuil-la-Réorte » in *Bulletin de la société d'archéologie de Saint-Jean-d'Angély et de sa région*, 1962-63, 34-35, p. 23-24.

LECLERC Germaine-Pierre, *Chapelles peintes du pays niçois*, Aix-en-Provence : Édisud, 2003, 175 p.

LÉCUREUX Lucien, « Les anciennes peintures des églises de Laval », in *Revue de l'art chrétien*, LX, 1910, p. 223-240.

Le dévoilement de la couleur, relevés et copies de peintures murales du Moyen Âge et de la Renaissance, Catalogue d'exposition, Paris, Conciergerie (15 décembre 2004 – 28 février 2005), Paris : Éditions du Cths, 2004, 222 p.

LEFEBVRE Philippe, *La Vierge au Livre. Marie et l'Ancien Testament*, Paris : Cerf, 2004, 214 p.

LEFEBVRE DES NOËTTES Richard, *L'attelage, le cheval de selle à travers les âges : contribution à l'histoire de l'esclavage*, Paris : Picard, 1931, 312 p.

LE GOFF Jacques (a cura), *Battistero di Parma, Vol. 2 La decorazione pittorica*, Milano : Franco Maria Ricci, 1993, 265 p.

LEMERCIER Claire, ZALC Claire, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris : La Découverte, 2008, 120 p. (Repères, 507).

LEMERLE Paul, « L'archéologie paléochrétienne en Italie : Milan et Castelseprio, "Orient ou Rome" » in *Byzantion*, 1952, XXII, p. 165-206.

LEONE Valentina, « Gli affreschi di Antonio del Massaro nel Duomo di Tarquinia » in *Studi di Storia dell'Arte*, 2005, 16, p. 113-124.

Les fresques médiévales de Lugaut, Retjons (Landes), Mont-de-Marsan, 1992, 32 p.

Les Révélations de sainte Brigitte, princesse de Suède, Paris : Gaume Frères, 1834, 320 p.

LEVI D'ANCONA Mirella, « L'*hortus conclusus* nel Medioevo et nel Rinascimento » in *Miniatura. Studi di storia dell'illustrazione e decorazione del libro*, 1989, 2, p. 121-129.

LIBERATI Germano (a cura), *Il gotico internazionale a Fermo e nel Fermano*, catalogue d'exposition (Fermo, Palazzo dei Priori, 28 août – 31 octobre 1999), Fermo : Sillabe, 1999, 191 p.

LIEVORE Pietro, *Padoue : baptistère de la cathédrale. Fresques de Giusto de'Menabuoi (XIVe siècle)*, Padova : G. Deganello, 1994, 63 p.

LITTLE Edmund, *Echoes of the Old Testament in the Wine of Cana in Galilee (John 2 : 1-11) and the Multiplication of the Loaves and Fish (John 6 :1-15). Towards and appreciation*, Paris : Gabalda, 1998, 210 p. (Cahiers de la Revue Biblique, 41).

« Livre de l'Enfance du Christ » in PEETERS Paul, *Évangiles apocryphes, Tome II, L'évangile de l'Enfance (rédactions syriaques, arabe et arméniennes)*, Paris : Picard, 1914, p. 69-286.

« Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy » in GEOLTRAIN Pierre, KAESTLI Jean-Daniel (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 2005, vol. II, p. 297-356. (Bibliothèque de la Pléiade, 516).

« Livre du coq » in GEOLTRAIN Pierre, KAESTLI Jean-Daniel (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 2005, vol. II, p. 135-203. (Bibliothèque de la Pléiade, 516).

LORGUES-LAPOUGE Christiane, *Trésors des vallées niçoises. Les peintures murales du Haut Pays*, Nice : Serre, 1995, 124 p.

LOUIS René, « Fredilo, moine philosophe, est-il l'auteur des fresques carolingiennes d'Auxerre ? » in *Annales de Bourgogne*, 1963, XXXV, p. 253-255.

LUCEY Stephen John, *The church of Santa Maria Antiqua, Rome : context, continuity and change*, Thèse, Université du New Jersey, 1999, 362 p.

LUCIANI Roberto, *Santa Maria in Trastevere*, Roma : Palombi, 1987, 62 p.

LUCHERINI Vinni, « Pittura tardoduecentesca in Abruzzo. Gli affreschi di Fossa e l'attività della bottega di Gentile da Rocca » in *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 1999, 8/9, p. 80-89.

ID., « Una proposta "romana" per gli affreschi duecenteschi di San Pellegrino a Bominaco (L'Aquila) » in *Napoli nobilissima*, 2000, 5e série, 1, fasc. 5/6, p. 163-188.

LUNDQUIST John M., *The Temple of Jerusalem. Past, present and future*, Westport / London : Praeger, 2008, 298 p.

LUNGHI Elvio, *La basilica di San Francesco di Assisi*, Firenze : Scala, 1997, 191 p.

LUSINI Vittorio, *Il Duomo di Siena*, Siena : S. Bernardino, 1911, 375 p.

LUZARCHE Victor (trad.), *La Vie de la Vierge Marie de Maître Wace, publiée d'après un manuscrit inconnu aux premiers éditeurs et suivie de la Vie de saint George, poème inédit du même trouvère*, Tours : Bouserez, 1859, XXIV-117 p.

M

MAETZKE Anna Maria, « Il tabernacolo di Spinello Aretino » in *La Chiesa della SS. Annunziata di Arezzo nel 500° della sua costruzione*, atti del convegno di studi (Arezzo, Casa del Petrarca, 14 settembre 1990), Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze : Arezzo, 1993, 271 p.

MAGNANI Eliana, RUSSO Daniel, « Histoire de l'art et anthropologie 5. Actualisation, appropriation, appréhension », in *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA),* 2011, 15. [En ligne] http://cem.revues.org/index12003.html.

MAGNANI Luigi, *Gli affreschi della basilica di Aquileia*, Torino : Rai, 1960, 108 p.

MÂLE Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, 5e édition, Paris : Armand Colin, 1949, 512 p.

ID., *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie – France – Espagne – Flandres*, Paris : Armand Colin, 1951, 532 p.

ID., *L'art religieux du XIIe siècle en France*, 6e édition, Paris : Armand Colin, 1953, 464 p.

ID., *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 10e édition, Paris : Armand Colin, 1986, 416 p.

MANOIR Hubert du, *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, Paris : Beauchesne, 1949-1964, 8 volumes.

MARANI Pietro C. « Pittura e decorazione dalle origini fino al 1534. Giorgio da Saronno, Alberto da Lodi, Bernardino Luini e Cesare Magni » in GATTI PERER Maria Luisa (a cura), *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, Milano : Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 1996, p. 137-184.

ID., « Tecnica e stile degli affreschi di Masolino nel battistero della collegiata di Castiglione Olona » in *Masaccio e Masolino : pittori e frescanti*, Milano : Skira, 2004, p. 123-136.

MARAZZI Mario, « L'oratorio di Thomas Becket nella cattedrale di Anagni » in LEFEVRE Renato (a cura), *Cattedrali del Lazio*, Roma : Fratelli Palombi, 1986, p.199-206.

MARCELLI Fabio (a cura), *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, Fabriano : Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, 1998, 235 p.

MARCHEI Cristina (a cura), *S. Maria in Trastevere*, Milano : Silvana, 1999, 71 p.

MARCHINI Giuseppe, *Il Duomo di Prato*, Prato : Electa, 1957, 93 p. et pl. hors texte.

ID., *La cappella del Sacro Cingolo nel Duomo di Prato*, Prato : Edizioni del Palazzo, 1976, 43 p.

MARCHINI Giuseppe, MICHELETTI Emma (a cura), *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, Firenze : Cassa di Risparmio di Firenze, 1987, 407 p.

MARGIOTTA Anita, « Su alcuni particolari iconografici del ciclo cavalliniano di Santa Maria in Trastevere ed il problema dei rapporti con la cultura figurativa bizantina » in ROMANINI Angiola Maria (a cura), *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, atti della settimana di studi di storia dell'arte medievale delli università di Roma (III, 15-20 maggio 1978), Roma, 1980, Vol. 2, p.41-49.

« Marie des Évangiles » in *Cahiers Évangile*, 1991, 77, 74 p.

MARIUCCI Giovanna, *Assise : où trouver les maîtres primitifs, Cimabue, Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti*, Paris : Hazan, 2004, 127 p.

MARTIN Roger, *Saint Michel d'Aiguilhe*, Le Puy-Lyon : Xavier Mappus, 1962, non paginé.

MARTINI Alberto, *Masolino a Castiglione Olona*, Milano : Fabbri-Skira, 1965, 38 p. (L'arte racconta).

MARUCCHI Orazio, *Le catacombe romane*, Roma : Desclée Lefebvre, 1905, 2e édition, 713 p.

MASSACCESI Fabio, « La chiesa di Santa Maria in Porto Fuori : alcune riflessioni » in *Ravenna, studi e ricerche*, 2005(2006), 12,1/2, p. 205-225.

MATALON Stella, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano : Cassa di risparmio delle provincie lombarde, 1963, 501 p.

MATTHIAE Guglielmo, « Note di pittura laziale del Medioevo » in *Bollettino d'Arte*, 1951, série IV, XXXVI, p. 112-118.

ID. (a cura), *Andrea Delitio nel Duomo di Atri*, Roma : Associazione fra le Casse di Risparmio Italiane, 1965, 31 p.

ID., *Pittura medioevale abruzzese*, Milano : Electa, 1969, 209 p.

ID., *Pietro Cavallini*, Roma : De Luca, 1972, 285 p.

ID. (a cura), *Gli affreschi della cattedrale di Atri*, Roma : Autostrade, 1976, 27 p. et XC pl.

ID., *Pittura romana del Medioevo*, Roma : Palombi, 1987-1988, 2 vol., 310 et 387 p.

MAYAFFRE Damon, « Effervescence autour des *corpus* » in BALLARD Michel, PINEIRA-TRESMONTANT Carmen, *Les corpus en linguistique et en traductologie*, Arras : Artois Presses Université, 2007, p. 60-69.

MAZZINI Franco, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano : Silvana, 1965, 684 p.

ID., « Un problema di pittura lombarda, 1479 : il tramezzo dell'Annunciata di Borno in Valle Camonica » in FLORES D'ARCAIS Francesca, OLIVARI Mariolina, TOGNOLI BARDIN Luisa (a cura), *Arte lombarda del secondo millennio*, Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua, Milano : Federico Motta, 2000, p. 66-74.

MAZZOTI Mario, *La chiesa di S. Maria in Porto Fuori : scritti editi ed inediti*, Ravenna : Longo, 1991, 190 p.

MBA-ZUÉ Nicolas, *Des noces de Cana au mariage chrétien*, Paris : L'Harmattan, 2010, 153 p.

MEDEA Alba, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma : Collezione Meridionale, 1939, 2 vol.

Medieval frescoes from the Vatican Museums collection, catalogue d'exposition (Lubbock, Texas, 2 juin – 15 septembre 2002), Lubbock : Francesco Buranelli/ Margaret Lutherer, 2002, 107 p.

Medioevo aostano. La pittura intorno all'anno mille in cattedrale e in Sant'Orso, Torino : Umberto Allemandi, 2000, 2 vol., 308 et 141 p.

MEISS Millard, *The great age of fresco. Discoveries, recoveries and survivals*, London : Phaidon Press, 1970, 251 p.

MELILLI Angela Maria, « Galatina. Assisi delle Puglie » in *Il giornale dell'arte*, juillet-août 2005, XXIII, fasc. 245, p. 27.

MÉRAS Mathieu, « Les peintures murales du XIVe siècle de Bioule et de Saux » in *Les Monuments historiques de la France*, 1958, nouvelle série, IV, p. 70-82.

MERCOGLIANO Arcangelo, *Le basiliche paleocristiane di Cimitile*, Roma : Barone, 1988, 311 p.

MESSINA Aldo, *Le chiese rupestri del Val di Noto*, Palermo : Istituto siciliano di studi byzantini e neoellenici, 1994, 174 p. (Monumenti, 4).

MESURET Robert, « Les peintures murales de Montbrun » in *Gazette des Beaux-arts*, octobre 1965, VIe période, LXVI, 107e année, p. 233-234.

ID., *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XIe au XVIe siècle (Languedoc, Catalogne septentrionale, Guienne, Gascogne, Comté de Foix)*, Paris : Picard, 1967, 312 p.

MIARELLI MARIANI Ilaria, RICHIELLO Maria (a cura), *Santa Maria del Popolo : storia e restauri*, Roma : Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2009, 2 vol.

MICHA Alexandre, *Les Enfances du Christ dans les évangiles apocryphes*, Paris : Aubier, 1993, 206 p.

MICHEL Paul-Henri, *Les fresques de Tavant : la crypte*, 2e édition, Paris : Le Chêne, 1956, 24 p.

MIDDIONE Roberto, *San Lorenzo Maggiore*, Castellammare di Stabia : Eidos, 1996, 101 p.

MIGLIORANZI Corinna, *La Cappella Basso-Della Rovere nella Chiesa di Santa Maria del Popolo in Roma*, Roma : Stabilimento della Società Poligrafica, 1907, 22 p.

MILZA Pierre, *Histoire de l'Italie. Des origines à nos jours*, Paris : Fayard, 2005, 1098 p.

MIMOUNI Simon C., « Les Vies de la Vierge. État de la question » in *Apocrypha*, 1994, 5, p. 211-248.

MINONZIO Donata, *Val Sermenza in Valsesia. Repertorio analitico dei dipinti murali nel Medioevo*, Borgosesia : Tipolitografia di Borgosesia, 2005, 174 p.

MINOTT Charles Ilsley, *The iconography of the frescoes of the life of Christ in the Church of Sant'Angelo in Formis*, Thèse de doctorat, Princeton University, Ann Arbor : UMI, 1995, 254 p.

MIRABILE Davide, « Un nuovo documento per Santa Maria delle Grazie a Varallo Sesia : un nuovo appiglio per Gaudenzio giovane? » in *Sacri Monti*, 2007, 1, p. 365-379.

MITCHELL John, « The painted decoration of the early medieval monastery » in HODGES Richard, MITCHELL John, *San Vincenzo al Volturno. The archaeology, art and territory of an early medieval monastery*, 1985, p. 125-176. (B.A.R. International Series, 252).

MITCHELL William J. Thomas, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2009, 317 p.

MOLAJOLI Bruno, *Guida artistica di Fabriano*, 2e édition, Fabriano : Rotary Club, 1968, 222 p.

MOMMÉJA Jules, *Les fresques du château de Bioule (Tarn-et-Garonne)*, Paris : Plon, 1889, 15 p.

MONACO Cecilia, *La Cappella degli Scrovegni*, Roma : Istituto poligrafico dello Stato, 2004, 87 p.

MONGIELLO Giovanni, « Il restauro della chiesa di Santa Maria dell'Alizza in Alezio » in *Arte Cristiana*, 1974, LXII, fasc. 613, p. 225-236.

MONNERET Jean-Luc, *L'Évangile dans tous ses états*, Paris : Dervy, 2005, 587 p.

MORACHIELLO Paolo, *Fra Angelico, les fresques de San Marco*, Paris : Gallimard / Electa, 1996, 343 p.

MORANDI Ubaldo, *La Cattedrale di Siena : ottavo centenario della consacrazione 1179-1979*, Catalogue d'exposition, Siena : Archivio di Stato, 1980, 94 p.

MORASSI Antonio, « Affreschi romanici di Castel Appiano » in *Bollettino d'Arte*, 1927, série II, VI, fasc. VII, p. 433-458.

ID., *Storia della pittura nella Venezia Tridentina. Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Roma : Istituto Poligrafico dello Stato, 1934, 485 p.

MOREY Charles Rufus, « Christus Crucifer » in *The Art Bulletin*, juin 1922, 4, fasc. 4, p. 117-126.

MORISANI Ottavio, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Napoli : Di Mauro, 1962, 293 p.

MORMONE Raffaele, *La chiesa trecentesca di Donnaregina*, Napoli : Editoriale Scientifica, 1977, 39 p.

MORO Laura, ROSSETTI BREZZI Elena, *Il complesso conventuale di S. Francesco a Cassine*, Torino : Orso, 1983, 44 p.

MORVAN Yves, « Et c'est ainsi qu'Anna est grande… Découverte de peintures murales dans l'église Saint-Vincent de Saint-Flour » in *Bulletin Historique et Scientifique de l'Auvergne*, juillet-septembre 1998, XCIX, fasc. 738, p. 209-237.

MOSCHETTI Andrea, « Gli affreschi della cappella del Crocefisso nella chiesa dei Santi Apostoli di Venezia » in *L'Arte*, 1904, VII, p. 398.

MOYRAND Henri, *Les fresques de l'église de Tavant*, Tours : Arrault & cie, 1938, 8 p. et 23 pl.

MUÑOZ Antonio, *Il restauro del tempio della Fortuna Virile*, Roma : Società editrice d'arte illustrata, 1925, 43 p.

MUSCOLINO Cetty, « Gli affreschi dell'aula capitolare dell'abbazia di Pomposa : restauri e ritrovamenti » in *Quaderni di Soprintendenza*, 2001(2002), 5, p. 114-120.

N

NEFF Amy, « The pain of Compassio : Mary's labor at the foot of the Cross » in *The Art Bulletin*, juin 1998, 80, fasc. 2, p. 254-273.

NESSELRATH Arnold, *Vaticano, la Cappella Sistina. Il Quattrocento*, Milano : FMR, 2003, 202 p.

NICOLAS Michel, *Études sur les évangiles apocryphes*, Paris : Michel Lévy Frères, 1866, 438 p.

NOCIONI Torello Augusto, *La basilica di S. Trinita in Firenze : arte, storia, leggenda*, Firenze : Marconi, 1980, 126 p.

NORDHAGEN Jonas, « The origin of the washing of the child in the Nativity scene » in *Byzantinische Zeitschrift*, 1961, 54, fasc. 2, p. 333-337.

ID., *The frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, Roma : "L'Erma" di Bretschneider, 1968, 125 p. et 139 pl. (Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia, III).

ID., « S. Maria Antiqua : the frescoes of the seventh century » in *Acta ad Archaeologiam et atrium historiam pertinentia*, Institutum Romanum Norvegiae, 1978, VIII, p. 89-142 + planches.

NORELLI Enrico, « Avant le canonique et l'apocryphe : aux origines des récits de la naissance de Jésus », in *Revue de théologie et de philosophie*, 126, 1994, p. 305-324.

NOVA Alessandro, « I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo : scene della Passione e devozione francescana » *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Milano : Silvana, 1983, p. 197-215.

O

OFFNER Richard, « Niccolò di Pietro Gerini » in *Art in America*, 1921, 9, p. 233 et suivantes.

ORLANDONI Bruno, PROLA Domenico, *Il Castello di Fenis*, Aosta : Musumeci, 1982, 380 p.

OROFINO Giulia, *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, Cassino : Università degli Studi di Cassino, 2000, 276 p.

ORSOLINI Joseph, *L'art de la fresque en Corse de 1450 à 1520*, Gênes : Sagep, 1989, 199 p.

OSBORNE John, *Early medieval wall-painting in the lower church of San Clemente*, New York : Garland, 1984, 208 p. et 33 pl.

ID., *Santa Maria Antiqua al Foro Romano : cento anni dopo*, Atti del colloquio internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), Roma : Campisano, 2004, 222 p.

OTTAWAY John, « La Vierge, racine de l'Église : l'exemple de Saint-Lizier » in *Marie, l'art et la société, des origines du culte au XIIIe siècle, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1994, XXV, p. 129-162.

OTTOLENGHI Luisa, « Stile e derivazioni iconografiche nei riquardi Cristologici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna » in *Felix Ravenna*, avril 1955, 3e série, fasc. 16, p. 5-42.

P

PACE Valentina, « Su Santa Maria di Ronzano : problemi e proposte » in *Commentari*, 1969, N.S., 20, p. 259-269.

ID., « Precisazioni sugli affreschi dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco » in *Commentari*, 1970, 21, p. 291-297.

PADOA RIZZO Anna, *La Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato*, Prato : Martini, 1997, 221 p.

PALAZZO Éric, « Les peintures de la crypte de Tavant. État des questions et perspectives de recherches » in *Reading images and texts : Medieval images and texts as forms of communication*, 3rd Utrecht Symposium on Medieval Literacy (Utrecht, 2000), Turnhout : Brepols, 2005, p. 395-424.

PANOFSKY Erwin, *Essai d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1967, 394 p.

ID., *Les Primitifs flamands*, Tours : Hazan, 2003, 2e édition, 806 p. et LXXIV pl.

PANTONI Angelo, *Le chiese e gli edifici del monastero di San Vincenzo al Volturno*, Montecassino : Pisani, Isola del Liri, 1980, 237 p. (Miscellanea cassinese, 40).

PANZA Pierluigi, TUCCI Grazia (a cura), *Siena : lo Spedale di Santa Maria della Scala*, Firenze : Alinea, 1996, 96 p.

PAONE Stefania, « Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia : percorsi stilistici nella Napoli angioina » in *Arte Medievale*, 2004, III, 1, p. 87-118.

PAPASTAVROU Hélène, « Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique » in *Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, 1993, 41, p. 141-168.

PARENTE Pasquale, *La basilica di S. Angelo in Formis (presso Capua) e l'arte del secolo XI*, Capua : Francesco Cavotta, 1912, 104 p.

PARIS Jean, *La Fuite en Égypte*, Paris : Éditions du Regard, 1998, 76 p.

PARLATO Enrico, ROMANO Serena (a cura), *Italia Romanica, Vol. 13 Roma e il Lazio*, Milano : Jaca Book, 1992, 532 p.

PASI Silvia, *La pittura monumentale in Romagna e nel Ferrarese fra IX e XIII secolo*, Imola : University Press Bologna , 2001, 228 p.

PASTOUREAU Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris : Seuil, 2011, 235 p.

ID., *Traité d'héraldique*, Paris : Picard, 1993, 2e édition, 278 p.

PATERNA BALDIZZI Leonardo, *La Chiesa di S.ta Maria Egiziaca in Roma*, Napoli : Pansini, 1928, 87 p.

ID., *L'arte medioevale nella chiesa di Santa Chiara di Napoli*, Roma : Istituto Grafico Tiberino, 1944, 66 p.

PAULMIER-FOUCART Monique, LUSIGNAN Serge, « Vincent de Beauvais et l'histoire du *Speculum Maius* » in *Journal des savants*, 1990, 1-2, p. 97-124.

PAUPERT Catherine, *Aux frontières du Nouveau Testament : motifs apocryphes en Maurienne et en Tarentaise*, Alzieu : Brepols, 1998-2002, 5 vol.

PEETERS Paul, *Évangiles apocryphes, Tome II, L'évangile de l'Enfance (rédactions syriaques, arabe et arméniennes)*, Paris : Picard, 1914, 330 p.

Peintures murales des Hautes-Alpes (XVe-XVIe siècles), Paris : Inventaire général, 1987, 271 p. (Cahiers de l'Inventaire, 7).

PÉNEAUD Philippe, *Le visage du Christ. Iconographe de la Croix*, Paris : L'Harmattan, 2009, 294 p.

PÉREZ-HIGUERA Teresa, *La Nativité dans l'art médiéval*, Paris : Citadelles & Mazenod, 1996, 268 p.

PERKINS Mason, « Pitture senesi poco conosciute V » in *La Diana, Rassegna d'arte e vita senese*, 1931, VI, fasc. III, p. 187-203.

ID., « Pitture senesi poco conosciute VIII » in *La Diana, Rassegna d'arte e vita senese*, 1932, VII, fasc. II, p. 79-90.

PIAZZA Simone, « Une communion des apôtres en Occident. Le cycle pictural de la Grotta del Salvatore près de Vallerano » in *Cahiers Archéologiques*, 1999, 47, p. 137-158.

ID., « Du roc à l'image : la peinture et sa place dans les grottes naturelles du Latium et de Campanie du nord » in RUSSO Daniel (dir.), *Peintures murales médiévales, XIIe-XVIe siècles. Regards comparés*, Actes du colloque tenu à l'Université de Bourgogne (Dijon, 15-17 septembre 2003), Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2005, p. 181-192.

ID., *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Rome : École Française de Rome, 2006, 308 p. et 84 pl.

PIERRE Dominique, « L'iconographie des noces de Cana » in *Cahiers Évangile*, septembre 2001, 117, supplément, p. 77-84.

PIETRANGELI Carlo (a cura), *La basilica romana di Santa Maria Maggiore*, Firenze : Nardini, 1987, 336 p.

PILTÉ (Abbé), *Les peintures murales de l'église de Lavardin*, Vendôme : Impr. de Launay & Fils, 1911, 22 p.

Pinacoteca di Brera, Scuole lombarda e piemontese 1300-1535, Milano : Electa, 1989, 191 p.

PIOVANELLI Pierluigi, « Pre- and post-canonical Passion stories. Insights into the development of christian discourse on the death of Jesus » in *Apocrypha*, 2003, 14, p. 99-128.

Plaisirs et manières de table aux XIVe et XVe siècles, catalogue d'exposition, Musée des Augustins (23 avril – 29 juin 1992), Toulouse : Musée des Augustins, 1992, 345 p.

PLAT (Abbé), « Lavardin » in *Congrès Archéologique de France*, 1926, LXXXVIIIe session (Blois, 1925), p. 313-368.

POLONOVSKI Max, « Saulcet » in *Congrès Archéologique de France*, 1991, CXLVI^e^ session (Bourbonnais, 1988), p. 389-397.

PRATESI Franco, *La splendida Basilica di San Miniato a Firenze. Il Rinascimento inizia da qui*, Firenze : Octavo, 1995, 350 p.

PRÉ Madeleine, « Dernières découvertes de peintures murales en l'église d'Asnières-sur-Vègre » in *Gazette des Beaux-arts*, VIe période, 98e année, XLVIII, juillet-août 1956, p. 1-10.

ID., « L'église d'Asnières-sur-Vègre et ses peintures murales » in *Congrès Archéologique de France*, 1961, CXIXe session (Maine, 1961), p. 153-162.

PRESTA Teodoro, MARSICOLA Clemente, *La Basilica Orsiniana Santa Caterina in Galatina*, Genova : Stringa, 1984, 186 p.

« Protévangile de Jacques » in HAMMAN Adalbert, *L'empire et la croix*, Paris : Éditions de Paris, 1957, p. 211-232.

PROTO PISANI Rosanna Caterina, *Luce e disegno negli affreschi di Andrea del Castagno*, Firenze : Sillabe, 2000, 79 p.

Q

QUACQUARELLI Antonio, « La conoscenza della Nativita nell'iconografia dei primi secoli attraverso gli apocrifi » in *Vetera Christianorum*, 1988, 25, p. 199-215.

R

Rapport sur les fresques découvertes dans l'église de Breuil-la-Réorte, canton de Surgères, Charente-Maritime, rapport rédigé par l'Archiviste en chef, Conservateur des A.O.A., La Rochelle, 8 novembre 1956.

RASMO Niccolò « La cappella di S. Caterina ai Domenicani di Bolzano » in *Cultura atesina*, 1951, 1, fasc. 4, p. 152-160.

ID., « Il Castello di Appiano » in *Cultura atesina*, 1967, 21, fasc. 5.

RASPI SERRA Joselita, BARBINI Bruno (a cura), *Viterbo medioevale*, Novara : Istituto geografico De Agostini, 1975, 64 p.

RAZETO Francesco, « La cappella Tornabuoni a Santa Maria Novella » in *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Firenze : Becocci, 1998, p. 89-100.

RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien, Tome I Introduction générale*, Paris : Presses Universitaires de France, 1955, 480 p.

ID., *Iconographie de l'art chrétien, Tome II Iconographie de la Bible, Vol. 1 Ancien Testament*, Paris : Presses Universitaires de France, 1956, 470 p.

ID., *Iconographie de l'art chrétien, Tome II Iconographie de la Bible, Vol. 2 Nouveau Testament*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957, 771 p.

ID., *Iconographie de l'art chrétien, Tome III Iconographie des saints,* Paris : Presses Universitaires de France, 1958-1959, 3 vol., 1527 p.

REBIC Adalbert, « L'eau changée en vin » in *Communio*, janvier-février 2006, XXXI, fasc. 1, p. 31-38.

REEKMANS Louis, « La "dextrarum iunctio" dans l'iconographie romaine et paléochrétienne » in *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 1958, XXXI, p. 23-95 + 16 pl.

Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi, catalogue d'exposition (Urbino, Palazzo Ducale, 28 juin – 30 septembre 1973), Urbino, 1973, 847 p.

RHEIN André, « Ebreuil » in *Congrès Archéologique de France*, 1916, LXXXe session (Moulins-Nevers, 1913), p. 100-124.

ID., « Ebreuil » in *Congrès Archéologique de France*, 1939, CI^e^ session (Allier, 1938), p. 329-332.

RICCETTI Lucio (a cura), *Il duomo di Orvieto*, Roma : Laterza, 1988, 288 p.

RICCI Claudia, *La chiesa di Santa Felicita a Firenze*, Firenze : Mandragora, 2000, 61 p.

RICCI Fulvio, « Un raro tema iconografico : il "Lignum Vitae Christi" di S. Bonaventura nella chiesa di S. Silvestro a Tuscania » in *Biblioteca e società*, 1992, 11, fasc. 1-2, p. 27-29.

RICKARD Charles, *Rocamadour*, Rennes : Ouest-France, 1982, 32 p.

RIEDMANN Josef (a cura), *Il sogno di un principe. Mainardo II e la nascita del Tirolo*, Mostra storica del Tirolo (Castel Tirolo – Abbazia di Stams 13 maggio – 31 ottobre 1995), Milano : Giorgio Mondadori, 1995, 600 p.

RIGAUX Dominique (dir.), *Une mémoire pour l'avenir : peintures murales des régions alpines*, catalogue d''exposition (28 janvier – 15 octobre 1997), Novara : Interlinea, 1997, 255 p.

RINALDI Sara, FAVINI Aldo, NALDI Alessandro, *Firenze romanica. Le più antiche chiese della città, di Fiesole e del contado circostante a nord dell'Arno*, Firenze : Editori dell'Acero, 2005, 223 p.

ROBB David M., « The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries » in *The Art Bulletin*, décembre 1936, 18, fasc. 4, p. 480-526.

ROCACHER Jean, *Découvrir Toulouse, Vol. 5 Le musée des Augustins*, Toulouse : Privat, 1986, 47 p.

ID., « La chapelle Saint-Jean des Vignes à Saint-Plancard » in *Congrès Archéologique de France*, 2002, CLIV^e^ session (Toulousain et Comminges, 1996), p. 151-158.

ROCCHI Giuseppe, *S. Maria del Fiore : rilievi, documenti, indagini strumentali, interpretazione* : Il corpo basilicale, Milano : U. Hoepli, 1988, 100 p.

ID., *S. Maria del Fiore : rilievi, documenti, indagini strumentali, interpretazione : Piazza, battistero, campanile*, Firenze : Dipartimento di storia dell'architettura e restauro delle strutture architettoniche, Università degli studi di Firenze, 1996, 159 p.

ROMAGNE Louis (Abbé), *Églises et chapelles de Névache-Plampinet*, Lyon : Audin-Tixier, 1985, 63 p.

ROMANELLI Pietro, NORDHAGEN Jonas, *S. Maria Antiqua*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1964, 64 p. + planches hors texte.

ROMANO Giovanni (a cura), *La sala baronale del Castello della Manta*, Milano : Olivetti, 1992, 117 p. (Quaderni del restauro, 9).

ID. (a cura), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino : Fondazione CRT, 1997, 391 p. (Arte in Piemonte, 11).

ROMANO Serena, « Le storie parallele di Assisi : Il Maestro di San Francesco » in *Storia dell'Arte*, 1982, 44, p. 73-81.

ID., *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma : Àrgos, 1992, 520 p.

ID., *La basilica di San Francesco ad Assisi : pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma : Viella, 2001, 270 p.

ID., *Pittura medievale a Roma. Vol. IV*, *Riforma e tradizione (1050-1198), Corpus,* Roma : Jaca Book, 2006, 407 p.

ROMANO Serena, BOCK Nicolas (a cura), *Le Chiese di San Lorenzo e San Domenico : gli ordini mendicanti a Napoli*, Atti della II Giornata di Studi su Napoli (Lausanne, 2001), Napoli : Electa, 2004, 191 p.

RONCI Gilberto, « Antichi affreschi in S. Sisto Vecchio a Roma » in *Bollettino d'arte*, 1951, série IV, XXXVI, p. 15-26.

ID., « Gli affreschi trecenteschi » in SPIAZZI Raimondo (a cura), *La chiesa e il monastero di San Sisto all'Appia*, Bologna : Studio Domenicano, 1992, p. 683-698.

ROPS Daniel, *Les évangiles de la Vierge*, Paris : Robert Laffont, 1948, 262 p. (Bibliothèque chrétienne d'histoire).

ID., *L'Église de la Renaissance et de la Réforme, Tome II, Une ère de renouveau : la Réforme catholique*, Paris : Arthème Fayard, 1955, 569 p.

ROQUE Paul, *Les peintres primitifs niçois. Guide illustré*, Nice : Serre, 2006, 2e édition, 287 p.

ROQUES Marguerite, *Les peintures murales du Sud-est de la France, XIIIe au XVIe siècle*, Paris : Picard, 1961, 444 p.

ROSATELLI Eraldo, *Il Duomo di Orvieto. Fede, arte, letteratura*, Perugia : Quattroemme, 2000, 142 p.

ROSATI Fernando, *La chiesa di San Francesco in Gubbio nella storia nell'arte*, Città di Castello : Rubini & Petruzzi, 1983, 167 p.

ID., *Chiesa di S. Francesco Gubbio : (secc. XIII - XX) ; raccolta documentario-bibliografica*, Gubbio : Biblioteca San Francesco, 1989, 127 p.

ROSAYE Jean-Paul, « Corpus et modélisation : l'exemple darwinien » in BALLARD Michel, PINEIRA-TRESMONTANT Carmen, *Les corpus en linguistique et en traductologie*, Arras : Artois Presses Université, 2007, p. 17-32.

ROSSI Francesco, « Appunti sulla pittura gotica tra Ancona e Macerata » in *Bolletino d'Arte*, 1968, 5e série, 52, p. 197-206.

ID. (a cura), *Masolino da Panicale : il battistero di Castiglione Olona*, Bergamo : Monumenta Longobardica, 1975, 20 p.

ROTEN Johann G., « Marie et les apocryphes » in *Marie dans les récits apocryphes chrétiens*, Actes de la 60e session de la Société Française d'Études Mariales (Solesmes, 2003), Paris : Médiaspaul, 2004, p. 13-52.

ROTONDI Pasquale, *Studi e ricerche intorno a Lorenzo e Jacopo Salimbeni da S. Severino, Pietro da Montepulciano e Giacomo da Recanati*, Fabriano : Gentile, 1936, 161 p.

ROUCHON-MOUILLERON Véronique, *Rota in medio rotae : les peintures murales du baptistère de Parme : essai d'iconographie monumentale*, Thèse de doctorat, Université Paris IV, 1998, 623 p.

ID., « Décor peint, structuration liturgique et usage civique : les peintures du baptistère de Parme » in RUSSO Daniel (dir.), *Peintures murales médiévales, XIIe-XVIe siècles. Regards comparés*, Actes du colloque tenu à l'Université de Bourgogne (Dijon, 15-17 septembre 2003), Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2005, p. 77-85.

ROVERETO Adele, *Il convento di San Bernardino di Ivrea e il ciclo pittorico di Gian Martino Spanzotti*, Ivrea : Priuli & Verlucca, 1990, 96 p.

ROZE Jean-Baptiste Marie (trad.), *Jacques de Voragine. La Légende Dorée*, Paris : Garnier-Flammarion, 1967, 2 vol.

RUPIN Ernest, *Roc-Amadour*, Paris : G. Baranger fils, 1904, 416 p.

RUSSO Daniel (dir.), *Peintures murales médiévales, XIIe-XVIe siècles. Regards comparés*, Actes du colloque tenu à l'Université de Bourgogne (Dijon, 15-17 septembre 2003), Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2005, 216 p. (Art & Patrimoine).

ID., « La sainte Famille dans l'art chrétien au Moyen-Âge. Étude iconographique » in *Marie et la sainte Famille. Les récits apocryphes chrétiens*, Tome II, Actes de la 62e session de la Société Française d'Études Mariales (Nevers, septembre 2005), Paris : Médiaspaul, 2006, p. 97-119.

S

SAINTE-MARIE Jean-Pierre, *Saint-Germain d'Auxerre*, Auxerre : L'Yonne Républicaine, 1981, 2e édition, 31 p.

Saint-Nicolas de Tavant (Indre-et-Loire), Tours : Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Région Centre, 2002, 55 p. (Images du patrimoine, 213).

SALET François, « Les fresques de Martignac (Lot) » in *Bulletin Monumental*, 1944, CII, p. 147-148.

SALMI Mario, « Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno » in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1919, 13, p. 139-180.

ID., *L'abbazia di Pomposa*, Milano : Pizzi, 1966, 2e édition, 289 p.

SALVINI Joseph, « La chapelle funéraire de Jouhet » in *Congrès archéologique de France*, 1952, CIX^e^ session (Poitiers, 1951), p. 220-223.

SAMARITANI Antonio, DI FRANCESCO Carla (a cura), *Pomposa. Storia, arte, architettura*, Ferrara : Corbo, 1999, 341 p.

San Clemente, Roma, Roma : Collegio S. Clemente, 1973, non paginé.

SANDBERG VAVALÀ Evelyn, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona : La Tipografica Veronese, 1926, 404 p.

SANPAOLESI Piero, « San Piero Scheraggio » in *Rivista d'arte*, 1933, 15, p. 129-150.

Santa Maria della Scala dall'ospedale al museo, Catalogue d'exposition, Siena : Alsaba/Maschietto & Musolino/Nuova immagine, 1995, 192 p.

SANTANGELO Enrico, *Castelli e tesori d'arte della Media Valle dell'Aterno. Fossa, Ocre, San Demetrio ne' Vestini, Sant'Eusanio Forconese, Villa Sant'Angelo*, Pescara : Carsa, 2002, 143 p.

SANTI Francesco, « Restauro di opere umbre inedite o mal note » in *Bollettino d'Arte*, 1959, série IV, XLIV, p. 170-179.

SANTI Francesco, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Vol. 1, Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Roma : Istituto Poligrafico dello Stato, 1969, 215 p.

San Vincenzo al Volturno e la cripta dell'abate Epifanio, Montecassino : Edizioni dell'Abbazia di Montecassino, 1970, 59 p.

SAPIN Christian (dir.), *Peindre à Auxerre au Moyen Age, IXe-XIVe siècles. 10 ans de recherches à l'abbaye Saint-Germain et à la cathédrale Saint-Etienne d'Auxerre*, Auxerre : Cths, 1999, 312 p. (Mémoires de la section d'archéologie et d'histoire de l'art, 7).

SAUTREAU Jean, *La Tour de Veyrines, ses peintures murales*, Bordeaux : Centre régional de documentation pédagogique, 1972, 39 p.

SAVOYAT Joseph *Saint-Chef : visite de l'abbaye et de la cité médiévale*, Saint-Chef : Mairie de Saint-Chef, 1992, 95 p.

SCHAPIRO Meyer, *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, Paris : Macula, 2000, 207 p.

SCHIANCHI Giorgio, *Il Battistero di Parma : iconografia, iconologia, fonti letterarie*, Milano : Vita e pensiero, 1999, 449 p.

SCHILLER Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst. 1, Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*. *2, Die Passion Jesu Christi*. *4.2 Maria*. Gütersloh : G. Mohn, 1969, 1968, 1980, 484–671-472 p.

ID., *Iconography of christian art, Vol. I, Christ's incarnation Childhood Baptism-Temptation Transfiguration Works and miracles*, traduit de l'allemand par Janet Seligman, London : Lund Humphries, 1971, 217 p. et pl. hors-texte.

ID., *Iconography of christian art, Vol. 2, The Passion of Jesus Christ*, traduit de l'allemand par Janet Seligman, London : Lund Humphries, 1972, 692 p.

SCHMIDT Francis, *La pensée du Temple. De Jérusalem à Qoumrân. Identité et lien social dans le judaïsme ancien*, Paris : Seuil, 1994, 370 p.

SCHMITT Jean-Claude, « L'Occident, Nicée II et les images du VIIIe au XIIIe siècle » in BOESPFLUG François, LOSSKY Nicolas (dir.), *Nicée II : 787-1987, douze siècles d'images religieuses*, Paris : Cerf, 1987, p. 271-301.

ID., *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris : Gallimard, 1990, 432 p.

ID., « Représentations » in DUHAMEL Claudie, LOBRICHON Amado et Guy, *Georges Duby. L'écriture de l'Histoire*, Bruxelles : De Boeck, 1996, p. 267-278.

ID., *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, 409 p. (Le temps des images).

SCHMITT Jean-Claude, « L'Exception corporelle : à propos de l'Assomption de Marie » in HAMBURGER Jeffrey F., BOUCHÉ Anne-Marie, *The mind's eye. Art and theological argument in the Middle Ages*, Princeton : Princeton University Press, 2006, p. 151-185.

ID., « Les images médiévales » in DELPORTE Christian, GERVEREAU Laurent, MARÉCHAL Denis (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris : Nouveau Monde, 2008, p. 34-43.

SCRIATTOLI Andrea, *Viterbo nei suoi monumenti*, Roma : Capaccini, 1915-1920, 2 vol.

SCUDIERI Magnolia, *Gli affreschi dell'Angelico a San Marco*, Firenze : Giunti, 2004, 127 p.

SEGRE MONTEL Costanza, « Committenza e programma iconografico nei due cicli pittorici di Sant'Orso e della cattedrale di Aosta » in *Medioevo aostano. La pittura intorno all'anno mille in cattedrale e in Sant'Orso*, vol. I Atti del convegno internazionale (Aosta 15-16 maggio 1992), Torino : Umberto Allemandi, 2000, p. 137-183.

ID., « La pittura romanica » in ORLANDONI Bruno, ROSSETTI BREZZI Elena (a cura), *Sant'Orso di Aosta, il complesso monumentale*, Aosta : Tipografia Valdostana, 2001, vol. I, p. 79-100.

SEMERARO-HERRMANN Marialuisa, *Il santuario rupestre di San Biagio a San Vito dei Normanni*, Brindisi : Schena, 1982, 205 p.

SEMERARO HERRMANN Marialuisa, SEMERARO Raffaele, *Arte medioevale nelle lame di Fasano*, Fasano : Schena, 1996, 331 p.

ID., « L'insediamento rupestre di S. Biagio a San Vito dei Normanni : il degrado e l'abbandono di un'antica testimonianza della storia e della cultura pugliese » in *Fogli di periferia*, 1991, 3, fasc. 2, p. 11-16.

SENTIS Gabrielle, « Les peintures murales de la chapelle Saint-Martin au Monêtier-les-Bains (Hautes-Alpes) » in *Congrès Archéologique de France*, 1974, CXXX^e^ session (Dauphiné, 1972), p. 222-227.

ID., « Les peintures murales de l'église Saint-Sébastien à Plampinet » in *Congrès Archéologique de France*, 1974, CXXX^e^ session (Dauphiné, 1972), p. 237-242.

SERINGE Philippe, *Les symboles dans l'art, dans les religions et dans la vie de tous les jours*, Genève : Hélios, 1988, 459 p.

SERRA Luigi, *L'arte nelle Marche. Vol. 2, Il periodo del Rinascimento*, Roma : Evaristo Armani, 1934, 550 p.

SERRA Renata (a cura), *Italia Romanica, Vol. 10 La Sardegna*, Milano : Jaca Book, 1988, 434 p.

S. Francesco di Cassine : sopravvivenze di un monumento gotico, Regione Piemonte, Assessorato all'Istruzione e Cultura, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Piemonte, Cassine, 1979, 91 p.

SHORR Dorothy C. « The mourning Virgin and saint John » in *The Art Bulletin*, juin 1940, 22, fasc. 2, p. 61-69.

ID., « The iconographic development of the Presentation in the Temple » in *The Art Bulletin*, mars 1946, 28, fasc. 1, p. 17-32.

SIMONS Patricia, « Patronage in the Tornabuoni Chapel, Santa Maria Novella, Florence » in KENT F.W., SIMONS Patricia (éd.), *Patronage, art, and society in Renaissance Italy*, Humanities Research Centre, Canberra – Oxford : Clarendon Press, 1987, p. 221-250

SINDING-LARSEN Staale, *Iconography and Ritual. A study of analytical perspectives*, Oslo : Universitetsforlaget AS, 1984, 210 p.

SIRE Marie-Anne, *Albi. La cathédrale Sainte-Cécile*, Paris : Éditions du patrimoine, 2002, 79 p.

SOURNIA Bernard, VAYSSETTES Jean-Louis, « La Thurroye : fragments d'un palais cardinalice du XIVe siècle à Villeneuve-lès-Avignon » in *Congrès Archéologique de France*, 2000, CLVII^e^ session (Gard, 1999), p. 477-488.

ID., *Villeneuve-lès-Avignon. Le fort Saint-André et la chartreuse du Val-de-Bénédiction*, Paris : Monum', Éditions du Patrimoine, 2001, 63 p. (Itinéraires du patrimoine).

ID., *Villeneuve-lès-Avignon. Histoire artistique et monumentale d'une villégiature pontificale*, Paris : Monum', Éditions du Patrimoine, 2006, 430 p. (Cahiers du Patrimoine, 72).

SPADA PINTARELLI Silvia, *Affreschi in Alto Adige*, Venezia : Arsenale, 1997, 251 p.

SPAIN Suzanne, « "The promised blessing" : the iconography of the mosaics of S. Maria Maggiore » in *The Art Bulletin*, décembre 1979, 61, 4, p. 518-540.

SPENCER John R., « Spatial imagery of the Annunciation in fifteenth century Florence » in *The Art Bulletin*, 1955, 37, p. 273-280.

SPERANZA Laura, LORENZI Paola, MARIOTTI Paola Ilaria, « Il monumento Baroncelli nella Basilica di Santa Croce a Firenze : il restauro di un'opera trecentesca in marmo policromo con pittura murale » in *OPD restauro*, 2006(2007), 18, p. 39-78.

SPIAZZI Anna Maria (a cura), *Attorno a Giusto de' Menabuoi : aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, Atti della giornata di studio (18 dicembre 1990), Treviso : Canova, 1994, 129 p.

SPIESER Jean-Michel, « Liturgie et programmes iconographiques » in *Travaux et Mémoires*, Collège de France, Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance, 1991, 11, p. 575-590.

STRAFFI Andrea, « Nuove ricerche sugli affreschi trecenteschi della basilica di Sant'Abbondio in Como » in *Archivio storico della Diocesi di Como*, 2003(2004), 14, p. 245-278.

STRATFORD Neil, « The wall paintings the Petit-Quevilly » in STRATFORD Jenny (dir.), *Medieval art, architecture and archaeology at Rouen*, Leeds : W. S. Maney, 1993, p. 51-59. (Conference transactions - British Archaeological Association, 12).

STUBBE Achille, *La Madone dans l'art*, Bruxelles : Elsevier, 1958, 384 p.

STUBBLEBINE James, *Giotto : the Arena Chapel frescoes*, 2e édition, New York : WW Norton & Co, 1996, 240 p. (Norton Critical Studies in Art History).

Studi Spilimberghesi, Atti della giornata di studio a Spilimbergo (28 ottobre 1979), Centro di Antichità Altoadriatiche (Aquileia), Udine : Arti Grafiche Friulane, 1980, 114 p.

SUAU Jean-Pierre, GABORIT Michelle, *Peintures murales des églises de la Grande-Lande*, Toulouse : Confluences, 1998, 189 p.

SUBES-PICOT Marie-Pasquine, « Les peintures murales de l'église Saint-Pierre-aux-Liens de Martignac à Puy-l'Evêque » in *Congrès Archéologique de France*, 1993, CXLVII^e^ session (Quercy, 1989), p. 405-428.

SUITNER Gianna (a cura), *Italia Romanica, Vol. 12 Le Venezie*, Milano : Jaca Book, 1991, 436 p.

T

TALLON Alain, *Le concile de Trente*, Paris : Cerf, 2000, 135 p.

TAMANTI Giulia (a cura), *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo, le storie dell'antico e del nuovo testamento*, Naples : Electa, 2003, 319 p.

TARALON Jean, « Le premier décor peint de la cathédrale d'Albi » in *Les monuments historiques de la France*, 4, octobre-décembre 1955, non paginé.

TARTUFERI Angelo, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze : Alberto Bruschi, 1990, 142 p. et pl. hors texte.

TERRAROLI Valerio (a cura), *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano : Electa, 1993, 498 p.

TESTA Giusi (a cura), *La cattedrale di Orvieto. Santa Maria Assunta in Cielo*, Roma : Libreria dello Stato, 1990, 249 p.

TESTORI Giovanni, *G. Martino Spanzotti : gli affreschi di Ivrea*, Ivrea : Centro Culturale Olivetti, 1958, 78 p.

TESTORI Giovanni, ROMANO Giovanni, ZORZI Renzo, « Un cuore semplice. Spanzotti a Ivrea » in *FMR*, Edizione italiana, juin 1996, 116, p. 83-114.

THÉREL Marie-Louise, *À l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : le triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris : CNRS, 1984, 374 p.

THEVENON Luc, *L'art du Moyen Âge dans les Alpes méridionales*, Nice : Serre, 1983, 92 p.

THIBOUT Marc, « Les peintures murales de l'église de Lutz-en-Dunois (Eure-et-Loir) » in *Bulletin Monumental*, 1946, CIV, p. 91-107.

THIBOUT Marc, « Les peintures murales découvertes à Saint-Plancard (Haute-Garonne) » in *Revue archéologique*, janvier-mars 1950, 6e série, XXXV, p. 208-209.

ID., « Le décor peint de l'oratoire du château de La Roque en Périgord » in *La Revue des Arts*, 1959, 9e année, 2, p. 50-56.

ID., « L'église de Marchésieux » in *Congrès Archéologique de France*, 1966, CXXIVe session (Cotentin et Avranchin, 1966), p. 266-279.

THIRION Jacques, « L'église de la Madone del Poggio à Saorge », tiré à part de *Nice historique*, 1959, 16 p.

TIBERIA Vitaliano, *La basilica di San Flaviano a Montefiascone, Restauri di affreschi : ipotesi, conferme*, Todi : Ediart, 1987, 60 p. (Arte e restauro, 5).

ID., *I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere, restauri e nuovi ipotesi*, Perugia : Ediart, 1996, 230 p.

TIGLER Guido, « La cappella Bartolini Salimbeni a Santa Trinita » in *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Firenze : Becocci, 1998, p. 11-22.

TODINI Filippo, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano : Longanesi, 1989, 2 vol., 415 et 641 p.

TOESCA Pietro, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino : Giulio Einaudi, 1987, 2e édition, 304 p.

ID., *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, Anagni : Associazione pro loco Anagni, 1994, 95 p.

TOMASCHETT Michael, « L'iconografia dell'Adorazione dei Magi : catalogo dei dipinti murali nel Grigioni italiano e nel Ticiano dal Medioevo al Cinquecento » in AGUSTONI Edoardo, CARDANI VERGANI Rossana, RÜSCH Elfi (a cura), *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera Italiana*, Atti del convegno (Lungano, 28 marzo 1998), Lugano : Fidia, 2000, p. 76-85.

TOMASELLA Anna, MARINI Graziano, *La basilica patriarcale di Aquileia*, Aquileia : Fondazione Società per la conservazione della basilica di Aquileia, 1994, 146 p.

TOMEI Alessandro, « Il ciclo vetero e neotestamentario di S. Maria in Vescovio » in ROMANINI Angiola Maria (a cura), *Roma anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19-24 maggio 1980), Roma : L'Erma di Bretschneider, 1983, p. 355-378.

ID., *La cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, Milano : Silvana, 2001, 206 p.

ID. (a cura), *Santa Chiara in Assisi : architettura e decorazione*, Milano : Sylvana, 2002, 190 p.

TOSCANO Gennaro, *Francesco da Tolentino e Andrea da Salerno a Nola. Sulla pittura del primo Cinquecento a Napoli e nel Viceregno*, Cicciano : Città Futura, 1992, 100 p. (Ager Nolanus, 2).

TOTI Enrico, *Siena : Santa Maria della Scala : from century-old hospital to museum of the third millennium*, Siena : Protagon editori toscani, 2003, 59 p.

TOUBERT Hélène, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris : Cerf, 1990, 495 p.

ID., « La Vierge et les sages-femmes. Un jeu iconographique entre les Évangiles apocryphes et le drame liturgique » in IOGNA-PRAT Dominique, PALAZZO Éric, RUSSO Daniel (dir.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996, p. 327-360.

TOULOUSE-LAUTREC Raymond de, « Peintures murales du XIVe siècle dans l'église de Notre-Dame-du-Bourg à Rabastens d'Albigeois » in *Bulletin Monumental*, 1860, 3e série, Tome 6, Vol. 26, p. 422-453.

TOURNIER Maurice, « *Corpus* de textes en lexicométrie sociopolitique » in BALLARD Michel, PINEIRA-TRESMONTANT Carmen, *Les corpus en linguistique et en traductologie*, Arras : Artois Presses Université, 2007, p. 49-59.

TOUZÉ DE LONGUEMAR Alphonse Le, *Essai sur les fresques de la chapelle de Jouhé-sur-Gartempe, près Montmorillon (Vienne)*, Poitiers : Létang, 1852, 20 p.

TOYNBEE Jocelyn M. C., « The early-christian paintings at Santa Maria in Stelle near Verona » in *Kyriakon, Festschrift Johannes Quasten*, Münster : Aschendorff, 1970, Vol. II, p. 648-653.

TREXLER Richard C., « Les mages à la fin du Moyen Age : un duo dynamique » in *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 1990, 5, p. 39-51.

TUZA Làszlò, *Fra Angelico, message spirituel et conception esthétique : les fresques à San Marco de Florence*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne Paris IV, 2001, 827 p. et 70 pl.

U

« Une banque de données iconographique : peintures murales des églises alpines » in *Le monde alpin et rhodanien*, Revue Régionale d'Ethnologie, 1993, 3-4.

« Un "presepe" figurato nell'antica basilica di San Pietro : i mosaici di papa Giovanni VII (705-707) » in *La Basilica di S. Pietro*, 2007, 19, fasc. 12, p. 1-3.

V

VADEE Claire, « Note sugli affreschi della cappella di palazzo Trinci a Foligno » in *Bollettino storico della città di Foligno*, 1990, 14, p. 183-198.

VALENSI Lucette, *La fuite en Égypte. Histoire d'Orient et d'Occident*, Paris : Seuil, 2002, 324 p.

VALENTE Franco, *S. Vincenzo al Volturno. Architettura ed arte*, Roma : CEP, 1996, 175 p.

VALTIERI BENTIVOGLIO Simonetta, BENTIVOGLIO Enzo, « Le pitture di Lorenzo da Viterbo nella Cappella Mazzatosta a Viterbo » in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1973, XVII, p. 87-104.

VAN DER PLOEG Kees, *Art architecture and liturgy : Siena Cathedral in the Middle Ages*, Groningen : Egbert Forsten, 1993, 200 p.

VAN DIJK Ann, « The angelic salutation in early byzantine and medieval Annunciation imagery » in *The Art Bulletin*, septembre 1999, 81, fasc. 3, p. 420-436.

VAN ESBROECK Michel-Jean (trad.), *Maxime le Confesseur*. *Vie de la Vierge*, Louvain : Peeters, 1986, p. VI. (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, 479 – Scriptores Iberici, 22).

VAN MARLE Raimond, *The development of the italian schools of painting,* The Hague : Martinus Nijhoff, 1923-1938, 19 vol.

VARESE Ranieri, « La pittura a Ferrara a nel territorio dal XIII al XIV secolo » in *Storia di Ferrara, Vol. 5 Il basso medioevo XII – XIV*, Ferrara : Corbo, 1987, p. 409-507.

VARILLE Mathieu, LOISON Eugène, *L'Abbaye de Saint-Chef en Dauphiné*, Lyon : Pierre Masson, 1929, 184 p.

VARIOT Joseph, *Étude sur l'histoire littéraire, la forme primitive et les transformations des évangiles apocryphes*, Thèse présentée à la Faculté des Lettres de Lyon, Paris : Ernest Thorin, 1878, 500 p.

VAUCHEZ André, *La spiritualité du Moyen Âge occidental, VIIIe-XIIe siècles*, Paris : Presses Universitaires de France, 1975, 176 p.

VENDRYES Joseph, « Le miracle de la moisson en Galles » in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1948, 92e année, 1, p. 64-76.

VENTURI Adolfo, *Storia dell'arte italiana. Tome VII, La pittura del Quattrocento,* Milano : Ulrico Hoepli, 1911, 4 vol.

VERDON Timothy (a cura), *Santa Maria Novella*, Firenze : Centro Di, 2003, 143 p. (Alla riscoperta delle chiese di Firenze, 2).

ID., *Maria nell'arte europea*, Milano : Electa, 2004, 234 p.

ID. (a cura), *Santa Croce*, Firenze : Centro Di, 2004, 149 p. (Alla riscoperta delle chiese di Firenze, 3).

ID. (a cura), *Sanctissima Annunziata*, Firenze : Centro Di, 2005, 144 p. (Alla riscoperta delle chiese di Firenze, 4).

VEZIN Gilberte, *L'Adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif. Étude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, Paris : Presses Universitaires de France, 1950, 128 p. et pl. hors texte. (Forme et style. Éssais et mémoires d'art et d'archéologie).

VIALE Vittorio, *Gaudenzio Ferrari*, Torino : Rai, 1969, 193 p.

VICHI IMBERCIADORI Jole, TORRITI Marco, *La Collegiata di San Gimignano*, Poggibonsi : Nencini, 2002, 63 p.

« Vie de Jésus en arabe » in BOVON François, GEOLTRAIN Pierre (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 1997, vol. I, p. 211-238. (Bibliothèque de la Pléiade, 442).

VILADESAU Richard, *The beauty of the Cross. The Passion of Christ in theology and the arts, from the catacombs to the eve of the Renaissance*, New York : Oxford University Press, 2006, 214 p.

VINCENT Hugues, *Jérusalem de l'Ancien Testament. Recherches d'archéologie et d'histoire, Tome II : Archéologie du Temple*, Paris : J. Gabalda et Cie, 1956, p. 373-610.

VINCENT-CASSY Mireille, « La *gula* curiale ou les débordements des banquets au début du règne de Charles VI » in *La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges*, actes du colloque de Rouen (14-17 novembre 1990), Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 1992, p. 91-102.

VINCENT DOUCET-BON Lise, *Le mariage dans les civilisations anciennes*, Paris : Albin Michel, 1975, 457 p.

VIO Ettore, « Appunti sul mosaici e sull'architettura del Battistero di San Marco in Venezia » in IANNUCCI Anna Maria, FIORI Cesare, *Mosaici a S. Vitale e altri restauri*, Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali (Ravenna 1 - 3 ottobre 1990), Ministero per i Beni Culturali e Ambientali ; Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Ravenna, Ravenna : Longo, 1992, p. 133-146.

VIROLI Giordano, *Pittura dal Duecento al Quattrocento a Forlì*, Venezia : Nuova Alfa, 1998, 215 p.

VITALI Federica, « Gli affreschi medioevali di S. Sisto vecchio in Roma » in ROMANINI Angiola Maria (a cura), *Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza"*, Roma : L'Erma di Bretschneider, 1983, p. 433-447.

VIVIER Marion, *Les fresques romanes de Saint-Chef*, Grenoble : Conseil Général de l'Isère, 2008, 2e édition, 71 p. (Patrimoine en Isère).

VOISENET Jacques, « Le banquet chrétien au haut Moyen Age (V^{e}-XIe s.) : un plaisir encadré » in *Banquets et manières de table au Moyen Âge*, actes du 21e colloque du CUERMA (février 1996), Aix-en-Provence : CUERMA, Université de Provence, 1996, p. 545-559. (Senefiance, 38).

VOLPE Carlo, *La pittura riminese del Trecento*, Milano : Mario Spagnole, 1965, 355 p.

W

WAKAYAMA Eiko, « Il programma iconografico degli affreschi di Masolino nel Battistero di Castiglione Olona » in *Arte lombarda*, 1978, N.S., 50, p. 20-32.

WASSERMAN Jack, « Jacopo Pontormo's Florentine Visitation : the iconography », in *Artibus et historiae*, 1995, 16, 32, p. 39-53.

WEITZMANN Kurt, *The fresco cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton : Princeton University Press, 1951, 101 p. et XXXII pl. hors texte.

WESTERGÅRD Ira, *Approaching sacred pregnancy : the cult of the visitation and narrative altar-pieces in late fifteenth-century Florence*, Helsinki : Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2007, 248 p. (Bibliotheca Historica, 109).

WETTSTEIN Janine, *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Genève : E. Droz, 1960, 175 p. (Travaux d'humanisme et renaissance, 42).

WILPERT Joseph, *Roma Sotterranea. Le pitture delle catacombe romane*, Roma : Desclée, Lefebvre & Cie, 1903, 2 vol., 549 p. et 267 pl.

ID., *Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert,* Freiburg im Breisgau : Herder, 1917, 4 vol.

WINLING Raymond, « Le Protévangile de Jacques. Niveaux de lecture et questions théologiques » in *Marie dans les récits apocryphes chrétiens*, Actes de la 60e session de la Société Française d'Études Mariales (Solesmes 2003), Paris : Mediaspaul, 2004, p. 81-96.

WITTGENS Fernanda, « Restauro dei cicli trecenteschi in Lombardia. Gli affreschi della basilica di Sant'Abondio in Como » in *Bollettino d'Arte*, 1936-1937, XXX, série III, p. 376-387.

WOODRUFF Helen, « The iconography and date of the mosaics of La Daurade » in *The Art Bulletin*, 1931, 13, fasc. 1, p. 80-104.

Z

ZAMPETTI Pietro, DONNINI Giampiero, *Gentile e i pittori di Fabriano*, Fabriano : Nardini, 1992, 276 p.

ZANOTTO Andrea, *Vallée d'Aoste, les châteaux et le château de Fénis*, Quart : Musumeci, 1995, 127 p.

ZASTROW Oleg, *Affreschi romanici nella provincia di Como*, Banca Populare di Lecco, 1983, 267 p.

ZIZZO Giuseppina, *Basilique de Santa Maria Maggiore, Bergame*, Bergamo, 1984, 63 p.

ZUCCARO Rosalba, *Gli affreschi nella Grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma : De Luca, 1977, 318 p.

ZUCKER Mark J. « Parri Spinelli's lost Annunciation to the Virgin and other aretine Annunciations of the fourteenth and fifteenth centuries » in *The Art Bulletin*, juin 1975, 57, fasc. 2, p. 186-195.

ZVERINA Josef, « Les peintures de la crypte de Tavant » in *Orientalia christiana periodica*, 1947, 13, p. 675-693.

Bibliographie raisonnée

1. Sources

1.1. Édition des sources

1.1.1. Bible : version utilisée

La Sainte Bible selon la Vulgate, traduction de l'abbé Glaire, Argentré-du-Plessis : DFT, 2002, 2e édition, 3141 p.

1.1.2. Évangiles apocryphes

Évangiles de la jeunesse de Marie et de l'Enfance du Christ

« Évangile de la Nativité de Marie » in MOPSIK Charles, *Les évangiles de l'ombre : apocryphes du Nouveau Testament*, Paris : Lieu commun, 1983, p. 61-68.

« Évangile de la nativité de Marie et de la naissance du Sauveur » in MOPSIK Charles, *Les évangiles de l'ombre : apocryphes du Nouveau Testament*, Paris : Lieu commun, 1983, p. 31-59.

« Histoire de Joseph le charpentier » in MOPSIK Charles, *Les évangiles de l'ombre : apocryphes du Nouveau Testament*, Paris : Lieu commun, 1983, p. 107-122.

« Histoire de l'Enfance de Jésus » in BOVON François, GEOLTRAIN Pierre (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 1997, vol. I, p. 198-204. (Bibliothèque de la Pléiade, 442).

« Livre de l'Enfance du Christ » in PEETERS Paul, *Évangiles apocryphes, Tome II, L'évangile de l'Enfance (rédactions syriaques, arabe et arméniennes)*, Paris : Picard, 1914, p. 69-286.

« Protévangile de Jacques » in HAMMAN Adalbert, *L'empire et la croix*, Paris : Éditions de Paris, 1957, p. 211-232.

« Vie de Jésus en arabe » in BOVON François, GEOLTRAIN Pierre (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 1997, vol. I, p. 211-238. (Bibliothèque de la Pléiade, 442).

Évangiles de la Passion du Christ

« Déclaration de Joseph d'Arimathée » in GEOLTRAIN Pierre, KAESTLI Jean-Daniel (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 2005, vol. II, p. 329-354. (Bibliothèque de la Pléiade, 516).

« Évangile de Nicodème » in GEOLTRAIN Pierre, KAESTLI Jean-Daniel (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 2005, vol. II, p. 249-296. (Bibliothèque de la Pléiade, 516).

« Évangile de Pierre » in BOVON François, GEOLTRAIN Pierre (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 1997, vol. I, p. 239-254. (Bibliothèque de la Pléiade, 442).

GOUNELLE Rémi, IZYDORCZYK Zbigniew, *L'Évangile de Nicodème ou Les Actes faits sous Ponce Pilate (recension latine A)*, Turnhout : Brepols, 1997, 271 p. (Apocryphes, 9).

« Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy » in GEOLTRAIN Pierre, KAESTLI Jean-Daniel (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 2005, vol. II, p. 297-356. (Bibliothèque de la Pléiade, 516).

« Livre du coq » in GEOLTRAIN Pierre, KAESTLI Jean-Daniel (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 2005, vol. II, p. 135-203. (Bibliothèque de la Pléiade, 516).

1.1.3. Textes médiévaux étudiés

BAYART Paul (trad.), *Frère Jean de Caulibus (Pseudo-Bonaventure). Méditations sur la vie du Christ*, Paris : Éditions Franciscaines, 1958, 317 p.

BRETON Valentin-Marie, *Saint Bonaventure, Œuvres*, Paris : Aubier, 1943, 480 p. (Les maîtres de la spiritualité chrétienne).

FERRAIGE Jacques (trad.), *Les Révélations célestes et divines de sainte Brigitte de Suède communément appelée la chère épouse*, Avignon : Seguin Ainé, 1850, 4 vol.

ROZE Jean-Baptiste Marie (trad.), *Jacques de Voragine. La Légende Dorée*, Paris : Garnier-Flammarion, 1967, 2 vol.

LUZARCHE Victor (trad.), *La Vie de la Vierge Marie de Maître Wace, publiée d'après un manuscrit inconnu aux premiers éditeurs et suivie de la Vie de saint George, poème inédit du même trouvère*, Tours : Bouserez, 1859, XXIV-117 p.

VAN ESBROECK Michel-Jean (trad.), *Maxime le Confesseur*. *Vie de la Vierge*, Louvain : Peeters, 1986, p. VI. (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, 479 – Scriptores Iberici, 22).

1.2. Études générales

1.2.1. Sur la Bible

LOBRICHON Guy, *La Bible au Moyen Âge*, Paris : Picard, 2003, 247 p.

MONNERET Jean-Luc, *L'Évangile dans tous ses états*, Paris : Dervy, 2005, 587 p.

RICHÉ Pierre, LOBRICHON Guy, *Le Moyen Âge et la Bible*, Paris : Beauchesne, 1984, 639 p.

1.2.2. Sur les évangiles apocryphes

BEYERS Rita, « Dans l'atelier des compilateurs. Remarques à propos de la *Compilation latine de l'Enfance* » in *Apocrypha*, 16, 2005, p. 97-136.

BOUD'HORS Anne, « Origine et portée du récit apocryphe copte intitulé : Histoire de Joseph le Charpentier » in *Marie dans les récits apocryphes chrétiens*, Actes de la 60e session de la Société Française d'Études Mariales (Solesmes 2003), Paris : Mediaspaul, 2004, p. 139-154.

BOVON François, *Révélations et écritures : Nouveau Testament et littérature apocryphe chrétienne*, Genève : Labor et Fides, 1993, 298 p. (Le monde de la Bible, 26).

BOVON François, GEOLTRAIN Pierre (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 1997, vol. I, 1782 p. (Bibliothèque de la Pléiade, 442).

ÉVENOU Jean, « Des apocryphes à la liturgie. Les origines du culte de sainte Anne » in *Marie dans les récits apocryphes chrétiens*, Actes de la 60e session de la Société Française d'Études Mariales (Solesmes 2003), Paris : Mediaspaul, 2004, p. 201-221.

GEOLTRAIN Pierre, KAESTLI Jean-Daniel (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris : Gallimard, 2005, vol. II, 2156 p. (Bibliothèque de la Pléiade, 516).

MICHA Alexandre, *Les Enfances du Christ dans les évangiles apocryphes*, Paris : Aubier, 1993, 206 p.

MOPSIK Charles, *Les évangiles de l'ombre : apocryphes du Nouveau Testament*, Paris : Lieu commun, 1983, 295 p.

NICOLAS Michel, *Études sur les évangiles apocryphes*, Paris : Michel Lévy Frères, 1866, 438 p.

NORELLI Enrico, « Avant le canonique et l'apocryphe : aux origines des récits de la naissance de Jésus », in *Revue de théologie et de philosophie*, 126, 1994, p. 305-324.

PEETERS Paul, *Évangiles apocryphes, Tome I, Protévangile de Jacques, Pseudo-Matthieu, Évangile de Thomas*, Paris : Picard, 1911, 255 p.

ID., *Évangiles apocryphes, Tome II, L'évangile de l'Enfance (rédactions syriaques, arabe et arméniennes)*, Paris : Picard, 1914, 330 p.

PIOVANELLI Pierluigi, « Pre- and post-canonical Passion stories. Insights into the development of christian discourse on the death of Jesus » in *Apocrypha*, 2003, 14, p. 99-128.

VARIOT Joseph, *Étude sur l'histoire littéraire, la forme primitive et les transformations des évangiles apocryphes*, Thèse présentée à la Faculté des Lettres de Lyon, Paris : Ernest Thorin, 1878, 500 p.

WINLING Raymond, « Le Protévangile de Jacques. Niveaux de lecture et questions théologiques » in *Marie dans les récits apocryphes chrétiens*, Actes de la 60e session de la Société Française d'Études Mariales (Solesmes 2003), Paris : Mediaspaul, 2004, p. 81-96.

1.2.3. Sur les textes médiévaux

BOSSUAT Robert, PICHARD Louis, RAYNAUD DE LAGE Guy (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1994, 2e édition, 1506 p.

BOUREAU Alain, « Vitae fratrum, Vitae patrum. L'Ordre dominicain et le modèle des Pères du désert au XIIIe siècle » in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 1987, 99, fasc. 1, p. 79-100.

DIMIER-PAUPERT Catherine, *Livre de l'Enfance du Sauveur. Une version médiévale de l'Évangile de l'Enfance du Pseudo-Matthieu (XIIIe siècle)*, Paris : Cerf, 2006, 192 p. (Sagesses chrétiennes).

DUCARME Joseph, *Dictionnaire des mystiques et des écrivains spirituels*, Paris : Robert Morel, 1968, 654 p.

HUOT DE LONGCHAMP Max, « Mystique » in LACOSTE Jean-Yves (dir.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p. 774-779.

KARAYIANNIS Vasilios, *Maxime le Confesseur. Essence et énergies de Dieu*, Paris : Beauchesne, 1993, 488 p.

Les Révélations de sainte Brigitte, princesse de Suède, Paris : Gaume Frères, 1834, 320 p.

PAULMIER-FOUCART Monique, LUSIGNAN Serge, « Vincent de Beauvais et l'histoire du *Speculum Maius* » in *Journal des savants*, 1990, 1-2, p. 97-124.

1.3. Pour l'étude des rapports entre les sources littéraires et l'iconographie

CARTLIDGE David R., ELLIOTT J. Keith, *Art and the christian apocrypha*, London-New York : Routledge, 2001, 277 p.

LUTZ Eckart Conrad, RIGAUX Dominique (dir.), *Paroles de murs : peinture murale, littérature et histoire au Moyen Âge*, Grenoble : CRHIPA, 2007, 192 p. et 49 pl.

GARCIA Hugues, « Les diverses dimensions d'apocryphité. Le cas du cycle de la Nativité de Jésus dans le plafond peint de l'église Saint-Martin de Zillis » in *Apocrypha*, 2004, 15, p. 201-234.

GOUBERT Pierre, « Influence des évangiles apocryphes sur l'iconographie mariale de Castelseprio à la Cappadoce » in *Acta congressus Mariologici Mariani*, 1958, 15, p. 147-164.

HUDRY Marius, « Les apocryphes dans l'iconographie des églises et chapelles savoyardes » in *Apocrypha*, 1991, 2, p. 249-259.

MALLONE Paola, *Predicatori e frescanti : Jacopo da Varagine e la pittura ligure-piemontese del Quattrocento*, Savona : Ferraris, 1999, 253 p.

PAUPERT Catherine, *Aux frontières du Nouveau Testament : motifs apocryphes en Maurienne et en Tarentaise*, Alzieu : Brepols, 1998-2002, 5 vol.

QUACQUARELLI Antonio, « La conoscenza della Nativita nell'iconografia dei primi secoli attraverso gli apocrifi » in *Vetera Christianorum*, 1988, 25, p. 199-215.

RUSSO Daniel, « La sainte Famille dans l'art chrétien au Moyen-Âge. Étude iconographique » in *Marie et la sainte Famille. Les récits apocryphes chrétiens*, Tome II, Actes de la 62e session de la Société Française d'Études Mariales (Nevers, septembre 2005), Paris : Médiaspaul, 2006, p. 97-119.

TOUBERT Hélène, « La Vierge et les sages-femmes. Un jeu iconographique entre les Évangiles apocryphes et le drame liturgique » in IOGNA-PRAT Dominique, PALAZZO Éric, RUSSO Daniel (dir.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996, p. 327-360.

2. Méthodologie

2.1. Autour de la notion de *corpus*

EL KALADI Ahmed, « *Corpus* et usages de *corpus* » in BALLARD Michel, PINEIRA-TRESMONTANT Carmen, *Les corpus en linguistique et en traductologie*, Arras : Artois Presses Université, 2007, p. 33-47.

MAYAFFRE Damon, « Effervescence autour des *corpus* » in BALLARD Michel, PINEIRA-TRESMONTANT Carmen, *Les corpus en linguistique et en traductologie*, Arras : Artois Presses Université, 2007, p. 60-69.

ROSAYE Jean-Paul, « Corpus et modélisation : l'exemple darwinien » in BALLARD Michel, PINEIRA-TRESMONTANT Carmen, *Les corpus en linguistique et en traductologie*, Arras : Artois Presses Université, 2007, p. 17-32.

TOURNIER Maurice, « *Corpus* de textes en lexicométrie sociopolitique » in BALLARD Michel, PINEIRA-TRESMONTANT Carmen, *Les corpus en linguistique et en traductologie*, Arras : Artois Presses Université, 2007, p. 49-59.

2.2. Pour une analyse historique des images

CHANTE Alain, « Pour une analyse quantitative des images historiques : du symbolisme du cadrage et de la proxémique » in *Image et histoire*, Actes du colloque Paris-Censier (mai 1986), Paris : Publisud, 1987, p. 267-276.

DELPORTE Christian, GERVEREAU Laurent, MARÉCHAL Denis (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris : Nouveau Monde, 2008, 480 p.

DUPRAT Annie, *Images et histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris : Belin, 2007, 223 p.

ID., « L'enquête iconographique : hypothèses, méthodes, objectifs. La bataille de Bouvines » in DELPORTE Christian, GERVEREAU Laurent, MARÉCHAL Denis (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris : Nouveau Monde, 2008, p. 106-116.

GAHOM (Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval), Groupe Images, *Thésaurus des images médiévales pour la constitution de bases de données iconographiques*, Centre de Recherches Historiques, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1993, 182 p.

Image et histoire, Actes du colloque Paris-Censier (mai 1986), Paris : Publisud, 1987, 319 p.

LEMERCIER Claire, ZALC Claire, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris : La Découverte, 2008, 120 p. (Repères, 507).

SCHAPIRO Meyer, *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, Paris : Macula, 2000, 207 p.

SCHMITT Jean-Claude, « Les images médiévales » in DELPORTE Christian, GERVEREAU Laurent, MARÉCHAL Denis (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris : Nouveau Monde, 2008, p. 34-43.

2.3. Outils utilisés pour la constitution du *corpus* iconographique de l'étude

2.3.1. Bases de données

Ciudad della Pintura : http://pintura.aut.org/

Fondazione Federico Zeri (Université de Bologne) : http://fe.fondazionezeri.unibo.it

Index of Christian Art (Université de Princeton) : consultation de la base de données à Université d'Utrecht

Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione de Rome (Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

Mémoire (Ministère de la Culture) : http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/

Prealp (Université de Grenoble / MSH Alpes) : http://www.msh-alpes.prd.fr/prealp/

Web Gallery of Art : http://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html

2.3.2. Ouvrages sur la peinture murale en France

Études générales

BONNEFOY Yves, *Peintures murales de la France gothique*, Paris : Paul Hartmann, 1954, 174 p. (rééd. Grenoble : ELLUG, 2012).

« De fresque en aquarelle ». Relevés d'artistes sur la peinture murale romane, catalogue d'exposition, Abbaye de Saint-Savin (2 juillet – 10 octobre 1994), Paris : RMN, 1994, 112 p.

DEMUS Otto, HIRMER Max, *La peinture murale romane*, Paris : Flammarion, 1970, 230 p.

DESCHAMPS Paul, THIBOUT Marc, *La peinture murale en France. Le haut Moyen Âge et l'époque romane*, Paris : Plon, 1951, 178 p. et LXXII pl.

ID., *La peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380)*, Paris : CNRS, 1963, 258 p.

DURRIEU Paul, *La peinture en France de Jean le Bon à Louis XI*, Saint-Pierre-de-Salerne : Montfort, 1987, 151 p.

GARDET Clément, *De la peinture du Moyen Âge en Savoie,* Annecy : Gardet, 1965-1969, 3 vol.

HEITZ Carol, *La Peinture préromane et romane en Europe*, Genève : Famot, 1981, 342 p.

KUPFER Marcia, *Romanesque wall painting in central France. The politics of narrative*, New Haven / London : Yale University Press, 1993, 261 p. et pl. hors texte.

La peinture murale de la fin du Moyen Âge : enquêtes régionales, actes du 9e Séminaire international d'art mural (Saint-Savin, 10-12 mars 1999), Saint-Savin-sur-Gartempe : Centre international d'art mural, 2000, 167 p.

Le décor mural des églises, actes du colloque de Châteauroux (18-20 octobre 2001), Rencontres avec le patrimoine religieux, 2003, 288 p.

Le dévoilement de la couleur, relevés et copies de peintures murales du Moyen Âge et de la Renaissance, Catalogue d'exposition, Paris, Conciergerie (15 décembre 2004 – 28 février 2005), Paris : Éditions du Cths, 2004, 222 p.

Les peintures murales romanes, actes du colloque d'Issoire (25 octobre 1991), Clermont-Ferrand : Société des amis des universités de Clermont-Ferrand, 1992, 144 p. et 23 pl.

OURSEL Raymond, *Révélation de la peinture romane*, Paris : Zodiaque, 1980, 467 p. et 114 pl. (Introduction à la nuit des temps, 11).

REGOND Annie, *Peintures murales médiévales : images pour un message*, Paris : Rempart / Desclée de Brouwer, 2004, 127 p.

Études régionales

BARDELOT Philippe, *Peintures murales gothiques du Berry*, Service de l'Inventaire des richesses du Cher, Orléans : AREP, 2000, 56 p. (Itinéraires du patrimoine).

BEAUCHAMP Philippe de, *L'art religieux dans les Alpes-Maritimes. Architecture religieuse, peintures murales et retables*, Aix-en-Provence : Édisud, 1993, 2e édition, 143 p.

BEIGBEDER Olivier, *Fresques et peintures murales en Auvergne et Velay*, Clermont-Ferrand : G. de Bussac, 1970, 192 p. (Le Bibliophile en Auvergne, XV).

BROCHARD Bernard, RIOU Yves-Jean (dir.), *Les peintures murales de Poitou-Charentes*, Centre international d'art mural, 1993, 169 p.

CATIN Paul, *Peintures murales médiévales des églises de Rhône-Alpes*, Lyon, 1998, 200 p. (Cahiers René de Lucinge, 7).

Couleur de temps, fragments d'histoires. Peintures murales en Bourgogne XIIe-XXe siècles, catalogue d'exposition, Musée Archéologique de Dijon (21 juin – 2 novembre 2003), Dijon : Éditions de l'Armançon, 2003, 158 p. (Patrimoine, Ambiances et Couleurs de Bourgogne).

COURTILLÉ Anne, *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen-Âge*, Brioude : Watel, 1983, 243 p.

CROZET René, *L'art roman en Berry*, Paris : Ernest Leroux, 1932, 438 p.

CZERNIAK Virginie, *La peinture murale médiévale en Quercy (XIIe-XVIe siècle)*, Thèse de Doctorat sous la direction de Jacques Lacoste, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2004, 4 vol.

DAVY Christian, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval : Société d'Archéologie et d'Histoire de la Mayenne, 1999, 397 p.

DAVY Christian, JUHEL Vincent, PAOLETTI Gilbert, *Les peintures murales romanes de la vallée du Loir*, Vendôme : Cherche-Lune, 1997, 210 p.

DAVY Christian, LE BŒUF François, *Canton de Sablé-sur-Sarthe*, Paris : Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 1990, 112 p. (Images du Patrimoine, 75).

DELLUC Brigitte et Gilles, *Léo Drouyn en Dordogne 1845-1851 (dessins, gravures, plans et textes)*, Périgueux : Société Historique et Archéologique du Périgord, 2001, 325 p.

DIDIER Marie-Hélène, *Les peintures murales de la Manche*, Saint-Lô : Conseil Général de la Manche, 1999, 153 p. (Collection Patrimoine).

D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne, catalogue d'exposition, Musée Archéologique de Dijon (4 juillet – 20 septembre 1992), Dijon : Réunion des Musées Nationaux, 1992, 321 p.

DURLIAT Marcel, ALLÈGRE Victor, *Pyrénées romanes*, La-Pierre-qui-Vire : Zodiaque, 1969, 374 p. (La nuit des temps).

FAGGIANELLI Camille, *Image et prière : l'art monumental de la fresque dans la Corse génoise à la fin du Moyen Âge (1386-1513) : étude iconographique et étude stylistique*, Thèse de Doctorat sous la direction d'Anne Prache, Université Paris-Sorbonne Paris 4, 2000, 1980 p.

FALIÈS Jacques, *Fresques de Corse*, Marseille : Autres Temps, 2007, 107 p.

FAVREAU Robert (dir.), *La vallée des fresques : de Saint-Savin à Montmorillon*, Poitiers : Association Gilbert de La Porrée, 2011, 143 p.

GABORIT Michelle, *Des Hystoires et des couleurs. Peintures murales médiévales en Aquitaine (XIIIe et XIVe siècles)*, Bordeaux : Confluences, 2002, 353 p.

GNUVA Jean, *Peintures murales médiévales d'Aquitaine, de la moitié du XIIe au milieu du XVIe siècle : étude iconographique, stylistique et chronologique*, Thèse de Doctorat sous la direction de Xavier Barral i Altet, Université de Haute-Bretagne Rennes 2, 2005, 7 vol.

HANS-COLLAS Ilona, *Images de la société : entre dévotion populaire et art princier. La peinture murale en Lorraine du XIIIe au XVIe siècle*, Thèse de Doctorat sous la direction d'Albert Châtelet, Université Marc Bloch Strasbourg II, 1997, 6 vol., 2296 p.

LANDRY-DELCROIX Claudine, *La peinture murale gothique en Poitou : XIIIe-XVe siècles*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012, 332 p.

LECLERC Germaine-Pierre, *Chapelles peintes du pays niçois*, Aix-en-Provence : Édisud, 2003, 175 p.

LEDUC Christine, *La peinture murale en Anjou et dans le Maine aux XVe et XVIe siècles*, Thèse de Doctorat sous la direction d'Albert Châtelet, Université Marc Bloch Strasbourg 2, 1999, 1847 p.

ID., *D'intimité, d'éternité. La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René*, catalogue d'exposition (Angers, Collégiale Saint-Martin, 6 octobre 2007-6 janvier 2008), Lyon : Lieux-Dits, 2007, 192 p.

LORGUES-LAPOUGE Christiane, *Trésors des vallées niçoises. Les peintures murales du Haut Pays*, Nice : Serre, 1995, 124 p.

MESURET Robert, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XIe au XVIe siècle (Languedoc, Catalogne septentrionale, Guienne, Gascogne, Comté de Foix)*, Paris : Picard, 1967, 312 p.

ORSOLINI Joseph, *L'art de la fresque en Corse de 1450 à 1520*, Gênes : Sagep, 1989, 199 p.

PARAVY Pierrette, *De la chrétienté romaine à la Réforme en Dauphiné : évêques, fidèles et déviants (vers 1340-vers 1530)*, Rome : École Française de Rome, 1993, 2 vol., 1536 p. et 32 pl.

Peintures murales en Bourgogne, Inventaire Général des monuments et des richesses artistiques de la France, Dijon : Association pour la connaissance du patrimoine de Bourgogne, 1992, non paginé. (Itinéraires du patrimoine, 11).

Peintures murales des Hautes-Alpes (XVe-XVIe siècles), Paris : Inventaire général, 1987, 271 p. (Cahiers de l'Inventaire, 7).

Peintures murales romanes. Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault, Inventaire Général des monuments et des richesses artistiques de la France, Orléans : Association régionale pour l'étude du patrimoine, 1988, 111 p. (Cahiers de l'Inventaire, 15).

PRIGENT Christiane, *Pouvoir ducal, religion et production artistique en Basse-Bretagne 1350-1575*, Paris : Maisonneuve et Larose, 1992, 792 p.

RIGAUX Dominique (dir.), *Une mémoire pour l'avenir : peintures murales des régions alpines*, catalogue d''exposition (28 janvier – 15 octobre 1997), Novara : Interlinea, 1997, 255 p.

ROLLIER-HANSELMANN Juliette, *Les peintures murales dans les anciens territoires de Bourgogne (XIème-XIIème siècles) : de Berzé-la-Ville à Rome et d'Auxerre à Compostelle*, Thèse de Doctorat sous la direction de Daniel Russo, Université de Bourgogne, 2009, 3 vol., 1122 p.

ROQUE Paul, *Les peintres primitifs niçois. Guide illustré*, Nice : Serre, 2006, 2e édition, 287 p.

ROQUES Marguerite, *Les peintures murales du Sud-est de la France, XIIIe au XVIe siècle*, Paris : Picard, 1961, 444 p.

RUSSO Daniel (dir.), *Peintures murales médiévales, XIIe-XVIe siècles. Regards comparés*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2005, 216 p. (Art & Patrimoine)

SUAU Jean-Pierre, GABORIT Michelle, *Peintures murales des églises de la Grande-Lande*, Toulouse : Confluences, 1998, 189 p.

THEVENON Luc, *L'art du Moyen Âge dans les Alpes méridionales*, Nice : Serre, 1983, 92 p.

« Une banque de données iconographique : peintures murales des églises alpines » in *Le monde alpin et rhodanien*, Revue Régionale d'Ethnologie, 1993, 3-4.

WETTSTEIN Janine, *La fresque romane : Italie-France-Espagne. Études comparatives*, Genève : Arts et métiers graphiques, Paris : Droz, 1971, 133 p. et XLIX pl.

ID., *Fresques et peintures des églises romanes en France*, Paris : Guy Le Prat, 1974, 103 p.

ID., *La Fresque romane : La Route de Saint-Jacques de Tours à León. Études comparatives II*, Genève : Arts et métiers graphiques, Paris : Droz, 1978, 160 p. et pl. hors texte.

2.3.3. Ouvrages sur la peinture murale en Italie

Études générales

BALDINI Umberto, BERTI Luciano (a cura), *Mostra di affreschi staccati*, Firenze : Tipografia Giuntina, 1957, 70 p.

BECK James H., *La peinture de la Renaissance italienne,* Paris : Könemann, 1999, 514 p.

BERENSON Bernard, *Pitture italiane del Rinascimento : catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano : Hoepli, 1936, 608 p.

ID., *Italian pictures of the Renaissance. Florentine school*, London : Phaidon, 1963, 2 vol.

ID., *Italian pictures of the Renaissance. Central italian and north italian schools*, London : Phaidon, 1968, 3 vol.

BERTELLI Carlo (a cura), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano : Electa, 1994, 537 p.

BOLOGNA Ferdinando, *La pittura italiana delle origini*, Roma : Editori Riuniti, 1962, 139 p. et planches hors texte.

BRIGANTI Giuliano (a cura), *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano : Electa, 1992, 2 vol., 913 p.

CASTELNUOVO Enrico (a cura), *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano : Electa, 1986, 2 vol., 691 p.

CAVALCASELLE Giovanni Battista, CROWE Joseph Archer, *Storia della pittura italiana dal secolo II al secolo XIV*, Firenze : Successori Le Monnier, 1886-1908, 11 vol.

DEMUS Otto, HIRMER Max, *Pittura murale romanica*, Milano : Rusconi, 1969, 241 p. et 250 pl.

FIACCADORI Gianfranco (a cura), *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, Udine : Magnus, 1999, 354 p.

GARRISON Edward B., *Studies in the history of medieval italian painting*, London : The Pindar Press, 2e édition, 1993, 4 vol.

GREGORI Mina, *Pittura murale in Italia. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, Bergamo : Bolis, 1995, 253 p.

ID. (a cura), *Pittura murale in Italia. Il Quattrocento*, Bergamo : Bolis, 1996, 243 p.

ID. (dir.), *Peinture murale en Italie. Le seizième siècle*, Milan : Bolis, 1997, 251 p.

HEITZ Carol, *La Peinture préromane et romane en Europe*, Genève : Famot, 1981, 342 p.

MATTHIAE Guglielmo, *Pittura romana del Medioevo*, Roma : Palombi, 1987-1988, 2 vol., 310 et 387 p.

MEISS Millard, *The great age of fresco. Discoveries, recoveries and survivals*, London : Phaidon Press, 1970, 251 p.

NORDHAGEN Per Jonas, Stu*dies in Byzantine and early medieval painting*, London : The Pindar Press, 1990, 493 p.

ROETTGEN Steffi, *Affreschi italiani del Rinascimento. Vol. 1, Il primo Quattrocento*, Modena : Panini, 1998, 462 p.

ID., *Affreschi italiani del Rinascimento. Vol. 2*, Tra Quattrocento e Cinquecento, Modena : Panini, 2000, 470 p.

The Great age of fresco : Giotto to Pontormo : an exhibition of mural paintings and monumental drawings, catalogue d'exposition, (New York, Metropolitan Museum of Art ; Amsterdam, Rijks Museum ; London, Hayward Gallery, 1968-1969), New York : Metropolitan Museum of Art, 1968, 233 p.

VAN MARLE Raimond, *The development of the italian schools of painting,* The Hague : Martinus Nijhoff, 1923-1938, 19 vol.

VENTURI Adolfo, *Storia dell'arte italiana. Tome I, Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano,* Milano : Ulrico Hoepli, 1901, 558 p.

ID., *Storia dell'arte italiana. Tome II, Dall'arte barbarica alla romanica,* Milano : Ulrico Hoepli, 1902, 673 p.

ID., *Storia dell'arte italiana. Tome III, L'arte romanica,* Milano : Ulrico Hoepli, 1904, 1014 p.

ID., *Storia dell'arte italiana. Tome VII, La pittura del Quattrocento,* Milano : Ulrico Hoepli, 1911-1915, 4 vol.

ID., *Storia dell'arte italiana. Tome IX, La pittura del Cinquecento,* Milano : Ulrico Hoepli, 1925-1934, 7 vol.

WETTSTEIN Janine, *La fresque romane : Italie-France-Espagne. Études comparatives*, Genève : Arts et métiers graphiques, Paris : Droz, 1971, 133 p. et XLIX pl.

WHITEHOUSE Helen, *Ancient mosaics and wallpaintings*, London : Miller, 2001, 447 p.

ZERI Federico (a cura), *Storia dell'arte italiana, Part. II. Dal Medioevo al Novecento. Vol. 1, Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino : Einaudi, 1983, 623 p. et 360 pl.

ID., (a cura), *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano : Electa, 1987, 2 vol., 807 p.

Études régionales

ACCIGLIARO Walter, *Antichi affreschi nel Roero : devozioni, committenti e frescanti in sei secoli di pittura*, Roero, 1991, 89 p.

Affreschi murali esterni in Alta Valle Seriana : i segni dell'arte e della fede popolare, Bergamo : Ferrari, 1993, 294 p.

AGNELLO Giuseppe, *La pittura paleocristiana della Sicilia*, Città del Vaticano : Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1952, 153 p. (Amici delle Catacombe, 17).

ALFANI Elena, PIVA Paolo, *Pittura murale del Medioevo lombardo : ricerche iconografiche : l'alta Lombardia (secoli XI-XIII)*, Milano : Jaca Book, 2006, 207 p.

ALGERI Giuliana, DE FLORIANI Anna, *La pittura in Liguria : il Medioevo, secoli XII-XIV*, Genova : De Ferrari, 2011, 358 p.

ANDALORO Maria, *Pittura medievale a Roma. Vol. I*, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468),* Milano : Jaca Book, Turnhout : Brepols, 2006, 482 p.

ARSLAN Edoardo, « Riflessioni sulla pittura gotica "internazionale" in Lombardia nel tardo Trecento » in *Arte Lombarda*, 1963, VIII, 2, p. 25-66.

BENATI Daniele, *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, Milano : Electa, 1995, 298 p.

BERTELLI Gioia (a cura), *Puglia preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, Milano : Jaca Book, 2004, 303 p.

BISCONTI Fabrizio, *Le pitture delle catacombe romane : restauti e interpretazioni*, Todi : Tau, 2011, 361 p.

BISOGNI Fabio, CALCIOLARI Chiara (a cura), *Affreschi novaresi del Trencento e del Quattrocento. Arte, devozione e società*, Novara : Silvana, 2006, 375 p.

BORSOOK Eve, *The mural painters of Tuscany : from Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford : Clarendon, 1980, 2e édition, 158 p.

BOSIO Antonio, *Roma sotterranea*, 1632, fac-similé, Roma : Quasar, 1998, 656 p.

BOSKOVITS Miklós, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento : 1370 – 1400*, Firenze : Edam, 1975, 856 p.

BRIZIO Anna Maria, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino : Paravia, 1942, 268 p.

BURRESI Mariagiulia, CALECA Antonino (a cura), *Cimabue a Pisa, la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogue d'exposition (Pisa, Museo nazionale di San Matteo, 25 marzo – 25 giugno 2005), Pisa : Pacini, 2005, 310 p.

BUSCAROLI Rezio, *La pittura romagnola del Quattrocento*, Faenza : Lega, 1931, 486 p.

BUSSAGLI Marco (dir.), *L'art de Rome*, tome I, Paris : Mengès, 1999, 343 p.

BUTTURINI Francesco, *La pittura frescale dell'anno mille nella diocesi di Verona*, Verona : Centro per la Formazione Professionale Grafica, 1987, 205 p.

CARMINATI Marco, DEVITINI Alessia, RIGHI Nadia, et al., *Pittura in Lombardia. Il Medioevo e il Rinascimento*, Milano : Electa, 1998, 247 p.

CASSANELLI Roberto (a cura), *Lombardia gotica*, Milano : Jaca Book, 2002, 321 p.

CASSATA Giovannella, COSTANTINO Gabriella, CICCARELLI Diego (a cura), *Italia Romanica, Vol. 7 La Sicilia*, Milano : Jaca Book, 1986, 338 p.

CASTELNUOVO Enrico, *Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali : percorsi dell'architettura e della pittura murale*, Milano : Skira, 2006, 223 p.

CASTELNUOVO Enrico, DE GRAMATICA Francesca (a cura), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogue d'exposition, Trento, Castello del Buonconsiglio – Museo Diocesano Tridentino (20 juillet – 20 octobre 2002), Trento : Provincia Autonoma di Trento, 2002, 846 p.

CASTRONOVO Simonetta, ROMANO Giovanni, *Pittura e miniatura del trecento in Piemonte*, Torino, 1997, 391 p.

ID., *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda (1285-1343)*, Torino : Umberto Allemandi, 2002, 243 p.

DAL PRÀ Laura, *Le vie del gotico : il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Trento : Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, 2002, 676 p.

DANIA Luigi (a cura), *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo : Cassa di Risparmio, 1968, 481 p.

DELL'AQUILA Franco, MESSINA Aldo, *Le chiese rupestri di Puglia e Basilicate*, Bari : Adda, 1998, 279 p.

DE MARCHI Andrea (a cura), *Trecento : pittori gotici a Bolzano*, Bolzano : Temi, 2000, 221 p.

ID. (a cura), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano : Federico Motta, 2002, 480 p.

DE MARCHI Andrea, GIANNATIEMPO LÓPEZ Maria (a cura), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, Milano : Federico Motta, 2002, 288 p.

DIEHL Charles, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris : Librairie de l'Art, 1894, 267 p.

FALLA CASTELFRANCHI Marina, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano : Electa, 1991, 267 p.

FIOCCHI Nicolai, *Les catacombes chrétiennes de Rome : origine, développement, décor, inscriptions*, Turnhout : Brepols, 2000, 207 p.

FLORES D'ARCAIS Francesca (a cura), *La pittura nel Veneto. Le origini*, Milano : Electa, 2004, 357 p.

FOSCARI Lodovico, *Affreschi esterni a Venezia*, Milano : Hoepli, 1936, 151 p. et 64 pl.

Fragmenta picta. Affreschi et mosaici staccati del Medioevo romano, catalogue d'exposition (Rome, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 15 décembre 1989 – 18 février 1990), Roma : Argos, 1989, 269 p.

FUMAGALLI Francesco, *La pittura delle pievi nel territorio di Alessandria dal XII al XV secolo : rapporti tra spazio figurativo pittorico e architettura*, Alessandria : Pizzi, 1983, 191 p.

FOSSALUZZA Giorgio, *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento, Vol. I.1 Romanico e gotico*, Treviso : Fondazione Cassamarca, 2003, 472 p.

GADIA Chiara Beba, *La pittura gotica in Emilia Romagna*, Roma : Laterza, 2002, 94 p.

GALANTE Lucio, *Pittura in Terra d'Otranto : (secc. XVI - XIX). Inventario dei dipinti delle chiese di Acquarica del Capo, Alliste, Felline (fraz. di Alliste), Casarano, Matino, Melissano, Parabita, Presicce, Racale, Ruffano, Torre Paduli (fraz. di Ruffano), Supersano, Taurisano, Ugento, Gemini (fraz. di Ugento)*, Galatina : Congedo, 1993, 211 p.

GALLI Edoardo, « Monumenti ignorati del Bruzio e della Lucania. I. La cripta di S. Francesco ad Irsina » in *Bollettino d'Arte*, 1927, série II, VII, p. 385-415.

GREGORI Mina, *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, Cinisello Balsamo : Pizzi, 1993, 346 p.

Immagini rupestri bizantine nel Siracusano : memorie della religiosità di un popolo : mostra di antichi affreschi rupestri, catalogue d'exposition (Siracusa, Chiesa di S. Pietro al Carmine, 5 dicembre 1992 - 15 gennaio 1993), Siracusa : Istina, 1992, 211 p.

La media Valle del Tevere. Riva destra. Repertorio dei dipinti del Quattrocento e Cinquecento, Roma : Àrgos, 1999, 301 p.

La pittura in Lombardia. Il Trecento, Milano : Electa, 1993, 458 p.

LIBERATI Germano (a cura), *Il gotico internazionale a Fermo e nel Fermano*, catalogue d'exposition (Fermo, Palazzo dei Priori, 28 août – 31 octobre 1999), Fermo : Sillabe, 1999, 191 p.

MARCHETTI Vincenzo, *I segni dell'uomo e del tempo : affreschi esterni nell'Alta valle Brembana*, atti del convegno Averana (29 giugno 1985), Bergamo : Assessorato servizi sociali e cultura, Centro documentazione beni culturali, 1990, 289 p.

MARCELLI Fabio (a cura), *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, Fabriano : Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, 1998, 235 p.

MARQUES Luiz C., *La peinture du Duecento en Italie Centrale*, Paris : Picard, 1987, 297 p.

MATALON Stella, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano : Cassa di risparmio delle provincie lombarde, 1963, 501 p.

MATTHIAE Guglielmo, « Note di pittura laziale del Medioevo » in *Bollettino d'Arte*, 1951, série IV, XXXVI, p. 112-118.

ID., *Pittura medioevale abruzzese*, Milano : Electa, 1969, 209 p.

MAZZINI Franco, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano : Silvana, 1965, 684 p.

MEDEA Alba, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma : Collezione Meridionale, 1939, 2 vol.

Medieval frescoes from the Vatican Museums collection, catalogue d'exposition (Lubbock, Texas, 2 juin – 15 septembre 2002), Lubbock : Francesco Buranelli/ Margaret Lutherer, 2002, 107 p.

Medioevo aostano. La pittura intorno all'anno mille in cattedrale e in Sant'Orso, Torino : Umberto Allemandi, 2000, 2 vol., 308 et 141 p.

MESSINA Aldo, *Le chiese rupestri del Val di Noto*, Palermo : Istituto siciliano di studi byzantini e neoellenici, 1994, 174 p.

ID., *Le chiese rupestri del Val Demone e del Val di Mazara*, Palermo : Istituto siciliano di studi byzantini e neoellenici, 2001, 175 p. et XXXII pl.

MINONZIO Donata, *Val Sermenza in Valsesia. Repertorio analitico dei dipinti murali nel Medioevo*, Borgosesia : Tipolitografia di Borgosesia, 2005, 174 p.

MORASSI Antonio, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina. Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Roma : Istituto Poligrafico dello Stato, 1934, 485 p.

MOREY Charles Rufus, *Lost mosaics and frescoes of Rome of the mediaeval period : a publication of drawings contained in the collection of Cassiano dal Pozzo, now in the Royal Library, Windsor Castle*, Princeton : Princeton University Press, 1915, 70 p.

NESTORI Aldo, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano : Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1993, 2e édition, 220 p.

OROFINO Giulia, *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, Cassino : Università degli Studi di Cassino, 2000, 276 p.

PAONE Stefania, *L'Aquila magnifica citade : pittura gotica e tardogotica a L'Aquila e nel suo territorio*, Roma : Campisano, 2009, 165 p. et 46 pl.

PAONE Stefania, TOMEI Alessandro, *La pittura medievale nell'Abruzzo aquilano*, Cinisello Balsamo : Silvana, 2010, 183 p.

PARLATO Enrico, ROMANO Serena (a cura), *Italia Romanica, Vol. 13 Roma e il Lazio*, Milano : Jaca Book, 1992, 532 p.

PASI Silvia, *La pittura monumentale in Romagna e nel Ferrarese fra IX e XIII secolo*, Imola : University Press Bologna , 2001, 228 p.

PIAZZA Simone, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Rome : École Française de Rome, 2006, 308 p. et 84 pl.

PIFERI Maria Elena, *Affreschi romanici nel Viterbese*, Roma : Vecchiarelli, 2001, 96 p.

RADINI TEDESCHI Daniele, *Pittura a Brescia e nelle Valli : da Giovan Pietro da Cemmo al Pitocchetto*, Roma : Rosa dei venti, 2011, 598 p.

Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi, catalogue d'exposition (Urbino, Palazzo Ducale, 28 juin – 30 septembre 1973), Urbino, 1973, 847 p.

ROMANO Giovanni (a cura), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino : Fondazione CRT, 1997, 391 p. (Arte in Piemonte, 11).

ROMANO Serena, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma : Àrgos, 1992, 520 p.

ID., *Pittura medievale a Roma. Vol. IV*, *Riforma e tradizione (1050-1198),* Roma : Jaca Book, 2006, 407 p.

ID., *Pittura medievale a Roma. Vol. V*, *Il Duecento e la cultura gotica (1198-1287 ca)*, Milano : Jaca Book, 2012, 419 p.

ROSSI Marco, *Milano e le origine della pittura romanica lombarda : committenze episcopali, modelli iconografici, maestranze*, Milano : Scalpendi, 2011, 111 p. et 32 pl.

SCIREA Fabio, *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo : atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano : Jaca Book, 2012, 267 p.

SEGRE MONTEL Costanza, Gli affreschi gotici lombardi, Milano : Fabbri, 1966, 2 vol.

SERRA Luigi, *L'arte nelle Marche. Vol. 2, Il periodo del Rinascimento*, Roma : Evaristo Armani, 1934, 550 p.

SERRA Renata (a cura), *Italia Romanica, Vol. 10 La Sardegna*, Milano : Jaca Book, 1988, 434 p.

SOLE CRESPI Maria, LEONARDI Elena, *Magia del colore : Chiese affrescate della marca Trevigiana*, Ponzano Veneto : Vianello Libri, 2008, 197 p.

SPADA PINTARELLI Silvia, *Affreschi in Alto Adige*, Venezia : Arsenale, 1997, 251 p.

SUITNER Gianna (a cura), *Italia Romanica, Vol. 12 Le Venezie*, Milano : Jaca Book, 1991, 436 p.

TERRAROLI Valerio (a cura), *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano : Electa, 1993, 498 p.

TODINI Filippo, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano : Longanesi, 1989, 2 vol., 415 et 641 p.

TOESCA Pietro, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino : Giulio Einaudi, 1987, 2e édition, 304 p.

VOLPE Carlo, *La pittura riminese del Trecento*, Milano : Mario Spagnole, 1965, 355 p.

WOLLESEN Jens T., *Pictures and reality : monumental frescoes and mosaics in Rome around 1300*, New York : Peter Lang, 1998, 432 p.

ZAMPETTI Pietro, DONNINI Giampiero, *Gentile e i pittori di Fabriano*, Fabriano : Nardini, 1992, 276 p.

ZASTROW Oleg, *Affreschi romanici nella provincia di Como*, Banca Populare di Lecco, 1983, 267 p.

2.3.4. Ouvrages sur la mosaïque

BORSOOK Eve, *Messages in mosaic. The royal programmes of Norman Sicily (1130-1187)*, Woodbridge : The Boydell Press, 1990, 118 p.

ID., *Medieval mosaics : light, color, materials*, Cinisello Balsamo : Silvana, 2000, 327 p.

BÒTTARI Stefano, *I Mosaici della Sicilia*, Catania : Crisafulli, 1943, 67 p.

ID., *Mosaici bizantini della Sicilia*, Milano : Principato, 1963, 141 p.

BOVINI Giuseppe, *Mosaici paleocristiani di Roma (secoli III – VI)*, Bologna : Pàtron, 1971, 286 p.

BROVEDANI Gian Piero, *Mosaici in Friuli Venezia Giulia : guida catalogo alle opere musive*, Spilimbergo : Scuola Mosaicisti del Friuli, 2011, 216 p.

CILENTO Adele, *I mosaici bizantini nella Sicilia normanna : Palermo, Monreale, Cefalù*, Udine : Magnus, 2009, 207 p.

CLAUSSE Gustave, *Basiliques et mosaïques chrétiennes, Italie – Sicile*, Paris : Ernest Leroux, 1893, 2 vol., 479 et 537 p.

DEMUS Otto, *The mosaics of Norman Sicily*, New York : Hacker Art Books, 1988, 2e édition, 478 p.

DI PIETRO Filippo, *I musaici siciliani dell'età normanna (sec. XII)*, Palermo : IRES, 1946, 99 p.

Fragmenta picta. Affreschi et mosaici staccati del Medioevo romano, catalogue d'exposition (Rome, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 15 décembre 1989 – 18 février 1990), Roma : Argos, 1989, 269 p.

KITZINGER Ernst, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia,* Palermo : Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 1992-2000, 6 vol.

MOREY Charles Rufus, *Lost mosaics and frescoes of Rome of the mediaeval period : a publication of drawings contained in the collection of Cassiano dal Pozzo, now in the Royal Library, Windsor Castle*, Princeton : Princeton University Press, 1915, 70 p.

POESCHKE Joachim, *Mosaici in Italia : 300-1300*, Udine : Magnus, 2010, 431 p.

RIZZARDI Clementina, *Mosaici altoadriatici : il rapporto artistico Venezia-Bisanzio-Ravenna in età medievale*, Ravenna : Girasole, 1985, 310 p.

SALVINI Roberto, *Mosaici medioevali in Sicilia*, Palermo : Libr. Siciliane, 1988, 2e édition, 131 p. et 34 pl.

Stucchi e mosaici alto medioevali, atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo, 1962, 383 p.

VAN BERCHEM Marguerite, CLOUZOT Étienne, *Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècle*, Genève : Presses de l'Imprimerie du Journal de Genève, 1924, 253 p.

VOLBACH Wolfgang Friedrich, *Early Christian mosaics : from the fourth to the seventh centuries*, New York : Oxford University Press, 1946, 13 p. et 14 pl.

WHITEHOUSE Helen, *Ancient mosaics and wallpaintings*, London : Miller, 2001, 447 p.

WILPERT Joseph, *Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert,* Freiburg im Breisgau : Herder, 1917, 4 vol.

ZOVATTO Paolo Lino, *Mosaici paleocristiani delle Venezie*, Udine : Del Bianco, 1963, 177 p.

3. Histoire

3.1. Généralités historiques

BRAUDEL Fernand, *Le modèle italien*, Paris : Flammarion, 2e édition, 1994, 220 p.

CONGAR Yves, *L'Église de saint Augustin à l'époque moderne*, Paris : Cerf, 1970, 483 p.

DUBY Georges (dir.), *Histoire de la France des origines à nos jours*, Paris : Larousse, 1995, 1214 p.

ID., *Grand atlas historique. L'histoire du monde en 520 cartes*, 2e édition, Paris : Larousse, 2004, 387 p.

MILZA Pierre, *Histoire de l'Italie. Des origines à nos jours*, Paris : Fayard, 2005, 1098 p.

VAUCHEZ André, *La spiritualité du Moyen Âge occidental, VIIIe-XIIe siècles*, Paris : Presses Universitaires de France, 1975, 176 p.

3.2. Études historiques spécifiques

3.2.1. Pratiques sociales

AIROLDI Paola, « La tavola del conte : spese per il cibo alla corte di Filippo I di Savoia (1269-1274) » in COMBA Rinaldo, NADA PATRONE Anna Maria, NASO Irma (a cura), *La mensa del principe. Cucina e regimi alimentari nelle corti sabaude (XIII-XV secolo)*, Cuneo : Società studi storici di Cuneo, 1996, p. 9-42.

BARTLETT Robert, *Trial by fire and water. The medieval judicial ordeal*, Oxford : Clarendon Press, 1986, 182 p.

BOLOGNE Jean-Claude, *Histoire du mariage en Occident*, Paris : J.C. Lattès, 1995, 479 p.

GAUDEMET Jean, *Le mariage en Occident. Les mœurs et le droit*, Paris : Cerf, 1987, 520 p.

HUGENBERGER Gordon Paul, *Marriage as a covenant. A study of biblical law and ethics governing marriage developed from the perspective of Malachi*, Leiden : E.J. Brill, 1994, 414 p. (Supplements to Vetus Testamentum, LII).

LAURIOUX Bruno, *Manger au Moyen Âge. Pratiques et discours alimentaires en Europe aux XIVe et XVe siècles*, Paris : Hachette Littératures, 2002, 299 p.

Plaisirs et manières de table aux XIVe et XVe siècles, catalogue d'exposition, Musée des Augustins (23 avril – 29 juin 1992), Toulouse : Musée des Augustins, 1992, 345 p.

VINCENT-CASSY Mireille, « La *gula* curiale ou les débordements des banquets au début du règne de Charles VI » in *La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges*, actes du colloque de Rouen (14-17 novembre 1990), Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 1992, p. 91-102.

VINCENT DOUCET-BON Lise, *Le mariage dans les civilisations anciennes*, Paris : Albin Michel, 1975, 457 p.

VOISENET Jacques, « Le banquet chrétien au haut Moyen Age (V^{e}-XIe s.) : un plaisir encadré » in *Banquets et manières de table au Moyen Âge*, actes du 21e colloque du CUERMA (février 1996), Aix-en-Provence : CUERMA, Université de Provence, 1996, p. 545-559. (Senefiance, 38).

3.2.2. Autour du Concile de Trente

COLLIN Christian, *Comment l'iconographie religieuse a su transposer, en province, les préceptes énoncés au lendemain du concile de Trente par la Contre- Réforme, en prenant pour objet d'observation et pour sujet d'analyse, des productions picturales restantes ou issues des édifices religieux de l'Isère*, Thèse de Doctorat, Université Pierre Mendès-France Grenoble 2, 1992, 2 vol., 397 p.

DEJOB Charles, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques : essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV*, Paris : Thorin, 1884, 413 p.

MÂLE Émile, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie – France – Espagne – Flandres*, Paris : Armand Colin, 1951, 532 p.

ROPS Daniel, *L'Église de la Renaissance et de la Réforme, Tome II, Une ère de renouveau : la Réforme catholique*, Paris : Arthème Fayard, 1955, 569 p.

TALLON Alain, *Le concile de Trente*, Paris : Cerf, 2000, 135 p.

3.2.3. Le Temple et les pratiques sociales dans le Judaïsme ancien

CHEBEL Malek, *Histoire de la circoncision. Des origines à nos jours*, Paris : Balland, 1997, 253 p.

HIDIROGLOU Patricia, *Les rites de naissance dans le judaïsme*, Paris : Les Belles Lettres, 1997, 358 p.

LAROQUE Didier, *Le temple. L'ordre de la terre et du ciel. Essai sur l'architecture*, Paris : Bayard, 2002, 275 p.

LUNDQUIST John M., *The Temple of Jerusalem. Past, present and future*, Westport / London : Praeger, 2008, 298 p.

SCHMIDT Francis, *La pensée du Temple. De Jérusalem à Qoumrân. Identité et lien social dans le judaïsme ancien*, Paris : Seuil, 1994, 370 p.

VINCENT Hugues, *Jérusalem de l'Ancien Testament. Recherches d'archéologie et d'histoire, Tome II : Archéologie du Temple*, Paris : J. Gabalda et Cie, 1956, p. 373-610.

3.2.4. Autres études

LAGIER Rosine, *La femme et le cheval*, Janzé : Charles Hérissey, 2009, 221 p.

LEFEBVRE DES NOËTTES Richard, *L'attelage, le cheval de selle à travers les âges : contribution à l'histoire de l'esclavage*, Paris : Picard, 1931, 312 p.

4. Études sur la Vierge

4.1. Études générales : mariologie, culte et dévotion

AMBRASI Domenico, « Arte e storia nel culto della Vergine Maria a Napoli dalle origini alla fine del medioevo » in *Arte Cristiana*, mars-avril 1984, LXXII, fasc. 701, p. 57-68.

BETHOUART Bruno, LOTTIN Alain (dir.), *La dévotion mariale de l'an mil à nos jours*, actes du colloque international tenu au Musée de Boulogne-sur-Mer (22-24 mai 2003), Arras : Artois Presses Université, 2005, 453 p.

CAPELLE O. S. B. (Dom), « La liturgie mariale en Occident » in MANOIR Hubert du, *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, Paris : Beauchesne, 1949, Tome I, p. 215-245.

CECCHELLI Carlo, *Mater Christi, Parte II La Vita di Maria nella storia, nella leggenda, nella commemorazione liturgica*, Roma : Ferrari, 1948-1954, 3 vol.

COATHALEM Hervé, « Le parallélisme entre la sainte Vierge et l'Église dans la tradition latine jusqu'à la fin du XIIe siècle » in *Analecta Gregoriana*, 1954, LXXIV, p. 57 et suivantes.

DESSI Rosa Maria, LAMY Marielle, « Saint Bernard et les controverses mariales au Moyen Âge » in ARABEYRE Patrick, BERLIOZ Jacques, POIRRIER Philippe (éd.), *Vies et légendes de Saint Bernard de Clairvaux : création, diffusion, réception, XIIe-XXe siècles*, actes des Rencontres de Dijon (7-8 juin 1991), Brecht / Pontigny : Cîteaux, Commentarii cistercienses, 1993, p. 229-260.

DUQUESNE Jacques, HOUZIAUX Alain, *La Vierge Marie : histoire et ambiguïté d'un culte*, Paris : Éd. de l'Atelier, 2006, 139 p.

FULTON Rachel, *From Judgment to Passion : Devotion to Christ and the Virgin Mary*, New York : Columbia University Press, 2002, 676 p.

GAMBERO Luigi, « Appunti patristici per lo studio della mariologia » in PIASTRA Clelia Maria (a cura), *Gli studi di mariologia medievale : bilancio storiografico*, atti del I Convegno Mariologico della Fondazione Ezio Franceschini con la collaborazione della Biblioteca palatina e del Dipartimento di storia dell'Universita di Parma (Parma, 7-8 novembre 1997), Tavarnuzze : SISMEL, 2001, p. 5-17.

IOGNA-PRAT Dominique, PALAZZO Éric, RUSSO Daniel (dir.), Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale, Paris : Beauchesne, 1996, 623 p.

LAMY Marielle, *L'Immaculée Conception : étapes et enjeux d'une controverse au Moyen Âge (XIIe-XVe siècles)*, Paris : Institut d'Études Augustiniennes, 2000, 676 p. (Études Augustiniennes, Série Moyen Âge et Temps Modernes, 35).

LAURENTIN René, *Court traité sur la Vierge Marie*, Paris : Lethielleux, 1967, 222 p.

MANOIR Hubert du, *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, Paris : Beauchesne, 1949-1964, 8 volumes.

MAUNDER Chris (éd.), *Origins of the cult of the Virgin Mary*, textes issus d'une conférence organisée par le Centre for Marian studies (York, St John University), London / New York : Burns & Oates, 2008, 206 p.

PIASTRA Clelia Maria (a cura), *Gli studi di mariologia medievale : bilancio storiografico*, atti del I Convegno Mariologico della Fondazione Ezio Franceschini con la collaborazione della Biblioteca palatina e del Dipartimento di storia dell'Universita di Parma (Parma, 7-8 novembre 1997), Tavarnuzze : SISMEL, 2001, 362 p.

RUBIN Miri, *Emotion and devotion : the meaning of Mary in medieval religious cultures*, Budapest / New York : Central European University Press, 2009, 115 p.

ID., *Mother of God. A history of the Virgin Mary*, London : Penguin Books, 2010, 532 p.

WARNER Marina, *Seule entre toutes les femmes : mythe et culte de la Vierge Marie*, Marseille : Rivages, 1989, 420 p. et 40 pl.

4.2. La Vierge dans la Bible, les évangiles apocryphes et la littérature médiévale

BEYERS Rita, « La réception médiévale du matériel apocryphe concernant la naissance et la jeunesse de Marie : le Speculum Historiale de Vincent de Beauvais et la Legenda Aurea de Jacques de Voragine » in *Marie dans les récits apocryphes chrétiens*, Actes de la 60e session de la Société Française d'Études Mariales (Solesmes 2003), Paris : Mediaspaul, 2004, p. 179-200.

COTHENET Édouard, « Marie dans les apocryphes » in MANOIR Hubert du, *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, tome VI, Paris : Beauchesne, 1961, p. 71-156.

HILION G., « La Sainte Vierge dans le Nouveau Testament » in MANOIR Hubert du (dir.), *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, Paris : Beauchesne, 1949, Tome I, p. 41-68.

LEFEBVRE Philippe, *La Vierge au Livre. Marie et l'Ancien Testament*, Paris : Cerf, 2004, 214 p.

« Marie des Évangiles » in *Cahiers Évangile*, 1991, 77, 74 p.

MIMOUNI Simon C., « Les Vies de la Vierge. État de la question » in *Apocrypha*, 1994, 5, p. 211-248.

ROPS Daniel, *Les évangiles de la Vierge*, Paris : Robert Laffont, 1948, 262 p. (Bibliothèque chrétienne d'histoire).

ROTEN Johann G., « Marie et les apocryphes » in *Marie dans les récits apocryphes chrétiens*, Actes de la 60e session de la Société Française d'Études Mariales (Solesmes, 2003), Paris : Médiaspaul, 2004, p. 13-52.

5. Iconographie

5.1. Études théoriques

ALLOA Emmanuel (éd.), *Penser l'image*, Paris : Les Presses du Réel, 2010, 303 p.

BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris : Gallimard, 2008, 468 p. (Folio Histoire).

BASCHET Jérôme, SCHMITT Jean-Claude (dir.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris : le Léopard d'or, 1996, 310 p.

BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1991, 238 p. et pl. hors texte.

BELTING Hans, *Image et culte*, Paris : Cerf, 2007, 790 p.

BOESPFLUG François, LOSSKY Nicolas (dir.), *Nicée II : 787-1987, douze siècles d'images religieuses*, Paris : Cerf, 1987, 515 p.

HAMBURGER Jeffrey F., *Peindre au couvent. La culture visuelle d'un couvent médiéval*, Paris : Gérard Monfort, 2000, 250 p.

MAGNANI Eliana, RUSSO Daniel, « Histoire de l'art et anthropologie 5. Actualisation, appropriation, appréhension », in *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA),* 2011, 15. [En ligne] http://cem.revues.org/index12003.html.

MITCHELL William J. Thomas, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2009, 317 p.

PANOFSKY Erwin, *Essai d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1967, 394 p.

ID., *Les Primitifs flamands*, Tours : Hazan, 2003, 2e édition, 806 p. et LXXIV pl.

SCHMITT Jean-Claude, « Représentations » in DUHAMEL Claudie, LOBRICHON Amado et Guy, *Georges Duby. L'écriture de l'Histoire*, Bruxelles : De Boeck, 1996, p. 267-278.

ID., *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, 409 p. (Le temps des images).

Texte et image, actes du colloque international de Chantilly (13-15 octobre 1982), Centre de recherches de l'Université de Paris X, Paris : Les Belles Lettres, 1984, 219 p. et LIV pl.

WIRTH Jean, *L'image médiévale : naissance et développements : VIe-XVe siècle*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1989, 395 p.

5.2. Ouvrages généraux et encyclopédiques

BISCONTI Fabrizio (a cura), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, 2000, 385 p.

MÂLE Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, 5e édition, Paris : Armand Colin, 1949, 512 p.

ID., *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie – France – Espagne – Flandres*, Paris : Armand Colin, 1951, 532 p.

ID., *L'art religieux du XIIe siècle en France*, 6e édition, Paris : Armand Colin, 1953, 464 p.

ID., *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 10e édition, Paris : Armand Colin, 1986, 416 p.

RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien,* Paris : Presses Universitaires de France, 1955-1959, 3 tomes en 6 vol.

SCHILLER Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst. 1, Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*. *2, Die Passion Jesu Christi*. *4.2 Maria*. Gütersloh : G. Mohn, 1969, 1968, 1980, 484–671-472 p.

ID., *Iconography of christian art, Vol. I, Christ's incarnation Childhood Baptism-Temptation Transfiguration Works and miracles*, traduit de l'allemand par Janet Seligman, London : Lund Humphries, 1971, 217 p. et pl. hors-texte.

ID., *Iconography of christian art, Vol. 2, The Passion of Jesus Christ*, traduit de l'allemand par Janet Seligman, London : Lund Humphries, 1972, 692 p.

5.3. La Vierge dans l'iconographie

5.3.1. Études générales

AMATO Pietro (a cura), *Imago Mariae, tesori d'arte della civiltà cristiana*, catalogue d'exposition (Rome, Palazzo Venezia, 20 juin – 2 octobre 1988), Milano : Mondadori, Roma : De Luca, 1988, 182 p.

IACOBONE Pasquale, *Maria a Roma : teologia, culto e iconografia mariana a Roma, dalle origini all'Altomedioevo*, Todi : Tau, 2009, 129 p.

KONDAKOV Nikodim Pavlovitch, *Iconographie de la Mère de Dieu*, Roma : Lipa, 2011, 608 p.

SANDE Siri, HODNE Lasse, *Mater Christi*, Roma : Bardi / Institutum Romanum Norvegiae, 2008, 242 p. (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, 21).

LAFONTAINE-DOSOGNE Jacqueline, « Iconographie comparée du cycle de l'Enfance de la Vierge à Byzance et en Occident de la fin du 9ème siècle au début du 13ème siècle » in *Cahiers de Civilisation médiévale*, 1989, 32, p. 291-303.

ID., *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, 2e édition, Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique – Mémoires, 1992, 2 vol.

Marie, l'art et la société, des origines du culte au XIIIe siècle, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 1994, XXV, 181 p.

OAKES Catherine *Ora pro nobis : the Virgin as intercessor in medieval art and devotion*, London / Turnhout : Miller, 2008, 288 p.

SIMI VARANELLI Emma, *Maria l'immacolata : la rappresentazione nel Medioevo : macula non est in te*, Roma : De Luca, 2008, 254 p.

STRAMACCI Mauro, *Immagini mariane a Roma : storia, arte, tradizioni*, Città del Vaticano : Lateran University Press, 2006, 240 p.

STUBBE Achille, *La Madone dans l'art*, Bruxelles : Elsevier, 1958, 384 p.

VERDON Timothy, *Maria nell'arte fiorentina*, Firenze : Mandragora, 2002, 117 p.

ID., *Maria nell'arte europea*, Milano : Electa, 2004, 234 p.

5.3.2. Les thèmes iconographiques de la vie terrestre de la Vierge

La Naissance de la Vierge

PARMEGGIANI Antonella, « L'iconografia della nascita della Vergine : un modello di femminilità (gli affreschi di Mistrà, XIV - XV secolo) » in *Studi di storia del Cristianesimo*, 2008, p. 269-281.

Le Mariage de la Vierge

REEKMANS Louis, « La "dextrarum iunctio" dans l'iconographie romaine et paléochrétienne » in *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 1958, XXXI, p. 23-95 + 16 pl.

L'Annonciation

ARASSE Daniel, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris : Hazan, 1999, 364 p.

KARAGIANNI Alexandra, *Recherches sur l'iconographie mariale en France dans la peinture murale du XIIIe au XVe siècles : le thème de l'Annonciation de la Vierge*, Mémoire de Master sous la direction de Maylis Bayle, Université Panthéon-Sorbonne Paris 1, 2009, 105 p.

PAPASTAVROU Hélène, « Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique » in *Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, 1993, 41, p. 141-168.

ID., Recherche iconographique dans l'art byzantine et occidental du XIe au XVe siècle : l'Annonciation, Venise : Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines, 2007, 524 p. et 60 pl.

ROBB David M., « The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries » in *The Art Bulletin*, décembre 1936, 18, fasc. 4, p. 480-526.

SPENCER John R., « Spatial imagery of the Annunciation in fifteenth century Florence » in *The Art Bulletin*, 1955, 37, p. 273-280.

VAN DIJK Ann, « The angelic salutation in early byzantine and medieval Annunciation imagery » in *The Art Bulletin*, septembre 1999, 81, fasc. 3, p. 420-436.

ZUCKER Mark J. « Parri Spinelli's lost Annunciation to the Virgin and other aretine Annunciations of the fourteenth and fifteenth centuries » in *The Art Bulletin*, juin 1975, 57, fasc. 2, p. 186-195.

La Visitation

HORNIK Heidi J., PARSONS Mikeal C., « Luke and Pontormo : the Visitation in the Third Gospel and at SS. Annunziata » in HORNIK Heidi J., PARSONS Mikeal C., *Interpreting Christian art : reflections on Christian art*, Macon, Ga : Mercer University Press, 2003, p. 139-167.

KIEFER Lisa, *The iconography of the visitation in Italian Renaissance Art*, Thèse, Cleveland (Ohio), Case Western Reserve University, 2001, 249 p.

VELU Anne-Marie, *La Visitation dans l'art : Orient et Occident, V^e^-XVIe siècle*, Paris : Cerf, 2012, 217 p. et XVI pl.

WASSERMAN Jack, « Jacopo Pontormo's Florentine Visitation : the iconography », in *Artibus et historiae*, 1995, 16, 32, p. 39-53.

WESTERGÅRD Ira, *Approaching sacred pregnancy : the cult of the visitation and narrative altar-pieces in late fifteenth-century Florence*, Helsinki : Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2007, 248 p. (Bibliotheca Historica, 109).

La Nativité du Christ

CORDANI Roberta (a cura), *Natività e presepi nell'arte e nella tradizione a Milano e in Lombardia*, Milano : CELIP, 2007, 286 p.

DESHMAN Robert, « Servants of the mother of God in byzantine and medieval art » in *Word and image*, 1989, 5, p. 33-69.

JUHEL Vincent, *Le bain de l'Enfant et la Nativité. Origines et développements d'une scène méconnue ou essai de synthèse topo-iconographique*, Mémoire de Maîtrise, Université de Caen, 1985, 2 vol., 364 et 136 p.

LARUË DE CHARLUS Serge, *La Nativité : les Vierges allongées*, Bordeaux : Les Dossiers d'Aquitaine, 2011, 63 p.

NORDHAGEN Jonas, « The origin of the washing of the child in the Nativity scene » in *Byzantinische Zeitschrift*, 1961, 54, fasc. 2, p. 333-337.

PÉREZ-HIGUERA Teresa, *La Nativité dans l'art médiéval*, Paris : Citadelles & Mazenod, 1996, 268 p.

QUACQUARELLI Antonio, « La conoscenza della Nativita nell'iconografia dei primi secoli attraverso gli apocrifi » in *Vetera Christianorum*, 1988, 25, p. 199-215.

TOUBERT Hélène, « La Vierge et les sages-femmes. Un jeu iconographique entre les Évangiles apocryphes et le drame liturgique » in IOGNA-PRAT Dominique, PALAZZO Éric, RUSSO Daniel (dir.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996, p. 327-360.

UTRO Umberto, « Come fiore dal germoglio di lesse. La prima iconografia del Natale » in *Ecclesia*, 1998, 20, p. 8-14.

L'Adoration des mages

CARDINI Franco, *La cavalcata d'Oriente. I magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Roma : Tomo, 1991, 173 p.

CUMONT Franz, « L'adoration des mages et l'art triomphal de Rome » in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Memorie*, 1932-1933, III, p. 81-105.

DAVISSON Darrell Dean, *The advent of the magi. A study of the transformation in religious images in italian art (1260-1425)*, Baltimore : Johns Hopkins University, 1971, 389 p.

GARLAND Emmanuel, « L'adoration des mages dans l'art roman pyrénéen » in *Marie, l'art et la société, des origines du culte au XIIIe siècle, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1994, XXV, p. 99-120.

TOMASCHETT Michael, « L'iconografia dell'Adorazione dei Magi : catalogo dei dipinti murali nel Grigioni italiano e nel Ticiano dal Medioevo al Cinquecento » in AGUSTONI Edoardo, CARDANI VERGANI Rossana, RÜSCH Elfi (a cura), *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera Italiana*, Atti del convegno (Lungano, 28 marzo 1998), Lugano : Fidia, 2000, p. 76-85.

TOUBERT Hélène, « La Vierge et les sages-femmes. Un jeu iconographique entre les Évangiles apocryphes et le drame liturgique » in IOGNA-PRAT Dominique, PALAZZO Éric, RUSSO Daniel (dir.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996, p. 327-360.

TREXLER Richard C., « Les mages à la fin du Moyen Age : un duo dynamique » in *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 1990, 5, p. 39-51.

VEZIN Gilberte, *L'Adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif. Étude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, Paris : Presses Universitaires de France, 1950, 128 p. et pl. hors texte. (Forme et style. Éssais et mémoires d'art et d'archéologie).

La Présentation de Jésus au Temple

SHORR Dorothy C., « The iconographic development of the Presentation in the Temple » in *The Art Bulletin*, mars 1946, 28, 1, p. 17-32.

La Fuite en Égypte

AUBERTY-MOTTEAU Odette*, La fuite en Egypte dans la peinture italienne du XVIe siècle et du début du XVIIe*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Corinne Lucas-Fiorato, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2005, 120 p.

PARIS Jean, *La Fuite en Égypte*, Paris : Éditions du Regard, 1998, 76 p.

VALENSI Lucette, *La fuite en Égypte. Histoire d'Orient et d'Occident*, Paris : Seuil, 2002, 324 p.

VENDRYES Joseph, « Le miracle de la moisson en Galles » in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1948, 92e année, 1, p. 64-76.

Les Noces de Cana

DAHAN Gilbert, « Exégèse et prédication médiévales » in *Cahiers Évangile*, septembre 2001, 117, supplément, p. 49-67.

DEVILLIERS Luc, « Exégèse des Noces de Cana » in *Cahiers Évangile*, septembre 2001, 117, supplément, p. 5-16.

GUINOT Jean-Noël, « Les lectures patristiques du miracle de Cana » in *Cahiers Évangile*, septembre 2001, 117, supplément, p. 17-44.

LITTLE Edmund, *Echoes of the Old Testament in the Wine of Cana in Galilee (John 2 : 1-11) and the Multiplication of the Loaves and Fish (John 6 :1-15). Towards and appreciation*, Paris : Gabalda, 1998, 210 p. (Cahiers de la Revue Biblique, 41).

MBA-ZUÉ Nicolas, *Des noces de Cana au mariage chrétien*, Paris : L'Harmattan, 2010, 153 p.

PIERRE Dominique, « L'iconographie des noces de Cana » in *Cahiers Évangile*, septembre 2001, 117, supplément, p. 77-84.

REBIC Adalbert, « L'eau changée en vin » in *Communio*, janvier-février 2006, XXXI, fasc. 1, p. 31-38.

Le Portement de croix

GOLAY Laurent, « La montée au Calvaire : deux œuvres du Vecchietta, la tradition siennoise et les récits de la Passion » in *Études de Lettres*, juillet-décembre 1994, 3-4, p. 105-122.

MOREY Charles Rufus, « Christus Crucifer » in *The Art Bulletin*, juin 1922, 4, fasc. 4, p. 117-126.

La Crucifixion

CHAUVIN Gérard, *La Crucifixion : autour du septénaire onto-cosmologique : histoire, iconologie et théologie*, Paris : L'Harmattan, 2011, 212 p.

CHAZELLE Celia, *The cross, the image and the Passion in Carolingian thought and art*, PhD dissertation, Yale University, 1985, 2 vol.

DEONNA Waldemar, « Les crucifix de la vallée de Saas (Valais) : Sol et Luna. Histoire d'un thème iconographique » in *Revue de l'histoire des religions*, 1946, 132, fasc. 1-3, p. 5-47.

DUFOUR-KOWALSKA Gabrielle, *L'Arbre de vie et la croix : essai sur l'imagination visionnaire*, Genève : Tricorne, 1986, 111 p.

GALBRUN Brigitte, « Des débuts du christianisme à aujourd'hui : de la difficulté des artistes occidentaux à représenter la Crucifixion » in FOUQUET-ARNAL Cécile, ROLET Régis (dir.), *La croix et la Passion du Christ dans les arts*, Caen : CETh, 2008, p. 9-23. (Nouveaux Cahiers du CETh, 4).

GRONDIJS Lodewijk Hermen, « Le Soleil et la lune dans les scènes de Crucifixion » in *Actes du IVe congrès international d'études byzantines* (Sofia, septembre 1934), 1935, Vol. I, p. 250-254.

HAUTECOEUR Louis, « Le Soleil et la Lune dans les crucifixions » in *Revue d'archéologie*, 1921, 13-14, p. 13-32.

HEITZ Carol, « Adoratio Crucis. Remarques sur quelques crucifixions préromanes en Poitou » in *Études de civilisation médiévale (IXe-XIIe siècles), Mélanges offerts à Edmond-René Labande*, Poitiers : CESCM, 1974, p. 395-405.

LANDSBERG Jacques de, *L'art en croix : Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai : Renaissance du livre, 2001, 165 p.

NATALE Vittorio (a cura), *Verso il Sacro Monte : immagini della passione nel Quattrocento*, catalogue d'exposition (Vercelli, Museo Borgogna, 4 febbraio-30 aprile 2006), Biello : Eventi & Progetti, 2006, 63 p.

NEFF Amy, « The pain of Compassio : Mary's labor at the foot of the Cross » in *The Art Bulletin*, juin 1998, 80, fasc. 2, p. 254-273.

PÉNEAUD Philippe, *Le visage du Christ. Iconographe de la Croix*, Paris : L'Harmattan, 2009, 294 p.

SANDBERG-VAVALÀ Evelyn, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Roma : Multigraf, 1980, 2e édition, 943 p.

SCHULER Carol Monica, *The sword of compassion : images of the sorrowing Virgin in late medieval and Renaissance art*, PhD dissertation, New York : Columbia University, 1989.

SEPIÈRE Marie-Christine, *L'image d'un Dieu souffrant (IXe-Xe siècle) : aux origines du crucifix*, Paris : Cerf, 1994, 280 p. et 24 pl.

SHORR Dorothy C. « The mourning Virgin and saint John » in *The Art Bulletin*, juin 1940, 22, fasc. 2, p. 61-69.

ULIANICH Boris, PARENTE Ulderico (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione : secoli I-inizio XVI*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999), Napoli : Elio de Rosa Editore, 2007, 3 vol.

VILADESAU Richard, *The beauty of the Cross. The Passion of Christ in theology and the arts, from the catacombs to the eve of the Renaissance*, New York : Oxford University Press, 2006, 214 p.

La Déposition du Christ

NAGATSUKA Yasushi, *Descente de croix : son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIVe siècle*, Tokyo : Presses de l'Université Tokai, 1979, 106 p.

PARKER Elizabeth C., *The Descent from the Cross : its relation to the extra-liturgical "Depositio" drama*, New York : Garland, 1978, 255 p. et LXXXVIII pl.

La Déploration du Christ

BERNAZZANI Amélie, *Les contiguïtés entre la Vierge, Madeleine et Jean dans les Lamentations italiennes de la fin du 13e siècle à la fin du 16e siècle*, Thèse de Doctorat sous la direction de Maurice Brock, Université François Rabelais, Tours, 2011.

La Mise au tombeau

BROOKS Neil C., The sepulchre of Christ in art and liturgy, with special reference to the liturgic drama, Urbana : University of Illinois, 1921, 110 p. et 12 pl.

L'Apparition du Christ ressuscité à la Vierge

KING Georgiana Goddard, « Iconographical notes on the Passion » in *The Art Bulletin*, septembre 1934, 16, fasc. 3, p. 291-303.

L'Ascension

DEWALD Ernest T., « The iconography of the Ascension » in *American Journal of Archaeology*, 2e série, 1915, XIX, fasc. 3, p. 277-319.

ENCKELL JULLIARD Julie, « Typologie et emplacement de l'Ascension dans le décor monumental entre Orient et Occident : état de la question » in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2007, 38, p. 71-80, 247.

SCHAPIRO Meyer, « The image of the disappearing Christ : The Ascension in English art around the Year 1000 » in *Gazette des Beaux-Arts*, 1943, 6e série, 23, p. 133-152.

5.4. Pour l'étude du rapport entre les images et leur emplacement dans l'espace architectural et liturgique

BASCHET Jérôme, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonctions*, Paris : La découverte, Rome : Ecole Française de Rome, 1991, 216 p. (Images à l'appui, 5).

BLAAUW Sible de, *Cultus et decor : liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale : basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Città del Vaticano : Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994, 2 vol., 921 p.

BOCK Nicolas (éd.), K*unst und Liturgie im Mittelalter*, akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome (Rom, 28-30 september 1997), München : Hirmer, 2000, 247 p.

BOCK Nicolas, KURMANN Peter, ROMANO Serena (dir.), *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*, actes du colloque de 3e Cycle romand de Lettres (Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000), Roma : Viella, 2002, 612 p.

BRENK Beat, *The apse, the image and the icon : an historical perspective of the apse as a space for images*, Wiesbaden : Reichert, 2010, 131 p. et 74 pl.

HADERMANN-MISGUICH Lydie, « Images et passages. Leurs relations dans quelques églises byzantines après 843 » in *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 1999, LXIX, p. 21-40.

HEITZ Carol, *Recherche sur les rapports entre architecture et liturgique à l'époque carolingienne*, Paris : SEVPEN, 1963, 286 p. et XLVIII pl.

JOLIVET-LÉVY Catherine, « Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint à Byzance » in BOCK Nicolas, KURMANN Peter, ROMANO Serena (dir.), *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*, actes du colloque de 3e Cycle romand de Lettres (Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000), Roma : Viella, 2002, p. 71-88.

KOHLSCHEIN Franz, WÜNSCHE Peter (éd.), *Heiliger Raum : Architektur, Kunst und Liturgie im mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen*, Münster : Aschendorff, 1998, 394 p.

L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge, actes du 5ème Séminaire international d'art mural (Saint-Savin, 16-18 septembre 1992), Saint-Savin : Centre international d'art mural, 1992, 117 p.

Liturgie, arts et architecture à l'époque romane, actes des XXXVe Journées romanes de Cuxa (5-12 juillet 2002), Codalet : Association culturelle de Cuxa, 2003, 194 p. (Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 34).

NOVA Alessandro, « I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo : scene della Passione e devozione francescana » *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Milano : Silvana, 1983, p. 197-215.

PIVA Paolo (a cura), *Arte medievale : le vie dello spazio liturgico*, Milano : Jaca Book, 2010, 287 p.

ROUX Caroline, « Sanctuaire et limites monumentales dans les églises en Occident : le rôle de l'arc triomphal de l'antiquité tardive au Moyen Age » in *Hortus Artium Medievalium*, 2009, 15, fasc. 2, p. 257-269.

SINDING-LARSEN Staale, *Iconography and Ritual. A study of analytical perspectives*, Oslo : Universitetsforlaget AS, 1984, 210 p.

SPIESER Jean-Michel, « Liturgie et programmes iconographiques » in *Travaux et Mémoires*, Collège de France, Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance, 1991, 11, p. 575-590.

VOYER Cécile, SPARHUBERT Éric (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, actes de la table ronde organisée par IMAGO au Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (Poitiers, 3-4 juin 2005), Turnhout : Brepols, 2011, 396 p.

WEDDIGEN Tristan, *Functions and Decorations : Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, Città del Vaticano : Biblioteca Apostolica Vaticana, Turnhout : Brepols, 2003, 242 p.

5.5. Études iconographiques diverses

BOESPFLUG François, SPIESER Jean-Michel, HECK Christian, DA COSTA Valérie, *Le Christ dans l'art : des catacombes au XXe siècle*, Paris : Bayard, 2000, 245 p.

BRUDERER EICHBERG Barbara, *Les neuf chœurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Thèse de doctorat, Université de Genève, Poitiers : Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1998, 303 p. et XCIV pl.

CHAMPEAUX Gérard de, STERCKX Sébastien (Dom), *Introduction au monde des symboles*, La Pierre-qui-Vire : Zodiaque, 1989, 4e édition, 477 p. (Introduction à la nuit des temps, 3).

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 1982, édition revue et augmentée, 842 p.

COZZI Maria Chiara, « *Hortus conclusus* : sacro giardino » in *I Beni Culturali*, 2010, XVIII, 6, p. 51-63.

DALLI REGOLI Gigetta, *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Città di Castello : Leo S. Olschki, 2000, 82 p. et 164 pl. (Pocket Library of Studies in Art, XXXIV).

DELACAMPAGNE Ariane et Christian, *Animaux étranges et fabuleux. Un bestiaire fantastique dans l'art*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2003, 199 p.

FORSYTH Ilene H., *The throne of wisdom. Wood sculptures of the Madonna in romanesque France*, Princeton : Princeton University Press, 1972, 226 p. et pl. hors texte.

GALLEY Micheline, *La Sibylle de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Geuthner, 2010, 205 p.

GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris : Le Léopard d'Or, 1982, 2e édition, 263 p. + pl. hors-texte.

ID., *Le langage de l'image au Moyen Age. II Grammaire des gestes*, Paris : Le Léopard d'Or, 1989, 423 p.

HIDRIO Guylène, « L'église de Rieux-Minervois : Marie et les sept colonnes de la sagesse dans l'iconographie médiévale » in *Marie, l'art et la société, des origines du culte au XIIIe siècle, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1994, XXV, p. 87-97.

JOURNIAC Virginie, *Le Drap d'honneur, attribut marial dans l'iconographie chrétienne : 13e-15e siècles*, Mémoire de DEA réalisé sous la direction d'Anne Prache et Daniel Russo, Paris : Université de Paris IV Sorbonne, 1996, 2 vol., 116 et 112 p.

LEVI D'ANCONA Mirella, « L'*hortus conclusus* nel Medioevo et nel Rinascimento » in *Miniatura. Studi di storia dell'illustrazione e decorazione del libro*, 1989, 2, p. 121-129.

PASTOUREAU Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris : Seuil, 2011, 235 p.

ID., *Traité d'héraldique*, Paris : Picard, 1993, 2e édition, 278 p.

SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris : Gallimard, 1990, 432 p.

SERINGE Philippe, *Les symboles dans l'art, dans les religions et dans la vie de tous les jours*, Genève : Hélios, 1988, 459 p.

THÉREL Marie-Louise, *À l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : le triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris : CNRS, 1984, 374 p.

TOUBERT Hélène, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris : Cerf, 1990, 495 p.

Répertoire thématique

Italie

La Naissance de la Vierge

VIII-IX	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0757-0767 ou 0750-0850	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XII	Monreale	Sicile	Cathédrale	1100-1199 (fin)	Anonyme	Mosaïque détruite	Vie de la Vierge
	Rome	Latium	S. Giovanni a Porta Latina	1190 (années)	Anonyme romain	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIII	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1277-1280	Cimabue et atelier	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Rome	Latium	S. Maria in Trastevere	1290 (années)	Pietro Cavallini	Mosaïque	Vie de la Vierge
XIV	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Giovanni	1320-1340	Maestro delle Storie di Maria	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	S. Vigilio al Virgolo	1385-1390 (vers)	Second maître de San Giovanni in Villa et Maître de la vie de saint Vigilio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Campagnatico	Toscane	S. Giovanni Battista	1393	Cristoforo di Bindoccio et Meo di Pietro	Peinture murale déposée	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Croce, Chapelle Baroncelli	1328-1335	Taddeo Gaddi	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Croce, Chapelle Rinuccini	1365	Giovanni da Milano	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Maria Novella	1350-1360	Anonyme orcagnesque	Peinture murale déposée	Vie de la Vierge
	Naples	Campanie	S. Lorenzo Maggiore	1334-1335 (vers)	Maître de Giovanni Barrile (Antonio Cavarretto?)	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1365 (vers)	Ugolino di Prete Ilario	Mosaïque	Oeuvre isolée
	Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Prato	Toscane	Cathédrale, Chapelle Sacra Cintola	1392-1395	Agnolo Gaddi	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Ravenne	Emilie-Romagne	S. Maria in Porto Fuori	1335-1345 ou 1340-1350	Maître de S. Maria in Porto Fuori	Peinture murale	Vie de la Vierge

	San Gimignano	Toscane	S. Agostino	1350-1399	Bartolo di Fredi ; Ecole de Lippo Memmi	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Sienne	Toscane	S. Martino	1350-1399	Anonyme siennois	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Solaro	Lombardie	S. Ambrogio et Caterina	1365-1367	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XIV-XV	Sienne	Toscane	S. Maria Assunta	1300-1499	Gualtieri di Giovanni ; Bartolo di Fredi	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV	Atri	Abruzzes	S. Maria Assunta	1440-1450	Andrea Delitio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Badia Morronese	Abruzzes	S. Spirito	1412 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Borno	Lombardie	S. Maria Annunziata	1475	Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Maria Novella, Chapelle Tornabuoni	1486-1490	Domenico Ghirlandaio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Trinita	1420 (années)	Lorenzo Monaco	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Foligno	Ombrie	Palazzo Trinci	1424	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Galatina	Pouille	S. Caterine di Alessandria, Chapelle Orsini	1406-1435	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Gubbio	Ombrie	S. Francesco	1410 (vers)	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Naples	Campanie	S. Giovanni a Carbonara	1441 (après)	Leonardo da Besozzo	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Osimo	Marches	S. Niccolo	1400-1425	Pietro di Domenico	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Pescia	Toscane	S. Francesco	1400-1450	Bicci di Lorenzo	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Prato	Toscane	Cathédrale	1445-1450	Atelier d'Andrea di Giusto	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Rome	Latium	S. Maria del Popolo	1489-1491	Atelier du Pinturicchio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Sienne	Toscane	S. Agostino	1490-1499	Francesco da Giorgio et atelier	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Varallo Sesia	Piémont	S. Maria delle Grazie	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Venise	Vénétie	S. Marco, Basilique, Chapelle Mascoli	1450 (vers)	Michele Giambono	Mosaïque	Vie de la Vierge

XVI	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1514 ou 1518	Boccaccino Boccaccio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Maria Annunziata	1514	Andrea del Sarto	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Milan	Lombardie	S. Maria della Pace	1516-1521	Bernardino Luini	Peinture murale déposée	Vie de la Vierge
	Padoue	Vénétie	Scuola del Carmine	1505-1511	Giulio Campagnola	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Sienne	Toscane	S. Bernardino	1518	Pacchia	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Tarquinia	Latium	Cathédrale	1508-1509	Antonio del Massaro da Viterbo, dit Il Pastura	Peinture murale	Vie de la Vierge

La Présentation de la Vierge au Temple

XII	Monreale	Sicile	Cathédrale	1100-1199 (fin)	Anonyme	Mosaïque détruite	Vie de la Vierge
	Ronzano	Abruzzes	S. Maria	1183 (avant)	Anonyme français	Peinture murale	Vie de la Vierge
XIII	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1277-1280	Cimabue et atelier	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Parme	Emilie-Romagne	Baptistère	1240 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XIV	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Giovanni	1320-1340	Maestro delle Storie di Maria	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	S. Vigilio al Virgolo	1385-1390 (vers)	Second maître de San Giovanni in Villa et Maître de la vie de saint Vigilio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Campagnatico	Toscane	S. Giovanni Battista	1393	Cristoforo di Bindoccio et Meo di Pietro	Peinture murale déposée	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Croce, Chapelle Baroncelli	1328-1335	Taddeo Gaddi	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Croce, Chapelle Rinuccini	1365	Giovanni da Milano	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Maria Novella	1350-1360	Anonyme orcagnesque	Peinture murale déposée	Vie de la Vierge
	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Padoue	Vénétie	Baptistère	1376-1378	Giusto de Menabuoi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Pistoia	Toscane	S. Domenico	1370-1399	Maître du chapitre de S. Francesco	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Prato	Toscane	Cathédrale, Chapelle Sacra Cintola	1392-1395	Agnolo Gaddi	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Ravenne	Emilie-Romagne	S. Maria in Porto Fuori	1335-1345 ou 1340-1350	Maître de S. Maria in Porto Fuori	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Rimini	Emilie-Romagne	S. Agostino	1300-1310	Giovanni da Rimini	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Rome	Latium	S. Sisto Vecchio	1300-1325	Suiveur de Cavallini	Peinture murale	Oeuvre isolée
	San Gimignano	Toscane	S. Agostino	1350-1399	Bartolo di Fredi ; Ecole de Lippo Memmi	Peinture murale	Vie de la Vierge
	San Gimignano	Toscane	S. Agostino	1350-1399	Bartolo di Fredi	Peinture murale déposée	Vie de la Vierge

	Sienne	Toscane	Hôpital S. Maria della Scala	1335	Pietro et Ambrogio Lorenzetti	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
	Sienne	Toscane	S. Leonardo al Lago	1350-1370	Lippo Vanni	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Solaro	Lombardie	S. Ambrogio et Caterina	1365-1367	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XIV-XV	Rome	Latium	Hôpital S. Giacomo al Colosseo	1400 (vers)	Anonyme	Peinture murale détruite	Vie de la Vierge
	Sienne	Toscane	S. Maria Assunta	1300-1499	Gualtieri di Giovanni ; Bartolo di Fredi	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV	Atri	Abruzzes	S. Maria Assunta	1440-1450	Andrea Delitio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Borno	Lombardie	S. Maria Annunziata	1475	Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Maria Novella, Chapelle Tornabuoni	1486-1490	Domenico Ghirlandaio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Trinita, Chapelle Bartolini Salimbeni	1420 (années)	Lorenzo Monaco	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Foligno	Ombrie	Palazzo Trinci	1424	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Gubbio	Ombrie	S. Francesco	1410 (vers)	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Naples	Campanie	S. Giovanni a Carbonara	1441 (après)	Leonardo da Besozzo	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Osimo	Marches	S. Niccolo	1400-1425	Pietro di Domencio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Prato	Toscane	Cathédrale, Chapelle S. Maria Assunta	1445-1450 (vers)	Atelier d'Andrea di Giusto	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Rome	Latium	S. Maria del Popolo	1489-1491	Atelier du Pinturicchio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Varallo Sesia	Piémont	S. Maria delle Grazie	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Venise	Vénétie	S. Marco, Basilique, Chapelle Mascoli	1450 (vers)	Michele Giambono	Mosaïque	Vie de la Vierge
	Viterbo	Latium	S. Maria della Verità	1469	Lorenzo da Viterbo	Peinture murale	Vie de la Vierge
XVI	Milan	Lombardie	S. Maria della Pace	1516-1521	Bernardino Luini	Peinture murale déposée	Vie de la Vierge
	Padoue	Vénétie	Scuola del Carmine	1505-1511	Giulio Campagnola	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Rome	Latium	S. Maria della Pace	1516	Baldassare Peruzzi	Peinture murale	Oeuvre isolée

Thèmes secondaires

La Présentation de la Vierge bébé

XV	Galatina	Pouille	S. Caterine di Alessandria, Chapelle Orsini	1406-1435	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge

La Vie de la Vierge au Temple

XIV	Bolzano	Trentin Haut-Adige	S. Vigilio al Virgolo	1385-1390 (vers)	Second maître de San Giovanni in Villa et Maître de la vie de saint Vigilio	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV	Atri	Abruzzes	S. Maria Assunta	1440-1450	Andrea Delitio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Rome	Latium	S. Maria del Popolo	1489-1491	Atelier du Pinturicchio	Peinture murale	Vie de la Vierge
XVI	Milan	Lombardie	S. Maria della Pace	1516-1521	Bernardino Luini	Peinture murale déposée	Vie de la Vierge
	Padoue	Vénétie	Scuola del Carmine	1505-1511	Giulio Campagnola	Peinture murale	Vie de la Vierge

La Vierge doit quitter le Temple

XIV	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge
XVI	Milan	Lombardie	S. Maria della Pace	1516-1521	Bernardino Luini	Peinture murale déposée	Vie de la Vierge

Le Mariage de la Vierge

VIII	Rome	Latium	S. Saba	0700-0799 (début)	Anonyme	Peinture murale détruite	Vie de la Vierge
IX	Rome	Latium	S. Maria Egiziaca	0872-0882	Anonyme romain	Peinture murale	Vie de la Vierge
XII	Ronzano	Abruzzes	S. Maria	1183 (avant)	Anonyme français	Peinture murale	Vie de la Vierge
XIII-XIV	Rome	Latium	S. Agnese fuori le Mura	1280-1325	Anonyme romain	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
XIV	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Giovanni	1320-1340	Maestro delle Storie di Maria	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	S. Vigilio al Virgolo	1385-1390 (vers)	Second maître de San Giovanni in Villa et Maître de la vie de saint Vigilio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Campagnatico	Toscane	S. Giovanni Battista	1393	Cristoforo di Bindoccio et Meo di Pietro	Peinture murale déposée	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Croce, Chapelle Baroncelli	1328-1335	Taddeo Gaddi	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Croce, Chapelle Rinuccini	1365	Giovanni da Milano	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Montepescali	Toscane	S. Niccolo	1389	Anonyme siennois	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Naples	Campanie	S. Lorenzo Maggiore	1334-1335 (vers)	Maître de Giovanni Barrile (Antonio Cavarretto?)	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Perugia	Ombrie	S. Francesco al Prato	1300-1350	Maître de S. Francesco al Prato	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Prato	Toscane	Cathédrale, Chapelle Sacra Cintola	1392-1395	Agnolo Gaddi	Peinture murale	Vie de la Vierge
	San Gimignano	Toscane	S. Agostino	1350-1399	Bartolo di Fredi ; Ecole de Lippo Memmi	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Sienne	Toscane	S. Leonardo al Lago	1350-1370	Lippo Vanni	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Solaro	Lombardie	S. Ambrogio et Caterina	1365-1367	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XIV-XV	Rome	Latium	Hôpital S. Giacomo al Colosseo	1400 (vers)	Anonyme	Peinture murale détruite	Vie de la Vierge
	Sienne	Toscane	S. Maria Assunta	1300-1499	Gualtieri di Giovanni ; Bartolo di Fredi	Peinture murale	Vie de la Vierge

XV	Atri	Abruzzes	S. Maria Assunta	1440-1450	Andrea Delitio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Avigliana	Piémont	S. Pietro	1480-1500	Bartolomeo et Sebastiano Serra	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Borno	Lombardie	S. Maria Annunziata	1475	Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Castiglione Olona	Lombardie	Collégiale	1434-1436	Masolino da Panicale	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Fermo	Marches	S. Agostino	1400-1450	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	S. Maria Novella, Chapelle Tornabuoni	1486-1490	Domenico Ghirlandaio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Trinita, Chapelle Bartolini Salimbeni	1420 (années)	Lorenzo Monaco	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Foligno	Ombrie	Palazzo Trinci	1424	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Galatina	Pouille	S. Caterine di Alessandria, Chapelle Orsini	1406-1435	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Gubbio	Ombrie	S. Francesco	1410 (vers)	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Milan	Lombardie	S. Pietro in Gessate	1486	Agostino de Mottis	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Pistoia	Toscane	S. Francesco	1400-1425	Maître de la Chapelle Bracciolini	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Prato	Toscane	Cathédrale, Chapelle S. Maria Assunta	1445-1450 (vers)	Atelier d'Andrea di Giusto	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Rome	Latium	S. Maria del Popolo	1489-1491	Atelier du Pinturicchio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Viterbo	Latium	S. Maria della Verità	1469	Lorenzo da Viterbo	Peinture murale	Vie de la Vierge
XVI	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1514 ou 1518	Boccaccino Boccaccio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Maria Annunziata	1513	Franciabigio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Padoue	Vénétie	Scuola del Carmine	1505-1511	Giulio Campagnola	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Saronno	Lombardie	S. Maria dei Miracoli	1525-1532	Bernardino Luini	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Tarquinia	Latium	Cathédrale	1508-1509	Antonio del Massaro da Viterbo, dit Il Pastura	Peinture murale	Vie de la Vierge

Thèmes secondaires

La Convocation des prétendants

XII-XIII	Venise	Vénétie	S. Marco, Basilique	1200 (vers)	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
XV	Foligno	Ombrie	Palazzo Trinci	1424	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Gubbio	Ombrie	S. Francesco	1410 (vers)	Ottaviano Nelli	Peinture murale détruite	Vie de la Vierge

L'élection de Joseph

XVI	Milan	Lombardie	S. Maria della Pace	1516-1521	Bernardino Luini	Peinture murale déposée	Vie de la Vierge

Le Cortège nuptial

XIII	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1277-1280	Cimabue et atelier	Peinture murale	Vie de la Vierge
XIV	Assise	Ombrie	S. Chiara	1300-1310	Maître expressionniste de Santa Chiara (Palmerino di Guido?)	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Giovanni	1320-1340	Maestro delle Storie di Maria	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge
XVI	Milan	Lombardie	S. Maria della Pace	1516-1521	Bernardino Luini	Peinture murale déposée	Vie de la Vierge

L'Annonciation

II-III	Rome	Latium	Catacombe de Priscille	0100-199 (fin) ou 225-250	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
III-IV	Rome	Latium	Catacombe S. Pierre et Marcellin	0250 (vers) ou 0320-0340	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
IV	Rome	Latium	Catacombe de Domitille	0350-399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
V	Rome	Latium	S. Maria Maggiore	0432-0440	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
VII	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0649-0655	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0650-0699	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
VIII	Benevento	Campanie	S. Sofia	0760-0799	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Naturno	Trentin Haut-Adige	S. Procolo	0700-0799	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0705-0707	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Pierre	0705-0707	Anonyme	Mosaïque détruite	Enfance du Christ
VIII-IX	Rome	Latium	S. Nereo et Achilleo	0795-0816	Anonyme romain	Mosaïque	Oeuvre isolée
IX	Rocchetta al Volturno	Molise	S. Vincenzo al Volturno	0824-0842	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Rome	Latium	S. Maria Egiziaca	0872-0882	Anonyme romain	Peinture murale	Vie de la Vierge
X	Carpignano Salentino	Pouille	Grotta di Marina	0959	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Castelseprio	Lombardie	S. Maria Foris Portas	0900-0950	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Olevano sul Tusciano	Campanie	S. Michele Archangelo	0950-0999	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
X-XIII	Aquileia	Frioul	Eglise dei Pagani	0900-1299	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ
XI	Casorezzo	Lombardie	S. Salvatore et Ilario	1000-1020	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance du Christ
	Casorezzo	Lombardie	S. Salvatore et Ilario	1000-1020	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance du Christ
	Credaro	Lombardie	S. Giorgio	1000-1025	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Matera	Basilicate	S. Giovanni in Monterrone	1000-1099	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

	Mizzole	Vénétie	S. Michele	1000-1099	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Mongrando	Piémont	S. Maria di Castelvecchio	1000-1099	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Urbano alla Caffarella	1000-1010 (vers)	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance du Christ
	Vérone	Vénétie	S. Nazaro et Celso	1000-1099	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XI-XII	Monte Monaco di Gioia	Campanie	Grotte S. Michele	1100 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XII	Fasano	Pouille	Crypte S. Giovanni	1100-1199 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Galtelli	Sardaigne	S. Pietro	1100-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Minuto	Campanie	S. Maria Annunziata	1100-1199 (fin)	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance du Christ
	Monopoli	Pouille	Crypte S. Cecilia	1100-1199 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Monreale	Sicile	Cathédrale	1180-1190	Anonyme	Mosaïque	Cycle complet de la vie du Christ
	Monreale	Sicile	Cathédrale	1180-1190	Anonyme	Mosaïque	Oeuvre isolée
	Palerme	Sicile	Cappella Palatina	1130-1171	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
	Palerme	Sicile	S. Maria dell'Ammiraglio	1143-1151	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Giovanni a Porta Latina	1190 (années)	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	San Vito dei Normanni	Pouille	Grotta di Biagio	1197	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Torcello	Vénétie	S. Maria Assunta	1112-1113 ou 1150-1200	Anonyme	Mosaïque	Oeuvre isolée
	Vérone	Vénétie	Museo Civico	1104-1131	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Vérone	Vénétie	S. Fermo Maggiore	1100-1199 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XII-XIII	Anagni	Latium	S. Maria	1173 (après) ou 1200-1225	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance du Christ
	Appiano	Trentin Haut-Adige	Château de Hochepann	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Venise	Vénétie	S. Marco, Basilique	1200 (vers)	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ

XIII	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1288-1290	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore, Salle de la Curie	1200-1250 ou 1272-1281	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Bominaco	Abruzzes	S. Pellegrino	1263	Maître Theodinus	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Fasano	Pouille	Chapelle Lamalunga	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Fermo	Marches	S. Agostino	1250-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Ferrare	Emilie-Romagne	S. Andrea	1256 (après)	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	Baptistère S. Giovanni	1225-1228	Fra Jacopo da Torrita et Andrea Tafi	Mosaïque	Enfance et Passion du Christ
	Florence	Toscane	S. Miniato al Monte	1200-1299	Anonyme florentin	Peinture murale	Enfance du Christ
	Florence	Toscane	S. Piero Scheraggio	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
	Marcellina	Latium	S. Maria in Monte Dominico	1200-1299 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
	Milan	Lombardie	S. Giovanni in Conca	1250-1299	Anonyme lombard	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Monte Sant'Angelo	Pouille	S. Maria Maggiore	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Parme	Emilie-Romagne	Baptistère	1240 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Rome	Latium	S. Cecilia in Trastevere	1291-1293	Pietro Cavallini	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Giovanni in Laterano	1200-1299 (fin)	Ecole de Gaddo Gaddi ; Famille Vassalletti	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Maria in Cosmedin	1295	Deodato di Cosma	Mosaïque	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Maria in Trastevere	1290 (années)	Pietro Cavallini	Mosaïque	Vie de la Vierge
	Rome	Latium	S. Maria Maggiore	1288-1295	Anonyme	Mosaïque	Vie de la Vierge
	San Pietro a Grado	Toscane	S. Pietro	1275-1299	Maître de la Bible de Baltimore	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	San Pietro di Feletto	Vénétie	S. Pietro	1250-1260 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sienne	Toscane	S. Maria Assunta, Crypte	1280 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ

	Spoleto	Ombrie	S. Maria inter Angelos / Le Palazze	1250-1299	Anonyme de Spoleto	Peinture murale déposée	Enfance et Passion du Christ
	Venise	Vénétie	S. Giovanni Decollato	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vicopisano	Toscane	S. Maria et Giovanni Battista	1200-1250	Enrico da Tedice	Peinture murale	Enfance du Christ
XIII-XIV	Aquileia	Frioul	Eglise dei Pagani	1200-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Biella	Piémont	Sanctuaire d'Oropa	1295-1305	Maestro di Oropa	Peinture murale	Enfance du Christ
	Brescia	Lombardie	S. Zenone all'Arco	1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	S. Marco	1200-1399	Pietro Cavallini ; Anonyme florentin ; Jacopo di Cione	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Massafra	Pouille	S. Simeone in Famosa	1200-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Palagonia	Sicile	Grotte S. Febronia	1200-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rocchetta al Volturno	Molise	S. Maria delle Grotte	1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Torri in Sabina	Latium	S. Maria in Vescovio	1294-1295	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XIV	Alezio	Pouille	S. Maria della Lizza	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1350-1375	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Madonna del Castello	1325-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Andria	Pouille	Grotta di S. Croce	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Andria	Pouille	Grotta di S. Croce	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Arezzo	Toscane	S. Domenico	1381-1385	Spinello Aretino	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Arezzo	Toscane	S. Francesco	1350-1399	Ecole de Spinello Aretino	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Arezzo	Toscane	S. Francesco	1390-1400 (vers)	Spinello Aretino	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Arezzo	Toscane	S. Maria Annunziata	1370 (vers)	Spinello Aretino	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Assise	Ombrie	S. Chiara	1344-1368	Pace di Bartolo	Peinture murale	Enfance du Christ
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1313 (vers)	Giotto et atelier	Peinture murale	Enfance du Christ

Assise	Ombrie	S. Giuseppe	1320-1350	Puccio Capanna	Peinture murale	Oeuvre isolée
Asti	Piémont	Cathédrale	1395-1400	Maestro di Viatosto?	Peinture murale	Oeuvre isolée
Atri	Abruzzes	S. Maria Assunta	1300-1399 (début)	Maestro di Offida	Peinture murale	Oeuvre isolée
Bassiano	Latium	Sanctuaire del Crocifisso alla Selva Oscura	1330 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Bastia d'Albenga	Ligurie	S. Stefano « al Massaro »	1383	Maestro di Bastia d'Albenga	Peinture murale	Oeuvre isolée
Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore, Transept	1347	Pietro da Nova	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Bergamo	Lombardie	S. Michele al Pozzo Bianco	1375-1399	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
Bevagna	Ombrie	S. Domenico et Giacomo	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Bologne	Emilie-Romagne	S. Apollonia di Mezzaratta	1340-1345	Vitale da Bologna	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
Bolzano	Trentin Haut-Adige	Cathédrale	1370-1380 (vers)	Maestro di Urbano V	Peinture murale	Oeuvre isolée
Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Caterina	1335-1340 (vers)	Anonyme giottesque	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Giovanni	1320-1340	Maestro delle Storie di Maria di Maria	Peinture murale	Vie de la Vierge
Bolzano	Trentin Haut-Adige	S. Giovanni in Villa	1330-1335 (vers)	Maître du chœur de S. Giovanni in Villa	Peinture murale	Oeuvre isolée
Brancoli	Toscane	Eglise paroissiale	1300-1399	Giuliano di Simone da Lucca	Peinture murale	Oeuvre isolée
Campagnatico	Toscane	S. Giovanni Battista	1393	Cristoforo di Bindoccio et Meo di Pietro	Peinture murale déposée	Vie de la Vierge
Campodonico	Marches	S. Biagio in Caprile	1345	Ecole de Rimini, Maître de Campodonico	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Carmine Superiore (Cannobio)	Piémont	S. Gottardo	1375-1390	Anonyme de Novara	Peinture murale	Oeuvre isolée
Carpignano Sesia	Piémont	S. Pietro in Castello	1300-1399 (fin)	Anonyme lombardo-piémontais	Peinture murale	Oeuvre isolée
Cassine	Piémont	S. Francesco	1330 (années)	Maestro di Cassine	Peinture murale	Vie de la Vierge
Castel Tirolo	Trentin Haut-Adige	Château	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Castiglione del Bosco	Toscane	S. Michele Archangelo	1345	Pietro Lorenzetti	Peinture murale	Oeuvre isolée
Civitella Paganico	Toscane	S. Michele	1368	Bartolo di Fredi ou atelier ; Biagio di Goro Ghezzi	Peinture murale	Enfance du Christ

Codigoro	Emilie-Romagne	Abbaye de Pomposa	1361-1376	Andrea de' Bruni ou Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Côme	Lombardie	S. Abbondio	1300-1350	Anonyme lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Cremona	Lombardie	S. Luca	1300-1399 (fin)	Antonio de Ferrari	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fabriano	Marches	S. Maria Maddalena	1330-1350	Maître de S. Biagio in Caprile à Campodonico	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fasano	Pouille	S. Andrea et Procopio	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fermo	Marches	S. Francesco	1310-1320 (vers)	Giuliano da Rimini	Peinture murale	Enfance du Christ
Ferrare	Emilie-Romagne	S. Antonio in Polesine	1310-1320	Second maître de S. Antonio in Polesine	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Florence	Toscane	Archivio di Stato	1300-1399	Anonyme florentin	Peinture murale	Enfance du Christ
Florence	Toscane	S. Croce, Chapelle Baroncelli	1328-1335	Taddeo Gaddi	Peinture murale	Vie de la Vierge
Florence	Toscane	S. Felicità	1300-1399 (fin)	Ecole de Niccolo di Pietro Gerini	Peinture murale	Enfance du Christ
Florence	Toscane	S. Lucia al Prato	1325-1399 ou 1350-1399	Maso di Banco ; Anonyme florentin	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Maria Annunziata	1300-1399	Anonyme florentin	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Maria Novella, Revers de façade	1390-1400 (vers)	Pietro di Miniato ; anonyme florentin	Peinture murale	Enfance du Christ
Florence	Toscane	S. Miniato al Monte	1300-1399 (fin)	Mariotto di Nardo ; Buffalmacco ; Spinello Aretino	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Trinita, Chapelle Davanzati	1350 (vers)	Giottino ; Jacopo di Cione ; école de Giottino ; Andrea Orcagna	Peinture murale	Oeuvre isolée
Gaeta	Latium	S. Maria Annunziata	1370-1380 (vers)	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Irsina	Basilicate	S. Francesco	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Jesi	Marches	S. Marco	1320 (vers)	Maestro di Sant'Emiliano	Peinture murale	Oeuvre isolée
Lodi	Lombardie	Cathédrale	1320-1330	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Milan	Lombardie	Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco	1300-1399 (fin)	Anonyme lombard	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Montefiascone	Latium	S. Flaviano	1300-1399 (début)	Suiveur de Cavallini	Peinture murale	Enfance du Christ
Montepescali	Toscane	S. Niccolo	1389	Anonyme siennois	Peinture murale	Vie de la Vierge

Montesiepi	Toscane	S. Galgano	1340-1344	Ambrogio Lorenzetti	Peinture murale	Oeuvre isolée
Montevarchi	Toscane	S. Ludovico et Andrea a Cennano	1380-1390	Agnolo Gaddi	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Monticiano	Toscane	S. Agostino	1380-1388 (vers)	Bartolo di Fredi	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Monza	Lombardie	S. Pietro Martire	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Naples	Campanie	S. Lorenzo Maggiore	1334-1335 (vers)	Maître de Giovanni Barrile (Antonio Cavarretto?)	Peinture murale	Vie de la Vierge
Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1300-1350	Pietro Cavallini ou école	Peinture murale	Oeuvre isolée
Nardò	Pouille	Crypte S. Antonio Abate	1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Orvieto	Ombrie	Inconnu	1300-1399	Anonyme orviétan	Peinture murale	Oeuvre isolée
Orvieto	Ombrie	S. Giovenale	1300-1399	Anonyme orviétan	Peinture murale	Oeuvre isolée
Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge
Orvieto	Ombrie	S. Spirito al Tamburino	1375-1399	Anonyme orviétan	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Padoue	Vénétie	Baptistère	1376-1378	Giusto de Menabuoi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge
Padoue	Vénétie	Couvent degli Eremitani	1330-1340	Pietro da Rimini	Peinture murale déposée	Cycle complet de la vie du Christ ?
Padoue	Vénétie	Eglise degli Eremitani	1300-1399	Altichiero	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
Padoue	Vénétie	S. Antonio	1375-1379	Altichiero ou assistants ; Avanzo ; Maître de S. Jacques ; Altichiero et Avanzo	Peinture murale	Oeuvre isolée
Padoue	Vénétie	S. Giorgio	1379-1384	Altichiero da Zevio	Peinture murale	Enfance du Christ
Padoue	Vénétie	S. Michele	1397	Jacopo da Verona	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Perugia	Ombrie	S. Agostino	1377	Pellino di Vannuccio	Peinture murale	Enfance du Christ
Perugia	Ombrie	S. Domenico	1300-1399	Stefano da Siena ; Buffalmacco	Peinture murale	Oeuvre isolée
Pise	Toscane	Camposanto	1377 (vers)	Andrea da Firenze ; Simone Martini ; école de Simone Martini	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Pise	Toscane	S. Maria Assunta	1350-1399	Anonyme pisan ; Francesco Traini	Mosaïque	Oeuvre isolée

Pise	Toscane	S. Maria del Carmine	1350-1360	Giovanni da Milano	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Pise	Toscane	S. Martino	1300-1399	Giovanni di Nicola	Peinture murale	Enfance du Christ
Pistoia	Toscane	S. Domenico	1350-1399	Anonyme de Pistoia	Peinture murale	Oeuvre isolée
Poggibonsi	Toscane	S. Lucchese	1300-1350	Bartolo di Fredi ; Ecole florentine ; Ecole de Giotto ; Paolo di Giovanni Fei	Peinture murale	Oeuvre isolée
Prato	Toscane	Cathédrale, Chapelle Sacra Cintola	1392-1395	Agnolo Gaddi	Peinture murale	Vie de la Vierge
Ravello	Campanie	S. Giovanni del Toro	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Ravenne	Emilie-Romagne	S. Chiara	1320-1340	Pietro da Rimini	Peinture murale déposée	Enfance et Passion du Christ
Rencio	Trentin Haut-Adige	S. Maria Maddalena	1370-1380 (vers)	Atelier du second maître de San Giovanni in Villa	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rimini	Emilie-Romagne	Musée	1300-1399	Ecole de Rimini	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rimini	Emilie-Romagne	S. Agostino	1300-1310	Giovanni da Rimini	Peinture murale	Vie de la Vierge
Rome	Latium	S. Costanza	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rome	Latium	S. Croce dei Lucchesi	1350-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Saliceto	Piémont	Château	1385-1395	Francesco di Michele?	Peinture murale	Enfance du Christ
San Gimignano	Toscane	S. Maria Assunta	1335-1350	Barna da Siena et Lippo Memmi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
San Giorio	Piémont	S. Lorenzo	1330 (vers)	Maestro di San Giorio	Peinture murale	Oeuvre isolée
San Pietro di Feletto	Vénétie	S. Pietro	1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
San Vittore del Lazio	Latium	S. Nicola	1300-1310	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Sant'Elia Fiumerapido	Latium	S. Maria Maggiore	1350-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Sienne	Toscane	S. Agostino	1350-1399 ou 1375 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Sienne	Toscane	S. Leonardo al Lago	1350-1370	Lippo Vanni	Peinture murale	Vie de la Vierge
Sienne	Toscane	S. Maria del Carmine	1300-1399	Ecole de Pietro Lorenzetti	Peinture murale	Oeuvre isolée
Sienne	Toscane	Scuola Industriale	1372	Lippo Vanni	Peinture murale	Oeuvre isolée

	Spilimbergo	Frioul	Cathédrale	1350 (vers)	Atelier de Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Subiaco	Latium	Sacro Speco	1300-1399	Ecole de Meo da Siena	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Termeno	Trentin Haut-Adige	S. Valentino	1360-1370	Maestro delle Storie di Sant'Urbano	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Tolentino	Marches	S. Nicola da Tolentino	1320-1325 ou 1340-1350 (vers)	Giovanni Baronzio ; Suiveur de Giotto ; Ecole d'Allegretto Nuzi ; Giuliano et Pietro da Rimini ou suiveur?	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Trevi	Ombrie	S. Croce	1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Treviso	Vénétie	S. Margherita	1360-1366	Tommaso da Modena ou école	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Treviso	Vénétie	S. Niccolo	1350 (vers)	Tommaso da Modena ou école	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Turin	Piémont	S. Domenico	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Tuscania	Latium	S. Maria Maggiore	1320 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Udine	Frioul	Cathédrale	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Ugento	Pouille	Grotta del Crocifisso	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vallerotonda	Latium	S. Rocco	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vérone	Vénétie	S. Stefano	1390-1399	Martino da Verona	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vérone	Vénétie	S. Trinità	1390-1399	Martino da Verona	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vérone	Vénétie	S. Zeno Maggiore	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Viatosto d'Asti	Piémont	S. Maria Ausiliatrice	1390 (vers)	Maestro di Viatosto	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Viboldone	Lombardie	S. Pietro et Paolo	1360 (années)	Anovelo da Imbonate	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XIV-XV	Arezzo	Toscane	S. Domenico	1400 (vers)	Spinello Aretino	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Brindisi	Pouille	S. Lucia	1300-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Cori	Latium	S. Maria Annunziata	1400 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Fermo	Marches	S. Agostino	1350-1399 ou 1400 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

	Fermo	Marches	S. Francesco	1350 (vers) ou 1450-1499	Cercle d'Ottaviano Nelli	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Fossa	Abruzzes	S. Maria ad Cryptas	1300-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Orvieto	Ombrie	S. Giovenale	1357-1384 ou 1350-1403	Bartolo di Fredi ; Cola di Petruccioli ; Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
	Perugia	Ombrie	Galerie Nationale de l'Ombrie	1380-1422	Taddeo di Bartolo	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Perugia	Ombrie	S. Giuliana	1400 (vers)	Anonyme ombrien ; Pellino di Vannuccio	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Riofreddo	Latium	Santissima Annunziata	1400 (vers)	Ecole de Pietro di Domenico da Montepulciano	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	Hôpital S. Giacomo al Colosseo	1400 (vers)	Anonyme	Peinture murale détruite	Vie de la Vierge
	Sant'Agata de'Goti	Campanie	SS. Annunziata	1300-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sant'Agata de'Goti	Campanie	SS. Annunziata	1300-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sant'Agata de'Goti	Campanie	SS. Annunziata	1300-1499	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Tubre	Trentin Haut-Adige	S. Giovanni	1400 (vers)	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
XV	Aoste	Val d'Aoste	S. Orso	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Arcugnano	Vénétie	S. Margherita dei Berici	1400-1438	Battista da Vicenza	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Arezzo	Toscane	S. Francesco	1455	Piero della Francesca	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Assise	Ombrie	Oratoire dei Pellegrini	1468	Matteo da Gualdo	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Atri	Abruzzes	S. Maria Assunta	1440-1450	Andrea Delitio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Badia Morronese	Abruzzes	S. Spirito	1412 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Bagolino	Lombardie	S. Rocco	1486	Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bassano del Grappa	Vénétie	S. Francesco	1400-1438	Battista da Vincenza	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bergamo	Lombardie	Palazzo della Ragione	1430-1440 (vers)	Anonyme lombard	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Bergamo	Lombardie	S. Maria delle Grazie	1490 (vers)	Entourage de Foppa	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
	Berzo Inferiore	Lombardie	S. Lorenzo	1440 (vers)	Maestro Paroto et entourage	Peinture murale	Oeuvre isolée

Bizzozero	Lombardie	S. Stefano	1498	Galdino da Varese et atelier	Peinture murale	Oeuvre isolée
Bobbio	Emilie-Romagne	Cathédrale	1400-1499 (fin)	Bartolomeo Bonone	Peinture murale	Oeuvre isolée
Boccioleto	Piémont	S. Quirico et Iulitta	1450-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Borno	Lombardie	S. Maria Annunziata	1475	Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Vie de la Vierge
Brescia	Lombardie	S. Barnaba	1460-1480	Maître de Sant'Agata (Andrea Bembo?)	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Brescia	Lombardie	S. Francesco	1400-1450	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Brescia	Lombardie	S. Maria del Carmine	1440-1445 (vers)	Anonyme de Brescia	Peinture murale	Oeuvre isolée
Bressanone	Trentin Haut-Adige	Cathédrale	1410 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Briona	Piémont	S. Alessandro	1480-1500	Atelier de Tommaso Cagnola	Peinture murale	Oeuvre isolée
Briona	Piémont	S. Alessandro	1486 (vers)	Atelier de Daniele de Bosis	Peinture murale	Oeuvre isolée
Buttigliera Alta	Piémont	S. Antonio di Ranverso	1402-1410	Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Enfance du Christ
Buttigliera Alta	Piémont	S. Antonio di Ranverso	1430-1440	Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Oeuvre isolée
Cagli	Marches	S. Domenico	1400-1499 (fin)	Giovanni Santi	Peinture murale	Oeuvre isolée
Calcata	Latium	S. Maria delle Cave	1450 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Campiglio	Trentin Haut-Adige	S. Martino	1403	Anonyme du sud Tyrol	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Capena	Latium	S. Leone	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Casalino	Piémont	S. Pietro	1479	Anonyme novarais	Peinture murale	Oeuvre isolée
Casalvolone	Piémont	S. Pietro	1469	Bartulonus	Peinture murale	Oeuvre isolée
Casei Gerola	Lombardie	Eglise paroissiale	1475-1480 (vers)	Entourage de Giovanni Maria di Piadena	Peinture murale	Oeuvre isolée
Castelfiorentino	Toscane	Tabernacle de la Visitation	1400-1499	Benozzo Gozzoli	Peinture murale	Oeuvre isolée
Castelleone	Lombardie	S. Maria Bressanoro	1495 (vers)	Suiveur de Gian Giacomo da Lodi	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Castiglione Olona	Lombardie	Baptistère	1435	Masolino da Panicale	Peinture murale	Oeuvre isolée

Castiglione Olona	Lombardie	Collégiale	1434-1436	Masolino da Panicale	Peinture murale	Vie de la Vierge
Chieri	Piémont	S. Maria Annunziata	1496	Maître de l'Annonciation Balbo	Peinture murale	Oeuvre isolée
Cingoli	Marches	S. Esuperanzio	1400-1499	Arcangelo di Cola (école de Camerino)	Peinture murale	Oeuvre isolée
Corchiano	Latium	S. Biagio	1460-1470	Pancrazio Jacovetti da Calvi	Peinture murale	Enfance du Christ
Cremona	Lombardie	Via Belcavezzo, maison	1440 (vers)	Bonifacio Bembo	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Dovera	Lombardie	S. Maria del Pilastrello	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Erbusco	Lombardie	Eglise paroissiale	1430	Anonyme de Brescia	Peinture murale	Oeuvre isolée
Esine	Lombardie	S. Maria Assunta	1493	Giovan Pietro da Cemmo et atelier	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fenis	Val d'Aoste	Château de Fenis	1413-1425	Giacomo Jaquerio ou atelier	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fenis	Val d'Aoste	Château de Fenis	1450 (vers)	Giacomino d'Ivrée	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fermo	Marches	S. Agostino	1400-1450	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Figline	Toscane	S. Francesco	1415-1420 (vers)	Francesco di Antonio di Bartolomeo	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	Hôpital S. Martino della Scala	1481	Sandro Botticelli	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	Museo dell'Opera di S. Croce	1420-1460	Ventura di Moro (Pseudo Ambrogio di Baldese)	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Marco	1450	Fra Angelico	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Marco	1440-1441	Fra Angelico	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Maria del Fiore	1489-1490	Domenico Ghirlandaio	Mosaïque	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Maria Novella, Chapelle Tornabuoni	1486-1490	Domenico Ghirlandaio	Peinture murale	Vie de la Vierge
Foligno	Ombrie	Palazzo Trinci	1424	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Vie de la Vierge
Gagliole	Marches	Sanctuaire S. Maria delle Macchie	1483-1487	Girolamo di Giovanni	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Galatina	Pouille	S. Caterine di Alessandria, Chapelle Orsini	1406-1435	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
Galatina	Pouille	S. Caterine di Alessandria, Nef	1406-1435	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

Gênes	Ligurie	S. Maria di Castello	1451	Giusto di Ravensburg	Peinture murale	Oeuvre isolée
Gionzana	Piémont	S. Maria / Madonna del Latte	1480-1490	Atelier de Tommaso Cagnola	Peinture murale	Oeuvre isolée
Gualdo Tadino	Ombrie	S. Francesco	1400-1450	Maestro di S. Verecondo	Peinture murale	Oeuvre isolée
Gubbio	Ombrie	S. Francesco	1410 (vers)	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Vie de la Vierge
Idro	Lombardie	Eglise paroissiale	1460 (vers)	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
Ivrea	Piémont	S. Bernardino	1485 (vers)	Giovanni Martino Spanzotti	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Laurito	Campanie	S. Filippo d'Agira	1470-1480 (vers)	Anonyme de Laurito	Peinture murale	Enfance du Christ
Linduno	Piémont	S. Maria	1468	Luca de Campo	Peinture murale	Enfance du Christ
Lodi	Lombardie	S. Francesco	1420-1440	Anonyme de Lodi	Peinture murale	Oeuvre isolée
Martinengo	Lombardie	Couvent des Clarisses	1475 (vers)	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
Milan	Lombardie	Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco	1472-1473	Bonifacio Bembo et atelier	Peinture murale	Oeuvre isolée
Milan	Lombardie	S. Eustorgio	1466-1468	Vincenzo Foppa	Peinture murale	Oeuvre isolée
Mondovi-Piazza	Piémont	S. Croix	1475 (vers)	Anonyme monregalèse (Antonio Monregalese, maître de Molini di Triora?)	Peinture murale	Oeuvre isolée
Monticelli d'Ongina	Emilie-Romagne	Château Pallavicino	1457 (après)	Bonifacio Bembo	Peinture murale	Oeuvre isolée
Monticelli d'Ongina	Emilie-Romagne	Château Pallavicino	1445-1460 (vers)	Benedetto Bembo	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Morozzo	Piémont	S. Maria di Castro Murato / del Brichetti	1490 (vers)	Giovanni Mazzucco	Peinture murale	Oeuvre isolée
Naples	Campanie	Eglise de Monteoliveto	1480 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Naples	Campanie	S. Giovanni a Carbonara	1441 (après)	Leonardo da Besozzo	Peinture murale	Vie de la Vierge
Novara	Piémont	S. Nazzaro della Costa	1491 (vers)	Entourage de Zenale	Peinture murale	Oeuvre isolée
Oro di Boccioleto	Piémont	S. Pantaleone	1476	Atelier de Johannes de Campo	Peinture murale	Oeuvre isolée
Oro di Boccioleto	Piémont	S. Pantaleone	1476	Atelier de Johannes de Campo	Peinture murale	Oeuvre isolée
Pavie	Lombardie	Collegio Castiglioni	1475-1477	Bonifacio Bembo et atelier	Peinture murale	Enfance du Christ

Pavie	Lombardie	S. Maria del Carmine	1400-1450	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Pise	Toscane	Camposanto	1470	Benozzo Gozzoli	Peinture murale	Enfance du Christ
Recanati	Marches	S. Agostino	1400-1410 ou 1420-1430	Carlo da Camerino ; Olivuccio di Ciccarello	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Rignano Flaminio	Latium	Hôpital	1450-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rome	Latium	Panthéon	1400-1499 (fin)	Melozzo da Forli	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rome	Latium	S. Clemente	1428-1430	Masolino di Panicale	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rome	Latium	S. Maria sopra Minerva	1488	Filippino Lippi	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rome	Latium	S. Saba	1400-1499	Anonyme de culture siennoise	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rome (Vatican)	Latium	Appartements des Borgia	1492-1494	Bernardino Pinturrichio	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
San Felice del Benaco	Lombardie	Carmel	1478 (après)	Maître de San Felice del Benaco	Peinture murale	Oeuvre isolée
San Gimignano	Toscane	S. Maria Assunta	1476 ou 1482	Mainardi ; Domenico Ghirlandaio	Peinture murale	Oeuvre isolée
San Gimignano	Toscane	S. Pietro	1430-1450	Ecole de Segna di Buonaventura	Peinture murale	Enfance du Christ
Sant'Elia Fiumerapido	Latium	S. Maria Maggiore	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Sant'Elia Fiumerapido	Latium	S. Maria Maggiore	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Santa Vittoria in Matenano	Marches	Oratoire de Farfa	1450-1499	Giacomo da Campli	Peinture murale	Oeuvre isolée
Seccio di Boccioleto	Piémont	S. Lorenzo	1425-1450 ou 1446 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Sienne	Toscane	Baptistère	1450	Lorenzo di Pietro dit Il Vecchietta	Peinture murale	Oeuvre isolée
Sienne	Toscane	Hôpital S. Maria della Scala	1450 (vers)	Lorenzo di Pietro dit Il Vecchietta	Peinture murale	Enfance du Christ
Solto Collina	Lombardie	S. Rocco	1400-1499	Giacomo Busca	Peinture murale	Enfance du Christ
Spoleto	Ombrie	Cathédrale	1466-1469	Fra Diamante selon un dessin de Fra Filippo Lippi	Peinture murale	Enfance du Christ
Subiaco	Latium	S. Scolastica	1426 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
Tagliacozzo	Abruzzes	Palazzo ducale (Palazzo Orsini)	1464-1477	Andrea Delitio	Peinture murale	Enfance du Christ

	Talamello	Emilie-Romagne	Cella della Madonna	1423-1442	Antonio Alberti da Ferrara	Peinture murale	Enfance du Christ
	Varna	Trentin Haut-Adige	Abbaye de Novacella	1418	Giovanni da Brunico	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vérone	Vénétie	S. Fermo Maggiore	1426 (avant)	Pisanello et Nanni di Bartolo	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vespolate	Piémont	S. Giovanni Battista	1476 (avant)	Anonyme de Borgomanero (Angelo de Orello ?)	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Visso	Marches	Collégiale	1441	Paolo da Visso	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Viterbo	Latium	S. Maria della Verità	1469	Lorenzo da Viterbo	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Viterbo	Latium	S. Maria della Verità	1469	Lorenzo da Viterbo	Peinture murale	Oeuvre isolée
XV-XVI	Borno	Lombardie	S. Maria Annunziata, Jubé	1479	Entourage de Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Nave	Lombardie	Eglise de la Mitre	1493-1501	Maître de Nave	Peinture murale	Oeuvre isolée
XVI	Assise	Ombrie	S. Damiano	1507	Eusebio da San Giorgio	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1514 ou 1518	Boccaccino Boccaccio	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1514 ou 1518	Boccaccino Boccaccio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Felicità	1525-1528	Jacopo Pontormo	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Maiori	Campanie	Eremo della Madonna dell'Avvocata	1500-1599 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Milan	Lombardie	Pinacothèque de Brera	1510 (vers)	Manière de Bernardino Luini	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Moline di Boccioleto	Piémont	Chapelle Madone de Lorette	1525-1550	Filippo Cavallazzi	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1500-1535 (vers)	Francesco da Tolentino ; Anonyme napolitain dans le style de Pinturicchio	Peinture murale	Enfance du Christ
	Naples	Campanie	S. Maria Nuova	1510 (vers)	Francesco da Tolentino	Peinture murale	Enfance du Christ
	Nazzano	Latium	S. Antimo	1500-1525	Cristoforo da Marsciano	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Parme	Emilie-Romagne	Galerie nationale	1525	Le Corrège	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Perugia	Ombrie	Collegio del Cambio	1526-1528	Giannicola di Paolo	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Pistoia	Toscane	S. Francesco	1500-1599 (début)	Peintre de Pistoia (Leonardo Malatesta ?)	Peinture murale	Oeuvre isolée

Sienne	Toscane	S. Bernardino	1518	Pacchia	Peinture murale	Vie de la Vierge
Spello	Ombrie	S. Maria Maggiore	1500-1501	Bernardino Pinturrichio	Peinture murale	Enfance du Christ
Terlano	Trentin Haut-Adige	Eglise paroissiale	1530 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Varallo Sesia	Piémont	S. Maria delle Grazie, Jubé	1513	Gaudenzio Ferrari	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Vérone	Vénétie	S. Nazaro et Celso	1510-1511	Cavazzola	Peinture murale	Oeuvre isolée

La Visitation

VII-VIII	Rome	Latium	Catacombe de Valentin	0600-0799	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
VIII	Benevento	Campanie	S. Sofia	0760-0768 ou 0762-0800	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0705-0707	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Pierre	0705-0707	Anonyme	Mosaïque détruite	Enfance du Christ
X	Castelseprio	Lombardie	S. Maria Foris Portas	0900-0950	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Olevano sul Tusciano	Campanie	S. Michele Archangelo	0950-0999	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XI	Casorezzo	Lombardie	S. Salvatore et Ilario	1000-1020	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XII	Galtelli	Sardaigne	S. Pietro	1100-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Minuto	Campanie	S. Maria Annunziata	1100-1199 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Monopoli	Pouille	Crypte S. Cecilia	1100-1199 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Monreale	Sicile	Cathédrale	1180-1190	Anonyme	Mosaïque	Cycle complet de la vie du Christ
	Rome	Latium	S. Giovanni a Porta Latina	1190 (années)	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Ronzano	Abruzzes	S. Maria	1183 (avant)	Anonyme français	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Sommacampagna	Vénétie	S. Andrea	1150-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XII-XIII	Anagni	Latium	S. Maria	1173 (après) ou 1200-1225	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance du Christ
	Appiano	Trentin Haut-Adige	Château de Hocheppan	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Venise	Vénétie	S. Marco, Basilique	1200 (vers)	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
XIII	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Bominaco	Abruzzes	S. Pellegrino	1263	Maître Theodinus	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Florence	Toscane	Baptistère S. Giovanni	1225-1228	Fra Jacopo da Torrita et Andrea Tafi	Mosaïque	Enfance et Passion du Christ
	Ghezzano	Toscane	S. Giovanni	1250-1299	Maestro di Calci	Peinture murale	Oeuvre isolée

	Marcellina	Latium	S. Maria in Monte Dominico	1200-1299 (début)	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et vie publique du Christ
	Parme	Emilie-Romagne	Baptistère	1240 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Rome	Latium	S. Costanza	1252 (vers)	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
	Sienne	Toscane	S. Maria Assunta, Crypte	1280 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Vicopisano	Toscane	S. Maria et Giovanni Battista	1200-1250	Enrico da Tedice	Peinture murale	Enfance du Christ
XIII-XIV	Torri in Sabina	Latium	S. Maria in Vescovio	1294-1295	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XIV	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1310-1320 ou 1313 (vers)	Giotto et atelier	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Bergamo	Lombardie	Matris Domini	1300-1399 (début)	Premier maître de Chiaravalle	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bergamo	Lombardie	S. Marta	1300-1399	Ecole lombarde	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Giovanni	1320-1340	Maestro delle Storie del Battista	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Codigoro	Emilie-Romagne	Abbaye de Pomposa	1361-1376	Andrea de' Bruni ou Vitale da Bologna	Peinture murale	Vie publique et Passion du Christ
	Côme	Lombardie	S. Abbondio	1300-1350	Anonyme lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Fermo	Marches	S. Francesco	1310 (vers)	Giuliano da Rimini	Peinture murale	Enfance du Christ
	Ferrare	Emilie-Romagne	S. Antonio in Polesine	1310-1320	Second maître de S. Antonio in Polesine	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Florence	Toscane	Archivio di Stato	1300-1399	Anonyme florentin	Peinture murale	Enfance du Christ
	Florence	Toscane	S. Croce, Chapelle Baroncelli	1328-1335	Taddeo Gaddi	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Maria del Carmine	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Inconnu	Inconnu	Rotterdam, Musée Boymans (Coll. Van Beuningen)	1300-1399 (fin)	Spinello Aretino	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Lodi	Lombardie	S. Francesco	1300-1399 (fin)	Maestro di Ada Negri	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Padoue	Vénétie	Baptistère	1376-1378	Giusto de Menabuoi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge

	Parme	Emilie-Romagne	Baptistère	1300-1399	Anonyme émilien	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Pise	Toscane	Camposanto	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Pise	Toscane	S. Martino	1300-1399	Giovanni di Nicola	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Pise	Toscane	S. Martino	1369-1384	Antonio Veneziano	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Solaro	Lombardie	S. Ambrogio et Caterina	1365-1367	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Tolentino	Marches	S. Nicola da Tolentino	1320-1325 ou 1340-1350 (vers)	Giovanni Baronzio ; Suiveur de Giotto ; Ecole d'Allegretto Nuzi ; Giuliano et Pietro da Rimini ou suiveur?	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XIV-XV	Sienne	Toscane	S. Maria Assunta	1300-1499	Gualtieri di Giovanni ; Bartolo di Fredi	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV	Atri	Abruzzes	S. Maria Assunta	1440-1450	Andrea Delitio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Cascine Olona	Lombardie	Oratoire Mantegazza	1465 (vers)	Anonyme lombard (Gian Giacomo da Lodi?)	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Castiglione Olona	Lombardie	Baptistère	1435	Masolino da Panicale	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste ?
	Cremona	Lombardie	S. Luca	1419	Antonio de Ferrari	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Florence	Toscane	S. Maria Novella, Chapelle Tornabuoni	1486-1490	Domenico Ghirlandaio	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Galatina	Pouille	S. Caterine di Alessandria, Nef	1406-1435	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Lodi	Lombardie	S. Maria Incoronata	1400-1499 (fin)	Giovanni della Chiesa	Peinture murale déposée	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Osimo	Marches	S. Niccolo	1400-1425	Pietro di Domencio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Rome	Latium	S. Maria del Popolo	1489-1491	Atelier du Pinturicchio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Rome (Vatican)	Latium	Appartements des Borgia	1492-1494	Bernardino Pinturrichio	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Venise	Vénétie	S. Marco, Basilique, Chapelle Mascoli	1450 (vers)	Michele Giambono	Mosaïque	Vie de la Vierge
XV-XVI	Borno	Lombardie	S. Maria Annunziata, Jubé	1479	Entourage de Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

XVI	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1514 ou 1518	Boccaccino Boccaccio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	SS. Annunziata	1516	Pontormo	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Milan	Lombardie	S. Maria della Pace	1516-1521	Bernardino Luini	Peinture murale déposée	Vie de la Vierge
	Perugia	Ombrie	Collegio del Cambio	1526-1528	Giannicola di Paolo	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste

Thèmes secondaires

La Naissance de Jean-Baptiste

XIV	Bolzano	Trentin Haut-Adige	S. Giovanni in Villa	1330-1335 (vers)	Maître du chœur de S. Giovanni in Villa	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Fabriano	Marches	S. Lucia	1365 (vers)	Maître du Couronnement d'Urbino	Peinture murale déposée	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Padoue	Vénétie	Baptistère	1376-1378	Giusto de Menabuoi	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Pise	Toscane	S. Martino	1300-1399	Giovanni di Nicola	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
XV	Chieri	Piémont	Cathédrale	1413-1418	Anonyme	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Cremona	Lombardie	S. Luca	1419	Antonio de Ferrari	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Lodi	Lombardie	S. Maria Incoronata	1400-1499 (fin)	Giovanni della Chiesa	Peinture murale déposée	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Urbino	Marches	S. Giovanni Battista	1416	Lorenzo et Jacopo Salimbeni	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste

L'imposition du nom de Jean

XIV	Padoue	Vénétie	Baptistère	1376-1378	Giusto de Menabuoi	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste

La Vierge est nourrie par un ange dans la maison d'Elisabeth

XV	Galatina	Pouille	S. Caterine di Alessandria, Chapelle Orsini	1406-1435	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge

La Vierge félicite Zacharie

XV	Urbino	Marches	S. Giovanni Battista	1416	Lorenzo et Jacopo Salimbeni	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste

La Vierge prend congé d'Elisabeth et de Zacharie

XV	Urbino	Marches	S. Giovanni Battista	1416	Lorenzo et Jacopo Salimbeni	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste

Marie mise en doutes

L'épreuve des eaux amères

X	Castelseprio	Lombardie	S. Maria Foris Portas	0900-0950	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ

Le doute et le songe de Joseph

XII-XIII	Venise	Vénétie	S. Marco, Basilique	1200 (vers)	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
	Venise	Vénétie	S. Marco, Basilique	1200 (vers)	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
XIV	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Solaro	Lombardie	S. Ambrogio et Caterina	1365-1367	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge

Joseph conduit son épouse dans sa maison

XIV	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge

La Nativité

IV	Rome	Latium	Catacombe S. Sébastien	0350-0399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
IV-V	Vérone	Vénétie	S. Maria in Stelle	0300-0499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
VII-VIII	Rome	Latium	Catacombe de Valentin	0600-0799	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
VIII	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0705-0707	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Pierre	0705-0707	Anonyme	Mosaïque détruite	Enfance du Christ
VIII-IX	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0757-0767 ou 0750-0850	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
IX	Rocchetta al Volturno	Molise	S. Vincenzo al Volturno	0824-0842	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
X	Castelseprio	Lombardie	S. Maria Foris Portas	0900-0950	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Olevano sul Tusciano	Campanie	S. Michele Archangelo	0950-0999	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Sebastiano al Palatino	0900-0999 (fin)	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance du Christ
X-XIII	Aquileia	Frioul	Eglise dei Pagani	0900-1299	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ
XI	Rome	Latium	S. Urbano alla Caffarella	1000-1010 (vers)	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance du Christ
XI-XII	Magliano Romano	Latium	Grotta degli Angeli	1100 (vers)	Anonyme romain	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
XI-XIII	Rome	Latium	Galleria Nazionale d'Arte Antiqua	1000-1299	Anonyme	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
XII	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1100-1150	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Minuto	Campanie	S. Maria Annunziata	1100-1199 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Monreale	Sicile	Cathédrale	1100-1199 (fin)	Anonyme	Mosaïque détruite	Vie de la Vierge
	Monreale	Sicile	Cathédrale	1180-1190	Anonyme	Mosaïque	Cycle complet de la vie du Christ
	Palerme	Sicile	Cappella Palatina	1130-1171	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
	Palerme	Sicile	S. Maria dell'Ammiraglio	1143-1151	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Giovanni a Porta Latina	1190 (années)	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

	Ronzano	Abruzzes	S. Maria	1183 (avant)	Anonyme français	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	San Vito dei Normanni	Pouille	Grotta di Biagio	1197	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Sommacampagna	Vénétie	S. Andrea	1150-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XII-XIII	Anagni	Latium	S. Maria	1173 (après) ou 1200-1225	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance du Christ
	Appiano	Trentin Haut-Adige	Château de Hocheppan	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XIII	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1288-1290	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore, Salle de la Curie	1200-1250 ou 1272-1281	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Bominaco	Abruzzes	S. Pellegrino	1263	Maître Theodinus	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Celsorizzo (Acquarica del Capo)	Pouille	S. Niccolo	1283	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Florence	Toscane	Baptistère S. Giovanni	1225-1228	Fra Jacopo da Torrita et Andrea Tafi	Mosaïque	Enfance et Passion du Christ
	Florence	Toscane	S. Miniato al Monte	1200-1299	Anonyme florentin	Peinture murale	Enfance du Christ
	Florence	Toscane	S. Piero Scheraggio	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
	Marcellina	Latium	S. Maria in Monte Dominico	1200-1299 (début)	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et vie publique du Christ
	Ponte nelle Alpi	Vénétie	S. Caterina	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Maria in Trastevere	1290 (années)	Pietro Cavallini	Mosaïque	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Maria Maggiore	1288-1295	Anonyme	Mosaïque	Vie de la Vierge
	Sienne	Toscane	S. Maria Assunta, Crypte	1280 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Spoleto	Ombrie	S. Maria inter Angelos / Le Palazze	1250-1299	Anonyme de Spoleto	Peinture murale déposée	Enfance et Passion du Christ
	Vicopisano	Toscane	S. Maria et Giovanni Battista	1200-1250	Enrico da Tedice	Peinture murale	Enfance du Christ
XIII-XIV	Biella	Piémont	Sanctuaire d'Oropa	1295-1305	Maestro di Oropa	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rocchetta al Volturno	Molise	S. Maria delle Grotte	1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ

	Torri in Sabina	Latium	S. Maria in Vescovio	1294-1295	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XIV	Alezio	Pouille	S. Maria della Lizza	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1350-1375	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Amaseno	Latium	S. Maria di Auricola	1340-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Amatrice	Latium	S. Francesco	1375-1399	Maestro di Campli	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Arezzo	Toscane	S. Domenico	1300-1399 (début)	Anonyme arétin	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Assise	Ombrie	S. Chiara	1344-1368	Pace di Bartolo	Peinture murale	Enfance du Christ
	Assise	Ombrie	S. Chiara	1350 (vers)	Ecole ombrienne	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1310-1320 ou 1313 (vers)	Giotto et atelier	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore	1375-1390	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore, Transept	1347	Pietro da Nova	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Bologne	Emilie-Romagne	S. Apollonia di Mezzaratta	1340-1345	Vitale da Bologna	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Giovanni	1320-1340	Maestro delle Storie di Maria	Peinture murale	Enfance du Christ
	Civitella Paganico	Toscane	S. Michele	1368	Bartolo di Fredi ou atelier ; Biagio di Goro Ghezzi	Peinture murale	Enfance du Christ
	Codigoro	Emilie-Romagne	Abbaye de Pomposa	1361-1376	Andrea de' Bruni ou Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Côme	Lombardie	S. Abbondio	1300-1350	Anonyme lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Cremona	Lombardie	S. Michele	1375-1399	Ecole de Cremona	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Fabriano	Marches	S. Venanzo	1340-1373 ou 1300-1399 (fin)	Allegretto Nuzi	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Ferrare	Emilie-Romagne	S. Antonio in Polesine	1310-1320	Second maître de S. Antonio in Polesine	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Florence	Toscane	S. Croce, Chapelle Baroncelli	1328-1335	Taddeo Gaddi	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Felicità	1300-1399	Ecole de Niccolo di Pietro Gerini	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
	Florence	Toscane	S. Maria Novella, Chapelle Strozzi	1340-1350	Anonyme orcagnesque ; Stefano Fiorentino, Giottino ou atelier d'Orcagna	Peinture murale	Oeuvre isolée

Florence	Toscane	S. Maria Novella, Revers de façade	1390-1400 (vers)	Pietro di Miniato ; Anonyme floreintin	Peinture murale	Enfance du Christ
Florence	Toscane	S. Miniato al Monte	1338-1341	Taddeo Gaddi	Peinture murale	Enfance du Christ
Fossa	Abruzzes	S. Maria ad Cryptas	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Gaiole in Chianti	Toscane	S. Polo in Rosso	1300-1350	Anonyme siennois dans la manière d'Ambrogio Lorenzetti	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Laggio di Cadore	Vénétie	S. Margherita di Salagona	1300-1399	Second maître de Laggio	Peinture murale	Oeuvre isolée
Montefiascone	Latium	S. Flaviano	1300-1399 (début)	Suiveur de Cavallini	Peinture murale	Enfance du Christ
Monteriggioni	Toscane	S. Giovanni et Paolo	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Naples	Campanie	S. Lorenzo Maggiore	1330 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Naples	Campanie	S. Lorenzo Maggiore	1334-1335 (vers)	Maître de Giovanni Barrile (Antonio Cavarretto?)	Peinture murale	Vie de la Vierge
Naples	Campanie	S. Maria succurre Miseria	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Orvieto	Ombrie	Madonna del Carmine	1300-1399 (fin)	Anonyme ombrien	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge
Padoue	Vénétie	Baptistère	1376-1378	Giusto de Menabuoi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge
Padoue	Vénétie	Couvent degli Eremitani	1330-1340	Pietro da Rimini	Peinture murale déposée	Cycle complet de la vie du Christ ?
Padoue	Vénétie	S. Giorgio	1379-1384	Altichiero da Zevio	Peinture murale	Enfance du Christ
Padoue	Vénétie	S. Michele	1397	Jacopo da Verona	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Parme	Emilie-Romagne	Baptistère	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Perugia	Ombrie	Galerie Nationale de l'Ombrie	1350-1399	Anonyme pérugin	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Perugia	Ombrie	S. Agostino	1377	Pellino di Vannuccio	Peinture murale	Enfance du Christ
Perugia	Ombrie	S. Giuliana	1350-1399	Anonyme pérugin	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
Pise	Toscane	S. Martino	1300-1399	Giovanni di Nicola	Peinture murale	Enfance du Christ

	Pistoia	Toscane	S. Francesco	1380-1390	Giovanni di Bartolomeo Cristiani	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Prato	Toscane	Cathédrale, Chapelle Sacra Cintola	1392-1395	Agnolo Gaddi	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Ravenne	Emilie-Romagne	S. Chiara	1320-1340	Pietro da Rimini	Peinture murale déposée	Enfance et Passion du Christ
	Rimini	Emilie-Romagne	S. Agostino	1300-1310	Giovanni da Rimini	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Saliceto	Piémont	Château	1385-1395	Francesco di Michele?	Peinture murale	Enfance du Christ
	San Gimignano	Toscane	S. Maria Assunta	1335-1350	Barna da Siena et Lippo Memmi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	San Ginesio	Marches	S. Francesco	1345 (vers)	Anonyme de Rimini ou des Marches	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	San Pietro di Feletto	Vénétie	S. Pietro	1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	San Severino	Campanie	Pinacoteca comunale	1300-1399	Maître de la Crucifixion de Tolentino (Diotallevi di Angeluccio di Esanatoglia?)	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Solaro	Lombardie	S. Ambrogio et Caterina	1365-1367	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Spilimbergo	Frioul	Cathédrale	1350 (vers)	Atelier de Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Subiaco	Latium	Sacro Speco	1300-1399	Ecole de Meo da Siena	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Sutri	Latium	S. Maria del Parto	1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Tivoli	Latium	S. Stefano	1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Tolentino	Marches	S. Nicola da Tolentino	1320-1325 ou 1340-1350 (vers)	Giovanni Baronzio ; Suiveur de Giotto ; Ecole d'Allegretto Nuzi ; Giuliano et Pietro da Rimini ou suiveur?	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Tuscania	Latium	S. Maria Maggiore	1320 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Varese	Lombardie	Sacro Monte	1375-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vérone	Vénétie	S. Fermo Maggiore	1300-1399	Anonyme véronais	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIV-XV	Cori	Latium	S. Maria Annunziata	1400 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Fermo	Marches	S. Agostino	1400 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Greccio	Latium	Chapelle del Presepe	1400 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

	Montecosaro di Macerata	Marches	S. Maria a Pie' di Chienti	1300-1399 (fin) ou 1400-1425	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Enfance du Christ
	Orvieto	Ombrie	S. Giovenale	1357-1384 ou 1350-1403	Bartolo di Fredi ; Cola di Petruccioli ; Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
XV	Asola	Lombardie	Eglise paroissiale	1400-1499 (fin)	Antonio della Corna	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Atri	Abruzzes	S. Maria Assunta	1440-1450	Andrea Delitio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Badia Morronese	Abruzzes	S. Spirito	1412 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Bergamo	Lombardie	S. Maria delle Grazie	1490 (vers)	Entourage de Foppa	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
	Brescia	Lombardie	Eglise du Corps du Christ	1490	Gerolamo da Brescia	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Brescia	Lombardie	S. Maria delle Grazie	1475 (vers)	Atelier de Vincenzo Foppa	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Buttigliera Alta	Piémont	S. Antonio di Ranverso	1402-1410	Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Enfance du Christ
	Caravaggio	Lombardie	S. Bernardino	1470-1480	Anonyme lombard	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Castelleone	Lombardie	S. Maria Bressanoro	1495 (vers)	Suiveur de Gian Giacomo da Lodi	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Castiglione Olona	Lombardie	Collégiale	1434-1436	Masolino da Panicale	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Corchiano	Latium	S. Biagio	1460-1470	Pancrazio Jacovetti da Calvi	Peinture murale	Enfance du Christ
	Florence	Toscane	Chapelle Brozzi	1400-1499	Mainardi	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	S. Marco	1440-1441	Fra Angelico	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	S. Maria Novella	1476-1477	Sandro Botticelli	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	SS. Annunziata	1460-1462	Alesso Baldovinetti	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Foligno	Ombrie	Palazzo Trinci	1424	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Forli	Emilie-Romagne	Sanctuaire S. Maria delle Grazie di Fornò	1400-1499 (fin)	Anonyme de Forli	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Galatina	Pouille	S. Caterine di Alessandria, Nef	1406-1435	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Gubbio	Ombrie	S. Francesco	1410 (vers)	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Ivrea	Piémont	S. Bernardino	1485 (vers)	Giovanni Martino Spanzotti	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

Laurito	Campanie	S. Filippo d'Agira	1470-1480 (vers)	Anonyme de Laurito	Peinture murale	Enfance du Christ
Linduno	Piémont	S. Maria	1468	Luca de Campo	Peinture murale	Enfance du Christ
Mandello Vitta	Piémont	Eglise	1484 (après)	Atelier de Tommaso Cagnola	Peinture murale	Oeuvre isolée
Milan	Lombardie	S. Bernardino alle monache	1400-1499 (fin)	Anonyme lombard	Peinture murale	Enfance du Christ
Pagliaro	Lombardie	Baptistère	1400-1499	Suiveur de Giacomo Borlone (Giacomo Busca?)	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ ?
Pavie	Lombardie	Collegio Castiglioni	1475-1477	Bonifacio Bembo et atelier	Peinture murale	Enfance du Christ
Perugia	Ombrie	Collegio del Cambio	1498	Le Pérugin	Peinture murale	Oeuvre isolée
Prato	Toscane	Museo di Pittura Murale	1450-1475	Fra Filippo Lippi	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Rome	Latium	S. Maria del Popolo	1490	Pinturicchio	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rome (Vatican)	Latium	Appartements des Borgia	1492-1494	Bernardino Pinturrichio	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Sienne	Toscane	Hôpital S. Maria della Scala	1450 (vers)	Lorenzo Vecchietta	Peinture murale	Enfance du Christ
Sienne	Toscane	S. Agostino	1490-1499 (vers)	Francesco da Giorgio et atelier	Peinture murale	Vie de la Vierge
Sillavengo	Piémont	S. Maria Nova	1476	Atelier de Giovanni de Campo	Peinture murale	Oeuvre isolée
Sizzano	Piémont	S. Grato	1480-1490	Atelier de Tommaso Cagnola	Peinture murale	Oeuvre isolée
Sologno	Piémont	S. Nazzaro et S. Celso	1461	Giovanni de Campo et atelier	Peinture murale	Oeuvre isolée
Solto Collina	Lombardie	S. Rocco	1400-1499	Giacomo Busca	Peinture murale	Enfance du Christ
Spoleto	Ombrie	Cathédrale	1466-1469	Fra Diamante selon un dessin de Fra Filippo Lippi	Peinture murale	Enfance du Christ
Subiaco	Latium	S. Scolastica	1426 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
Tagliacozzo	Abruzzes	Palazzo ducale (Palazzo Orsini)	1464-1477	Andrea Delitio	Peinture murale	Enfance du Christ
Terlano	Trentin Haut-Adige	Eglise paroissiale	1407	Entourage de Hans Stotzinger di Ulm	Peinture murale	Enfance du Christ
Vicenza	Vénétie	Cathédrale	1400-1499 (fin)	Bartolomeo Montagna	Peinture murale	Oeuvre isolée
Viterbo	Latium	S. Maria della Verità	1469	Lorenzo da Viterbo	Peinture murale	Vie de la Vierge

XV-XVI	Borno	Lombardie	S. Maria Annunziata, Jubé	1479	Entourage de Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Montevarchi	Toscane	S. Ludovico et Andrea a Cennano	1480-1520	Roberto da Montevarchi	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Perugia	Ombrie	S. Giorgio dei Tessitori	1500 (vers)	Fiorenzo di Lorenzo	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
XVI	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1514 ou 1518	Boccaccino Boccaccio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Cremona	Lombardie	Via Belvedere, maison n° 5	1518	Altobello Melone	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Lodi	Lombardie	S. Lorenzo	1500-1599 (début)	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Milan (Greco Milanese)	Lombardie	Oratoire de la famille Litta	1520-1525 (vers)	Bernardino Luini	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
	Naples	Campanie	S. Maria Nuova	1510 (vers)	Francesco da Tolentino	Peinture murale	Enfance du Christ
	Perugia	Ombrie	S. Francesco di Monteripido	1501 (vers)	Le Pérugin	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Rome (Vatican)	Latium	Palais de Niccolo III	1518-1519	Atelier de Raphaël	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saronno	Lombardie	S. Maria dei Miracoli	1525 (vers)	Bernardino Luini	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Spello	Ombrie	S. Maria Maggiore	1500-1501	Bernardino Pinturicchio	Peinture murale	Enfance du Christ
	Varallo Sesia	Piémont	S. Maria delle Grazie, Jubé	1513	Gaudenzio Ferrari	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

Thèmes secondaires

Le Voyage vers Bethléem

VIII	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0705-0707	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
X	Castelseprio	Lombardie	S. Maria Foris Portas	0900-0950	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XII	Rome	Latium	S. Giovanni a Porta Latina	1190 (années)	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XII-XIII	Venise	Vénétie	S. Marco, Basilique	1200 (vers)	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
XIV	Côme	Lombardie	S. Abbondio	1300-1350	Anonyme lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Solaro	Lombardie	S. Ambrogio et Caterina	1365-1367	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge

L'Adoration des bergers

IV	Rome	Latium	Catacombe S. Pierre et Marcellin	0300-0350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIV	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge

L'Adoration des mages

II-III	Rome	Latium	Catacombe de Priscille	0100-0299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
II-IV	Rome	Latium	Catacombe S. Pierre et Marcellin	0100-0399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
III	Rome	Latium	Catacombe S. Pierre et Marcellin	0250 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
III-IV	Rome	Latium	Catacombe S. Pierre et Marcellin	0200-0399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	Catacombe S. Pierre et Marcellin	0250 (vers) ou 0320-0340	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
IV	Rome	Latium	Catacombe de Calixte	0300-0350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	Catacombe de Domitille	0300-0350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	Catacombe de Domitille	0350-0399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	Catacombe de Domitille	0350-0399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
IV-V	Rome	Latium	Catacombe de Priscille	0300-0499	Anonyme	Mosaïque détruite	Oeuvre isolée
	Teano	Campanie	Tombe des Ciminia	0300-0499	Anonyme	Mosaïque déposée	Oeuvre isolée
V	Rome	Latium	S. Maria Maggiore	0432-0440	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
V-VI	Ravenne	Emilie-Romagne	S. Apollinare Nuovo	0493-0526	Anonyme	Mosaïque	Oeuvre isolée
VI	Ravenne	Emilie-Romagne	S. Vitale	0500-0599	Anonyme	Mosaïque	Oeuvre isolée
VIII	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0705-0707	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Pierre	0705-0707	Anonyme	Mosaïque détruite	Enfance du Christ
VIII-IX	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0757-0767 ou 0750-0850	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Teano	Campanie	Naples, Museo S. Martino	0400-0599	Anonyme	Mosaïque déposée	Oeuvre isolée
X	Castelseprio	Lombardie	S. Maria Foris Portas	0900-0950	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Olevano sul Tusciano	Campanie	S. Michele Archangelo	0950-0999	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Sebastiano al Palatino	0900-0999 (fin)	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance du Christ

X-XI	Vallerano	Latium	Grotta S. Salvatore	0950-1099	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XI	Casorezzo	Lombardie	S. Salvatore et Ilario	1000-1020	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Urbano alla Caffarella	1000-1010 (vers)	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance du Christ
XI-XII	Magliano Romano	Latium	Grotta degli Angeli	1100 (vers)	Anonyme romain	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Lorenzo fuori le Mura	1075-1099 ou 1200-1299	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance du Christ
XII	Ferentillo	Ombrie	S. Pietro in Valle	1150-1199	Anonyme ombrien	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Monreale	Sicile	Cathédrale	1100-1199 (fin)	Anonyme	Mosaïque détruite	Vie de la Vierge
	Monreale	Sicile	Cathédrale	1180-1190	Anonyme	Mosaïque	Cycle complet de la vie du Christ
	Rome	Latium	S. Giovanni a Porta Latina	1190 (années)	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XII-XIII	Anagni	Latium	S. Maria	1173 (après) ou 1200-1225	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance du Christ
	Appiano	Trentin Haut-Adige	Château de Hocheppan	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XIII	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1288-1290	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore, Salle de la Curie	1200-1250 ou 1272-1281	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Bominaco	Abruzzes	S. Pellegrino	1263	Maître Theodinus	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Florence	Toscane	Baptistère S. Giovanni	1225-1228	Fra Jacopo da Torrita et Andrea Tafi	Mosaïque	Enfance et Passion du Christ
	Florence	Toscane	S. Piero Scheraggio	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
	Fossa	Abruzzes	S. Maria ad Cryptas	1263-1283	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Marcellina	Latium	S. Maria in Monte Dominico	1200-1299 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
	Rome	Latium	S. Maria in Trastevere	1290 (années)	Pietro Cavallini	Mosaïque	Vie de la Vierge
	Rome	Latium	S. Maria Maggiore	1200-1299	Anonyme	Mosaïque détruite	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Maria Maggiore	1288-1295	Anonyme	Mosaïque	Vie de la Vierge

	Sienne	Toscane	S. Maria Assunta, Crypte	1280 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XIII-XIV	Laterza	Pouille	Grotta di Antonio	1200-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rocchetta al Volturno	Molise	S. Maria delle Grotte	1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Torri in Sabina	Latium	S. Maria in Vescovio	1294-1295	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XIV	Albugnano	Piémont	S. Maria di Vezzolano	1350-1375	Anonyme piémontais	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Arezzo	Toscane	Museo Civico	1300-1399	Jacopo del Casentino	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Arezzo	Toscane	S. Domenico	1300-1399 (début)	Anonyme arétin	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Assise	Ombrie	S. Chiara	1344-1368	Pace di Bartolo	Peinture murale	Enfance du Christ
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1310-1320 ou 1313 (vers)	Giotto et atelier	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore, Transept	1347	Pietro da Nova	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Bologne	Emilie-Romagne	S. Apollonia di Mezzaratta	1351-1360	Simone di Filippo ; "Jacobus"	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Giovanni	1320-1340	Maestro delle Storie di Maria di Maria	Peinture murale	Enfance du Christ
	Bressanone	Trentin Haut-Adige	S. Johannes	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Cassine	Piémont	S. Francesco	1330 (années)	Maestro di Cassine	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Castel Tirolo	Trentin Haut-Adige	Château	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Cividale del Friuli	Frioul	S. Maria in Valle	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Civitella Paganico	Toscane	S. Michele	1368	Bartolo di Fredi ou atelier ; Biagio di Goro Ghezzi	Peinture murale	Enfance du Christ
	Codigoro	Emilie-Romagne	Abbaye de Pomposa	1361-1376	Andrea de' Bruni ou Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Côme	Lombardie	S. Abbondio	1300-1350	Anonyme lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Ferrare	Emilie-Romagne	S. Andrea	1300-1399	Manière de Cristoforo da Bologna ; Ecole de Giotto ; Manière de Tommaso da Modena ou d'Altichiero	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Ferrare	Emilie-Romagne	S. Antonio in Polesine	1310-1320	Second maître de S. Antonio in Polesine	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

Florence	Toscane	Archivio di Stato	1300-1399	Anonyme florentin	Peinture murale	Enfance du Christ
Florence	Toscane	S. Croce, Chapelle Baroncelli	1328-1335	Taddeo Gaddi	Peinture murale	Vie de la Vierge
Florence	Toscane	S. Maria Novella, Revers de façade	1390-1400 (vers)	Pietro di Miniato ; anonyme florentin	Peinture murale	Enfance du Christ
Gaiole in Chianti	Toscane	S. Polo in Rosso	1300-1350	Anonyme siennois dans la manière d'Ambrogio Lorenzetti	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Galliano	Lombardie	S. Vincenzo	1390 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Montefiascone	Latium	S. Flaviano	1300-1399 (début)	Suiveur de Cavallini	Peinture murale	Enfance du Christ
Montefiore dell'Aso	Marches	S. Francesco	1340-1360	Maestro di Offida	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Montiglio Monferrato	Piémont	Château Borsarelli di Rifreddo	1345-1350	Maestro di Montiglio	Peinture murale	Enfance du Christ
Naples	Campanie	S. Lorenzo Maggiore	1334-1335 (vers)	Maître de Giovanni Barrile (Antonio Cavarretto?)	Peinture murale	Vie de la Vierge
Orvieto	Ombrie	Madonna del Carmine	1300-1399 (fin)	Anonyme ombrien	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
Orvieto	Ombrie	Museo dell'Opera del Duomo	1350-1399	Pietro di Puccio	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge
Padoue	Vénétie	Baptistère	1376-1378	Giusto de Menabuoi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge
Padoue	Vénétie	S. Giorgio	1379-1384	Altichiero da Zevio	Peinture murale	Enfance du Christ
Padoue	Vénétie	S. Michele	1397	Jacopo da Verona	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Perugia	Ombrie	S. Agostino	1377	Pellino di Vannuccio	Peinture murale	Enfance du Christ
Pise	Toscane	S. Martino	1300-1399	Giovanni di Nicola	Peinture murale	Enfance du Christ
Ravenne	Emilie-Romagne	S. Chiara	1320-1340	Pietro da Rimini	Peinture murale déposée	Enfance et Passion du Christ
Rieti	Latium	Couvent La Foresta	1320 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Rimini	Emilie-Romagne	S. Agostino	1300-1310	Giovanni da Rimini	Peinture murale	Vie de la Vierge
San Gimignano	Toscane	S. Maria Assunta	1335-1350	Barna da Siena et Lippo Memmi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

	Solaro	Lombardie	S. Ambrogio et Caterina	1365-1367	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Spilimbergo	Frioul	Cathédrale	1350 (vers)	Atelier de Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Subiaco	Latium	Sacro Speco	1300-1399	Ecole de Meo da Siena	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Tolentino	Marches	S. Nicola da Tolentino	1320-1325 ou 1340-1350 (vers)	Giovanni Baronzio ; Suiveur de Giotto ; Ecole d'Allegretto Nuzi ; Giuliano et Pietro da Rimini ou suiveur?	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Treviso	Vénétie	S. Niccolo	1370 (vers)	Anonyme siennois, manière de Tommaso da Modena	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Venise	Vénétie	S. Marco, Baptistère	1300-1399	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
	Vérone	Vénétie	S. Fermo Maggiore	1300-1399	Anonyme vénitien	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Viboldone	Lombardie	S. Pietro et Paolo	1360 (années)	Anovelo da Imbonate	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XIV-XV	Cori	Latium	S. Maria Annunziata	1400 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Montecosaro di Macerata	Marches	S. Maria a Pie' di Chienti	1300-1399 (fin) ou 1400-1425	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Enfance du Christ
	Montefiascone	Latium	S. Pietro	1400 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Pistoia	Toscane	S. Francesco	1375-1425	Anonyme de Pistoia ; Sano di Giorgio	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Agnese fuori le mura	1400 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sant'Agata de'Goti	Campanie	SS. Annunziata	1300-1499	Anonyme	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
XV	Atri	Abruzzes	S. Maria Assunta	1440-1450	Andrea Delitio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Boccioleto	Piémont	S. Pietro	1400-1425	Anonyme de Boccioleto	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Franciscains	1410 (vers)	Maestro dell'affresco Castelnuovo	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bressanone	Trentin Haut-Adige	Cathédrale	1410 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Briona	Piémont	S. Alessandro	1450-1475	Atelier de Giovanni de Campo	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Campiglio	Trentin Haut-Adige	S. Martino	1403	Anonyme du sud Tyrol	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Castelleone	Lombardie	S. Maria Bressanoro	1495 (vers)	Suiveur de Gian Giacomo da Lodi	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ

Castiglione Olona	Lombardie	Collégiale	1434-1436	Masolino da Panicale	Peinture murale	Vie de la Vierge
Chieri	Piémont	Cathédrale	1435	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Florence	Toscane	S. Marco	1438-1446	Fra Angelico et Benozzo Gozzoli	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Maria Novella, Chapelle Tornabuoni	1486-1490	Domenico Ghirlandaio	Peinture murale	Vie de la Vierge
Foligno	Ombrie	Palazzo Trinci	1424	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Vie de la Vierge
Fossombrone	Marches	S. Aldebrando	1440 (vers)	Antonio Alberti da Ferrara	Peinture murale	Oeuvre isolée
Galatina	Pouille	S. Caterine di Alessandria, Chapelle Orsini	1406-1435	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Galatina	Pouille	S. Caterine di Alessandria, Nef	1406-1435	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
Gubbio	Ombrie	S. Francesco	1410 (vers)	Ottaviano Nelli	Peinture murale détruite	Vie de la Vierge
Ivrea	Piémont	S. Bernardino	1485 (vers)	Giovanni Martino Spanzotti	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Linduno	Piémont	S. Maria	1468	Luca de Campo	Peinture murale	Enfance du Christ
Milan	Lombardie	S. Eustorgio	1470-1480 (années)	Suiveur de Vincenzo Foppa (Nicolo da Varallo?)	Peinture murale	Oeuvre isolée
Molini di Triora	Ligurie	Chapelle Madona della Montata	1435	Antonio Monregalese	Peinture murale	Enfance du Christ
Morozzo	Piémont	S. Maria di Castro Murato / del Brichetti	1490 (vers)	Giovanni Mazzucco	Peinture murale	Oeuvre isolée
Pavie	Lombardie	Collegio Castiglioni	1475-1477	Bonifacio Bembo et atelier	Peinture murale	Enfance du Christ
Perugia	Ombrie	S. Giuliana	1400-1499 (début)	Suiveur de Lorenzo Monaco	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
Pise	Toscane	Camposanto	1470	Benozzo Gozzoli	Peinture murale	Enfance du Christ
Rocchetta al Volturno	Molise	S. Maria delle Grotte	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Rome (Vatican)	Latium	Appartements des Borgia	1492-1494	Bernardino Pinturrichio	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
San Gimignano	Toscane	S. Pietro	1430-1450	Ecole de Segna di Buonaventura	Peinture murale	Enfance du Christ
San Marino	Rép. de San Marino	S. Francesco	1400-1450	Bitino da Faenza	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Tagliacozzo	Abruzzes	Palazzo ducale (Palazzo Orsini)	1464-1477	Andrea Delitio	Peinture murale	Enfance du Christ

	Talamello	Emilie-Romagne	Cella della Madonna	1423-1442	Antonio Alberti da Ferrara	Peinture murale	Enfance du Christ
	Termeno	Trentin Haut-Adige	S. Valentino	1410-1420	Maestro della Leggenda di Sant'Orsola	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ ?
	Tolentino	Marches	S. Catervo	1400-1499	Francesco da Tolentino	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Varallo Sesia	Piémont	S. Maria delle Grazie	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV-XVI	Borno	Lombardie	S. Maria Annunziata, Jubé	1479	Entourage de Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XVI	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1516-1517	Gian Francesco Bembo	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Milan (Greco Milanese)	Lombardie	Oratoire de la famille Litta	1520-1525 (vers)	Bernardino Luini	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
	Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1500-1535 (vers)	Francesco da Tolentino ; Anonyme napolitain dans le style de Pinturicchio	Peinture murale	Enfance du Christ
	Naples	Campanie	S. Maria Nuova	1510 (vers)	Francesco da Tolentino	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rome (Vatican)	Latium	Palais de Niccolo III	1518-1519	Atelier de Raphaël	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saronno	Lombardie	S. Maria dei Miracoli	1525-1532	Bernardino Luini	Peinture murale	Enfance du Christ
	Varallo Sesia	Piémont	S. Maria delle Grazie, Jubé	1513	Gaudenzio Ferrari	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

La Circoncision

XIV	Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore, Transept	1347	Pietro da Nova	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Bologne	Emilie-Romagne	S. Apollonia di Mezzaratta	1351-1360	Simone di Filippo ; "Jacobus"	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Giovanni	1320-1340	Maestro delle Storie di Maria di Maria	Peinture murale	Enfance du Christ
	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Parme	Emilie-Romagne	Baptistère	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XV	Galatina	Pouille	S. Caterine di Alessandria, Chapelle Orsini	1406-1435	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Perugia	Ombrie	S. Giuliana	1400-1499 (début)	Suiveur de Lorenzo Monaco	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
	Terlano	Trentin Haut-Adige	Eglise paroissiale	1407	Entourage de Hans Stotzinger di Ulm	Peinture murale	Enfance du Christ
XV-XVI	Borno	Lombardie	S. Maria Annunziata, Jubé	1479	Entourage de Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XVI	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1514 ou 1518	Boccaccino Boccaccio	Peinture murale	Vie de la Vierge

La Présentation de Jésus au Temple

V	Rome	Latium	S. Maria Maggiore	0432-0440	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
VIII	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0705-0707	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Pierre	0705-0707	Anonyme	Mosaïque détruite	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Saba	0700-0799 (début)	Anonyme	Peinture murale détruite	Vie de la Vierge
X	Castelseprio	Lombardie	S. Maria Foris Portas	0900-0950	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Cimitile	Campanie	Chapelle dei Martiri	0904-0911	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Olevano sul Tusciano	Campanie	S. Michele Archangelo	0950-0999	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XI	Casorezzo	Lombardie	S. Salvatore et Ilario	1000-1020	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XI-XII	Magliano Romano	Latium	Grotta degli Angeli	1100 (vers)	Anonyme romain	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Lorenzo fuori le Mura	1075-1099 ou 1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XI-XIII	Rome	Latium	Galleria Nazionale d'Arte Antiqua	1000-1299	Anonyme	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
XII	Monreale	Sicile	Cathédrale	1100-1199 (fin)	Anonyme	Mosaïque détruite	Vie de la Vierge
	Monreale	Sicile	Cathédrale	1180-1190	Anonyme	Mosaïque	Cycle complet de la vie du Christ
	Palerme	Sicile	Cappella Palatina	1130-1171	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
	Palerme	Sicile	S. Maria dell'Ammiraglio	1143-1151	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Giovanni a Porta Latina	1190 (années)	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Ronzano	Abruzzes	S. Maria	1183 (avant)	Anonyme français	Peinture murale	Vie de la Vierge
	San Vito dei Normanni	Pouille	Grotta di Biagio	1197	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ

XII-XIII	Anagni	Latium	S. Maria	1173 (après) ou 1200-1225	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance du Christ
	Appiano	Trentin Haut-Adige	Château de Hocheppan	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Massafra	Pouille	La Candelora	1100-1199 ou 1200-1250	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIII	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1288-1290	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Bominaco	Abruzzes	S. Pellegrino	1263	Maître Theodinus	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Celsorizzo (Acquarica del Capo)	Pouille	S. Niccolo	1283	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Florence	Toscane	Baptistère S. Giovanni	1225-1228	Fra Jacopo da Torrita et Andrea Tafi	Mosaïque	Enfance et Passion du Christ
	Florence	Toscane	S. Piero Scheraggio	1200-1299	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et vie publique du Christ
	Rome	Latium	S. Maria in Trastevere	1290 (années)	Pietro Cavallini	Mosaïque	Vie de la Vierge
	Rome	Latium	S. Maria Maggiore	1288-1295	Anonyme	Mosaïque	Vie de la Vierge
XIII-XIV	Rocchetta al Volturno	Molise	S. Maria delle Grotte	1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Torri in Sabina	Latium	S. Maria in Vescovio	1294-1295	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XIV	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1310-1320 ou 1313 (vers)	Giotto et atelier	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore, Transept	1347	Pietro da Nova	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Caterina	1335-1340 (vers)	Anonyme giottesque	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Giovanni	1320-1340	Maestro delle Storie di Maria	Peinture murale	Enfance du Christ
	Codigoro	Emilie-Romagne	Abbaye de Pomposa	1361-1376	Andrea de' Bruni ou Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Collalto	Vénétie	Château S. Salvatore	1340 (vers)	Maestro di Collalto	Peinture murale détruite	Cycle complet de la vie du Christ
	Côme	Lombardie	S. Abbondio	1300-1350	Anonyme lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Ferrare	Emilie-Romagne	S. Antonio in Polesine	1310-1320	Second maître de S. Antonio in Polesine	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Fiesole	Toscane	S. Maria Primerana	1300-1399	Ecole de Taddeo Gaddi ; Niccolò di Pietro Gerini ou suiveur	Peinture murale	Oeuvre isolée

Florence	Toscane	S. Miniato al Monte	1341-1342	Taddeo Gaddi	Peinture murale	Enfance du Christ
Gaiole in Chianti	Toscane	S. Polo in Rosso	1300-1350	Anonyme siennois dans la manière d'Ambrogio Lorenzetti	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Irsina	Basilicate	S. Francesco	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Montepescali	Toscane	S. Niccolo	1389	Anonyme siennois	Peinture murale	Vie de la Vierge
Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge
Padoue	Vénétie	Baptistère	1376-1378	Giusto de Menabuoi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge
Padoue	Vénétie	S. Giorgio	1379-1384	Altichiero da Zevio	Peinture murale	Enfance du Christ
Pavie	Lombardie	S. Francesco	1380 (vers)	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Perugia	Ombrie	S. Agostino	1377	Pellino di Vannuccio	Peinture murale	Enfance du Christ
Pise	Toscane	S. Martino	1300-1399	Giovanni di Nicola	Peinture murale	Oeuvre isolée
Poppi	Toscane	Palais des comtes Guidi	1328-1330 (vers)	Taddeo Gaddi	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rieti	Latium	Couvent La Foresta	1320 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Rimini	Emilie-Romagne	S. Agostino	1300-1310	Giovanni da Rimini	Peinture murale	Vie de la Vierge
San Gimignano	Toscane	S. Maria Assunta	1335-1350	Barna da Siena et Lippo Memmi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Spilimbergo	Frioul	Cathédrale	1350 (vers)	Atelier de Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Subiaco	Latium	Sacro Speco	1300-1399	Ecole de Meo da Siena	Peinture murale	Vie de la Vierge
Tolentino	Marches	S. Nicola da Tolentino	1320-1325 ou 1340-1350 (vers)	Giovanni Baronzio ; Suiveur de Giotto ; Ecole d'Allegretto Nuzi ; Giuliano et Pietro da Rimini ou suiveur?	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Viboldone	Lombardie	S. Pietro et Paolo	1360 (années)	Anovelo da Imbonate	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

XIV-XV	Montecosaro di Macerata	Marches	S. Maria a Pie' di Chienti	1300-1399 (fin) ou 1400-1425	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Enfance du Christ
	Sant'Agata de'Goti	Campanie	SS. Annunziata	1300-1499	Anonyme	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
XV	Buttigliera Alta	Piémont	S. Antonio di Ranverso	1402-1410	Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Enfance du Christ
	Florence	Toscane	S. Marco	1440-1441	Fra Angelico	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Foligno	Ombrie	Palazzo Trinci	1424	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Linduno	Piémont	S. Maria	1468	Luca de Campo	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rocchetta al Volturno	Molise	S. Maria delle Grotte	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Talamello	Emilie-Romagne	Cella della Madonna	1423-1442	Antonio Alberti da Ferrara	Peinture murale	Enfance du Christ
XV-XVI	Borno	Lombardie	S. Maria Annunziata, Jubé	1479	Entourage de Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XVI	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1516-1517	Gian Francesco Bembo	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Saronno	Lombardie	S. Maria dei Miracoli	1525-1532	Bernardino Luini	Peinture murale	Enfance du Christ

La Fuite en Egypte

VIII	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0705-0707	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
X	Olevano sul Tusciano	Campanie	S. Michele Archangelo	0950-0999	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XI	Rome	Latium	S. Urbano alla Caffarella	1000-1010 (vers)	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance du Christ
XII	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1100-1199	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Monreale	Sicile	Cathédrale	1180-1190	Anonyme	Mosaïque	Cycle complet de la vie du Christ
	Palerme	Sicile	Cappella Palatina	1130-1171	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
	Rome	Latium	S. Giovanni a Porta Latina	1190 (années)	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Ronzano	Abruzzes	S. Maria	1183 (avant)	Anonyme français	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	San Vito dei Normanni	Pouille	Grotta di Biagio	1197	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XII-XIII	Appiano	Trentin Haut-Adige	Château de Hocheppan	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Venise	Vénétie	S. Marco, Basilique	1200 (vers)	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
XIII	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Florence	Toscane	Baptistère S. Giovanni	1225-1228	Fra Jacopo da Torrita et Andrea Tafi	Mosaïque	Enfance et Passion du Christ
	Florence	Toscane	S. Piero Scheraggio	1200-1299	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et vie publique du Christ
XIII-XIV	Torri in Sabina	Latium	S. Maria in Vescovio	1294-1295	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XIV	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1310-1320 ou 1313 (vers)	Giotto et atelier	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Bologne	Emilie-Romagne	S. Apollonia di Mezzaratta	1351-1360	Simone di Filippo ; "Jacobus"	Peinture murale déposée	Enfance du Christ
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Caterina	1335-1340 (vers)	Anonyme giottesque	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Giovanni	1320-1340	Maestro delle Storie di Maria di Maria	Peinture murale	Enfance du Christ
	Codigoro	Emilie-Romagne	Abbaye de Pomposa	1361-1376	Andrea de' Bruni ou Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Côme	Lombardie	S. Abbondio	1300-1350	Anonyme lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

	Ferrare	Emilie-Romagne	S. Antonio in Polesine	1310-1320	Second maître de S. Antonio in Polesine	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Montiglio Monferrato	Piémont	Château Borsarelli di Rifreddo	1345-1350	Maestro di Montiglio	Peinture murale	Enfance du Christ
	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Padoue	Vénétie	Baptistère	1376-1378	Giusto de Menabuoi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Padoue	Vénétie	S. Giorgio	1379-1384	Altichiero da Zevio	Peinture murale	Enfance du Christ
	San Gimignano	Toscane	S. Maria Assunta	1335-1350	Barna da Siena et Lippo Memmi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Spilimbergo	Frioul	Cathédrale	1350 (vers)	Atelier de Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Subiaco	Latium	Sacro Speco	1300-1399	Ecole de Meo da Siena	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Venise	Vénétie	S. Marco, Baptistère	1300-1399	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
XIV-XV	Assise	Ombrie	S. Chiara	1300-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XV	Atri	Abruzzes	S. Maria Assunta	1440-1450	Andrea Delitio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Badia Morronese	Abruzzes	S. Spirito	1412 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Clusone	Lombardie	S. Bernardino dei Disciplini	1471	Giacomo Borlone	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Cremona	Lombardie	S. Michele	1460 (vers)	Benedetto Bembo	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Ivrea	Piémont	S. Bernardino	1485 (vers)	Giovanni Martino Spanzotti	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Milan	Lombardie	S. Bernardino alle monache	1400-1499 (fin)	Anonyme lombard	Peinture murale	Enfance du Christ
	Molini di Triora	Ligurie	Chapelle Madona della Montata	1435	Antonio Monregalese	Peinture murale	Enfance du Christ
	Pagliaro	Lombardie	Eglise paroissiale Corpus Domini	1400-1499 (fin)	Maffiolo da Cazzano	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Piedimonte Matese	Campanie	S. Biagio	1400-1499	Perinetto da Benevento	Peinture murale	Enfance du Christ
	Subiaco	Latium	S. Scolastica	1426 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
XV-XVI	Borno	Lombardie	S. Maria Annunziata, Jubé	1479	Entourage de Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

XVI	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1516-1517	Altobello Melone	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Varallo Sesia	Piémont	S. Maria delle Grazie, Jubé	1513	Gaudenzio Ferrari	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

Thèmes secondaires

La Rencontre avec Aphrodisius

V	Rome	Latium	S. Maria Maggiore	0432-0440	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ

La Repos pendant la Fuite en Egypte

XIII	Sienne	Toscane	S. Maria Assunta, Crypte	1280 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XIV	Inconnu	Inconnu	Inconnu	1350-1399	Anonyme siennois	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée

Jésus adoré par les bêtes sauvages

XV	Galatina	Pouille	S. Caterine di Alessandria, Chapelle Orsini	1406-1435	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge

Le Retour d'Egypte

XIV	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale détruite	Vie de la Vierge

Jésus parmi les Docteurs

XI	Sant'Angelo in Formis	Campanie	Basilique	1072-1087	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XII	Monreale	Sicile	Cathédrale	1100-1199 (fin)	Anonyme	Mosaïque détruite	Vie de la Vierge
	Monreale	Sicile	Cathédrale	1180-1190	Anonyme	Mosaïque	Cycle complet de la vie du Christ
	Rome	Latium	S. Giovanni a Porta Latina	1190 (années)	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XII-XIII	Venise	Vénétie	S. Marco, Basilique	1200 (vers)	Anonyme	Mosaïque	Enfance du Christ
XIII	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1288-1290	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Florence	Toscane	S. Piero Scheraggio	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
	Marcellina	Latium	S. Maria in Monte Dominico	1200-1299 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
XIII-XIV	Rocchetta al Volturno	Molise	S. Maria delle Grotte	1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XIV	Arezzo	Toscane	S. Domenico	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1310-1320 ou 1313 (vers)	Giotto et atelier	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Collalto	Vénétie	Château S. Salvatore	1340 (vers)	Maestro di Collalto	Peinture murale détruite	Cycle complet de la vie du Christ
	Ferrare	Emilie-Romagne	S. Antonio in Polesine	1310-1320	Second maître de S. Antonio in Polesine	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Florence	Toscane	S. Croce, Chapelle Baroncelli	1328-1335	Taddeo Gaddi	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Gaiole in Chianti	Toscane	S. Polo in Rosso	1300-1350	Anonyme siennois dans la manière d'Ambrogio Lorenzetti	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Mantova	Lombardie	Palais Acerbi-Cadenazzi	1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Montefiore dell'Aso	Marches	S. Francesco	1340-1360	Maestro di Offida	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Montiglio Monferrato	Piémont	Château Borsarelli di Rifreddo	1345-1350	Maestro di Montiglio	Peinture murale	Enfance du Christ
	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge

	Rimini	Emilie-Romagne	S. Maria dei Servi	1350-1399	Maître de Sant'Elsino	Peinture murale	Oeuvre isolée
	San Gimignano	Toscane	S. Maria Assunta	1335-1350	Barna da Siena et Lippo Memmi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Spilimbergo	Frioul	Cathédrale	1350 (vers)	Atelier de Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Tolentino	Marches	S. Nicola da Tolentino	1320-1325 ou 1340-1350 (vers)	Giovanni Baronzio ; Suiveur de Giotto ; Ecole d'Allegretto Nuzi ; Giuliano et Pietro da Rimini ou suiveur?	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XIV-XV	Assise	Ombrie	S. Chiara	1300-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XV	Atri	Abruzzes	S. Maria Assunta	1440-1450	Andrea Delitio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Galatina	Pouille	S. Caterine di Alessandria, Chapelle Orsini	1406-1435	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Ivrea	Piémont	S. Bernardino	1485 (vers)	Giovanni Martino Spanzotti	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Milan	Lombardie	S. Ambrogio	1480-1490 (fin)	Ambrogio da Fossano, dit Il Bergognone	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Piedimonte Matese	Campanie	S. Biagio	1400-1499	Maître de Piedimonte Matese	Peinture murale	Enfance du Christ
XV-XVI	Borno	Lombardie	S. Maria Annunziata, Jubé	1479	Entourage de Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XVI	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1514 ou 1518	Boccaccino Boccaccio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Saronno	Lombardie	S. Maria dei Miracoli	1525-1532	Bernardino Luini	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Spello	Ombrie	S. Maria Maggiore	1500-1501	Bernardino Pinturicchio	Peinture murale	Enfance du Christ

Thèmes secondaires

La prière devant le Temple de Jérusalem

XIV	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge

Jésus recherché par ses parents

XIV	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge

Jésus repart avec ses parents

XIV	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1310-1320 ou 1313 (vers)	Giotto et atelier	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1357-1364	Ugolino di Prete Ilario	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Tolentino	Marches	S. Nicola da Tolentino	1320-1325 ou 1340-1350 (vers)	Giovanni Baronzio ; Suiveur de Giotto ; Ecole d'Allegretto Nuzi ; Giuliano et Pietro da Rimini ou suiveur?	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

Les Noces de Cana

?	Rome	Latium	Catacombe S. Pierre et Marcellin	?	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
III	Rome	Latium	Catacombe S. Pierre et Marcellin	0200-0250	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	Catacombe S. Pierre et Marcellin	0200-0299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	Catacombe S. Pierre et Marcellin	0250 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
IV	Rome	Latium	Catacombe S. Pierre et Marcellin	0350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
V	Naples	Campanie	Baptistère S. Giovanni in Fonte	0400-0499	Anonyme	Mosaïque	Vie publique du Christ
V-VI	Ravenne	Emilie-Romagne	S. Apollinare Nuovo	0493-0526	Anonyme	Mosaïque	Vie publique et Passion du Christ
IX	Rome	Latium	S. Clemente, Basilique inférieure	0847-0855	Anonyme romain	Peinture murale	Oeuvre isolée
XI	Aoste	Val d'Aoste	S. Orso	1000-1050 ou 1030-1040 (vers)	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
XII	Ferentillo	Ombrie	S. Pietro in Valle	1150-1199	Anonyme ombrien	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Monreale	Sicile	Cathédrale	1180-1190	Anonyme	Mosaïque	Cycle complet de la vie du Christ
XII-XIII	Appiano	Trentin Haut-Adige	Château de Hocheppan	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XIII	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale détruite	Cycle complet de la vie du Christ
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1288-1290	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Florence	Toscane	S. Piero Scheraggio	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ

XIV	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Giovanni	1320-1340	Maestro delle Storie dell'Evangelista	Peinture murale	Cycle de saint Jean l'Evangéliste
	Codigoro	Emilie-Romagne	Abbaye de Pomposa	1361-1376	Andrea de' Bruni ou Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Collalto	Vénétie	Château S. Salvatore	1340 (vers)	Maestro di Collalto	Peinture murale détruite	Cycle complet de la vie du Christ
	Montefiore dell'Aso	Marches	S. Francesco	1340-1360	Maestro di Offida	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Padoue	Vénétie	Baptistère	1376-1378	Giusto de Menabuoi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge
	San Gimignano	Toscane	S. Maria Assunta	1335-1350	Barna da Siena et Lippo Memmi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Spilimbergo	Frioul	Cathédrale	1350 (vers)	Atelier de Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Tolentino	Marches	S. Nicola da Tolentino	1320-1325 ou 1340-1350 (vers)	Giovanni Baronzio ; Suiveur de Giotto ; Ecole d'Allegretto Nuzi ; Giuliano et Pietro da Rimini ou suiveur?	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XV	Atri	Abruzzes	S. Maria Assunta	1440-1450	Andrea Delitio	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV	Clusone	Lombardie	S. Bernardino dei Disciplini	1471	Giacomo Borlone	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XV-XVI	Borno	Lombardie	S. Maria Annunziata, Jubé	1479	Entourage de Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XVI	Milan	Lombardie	S. Maria della Pace	1519 (vers)	Marco d'Oggiono	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée

Le Portement de croix

V-VI	Ravenne	Emilie-Romagne	S. Apollinare Nuovo	0493-0526	Anonyme	Mosaïque	Oeuvre isolée
VIII	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0705-0707	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
X	Cimitile	Campanie	Chapelle dei Martiri	0904-0911	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
XI	Sant'Angelo in Formis	Campanie	Basilique	1072-1087	Anonyme	Peinture murale	Vie publique et Passion du Christ
XII	Ferentillo	Ombrie	S. Pietro in Valle	1150-1199	Anonyme ombrien	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XII-XIII	Venise	Vénétie	S. Marco, Basilique	1200 (vers)	Anonyme	Mosaïque	Passion du Christ
XIII	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1288-1290	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XIV	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1315-1319 (vers)	Pietro Lorenzetti	Peinture murale	Passion du Christ
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Caterina	1335-1340 (vers)	Anonyme giottesque	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Florence	Toscane	Museo dell'Opera di S. Croce	1300-1399	Anonyme florentin	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	S. Croce, Sacristie	1390-1399	Spinello Aretino?	Peinture murale	Passion du Christ
	Florence	Toscane	S. Maria Assunta della Badia Fiorentina	1345-1350	Nardo di Cione	Peinture murale déposée	Passion du Christ
	Florence	Toscane	S. Maria Novella, Chapelle des Espagnols	1365-1368	Andrea da Firenze	Peinture murale	Passion du Christ
	Montefiore dell'Aso	Marches	S. Francesco	1340-1360	Maestro di Offida	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1310-1330	Ecole de Pietro Cavallini	Peinture murale	Passion du Christ
	Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1310-1330	Ecole de Pietro Cavallini	Peinture murale	Passion du Christ
	Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Parme	Emilie-Romagne	Baptistère	1398	Francesco Traini et atelier ; Bertolino da Piacenza	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Pise	Toscane	S. Francesco	1392	Niccolo di Pietro Gerini	Peinture murale	Passion du Christ
	Rencio	Trentin Haut-Adige	S. Maria Maddalena	1370-1380 (vers)	Atelier du second maître de San Giovanni in Villa	Peinture murale	Passion du Christ

	San Gimignano	Toscane	S. Maria Assunta	1335-1350	Barna da Siena et Lippo Memmi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Spilimbergo	Frioul	Cathédrale	1350 (vers)	Atelier de Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Subiaco	Latium	Sacro Speco	1300-1399	Ecole de Meo da Siena	Peinture murale	Passion du Christ
	Udine	Frioul	Museo dell'Opera del Duomo	1300-1399	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Viboldone	Lombardie	S. Pietro et Paolo	1360 (années)	Anovelo da Imbonate	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XV	Badia Morronese	Abruzzes	S. Spirito	1412 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Buttigliera Alta	Piémont	S. Antonio di Ranverso	1440	Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Campiglio	Trentin Haut-Adige	S. Martino	1403	Anonyme du sud Tyrol	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Florence	Toscane	S. Marco	1441	Fra Angelico	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	S. Maria Novella, Officine pharmaceutique	1400-1410	Mariotto di Nardo	Peinture murale	Passion du Christ
	Ivrea	Piémont	S. Bernardino	1485 (vers)	Giovanni Martino Spanzotti	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Monticiano	Toscane	S. Agostino	1440-1445 (vers) ou 1480-1485 (vers)	Ecole de Sassetta ; Giuidoccio Cozzarelli	Peinture murale	Passion du Christ
	Paganico di Camerino	Marches	S. Crocifisso del Patullo	1450-1499	Girolamo di Giovanni ; Maestro del Patullo	Peinture murale déposée	Passion du Christ
	Sienne	Toscane	Baptistère	1450	Lorenzo di Pietro dit Il Vecchietta	Peinture murale	Oeuvre isolée
XVI	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1520-1522	Il Pordenone	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Moline di Boccioleto	Piémont	Chapelle Madone de Lorette	1525-1550	Filippo Cavallazzi	Peinture murale	Passion du Christ
	Varallo Sesia	Piémont	S. Maria delle Grazie, Jubé	1513	Gaudenzio Ferrari	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

La Crucifixion

VI	Naples	Campanie	S. Gennaro	0500-0599	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
VII-VIII	Rome	Latium	Catacombe de Valentin	0600-0799	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
VIII	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0705-0707	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0741-0752	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Pierre	0705-0707	Anonyme	Mosaïque détruite	Enfance du Christ
VIII-IX	Rome	Latium	S. Giovanni et Paolo	0700-0850	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Maria Antiqua	0757-0767 ou 0750-0850	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
IX	Rocchetta al Volturno	Molise	S. Vincenzo al Volturno	0824-0842	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Rome	Latium	S. Clemente, Basilique inférieure	0847-0855	Anonyme romain	Peinture murale	Passion du Christ
X	Cimitile	Campanie	Chapelle dei Martiri	0904-0911	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Olevano sul Tusciano	Campanie	S. Michele Archangelo	0950-0999	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
X-XI	Barzano	Lombardie	S. Salvatore	1000 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Nereo et Achilleo	1000 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vallerano	Latium	Grotta S. Salvatore	0950-1099	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
XI	Rome	Latium	S. Urbano alla Caffarella	1000-1010 (vers)	Anonyme romain	Peinture murale	Passion du Christ
	Rome	Latium	Sancta Sanctorum	1050-1099	Anonyme romain	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sant'Angelo in Formis	Campanie	Basilique	1072-1087	Anonyme	Peinture murale	Vie publique et Passion du Christ
	Summaga	Vénétie	S. Maria Assunta	1000-1050	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XI-XII	Monte Monaco di Gioia	Campanie	Grotta S. Michele	1100 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vérone	Vénétie	S. Pietro Incarnario	1000-1199	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

XII	Galtelli	Sardaigne	S. Pietro	1100-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Matera	Basilicate	S. Nicola dei Greci	1100-1199	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Monreale	Sicile	Cathédrale	1180-1190	Anonyme	Mosaïque	Cycle complet de la vie du Christ
	Rome	Latium	S. Clemente	1120 (vers)	Anonyme	Mosaïque	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Giovanni a Porta Latina	1190 (années)	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Saccargia	Sardaigne	S. Trinità	1150-1199	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Torcello	Vénétie	S. Maria Assunta	1112-1113 ou 1100-1150	Anonyme	Mosaïque	Oeuvre isolée
	Venise	Vénétie	S. Marco, Basilique	1190 (vers)	Anonyme	Mosaïque	Passion du Christ
XII-XIII	Appiano	Trentin Haut-Adige	Château de Hocheppan	1100-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Paolo fuori le Mura	1120-1130 ou 1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIII	Aquileia	Frioul	Basilique	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Aquileia	Frioul	Basilique	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1260-1280	Maître de Saint François	Peinture murale	Passion du Christ
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1277-1280	Cimabue et atelier	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1277-1280	Cimabue et atelier	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1288-1290	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Fabriano	Marches	S. Agostino	1250-1275	Maître de S. Agostino	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Fermo	Marches	S. Agostino	1250-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	Baptistère S. Giovanni	1225-1228	Fra Jacopo da Torrita et Andrea Tafi	Mosaïque	Enfance et Passion du Christ
	Fossa	Abruzzes	S. Maria ad Cryptas	1263-1283	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Ghezzano	Toscane	S. Giovanni	1250-1299	Maestro di Calci	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Montelabate	Ombrie	S. Maria di Valdiponte	1250-1299	Maître de Montelabate ; Anonyme ombrien ; Ranaldictus Rannucci ou suiveur	Peinture murale	Oeuvre isolée

	Pistoia	Toscane	S. Domenico	1200-1299	Coppo di Marcovaldo (et Salernon di Coppo?)	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Costanza	1252 (vers)	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Sebastiano	1216-1227	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	San Sebastiano	Latium	Eglise abbatiale	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Sienne	Toscane	S. Maria Assunta, Crypte	1280 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Spoleto	Ombrie	S. Gregorio Maggiore	1200-1250	Anonyme ombrien	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Spoleto	Ombrie	S. Maria inter Angelos / Le Palazze	1250-1299	Anonyme de Spoleto	Peinture murale déposée	Enfance et Passion du Christ
	Subiaco	Latium	Sacro Speco	1230-1240	Maestro di Frate Francesco	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vercelli	Piémont	S. Paolo	1290-1300	Anonyme de Vercelli	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vérone	Vénétie	Monastère bénédictin de la Via Provolo	1200-1299	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Viterbo	Latium	S. Maria Nuova	1283 ou 1293	Maître cimabuesque	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIII-XIV	Fiano Romano	Latium	S. Maria in Trasponte	1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Novara	Piémont	S. Maria Assunta	1300 (vers)	Maestro di San Siro	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Perugia (Civitella Benazzone)	Ombrie	S. Francesco	1280-1320	Anonyme ombrien	Peinture murale	Passion du Christ
	Rencio	Trentin Haut-Adige	S. Maria Maddalena	1280-1290 ou 1300-1310	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome	Latium	S. Simeone in Posterula	1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Salerno	Campanie	Eglise del Crocifisso	1300 (vers)	Artiste catalan-roussillonnais	Peinture murale	Oeuvre isolée
	San Ginesio	Marches	S. Francesco	1230-1240 ou 1345 (vers)	Maître de San Ginesio ; Anonyme de Rimini ou des Marches	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Torri in Sabina	Latium	S. Maria in Vescovio	1294-1295	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Treviso	Vénétie	S. Niccolo	1300 (vers)	Anonyme vénitien à la manière romano-byzantine	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vérone	Vénétie	Istituto Don Bosco	1200-1399	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée

XIV	Albugnano	Piémont	S. Maria di Vezzolano	1354	Maestro di Montiglio	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Albugnano	Piémont	S. Maria di Vezzolano	1300-1325	Anonyme piémontais	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1320 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Alvito	Latium	S. Giovanni Evangelista	1370-1380	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Anagni	Latium	S. Pietro in Vineis	1320-1330	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Andria	Pouille	Grotta di S. Croce	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Andria	Pouille	Grotta di S. Croce	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Arezzo	Toscane	Cathédrale	1300-1399	Maestro del Vescovado ; Barna da Siena, école de Giotto	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Arezzo	Toscane	S. Domenico	1300-1399 (début)	Anonyme arétin	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Asciano	Toscane	S. Agata	1300-1399	Bartolo di Fredi	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1310-1320 ou 1313 (vers)	Giotto et atelier	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1315-1319 (vers)	Pietro Lorenzetti	Peinture murale	Passion du Christ
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1350-1360 (vers)	Maestro di Chiaravalle, école lombarde ; Suiveur de Puccio Capanna ; Ecole de Giotto, Maso di Banco	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Assise	Ombrie	S. Giuseppe	1320-1350	Puccio Capanna	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Assise	Ombrie	S. Rufinuccio	1320-1350	Puccio Capanna	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Assise	Ombrie	Sacro Convento	1344 (vers)	Ecole de Giotto, Maso di Banco ; Puccio Capanna	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Atri	Abruzzes	S. Maria Assunta	1300-1399	Maestro di Offida	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bagnacavallo	Emilie-Romagne	S. Pietro in Silvis	1300-1399	Giovanni da Rimini ; Ecole de Rimini	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bassano del Grappa	Vénétie	S. Bartolomeo	1300-1399	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Bastia d'Albenga	Ligurie	S. Stefano « al Massaro »	1383	Maestro di Bastia d'Albenga	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bergamo	Lombardie	Palais archiépiscopal	1390 (vers)	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée

Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore, Transept	1347	Pietro da Nova	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore, Transept	1347	Pietro da Nova	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore, Transept	1347	Pietro da Nova	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Bevagna	Ombrie	S. Domenico et Giacomo	1350 (vers)	Anonyme ombrien	Peinture murale	Oeuvre isolée
Bologne	Emilie-Romagne	S. Francesco	1300-1399	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Bologne	Emilie-Romagne	S. Francesco	1315-1325 ou 1330-1340	Francesco da Rimini	Peinture murale déposée	Passion du Christ
Bolzano	Trentin Haut-Adige	Cathédrale	1300-1310 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Bolzano	Trentin Haut-Adige	Cathédrale	1390-1395	Maestro di San Valentino a Siusi	Peinture murale	Oeuvre isolée
Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Dominicains, Chapelle S. Caterina	1335-1340 (vers)	Anonyme giottesque	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Franciscains	1320 (vers)	Premier maître des Dominicains	Peinture murale	Passion du Christ
Bressanone	Trentin Haut-Adige	S. Johannes	1300-1350 ou 1330-1340	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Cagli	Marches	S. Maria della Misericordia	1300-1399	Maestro de Montemartello	Peinture murale	Passion du Christ
Campodonico	Marches	S. Biagio in Caprile	1345	Ecole de Rimini, Maître de Campodonico	Peinture murale	Oeuvre isolée
Carmine Superiore	Piémont	S. Gottardo	1375-1390	Anonyme de Novara	Peinture murale	Oeuvre isolée
Cassino	Latium	S. Antonio	1350-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Castel Tirolo	Trentin Haut-Adige	Château	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Castel Tirolo	Trentin Haut-Adige	Château	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Castrocielo	Latium	S. Madonna del Pianto	1350-1399	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Castrocielo	Latium	S. Maria del Monacato	1300-1399	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Cherasco	Piémont	S. Pietro	1350-1360	Maestro di Cherasco	Peinture murale	Oeuvre isolée
Chiaravalle della Colomba	Emilie-Romagne	Abbaye	1300 (vers)	Maestro di Chiaravalle	Peinture murale	Oeuvre isolée
Città della Pieve	Ombrie	S. Bartolomeo	1384 (vers)	Nicola di Bonifazio	Peinture murale	Oeuvre isolée

Codigoro	Emilie-Romagne	Abbaye de Pomposa	1302-1320	Suiveur de Giotto ; Manière de Pietro da Rimini ; Giovanni Baronzio ; Ecole de Pietro Cavallini	Peinture murale	Oeuvre isolée
Codigoro	Emilie-Romagne	Abbaye de Pomposa	1361-1376	Andrea de' Bruni ou Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Colle Altino	Marches	Eglise monastique	1350-1399	Anonyme de Rimini	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Côme	Lombardie	S. Abbondio	1300-1350	Anonyme lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Crevenna	Lombardie	Ermitage S. Salvatore	1390-1395	Michelino da Besozzo	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fabriano	Marches	S. Agostino	1300-1399	Maître du Couronnement d'Urbino	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fabriano	Marches	S. Lucia	1340-1373	Allegretto Nuzi	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Fabriano	Marches	S. Lucia	1365 (vers)	Maître du Couronnement d'Urbino	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Fabriano	Marches	S. Maria Maddalena	1330-1350	Maître de S. Biagio in Caprile à Campodonico	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fabriano	Marches	S. Venanzo	1340-1373 ou 1300-1399 (fin)	Allegretto Nuzi	Peinture murale	Oeuvre isolée
Ferrare	Emilie-Romagne	S. Antonio in Polesine	1300-1310	Premier maître de S. Antonio in Polesine	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Ferrare	Emilie-Romagne	S. Antonio in Polesine	1350-1399	Anonyme émilien	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	Ognissanti	1330-1340 (vers) ou 1350 (vers)	Taddeo Gaddi ou atelier	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Croce, Sacristie	1330 (vers)	Taddeo Gaddi	Peinture murale	Passion du Christ
Florence	Toscane	S. Felicità	1387-1388	Niccolo di Pietro Gerini	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Maria del Carmine	1300-1399 (fin)	Anonyme florentin	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Maria Novella, Chapelle des Espagnols	1365-1368	Andrea da Firenze	Peinture murale	Passion du Christ
Florence	Toscane	S. Maria Novella, Chapelle Strozzi	1340-1350	Anonyme orcagnesque ; Stefano Fiorentino, Giottino, atelier d'Orcagna	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Marta	1300-1399 (milieu)	Andrea Orcagna	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Spirito (Fondation Romano)	1360-1368	Andrea di Cione (Orcagna)	Peinture murale	Oeuvre isolée
Forli	Emilie-Romagne	S. Maria dei Servi / S. Pellegrino Laziosi	1300-1325 ou 1308 (vers)	Maître du chœur de S. Agostino ; Giuliano da Rimini	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée

Guarda di Montebelluna	Vénétie	Palais épiscopal	1350-1399	Anonyme de culture bolognaise	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Irsina	Basilicate	S. Francesco	1350-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Jesi	Marches	S. Marco	1320 (vers)	Maestro di Sant'Emiliano	Peinture murale	Oeuvre isolée
Jesi	Marches	S. Marco	1320 (vers)	Giovanni ou Giuliano da Rimini	Peinture murale	Oeuvre isolée
Lentate sul Seveso	Lombardie	S. Stefano	1370 (vers)	Anovelo da Imbonate	Peinture murale	Oeuvre isolée
Licodia Eubea	Sicile	Grotte dei Santi	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Lodi	Lombardie	S. Francesco	1350 (vers)	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
Mantova	Lombardie	S. Francesco	1369-1382	Serafino de' Serafini	Peinture murale	Oeuvre isolée
Milan	Lombardie	S. Gottardo in Corte	1330-1350 ou 1340 (vers)	Anonyme lombard ; Suiveur de Giotto (Giottino ou Puccio Capanna?)	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Milan	Lombardie	S. Lorenzo Maggiore	1300-1399 (début) ou 1325-	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
Milan	Lombardie	S. Marco	1350-1399	Anonyme lombard ; Anovelo da Imbonate	Peinture murale	Oeuvre isolée
Milan	Lombardie	S. Maurizio al Monastero Maggiore	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Minturno	Latium	S. Maria Annunziata	1300-1399	Suiveur de Roberto di Oderisio	Peinture murale	Oeuvre isolée
Mocchirolo	Lombardie	S. Maria	1360--1380	Anonyme lombard dans la manière de Giovanni da Milano	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Montefalco	Ombrie	S. Chiara	1333	Premier maître de S. Chiara	Peinture murale	Oeuvre isolée
Montefiascone	Latium	S. Flaviano	1300-1399 (début)	Suiveur de Cavallini	Peinture murale	Oeuvre isolée
Montefiascone	Latium	S. Flaviano	1300-1399 (début)	Suiveur de Cavallini	Peinture murale	Oeuvre isolée
Montefiascone	Latium	S. Flaviano	1300-1399 (début)	Suiveur de Cavallini	Peinture murale	Oeuvre isolée
Montefiore dell'Aso	Marches	S. Francesco	1340-1360	Maestro di Offida	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Monteriggioni	Toscane	S. Giovanni et Paolo	1300-1350	Anonyme siennois	Peinture murale	Oeuvre isolée
Montiglio Monferrato	Piémont	Château Borsarelli di Rifreddo	1345-1350	Anonyme piémontais ou lombardo-piémontais	Peinture murale	Passion du Christ
Monza	Lombardie	S. Maria in Strada	1300-1399 (fin)	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée

Naples	Campanie	S. Chiara	1300-1399	Ecole de Giotto	Peinture murale	Oeuvre isolée
Naples	Campanie	S. Domenico Maggiore	1308 ou 1350 (vers)	Pietro Cavallini ou école	Peinture murale	Oeuvre isolée
Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1300-1350	Pietro Cavallini ou école	Peinture murale	Oeuvre isolée
Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1300-1399	Ecole de Pietro Cavallini	Peinture murale	Oeuvre isolée
Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1310-1330	Ecole de Pietro Cavallini	Peinture murale	Passion du Christ
Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta in Cielo	1380	Cola di Petruccioli	Peinture murale	Oeuvre isolée
Padoue	Vénétie	Baptistère	1376-1378	Giusto de Menabuoi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge
Padoue	Vénétie	Couvent degli Eremitani	1330-1340	Pietro da Rimini	Peinture murale déposée	Cycle complet de la vie du Christ ?
Padoue	Vénétie	S. Antonio	1300-1310	Atelier de Giotto	Peinture murale	Oeuvre isolée
Padoue	Vénétie	S. Antonio	1375-1379	Altichiero ou assistants ; Avanzo ; Maître de S. Jacques ; Altichiero et Avanzo	Peinture murale	Oeuvre isolée
Padoue	Vénétie	S. Giorgio	1379-1384	Altichiero da Zevio	Peinture murale	Oeuvre isolée
Parme	Emilie-Romagne	Baptistère	1398	Francesco Traini et atelier ; Bertolino da Piacenza	Peinture murale	Oeuvre isolée
Perugia	Ombrie	Galerie Nationale de l'Ombrie	1350 (vers)	Anonyme pérugin	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Perugia	Ombrie	Galerie Nationale de l'Ombrie	1350-1399	Anonyme pérugin	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Perugia	Ombrie	S. Agostino	1377	Pellino di Vannuccio	Peinture murale	Oeuvre isolée
Perugia	Ombrie	S. Francesco al Prato	1300-1350 ; 1350 (vers)	Maître de S. Francesco al Prato	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Perugia	Ombrie	S. Maria di Monteluce	1300-1399	Maître de S. Francesco al Prato	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Pise	Toscane	Camposanto	1340 (vers)	Maître de la Crucifixion du Camposanto ; Andrea da Firenze ou suiveur ; Buffalmacco ; Antonio Vite ; Francesco Traini	Peinture murale	Passion du Christ
Pise	Toscane	Museo Civico	1300-1399	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Pise	Toscane	S. Caterina	1350-1399	Anonyme pisan	Peinture murale	Oeuvre isolée

Pise	Toscane	S. Francesco	1392	Niccolo di Pietro Gerini	Peinture murale	Passion du Christ
Pise	Toscane	S. Silvestro	1350-1399 ou 1300-1399 (fin)	Anonyme pisan	Peinture murale	Oeuvre isolée
Pistoia	Toscane	S. Francesco	1380-1390	Giovanni di Bartolomeo Cristiani	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Prato	Toscane	S. Francesco	1390-1399	Niccolo di Pietro Gerini	Peinture murale	Oeuvre isolée
Ravenne	Emilie-Romagne	S. Chiara	1320-1340	Pietro da Rimini	Peinture murale déposée	Enfance et Passion du Christ
Ravenne	Emilie-Romagne	S. Francesco	1335 (vers)	Pietro da Rimini	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Rencio	Trentin Haut-Adige	S. Maria Maddalena	1370-1380 (vers)	Atelier du second maître de San Giovanni in Villa	Peinture murale	Passion du Christ
Rieti	Latium	S. Domenico	1300-1325	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Rimini	Emilie-Romagne	Musée	1300-1399	Ecole de Rimini	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rome	Latium	S. Croce dei Lucchesi	1350-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rome	Latium	S. Croce in Gerusalemme	1375-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rome	Latium	S. Francesca Romana	1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rome	Latium	S. Maria in Campo Marzio	1300-1320	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rome	Latium	S. Saba	1320-1330	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rovereto	Marches	S. Francesco	1300-1399	Allegretto Nuzi	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
San Gimignano	Toscane	S. Maria Assunta	1335-1350	Barna da Siena et Lippo Memmi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
San Paolo (Vérone)	Vénétie	Casa Bernasconi	1360 (vers)	Turone di Maxio	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
San Pietro di Feletto	Vénétie	S. Pietro	1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Savigliano	Piémont	S. Andrea	1360-1365	Maestro dei Meinardi	Peinture murale	Oeuvre isolée
Sezzadio	Piémont	S. Stefano	1345-1350	Atelier du Maestro di Cassine	Peinture murale	Oeuvre isolée
Sienne	Toscane	S. Francesco	1320-1325 ou 1331 (vers)	Pietro Lorenzetti	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Sirmione	Lombardie	S. Pietro in Mavinas	1321	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

Solaro	Lombardie	S. Ambrogio et Caterina	1365-1367	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
Spilimbergo	Frioul	Cathédrale	1350 (vers)	Atelier de Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Spoleto	Ombrie	S. Gregorio Maggiore	1300-1399	Maestro di Fossa et suiveurs	Peinture murale	Oeuvre isolée
Subiaco	Latium	Sacro Speco	1300-1399	Ecole de Meo da Siena	Peinture murale	Passion du Christ
Subiaco	Latium	Sacro Speco	1300-1399	Ecole de Meo da Siena	Peinture murale	Vie de la Vierge
Tivoli	Latium	S. Biagio	1325 (vers)	Lello da Orvieto	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Tivoli	Latium	S. Stefano	1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Todi	Ombrie	S. Fortunato	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Tolentino	Marches	S. Francesco	1361	Maître de la Crucifixion de Tolentino (Diotallevi di Angeluccio di Esanatoglia ?)	Peinture murale	Oeuvre isolée
Tolentino	Marches	S. Nicola da Tolentino	1320-1325 ou 1340-1350 (vers)	Giovanni Baronzio ; Suiveur de Giotto ; Ecole d'Allegretto Nuzi ; Giuliano et Pietro da Rimini ou suiveur?	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Trevi	Ombrie	S. Croce	1350 (vers)	Ecole ombrienne	Peinture murale	Oeuvre isolée
Treviso	Vénétie	S. Francesco	1350-1399	Maestro di Sant'Elsino ; Anonyme vénitien	Peinture murale	Oeuvre isolée
Trezzo sull'Adda	Lombardie	Eglise paroissiale	1350-1375	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
Varese	Lombardie	S. Vittore	1300-1399	Maître de la tombe Fissiraga	Peinture murale	Oeuvre isolée
Varese	Lombardie	Sacro Monte	1375-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Venise	Vénétie	S. Giovanni et Paolo	1382 (vers)	Anonyme	Mosaïque	Oeuvre isolée
Venise	Vénétie	S. Marco, Baptistère	1342-1355	Anonyme	Mosaïque	Oeuvre isolée
Vérone	Vénétie	Collection privée	1370-1399	Entourage d'Altichiero	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Vérone	Vénétie	Museo di Castelvecchio	1300-1399	Anonyme véronais	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Vérone	Vénétie	S. Fermo Maggiore	1363	Turone di Maxio	Peinture murale	Oeuvre isolée
Vérone	Vénétie	S. Fermo Maggiore	1356-1387	Turone di Maxio	Peinture murale	Oeuvre isolée

	Vérone	Vénétie	S. Pietro Martire / S. Giorgetto dei Domenicani	1350-1375	Turone di Maxio ou école	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vérone	Vénétie	S. Trinità	1300-1399	Anonyme véronais ; Ecole d'Altichiero	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Vérone	Vénétie	S. Zeno Maggiore	1300-1399	Altichiero	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Viboldone	Lombardie	S. Pietro et Paolo	1360 (années)	Anovelo da Imbonate	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Villa Verucchio	Emilie-Romagne	S. Croce	1350 (vers)	Ecole de Rimini	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Viterbo	Latium	S. Maria Nuova	1330-1350	Matteo Giovannetti	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIV-XV	Camerino	Marches	S. Chiara	1384-1408 ou 1410-1420	Giovanni di Corraduccio	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Ceccano	Latium	S. Maria a Fiume	1350 (vers) ou 1450-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	S. Maria del Carmine	1300-1499	Lippo di Andrea	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	S. Miniato al Monte	1300-1399 (fin) ou 1410-1420	Mariotto di Nardo ; Spinello Aretino	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Gubbio	Ombrie	S. Maria dei Laici	1350-1399 ou 1460-1495	Anonyme ; Bernardino di Nanni dell'Eugenia	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Pise	Toscane	S. Maria Assunta	1300-1499	Francesco d'Antonio	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Prato	Toscane	S. Niccolo da Bari	1390-1430	Pietro di Miniato	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sant'Agata de'Goti	Campanie	SS. Annunziata	1300-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XV	Agognate	Piémont	S. Gaudenzio	1460-1470	Bartulonus ou entourage	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1420 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Aquila (L')	Abruzzes	S. Amico	1460-1470	Andrea Delitio	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Arezzo	Toscane	Palazzo dei Priori	1425-1450	Parri Spinelli ou di Spinello	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Arezzo	Toscane	S. Francesco	1408	Spinello Aretino	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Arnano di Camerino	Marches	S. Cristoforo	1488-1489	Maestro di Arnano	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Badia Morronese	Abruzzes	S. Spirito	1412 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Berzo Inferiore	Lombardie	S. Lorenzo	1440 (vers)	Maestro Paroto et entourage	Peinture murale	Oeuvre isolée

Bienno	Lombardie	S. Maria	1493	Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Oeuvre isolée
Bologne	Emilie-Romagne	S. Petronio	1400 (vers)	Giovanni da Milano	Peinture murale	Oeuvre isolée
Bosto	Lombardie	S. Imerio	1400-1450	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Briona	Piémont	S. Alessandro	1486	Daniele de Bosis et atelier	Peinture murale	Oeuvre isolée
Buttigliera Alta	Piémont	S. Antonio di Ranverso	1450 (avant)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Caltignaga	Piémont	Maison paroissiale	1450-1460	Atelier de Giovanni de Campo	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Campiglio	Trentin Haut-Adige	S. Martino	1403	Anonyme du sud Tyrol	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Casalvolone	Piémont	S. Pietro	1469	Bartulonus	Peinture murale	Oeuvre isolée
Casalvolone	Piémont	S. Pietro	1469	Bartulonus	Peinture murale	Oeuvre isolée
Castelleone	Lombardie	S. Maria Bressanoro	1495 (vers)	Suiveur de Gian Giacomo da Lodi	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Cerete Alto	Lombardie	S. Filippo et Giacomo	1431	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Cesi	Ombrie	Eglise paroissiale	1425	Giovanni di Giovannello di Paolello	Peinture murale	Oeuvre isolée
Chieri	Piémont	Baptistère	1432	Gugliemetto Fantini	Peinture murale	Passion du Christ
Chiuso	Lombardie	S. Giovanni Battista	1400-1499 (fin)	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
Clusone	Lombardie	S. Bernardino dei Disciplini	1471	Giacomo Borlone	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Colle Altino	Marches	S. Maria Assunta	1491	Girolamo di Giovanni	Peinture murale	Oeuvre isolée
Côme	Lombardie	S. Croce in Boscaglia	1490-1500	Felice Scotto	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Cunaccia di Fervento	Piémont	Madonna del Ponte	1462	Luca de Campo ou atelier	Peinture murale	Oeuvre isolée
Domo	Marches	S. Paterniano	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Esine	Lombardie	S. Maria Assunta	1493	Giovan Pietro da Cemmo et atelier	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fabriano	Marches	S. Venanzo	1415-1416	Giovanni di Corraduccio	Peinture murale	Oeuvre isolée
Faggiano	Pouille	Grotta di S. Nicola	1400 (après)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

Fara Novarese	Piémont	S. Pietro	1470-1480	Maestro di Fara	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fenis	Val d'Aoste	Château de Fenis	1413-1425	Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fermo	Marches	S. Francesco	1450-1499 (début)	Cercle d'Ottaviano Nelli	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fervento	Piémont	S. Antonio	1450-1475	Atelier de Johannes de Campo	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fiesole	Toscane	S. Domenico	1430-1450 (vers)	Fra Angelico	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Figline	Toscane	S. Francesco	1415-1420 (vers)	Francesco di Antonio di Bartolomeo	Peinture murale	Oeuvre isolée
Fiordimonte	Marches	S. Antonio	1455-1456	Girolamo di Giovanni ; Maître de l'Annonciation de Spermento (Giovanni Angelo d'Antonio ?)	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	Convento degli Angioli	1455	Andrea del Castagno	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	Museo dell'Opera di S. Croce	1425 (vers)	Andrea di Giusto	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Apollonia	1447	Andrea del Castagno	Peinture murale	Passion du Christ
Florence	Toscane	S. Marco	1450	Fra Angelico	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Marco	1450	Fra Angelico	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Marco	1438-1450	Fra Angelico	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Marco	1441-1442	Fra Angelico	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Maria Maddalena de' Pazzi	1496	Il Perugino	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Maria Novella	1400-1450	Andrea del Castagno	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Maria Novella, Officine pharmaceutique	1400-1410	Mariotto di Nardo	Peinture murale	Passion du Christ
Foligno	Ombrie	Palazzo Trinci	1424	Ottaviano Nelli	Peinture murale	Oeuvre isolée
Foligno	Ombrie	S. Maria in Campis	1450 (vers) ou 1456 (vers)	Mezzastris ; Pietro di Mazzaforte	Peinture murale	Oeuvre isolée
Forli	Emilie-Romagne	S. Maria della Ripa ou della Torre	1495	Marco Palmezzano	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Gionzana	Piémont	S. Maria / Madonna del Latte	1487	Daniele de Bosis et atelier	Peinture murale	Oeuvre isolée
Idro	Lombardie	Eglise paroissiale	1460 (vers)	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée

Ivrea	Piémont	S. Bernardino	1485 (vers)	Giovanni Martino Spanzotti	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Lasnigo	Lombardie	S. Alessandro	1400-1499 (fin)	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
Linduno	Piémont	S. Maria	1468	Luca de Campo	Peinture murale	Oeuvre isolée
Lodi	Lombardie	Cathédrale	1450-1475	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
Manta (La)	Piémont	Château	1416-1424/1426	Maestro della Manta	Peinture murale	Oeuvre isolée
Manta (La)	Piémont	Eglise de la famille de Saluces	1416-1424/1426	Maestro della Manta	Peinture murale	Oeuvre isolée
Martinengo	Lombardie	Couvent des Clarisses	1475 (vers)	Anonyme lombard	Peinture murale	Passion du Christ
Milan	Lombardie	Cathédrale	1419	Isacco da Imbonate	Peinture murale	Oeuvre isolée
Milan	Lombardie	S. Calocero	1450 (vers)	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Milan	Lombardie	S. Cristoforo	1405-1410	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
Milan	Lombardie	S. Erasmo	1495 (vers)	Ambrogio da Fossano, dit Il Bergognone	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Milan	Lombardie	S. Maria delle Grazie	1495	Donato Montorfano	Peinture murale	Oeuvre isolée
Milan	Lombardie	S. Maria Incoronata	1450-1475	Anonyme lombard ; Cristoforo Moretti	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Milan	Lombardie	S. Siro alla Vepra	1460 (vers)	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
Molini di Triora	Ligurie	Chapelle Madona della Montata	1435	Antonio Monregalese	Peinture murale	Oeuvre isolée
Mondovi-Piazza	Piémont	S. Croix	1475 (vers)	Anonyme monregalèse (Antonio Monregalese, maître de Molini di Triora?)	Peinture murale	Oeuvre isolée
Montalcino	Toscane	Museo diocesano d’arte sacra	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Monticelli d'Ongina	Emilie-Romagne	Château Pallavicino	1457 (après)	Bonifacio Bembo	Peinture murale	Passion du Christ
Monticiano	Toscane	S. Agostino	1440-1445 (vers) ou 1480-1485 (vers)	Ecole de Sassetta ; Giuidoccio Cozzarelli	Peinture murale	Passion du Christ
Monzoro	Lombardie	S. Maria « la Rossa »	1430 (vers)	Anonyme lombard	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Morra	Ombrie	S. Crescentino	1400-1499	Lucas Signorelli	Peinture murale	Oeuvre isolée

Novara	Piémont	S. Andrea	1450 (vers)	Giovanni de Campo	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Novara	Piémont	S. Nazzaro della Costa	1475-1499	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
Orte	Latium	Hôpital	1450-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Paganico di Camerino	Marches	S. Crocifisso del Patullo	1450-1499	Girolamo di Giovanni ; Maestro del Patullo	Peinture murale déposée	Passion du Christ
Pagliaro	Lombardie	Eglise paroissiale Corpus Domini	1470-1480	Maffiolo da Cazzano	Peinture murale	Oeuvre isolée
Pavie	Lombardie	S. Maria del Carmine	1463	Leonardo Vidolenghi	Peinture murale	Oeuvre isolée
Perugia	Ombrie	S. Benedetto in Porta Sant'Angelo	1400-1499 (début)	Lorenzo Salimbeni da Sanseverino	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Perugia	Ombrie	S. Maria Nuova	1445-1450	Maître du triptyque de 1454	Peinture murale	Oeuvre isolée
Pigna	Ligurie	S. Bernard	1482 (vers)	Giovanni Canavesio	Peinture murale déposée	Passion du Christ
Pise	Toscane	S. Domenico	1400-1499	Giovanni di Pietro da Napoli	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Pistoia	Toscane	S. Francesco	1400-1425	Anonyme de Pistoia	Peinture murale	Oeuvre isolée
Ponzano Romano	Latium	S. Andrea in Flumine	1400-1450	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Portovenere	Ligurie	Notre-Dame des Grâces	1400-1499 (fin)	Nicolò Corso	Peinture murale	Oeuvre isolée
Praglia	Ligurie	Abbaye	1490 (vers)	Bartolomeo Montagna	Peinture murale	Oeuvre isolée
Prestine	Lombardie	Sanctuaire	1460 (vers)	Maestro "erratico"	Peinture murale	Oeuvre isolée
Provesano	Frioul	Eglise paroissiale	1496	Gian Francesco da Tolmezzo	Peinture murale	Passion du Christ
Raggiano	Marches	S. Maria di Villanova	1465-1470	Giovanni di Piermatteo Boccati	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Rignano Flaminio	Latium	Hôpital	1450-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rome	Latium	S. Clemente	1428-1430	Masolino di Panicale	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rome	Latium	S. Francesca Romana	1400-1499	Antonio da Viterbo (le Vieux)	Peinture murale	Passion du Christ
Rome (Vatican)	Latium	Chapelle Sixtine	1481	Biagio d'Antonio	Peinture murale	Oeuvre isolée
San Vito di Piossasco	Piémont	Eglise canoniale	1450-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

	Sanseverino	Marches	S. Lorenzo in Doliolo	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Santa Vittoria in Matenano	Marches	Oratoire de Farfa	1450-1499	Giacomo da Campli	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Seccio di Boccioleto	Piémont	S. Lorenzo	1425-1450 ou 1446 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sienne	Toscane	Hôpital S. Maria della Scala	1400-1499 (début)	Manière de Bartolo di Fredi	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sienne	Toscane	Hôpital S. Maria della Scala	1400-1499 (début)	Martino di Bartolomeo	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sillavengo	Piémont	S. Maria Nova	1400-1499 (fin)	Anonyme novarais	Peinture murale	Passion du Christ
	Subiaco	Latium	S. Scolastica	1426 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
	Taggia	Ligurie	S. Domenico	1477-1482	Giovanni Canavesio	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Taro di Fiordimonte	Marches	S. Biagio	1486	Maestro di Arnano	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Tassullo	Trentin Haut-Adige	Castel Valèr	1496	Giovanni et Battista Baschenis	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Triora	Ligurie	S. Bernardino	1400-1499 (fin)	Giovanni Canavesio	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Tuscania	Latium	S. Francesco	1466	Giovanni et Antonio Sparapane	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Tuscania	Latium	S. Pietro	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Urbino	Marches	S. Giovanni Battista	1416	Lorenzo et Jacopo Salimbeni	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Valle San Martino di Camerino	Marches	S. Martino	1468-1470	Maître de l'Annonciation de Spermento (Giovanni Angelo d'Antonio?)	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Velletri	Latium	S. Clemente	1400-1430	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vespolate	Piémont	S. Giovanni Battista	1450 (vers)	Anonyme novarais	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vicenza	Vénétie	S. Lorenzo	1474 (après)	Bartolomeo Montagna?	Peinture murale	Oeuvre isolée
XV-XVI	Borno	Lombardie	S. Maria Annunziata, Jubé	1479	Entourage de Giovan Pietro da Cemmo	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Elva	Piémont	Eglise paroissiale	1500 (vers)	Maestro d'Elva (Hans Clemer?)	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Novara	Piémont	S. Martino	1500 (vers)	Atelier de Daniele de Bosis	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Perugia	Ombrie	S. Agata	1493-1527	Mariano di ser Austerio	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée

XVI	Biella	Piémont	S. Sebastiano	1516	Anonyme piémontais	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Cancelli	Toscane	Eglise	1516	Ecole d'Andrea del Sarto	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Caravaggio	Lombardie	S. Bernardino	1531	Fermo Stella	Peinture murale	Passion du Christ
	Cori	Latium	S. Oliva	1500-1599 (début)	Desiderio da Subiaco	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1520-1522	Il Pordenone	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	Museo di S. Marco	1536	Sogliani	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Milan	Lombardie	S. Maria Incoronata	1510 (après)	Anonyme lombard	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Moline di Boccioleto	Piémont	Chapelle Madone de Lorette	1525-1550	Filippo Cavallazzi	Peinture murale	Passion du Christ
	Rieti	Latium	S. Domenico	1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	San Daniele del Friuli	Frioul	S. Antonio Abate	1513-1522	Gianfrancesco del Zotto	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Varallo Sesia	Piémont	S. Maria delle Grazie, Jubé	1513	Gaudenzio Ferrari	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

Thèmes secondaires

Jésus dépouillé de ses vêtements

XIII	San Sebastiano	Latium	Eglise abbatiale	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
XIV	Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1310-1330	Ecole de Pietro Cavallini	Peinture murale	Passion du Christ

Le Crucifiement

XIV	Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1310-1330	Ecole de Pietro Cavallini	Peinture murale	Passion du Christ
XV	Clusone	Lombardie	S. Bernardino dei Disciplini	1471	Giacomo Borlone	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Florence	Toscane	S. Marco	1450	Fra Angelico	Peinture murale	Oeuvre isolée
XVI	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1520-1522	Il Pordenone	Peinture murale	Vie de la Vierge

L'Arbre de vie

XIV	Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore, Transept	1347	Pietro da Nova	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Florence	Toscane	S. Croce	1300-1400	Taddeo Gaddi	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Pistoia	Toscane	S. Francesco	1386-1399	Maître du chapitre de S. Francesco	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Tuscania	Latium	S. Silvestro	1315-1320 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

La Déposition du Christ

X-XIII	Aquileia	Frioul	Eglise dei Pagani	0900-1299	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ
XI	Rome	Latium	S. Paolo fuori le Mura	1000-1099	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XII	Monreale	Sicile	Cathédrale	1180-1190	Anonyme	Mosaïque	Cycle complet de la vie du Christ
XII-XIII	Appiano	Trentin Haut-Adige	Château de Hocheppan	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XIII	Anagni	Latium	S. Maria	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Aquileia	Frioul	Basilique	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Bominaco	Abruzzes	S. Pellegrino	1263	Maître Theodinus	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Brindisi	Pouille	S. Giovanni al Sepolcro	1200-1250	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Milan	Lombardie	S. Lorenzo Maggiore	1250-1299	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Padoue	Vénétie	S. Benedetto	1290 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sienne	Toscane	S. Maria Assunta, Crypte	1280 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Udine	Frioul	S. Maria del Castello	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIII-XIV	Massafra	Pouille	S. Simeone in Famosa	1200-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Perugia (Civitella Benazzone)	Ombrie	S. Francesco	1280-1320	Anonyme ombrien	Peinture murale	Passion du Christ
	Venise	Vénétie	Eglise dei Apostoli	1300 (vers) ou 1310-1320	Anonyme vénitien	Peinture murale	Passion du Christ
XIV	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1320 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Assise	Ombrie	S. Chiara	1300-1350	Maître de la chapelle S. Giorgio	Peinture murale	Passion du Christ
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1315-1319 (vers)	Pietro Lorenzetti	Peinture murale	Passion du Christ
	Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore, Transept	1347	Pietro da Nova	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Bolzano	Trentin Haut-Adige	Eglise des Franciscains	1335 (vers)	Premier maître des Dominicains	Peinture murale	Passion du Christ
	Côme	Lombardie	S. Abbondio	1300-1350	Anonyme lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

	Ferrare	Emilie-Romagne	S. Antonio in Polesine	1330-1350	Troisième maître de S. Antonio in Polesine	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Florence	Toscane	S. Ambrogio	1350-1399	Ecole de Niccolo di Pietro Gerini ; Anonyme florentin	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	Torre degli Agli	1350-1399	Antonio Veneziano (Antonio di Francesco)	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1310-1330	Ecole de Pietro Cavallini	Peinture murale	Passion du Christ
	Novoli	Pouille	Chapelle Torre degli Agli	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Pise	Toscane	S. Francesco	1392	Niccolo di Pietro Gerini	Peinture murale	Passion du Christ
	Rencio	Trentin Haut-Adige	S. Maria Maddalena	1370-1380 (vers)	Atelier du second maître de San Giovanni in Villa	Peinture murale	Passion du Christ
XV	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Martinengo	Lombardie	Couvent des Clarisses	1475 (vers)	Anonyme lombard	Peinture murale	Passion du Christ
	Monticiano	Toscane	S. Agostino	1440-1445 (vers) ou 1480-1485 (vers)	Ecole de Sassetta ; Giuidoccio Cozzarelli	Peinture murale	Passion du Christ

La Déploration du Christ

XIII	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1288-1290	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Florence	Toscane	Baptistère S. Giovanni	1225-1228	Fra Jacopo da Torrita et Andrea Tafi	Mosaïque	Enfance et Passion du Christ
XIV	Florence	Toscane	Casa del Mutilato	1350-1399	Anonyme florentin	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	S. Croce	1340 (vers) ou 1341-1350	Taddeo Gaddi	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Naples	Campanie	S. Chiara	1330-1333	Giotto ou école	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
	Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1310-1330	Ecole de Pietro Cavallini	Peinture murale	Passion du Christ
	Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Pistoia	Toscane	S. Francesco	1330-1360	Alesso d'Andrea	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Pistoia	Toscane	S. Francesco	1380-1390	Giovanni di Bartolomeo Cristiani	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Rome	Latium	Triclinium de Léon III	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Viboldone	Lombardie	S. Pietro et Paolo	1360 (années)	Anovelo da Imbonate	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XV	Badia Morronese	Abruzzes	S. Spirito	1412 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Brescia	Lombardie	Eglise du Corps du Christ	1400-1499 (fin)	Anonyme de Brescia	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Campiglio	Trentin Haut-Adige	S. Martino	1403	Anonyme du sud Tyrol	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Fermo	Marches	S. Francesco	1400-1499	Giacomo di Nicola da Recanati	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	Ognissanti	1472	Ghirlandaio	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	S. Marco	1441	Fra Angelico	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Garbagna Novarese	Piémont	S. Maria	1400-1450	Maestro di Garbagna	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Gravedona	Lombardie	S. Maria delle Grazie	1400-1499 (fin)	Battista Malacrida	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Ivrea	Piémont	S. Bernardino	1485 (vers)	Giovanni Martino Spanzotti	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Marentino	Piémont	Madonna dei Morti	1450	Guglielmetto Fantini	Peinture murale	Oeuvre isolée

	Milan	Lombardie	S. Sepolcro	1490-1499	Bramantino	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Novara	Piémont	S. Nazzaro della Costa	1400-1450	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Oro di Boccioleto	Piémont	S. Pantaleone	1476	Atelier de Johannes de Campo	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Paganico di Camerino	Marches	S. Crocifisso del Patullo	1450-1499	Girolamo di Giovanni ; Maestro del Patullo	Peinture murale déposée	Passion du Christ
	Pavie	Lombardie	S. Maria del Carmine	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Perugia	Ombrie	S. Giuliana	1470-1480	Bartolomeo Caporali	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Santa Vittoria in Matenano	Marches	Oratoire de Farfa	1450-1499	Giacomo da Campli	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sillavengo	Piémont	S. Maria Nova	1400-1499 (fin)	Anonyme novarais	Peinture murale	Passion du Christ
	Udine	Frioul	S. Maria del Castello	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Visso	Marches	S. Agostino	1450 (vers)	Paolo da Visso	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Viterbo	Latium	S. Bernardino	1483 (vers)	Gabriele di Francesco	Peinture murale	Oeuvre isolée
XV-XVI	Chiavari	Ligurie	S. Bernardino	1500 (vers)	Lorenzo Fasolo	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Orvieto	Ombrie	S. Maria Assunta	1499-1502	Lucas Signorelli	Peinture murale	Oeuvre isolée
XVI	Civita Castellana	Latium	S. Antonio Abate	1525	Rinaldo da Calvi	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Cremona	Lombardie	S. Maria Assunta	1520-1522	Il Pordenone	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Florence	Toscane	S. Maria del Carmine	1504	Fra Girolamo d'Antonio da Brescia	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Moline di Boccioleto	Piémont	Chapelle Madone de Lorette	1525-1550	Filippo Cavallazzi	Peinture murale	Passion du Christ
	Nesso	Lombardie	S. Maria di Vico	1504	Bartolomeo Benzi	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Pienza	Toscane	S. Anna in Camprena	1503	Giovanni Antonio Bazzi dit Il Sodoma	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Varallo Sesia	Piémont	S. Maria delle Grazie, Jubé	1513	Gaudenzio Ferrari	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

La Mise au tombeau

XI	Sant'Angelo in Formis	Campanie	Basilique	1072-1087	Anonyme	Peinture murale	Vie publique et Passion du Christ
XII	Monreale	Sicile	Cathédrale	1180-1190	Anonyme	Mosaïque	Cycle complet de la vie du Christ
	Ronzano	Abruzzes	S. Maria	1183 (avant)	Anonyme français	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Saccargia	Sardaigne	S. Trinità	1150-1199	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
XIII	Aquileia	Frioul	Basilique	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Ascoli Piceno	Marches	S. Vittore	1250-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1260-1280	Maître de Saint François	Peinture murale	Passion du Christ
	Bominaco	Abruzzes	S. Pellegrino	1263	Maître Theodinus	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Fossa	Abruzzes	S. Maria ad Cryptas	1263-1283	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Sienne	Toscane	S. Maria Assunta, Crypte	1280 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XIII-XIV	Venise	Vénétie	Eglise dei Apostoli	1300 (vers) ou 1310-1320	Anonyme vénitien	Peinture murale	Passion du Christ
XIV	Agliate	Lombardie	S. Giovanni	1330-1340	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1320 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Anagni	Latium	S. Pietro in Vineis	1320-1330	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Arezzo	Toscane	S. Domenico	1300-1399 (début)	Anonyme arétin	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Assise	Ombrie	S. Chiara	1300-1350	Maître de la chapelle S. Giorgio	Peinture murale	Passion du Christ
	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique inférieure	1315-1319 (vers)	Pietro Lorenzetti	Peinture murale	Passion du Christ
	Bergamo	Lombardie	S. Maria Maggiore, Transept	1347	Pietro da Nova	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

Brescia	Lombardie	S. Francesco	1320-1350	Anonyme lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
Cagli	Marches	S. Maria della Misericordia	1300-1399	Maestro de Montemartello	Peinture murale	Passion du Christ
Camerino	Marches	S. Francesco	1320 (vers) ou 1350-1360	Maître de Camerino ; Maître du polyptique d'Ascoli	Peinture murale	Oeuvre isolée
Codigoro	Emilie-Romagne	Abbaye de Pomposa	1361-1376	Andrea de' Bruni ou Vitale da Bologna	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Côme	Lombardie	S. Abbondio	1300-1350	Anonyme lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Ferrare	Emilie-Romagne	S. Antonio in Polesine	1330-1350	Troisième maître de S. Antonio in Polesine	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Fiesole	Toscane	S. Girolamo	1360 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Croce, Chapelle Bardi	1335-1345	Taddeo Gaddi ; Nardo di Cione ; Maso di Banco ; Giottino (Giotto di Maestro Stefano)	Peinture murale	Oeuvre isolée
Florence	Toscane	S. Maria Novella, Chapelle sépulcrale	1350-1399	Anonyme florentin	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
Montefiore dell'Aso	Marches	S. Francesco	1340-1360	Maestro di Offida	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Montiglio Monferrato	Piémont	Château Borsarelli di Rifreddo	1345-1350	Anonyme piémontais ou lombardo-piémontais	Peinture murale	Passion du Christ
Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1310-1330	Ecole de Pietro Cavallini	Peinture murale	Passion du Christ
Rencio	Trentin Haut-Adige	S. Maria Maddalena	1370-1380 (vers)	Atelier du second maître de San Giovanni in Villa	Peinture murale	Passion du Christ
San Gimignano	Toscane	S. Jacopo	1350-1399	Anonyme siennois	Peinture murale	Oeuvre isolée
San Gimignano	Toscane	S. Maria Assunta	1335-1350	Barna da Siena et Lippo Memmi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

XV	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Campiglio	Trentin Haut-Adige	S. Martino	1403	Anonyme du sud Tyrol	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Florence	Toscane	S. Apollonia	1447	Andrea del Castagno	Peinture murale	Passion du Christ
	Florence	Toscane	S. Maria Novella, Officine pharmaceutique	1400-1410	Mariotto di Nardo	Peinture murale	Passion du Christ
	Galatina	Pouille	S. Caterina di Alessandria	1406-1435	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Isola Maggiore sul lago Trasimeno	Ombrie	S. Michele Arcangelo	1446	Maître du triptyque de 1454	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Monticelli d'Ongina	Emilie-Romagne	Château Pallavicino	1457 (après)	Bonifacio Bembo	Peinture murale	Passion du Christ
	Rome	Latium	S. Francesca Romana	1400-1499	Antonio da Viterbo (le Vieux)	Peinture murale	Passion du Christ
	Scarnafigi	Piémont	Chapelle de la Très-Sainte-Trinité	1430 (vers)	Atelier de Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vérone	Vénétie	S. Anastasia	1490 (vers)	Liberale da Verona	Peinture murale	Oeuvre isolée
XVI	Trevi	Ombrie	Eglise delle Lagrime	1520 (vers)	Lo Spagna	Peinture murale	Oeuvre isolée

L'Apparition du Christ ressuscité à la Vierge

XIV	Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1310-1330	Ecole de Pietro Cavallini	Peinture murale	Passion du Christ

L'Ascension

X-XIII	Aquileia	Frioul	Eglise dei Pagani	0900-1299	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ
XI	Muro Leccese	Pouille	S. Maria	1000-1099	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sant'Angelo in Formis	Campanie	Basilique	1072-1087	Anonyme	Peinture murale détruite	Vie publique et Passion du Christ
XI-XII	Cervaro	Latium	S. Maria di Trocchio	1100 (vers)	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
XII	Caprile di Roccasecca	Latium	S. Angelo (S. Michele) in Asprano	1150 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Monreale	Sicile	Cathédrale	1180-1190	Anonyme	Mosaïque	Cycle complet de la vie du Christ
	Palerme	Sicile	Cappella Palatina	1130-1171	Anonyme	Mosaïque	Oeuvre isolée
XII-XIII	Venise	Vénétie	S. Marco, Basilique	1200 (vers)	Anonyme	Mosaïque	Oeuvre isolée
XIII	Squinzano	Pouille	S. Maria a Cerrate	1220-1235	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIII-XIV	Capua	Campanie	Museo Campano	1300 (vers)	Pietro Cavallini ; Maestro di San Salvatore Piccolo	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Torri in Sabina	Latium	S. Maria in Vescovio	1294-1295	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XIV	Agrigento	Sicile	S. Gerlando	1350-1399	Anonyme sicilien	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Bologne	Emilie-Romagne	S. Francesco	1315-1325 ou 1330-1340	Francesco da Rimini	Peinture murale déposée	Passion du Christ
	Florence	Toscane	S. Croce, Sacristie	1390-1399	Niccolo di Pietro Gerini	Peinture murale	Passion du Christ
	Florence	Toscane	S. Maria Novella, Chapelle des Espagnols	1365-1368	Andrea da Firenze	Peinture murale	Passion du Christ
	Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1310-1330	Ecole de Pietro Cavallini	Peinture murale	Passion du Christ
	Padoue	Vénétie	Baptistère	1376-1378	Giusto de Menabuoi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Padoue	Vénétie	Chapelle des Scrovegni	1305 (avant)	Giotto	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Padoue	Vénétie	Couvent degli Eremitani	1330-1340	Pietro da Rimini	Peinture murale déposée	Cycle complet de la vie du Christ ?
	Padoue	Vénétie	S. Michele	1397	Jacopo da Verona	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Pise	Toscane	S. Francesco	1392	Niccolo di Pietro Gerini	Peinture murale	Passion du Christ

	San Gimignano	Toscane	S. Maria Assunta	1335-1350	Barna da Siena et Lippo Memmi	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Sezzadio	Piémont	S. Giustina	1300-1399	Maître de Sezzadio	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Subiaco	Latium	Sacro Speco	1300-1399	Ecole de Meo da Siena	Peinture murale	Passion du Christ
	Viboldone	Lombardie	S. Pietro et Paolo	1360 (années)	Anovelo da Imbonate	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XV	Badia Morronese	Abruzzes	S. Spirito	1412 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Campiglio	Trentin Haut-Adige	S. Martino	1403	Anonyme du sud Tyrol	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Caravaggio	Lombardie	S. Bernardino	1470-1480	Anonyme lombard	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Ivrea	Piémont	S. Bernardino	1485 (vers)	Giovanni Martino Spanzotti	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Lodi	Lombardie	S. Francesco	1465-1470 (vers)	Gian Giacomo da Lodi	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rome (Vatican)	Latium	Appartements des Borgia	1492-1494	Bernardino Pinturrichio	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Subiaco	Latium	S. Scolastica	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ

La Pentecôte

XIII	Assise	Ombrie	S. Francesco, Basilique supérieure	1288-1290	Anonyme romain	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XIII-XIV	Torri in Sabina	Latium	S. Maria in Vescovio	1294-1295	Anonyme romain	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XIV	Almenno San Salvatore	Lombardie	S. Giorgio in Lemine	1320 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Ferrare	Emilie-Romagne	S. Francesco	1300-1350	Manière de Cristoforo da Bologna ; école de Giotto ; manière de Tommaso da Modena ou d'Altichiero ; Francesco da Rimini	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	Paradiso degli Alberti	1398-1399	Niccolò di Pietro Gerini	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Florence	Toscane	S. Maria Novella, Chapelle des Espagnols	1365-1368	Andrea da Firenze	Peinture murale	Passion du Christ
	Naples	Campanie	S. Maria Donnaregina Vecchia	1310-1330	Ecole de Pietro Cavallini	Peinture murale	Passion du Christ
	Rome	Latium	S. Sisto Vecchio	1300-1325	Suiveur de Cavallini	Peinture murale	Passion du Christ
XV	Badia Morronese	Abruzzes	S. Spirito	1412 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Brescia	Lombardie	S. Maria del Carmine	1450 (vers)	Anonyme lombard	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Rome (Vatican)	Latium	Appartements des Borgia	1492-1494	Bernardino Pinturrichio	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Subiaco	Latium	S. Scolastica	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ

France

La Naissance de la Vierge

XIV	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chapelle S. Crépin	1318	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Saint-Ybars	Ariège	Eglise	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XIV-XV	Châteaumeillant	Cher	Notre-Dame	1300-1399 ou 1450-1500	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV	Abondance	Haute-Savoie	Abbaye Notre-Dame	1428-1444	Atelier de Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Brigue (La)	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-des-Fontaines	1492	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Cerisy-la-Forêt	Manche	S. Vigor	1472-1499	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Monêtier (Le)	Hautes-Alpes	S. Martin	1450-1475	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV-XVI	Sigale	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-d'Entrevignes	1400-1499 ou 1536	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XVI	Sennecey le Grand	Saône-et-Loire	S. Julien	1530 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge

L'éducation de la Vierge par sainte Anne

XV-XVI	Villiers-le-Duc	Côte-d'Or	S. Jean-Baptiste	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XVI	Montbrun-Bocage	Haute-Garonne	Eglise	1520 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rochefort-sur-Brévon	Côte-d'Or	Eglise de la Nativité	1550 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saux	Tarn-et-Garonne	Notre-Dame	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

La Présentation de la Vierge au Temple

XIII	Vieux-Pouzauges	Vendée	Notre-Dame de l'Assomption	1210-1225 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XIV	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chapelle S. Crépin	1318	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Saint-Ybars	Ariège	Eglise	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XIV-XV	Châteaumeillant	Cher	Notre-Dame	1300-1399 ou 1450-1500	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Toulouse	Haute-Garonne	Eglise des Jacobins	1300-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XV	Abondance	Haute-Savoie	Abbaye Notre-Dame	1428-1444	Atelier de Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Brigue (La)	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-des-Fontaines	1492	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Kernascléden	Morbihan	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Lucéram	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-de-Boncoeur	1480 (vers)	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Monêtier (Le)	Hautes-Alpes	S. Martin	1450-1475	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Saorge	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-del-Poggio	1480 (vers)	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV-XVI	Sigale	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-d'Entrevignes	1400-1499 ou 1536	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge

Thèmes secondaires

La Vie de la Vierge au Temple

XIV	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chapelle S. Crépin	1318	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge

Le Mariage de la Vierge

XIV	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chapelle S. Crépin	1318	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Saint-Geniès	Dordogne	Chapelle du Cheylard	1340-1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Saint-Ybars	Ariège	Eglise	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XIV-XV	Châteaumeillant	Cher	Notre-Dame	1300-1399 ou 1450-1500	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV	Brigue (La)	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-des-Fontaines	1492	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Kernascléden	Morbihan	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Lucéram	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-de-Boncoeur	1480 (vers)	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Monêtier (Le)	Hautes-Alpes	S. Martin	1450-1475	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Saorge	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-del-Poggio	1480 (vers)	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV-XVI	Sainte-Suzanne	Ariège	Eglise	1400-1499 ou 1522 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Sigale	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-d'Entrevignes	1400-1499 ou 1536	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XVI	Cagnes-sur-Mer	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-de-Protection	1530	Andrea de Cella	Peinture murale	Vie de la Vierge

Thèmes secondaires

La Convocation des prétendants

XIV-XV	Châteaumeillant	Cher	Notre-Dame	1300-1399 ou 1450-1500	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge

L'élection de Joseph

XIV-XV	Châteaumeillant	Cher	Notre-Dame	1300-1399 ou 1450-1500	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge

L'Annonciation

V-VI	Toulouse	Haute-Garonne	Notre-Dame-de-la-Daurade	0400-0599	Anonyme	Mosaïque détruite	Enfance du Christ
X-XI	Aiguilhe	Haute-Loire	S. Michel	0900-0999 (fin) ou 1000-1099	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XI	Saint-Pierre-Colamine	Puy-de-Dôme	Chapelle des Grottes de Jonas	1000-1099	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Souday	Loir-et-Cher	S. Pierre	1000-1099 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XI-XII	Saint-Lizier	Ariège	S. Lizier	1085-1117	Maître de Pedret	Peinture murale	Enfance du Christ
	Vals	Ariège	Eglise prieurale	1085-1117	Maître de Pedret	Peinture murale	Enfance du Christ
XII	Areines	Loir-et-Cher	Eglise	1150-1175	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Brinay	Cher	S. Aignan	1150-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
	Broc	Maine-et-Loire	Notre-Dame	1170-1190 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Ebreuil	Allier	S. Léger	1100-1199	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Gourdon	Saône-et-Loire	Notre-Dame de l'Assomption	1100-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Ille-sur-Têt	Pyrénées-Orientales	S. Sauveur de Casenoves	1100-1199 (début)	Anonyme	Peinture murale déposée	Enfance et Passion du Christ
	Maureillas	Pyrénées-Orientales	S. Martin-de-Fenouilla	1100-1199	Maître de Fenouilla	Peinture murale	Enfance du Christ
	Nohant-Vic	Indre	S. Martin	1130 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Palluau-sur-Indre	Indre	S. Laurent	1100-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Petit-Quevilly (Le)	Seine-Maritime	S. Julien	1160-1183	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rocamadour	Lot	Cour des Sanctuaires	1100-1199 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saint-Chef	Isère	S. Chef	1170 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saulcet	Allier	S. Julien	1175-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Tavant	Indre-et-Loire	S. Nicolas	1150 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Vesdun	Cher	S. Cyr	1100-1199 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ

XIII	Aigueperse	Puy-de-Dôme	Notre-Dame	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Change (Le)	Dordogne	S. Michel d'Auberoche	1220-1230 (vers)	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ
	Etigny	Yonne	S. Martin	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Lacenas	Rhône	S. Paul	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Lugaut	Landes	Notre-Dame	1200-1250	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Pontigné	Maine-et-Loire	Eglise	1200-1225	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Sainte-Marie-aux-Anglais	Calvados	Eglise	1220-1230 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saint-Maurice-sur-Loire	Loire	Eglise	1270-1280 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XIII-XIV	Aire-sur-l'Adour	Landes	Eglise du Mas	1250-1299 ou 1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Billom	Puy-de-Dôme	S. Cerneuf	1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-Macaire	Gironde	Saint-Sauveur	1200-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Clermont-Ferrand	Puy-de-Dôme	Notre-Dame	1100-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Montgauch	Ariège	S. Pierre et Paul	1150 (vers) ou 1275-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Moutiers-en-Puisaye	Yonne	S. Pierre	1150 ou 1200-1220	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saint-Gilles-du-Gard	Gard	Eglise abbatiale	1100-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-Yaguen	Landes	S. Jacques	1100-1199 (fin) ou 1200-1250	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XIV	Aubigny-sur-Badin	Haute-Marne	Eglise	1350-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Auzon	Haute-Loire	S. Laurent	1357 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Avignon	Vaucluse	S. Didier	1360 (vers)	Suiveur de Matteo Giovanetti	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bioule	Tarn-et-Garonne	Château	1378 (vers)	Ramondus de la Planha ?	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Blassac	Haute-Loire	S. Roch	1339 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Breuil-la-Réorte	Charente-Maritime	S. Pierre-ès-Liens	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ

Chirac	Charente	Chapelle du cimetière	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Coutances	Manche	Notre-Dame	1381 (après)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Landes	Charente-Maritime	Eglise	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Lavaudieu	Haute-Loire	S. André	1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Marchésieux	Manche	S. Manvieu	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Mérignac	Gironde	Tour de Veyrines	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Metz	Moselle	Couvent des Récollets	1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Metz	Moselle	S. Etienne	1379 (avant)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Montpon-Menesterol	Dordogne	Chartreuse de Vauclaire	1340-1380 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Mont-Saint-Martin	Meurthe-et-Moselle	S. Martin	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Narbonne	Aude	Palais archiépiscopal	1320-1330 (vers)	Atelier de Pierre du Puy ou Peire del Pueg	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chœur	1318	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Nef	1318	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Saint-Amant-de-Boixe	Charente	Eglise abbatiale	1300-1330	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Saint-Geniès	Dordogne	Chapelle du Cheylard	1340-1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
Saint-Ybars	Ariège	Eglise	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
Saux	Tarn-et-Garonne	Notre-Dame	1350-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Taponas	Rhône	Notre-Dame	1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Thoré	Loir-et-Cher	Eglise	1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Toulouse	Haute-Garonne	Eglise des Jacobins	1385 (après)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Verneuil	Nièvre	S. Laurent	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Villeneuve-lès-Avignon	Gard	Livrée de la Thurroye	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

XIV-XV	Châteaumeillant	Cher	Notre-Dame	1300-1399 ou 1450-1500	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV	Abondance	Haute-Savoie	Abbaye Notre-Dame	1428-1444	Atelier de Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Antigny	Vienne	Notre-Dame	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Arca	Haute-Corse	S. Maria Assunta	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Auron	Alpes-Maritimes	S. Erige	1451	Anonyme piémontais	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
	Brigue (La)	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-des-Fontaines	1492	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Castirla	Haute-Corse	S. Michele	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Cerisy-la-Forêt	Manche	S. Vigor	1472-1499	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Chassignelles	Yonne	S. Jean-Baptiste	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Crépol	Drôme	S. Etienne	1470 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Digne	Alpes-de-Haute-Provence	Notre-Dame-du-Bourg	1400-1430 ou 1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Embrun	Hautes-Alpes	Eglise des Cordeliers	1440-1450	Manière proche de Giacomo Jaquerio et de Jean Bapteur	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Grézillé	Maine-et-Loire	Château du Pimpéan	1460-1470	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Habère-Lullin	Haute-Savoie	S. Pierre	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Hambye	Manche	Abbaye	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Jouhet	Vienne	Chapelle du cimetière	1476 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Kernascléden	Morbihan	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Lanslevillard	Savoie	S. Sébastien	1480-1500	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Limeuil	Dordogne	S. Martin	1400-1499	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ
	Lucéram	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-de-Boncoeur	1480 (vers)	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Murato	Haute-Corse	S. Michele	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Névache	Hautes-Alpes	S. Marcellin	1490-1499 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

	Pastoreccia	Haute-Corse	S. Tumasgiu	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Plampinet	Hautes-Alpes	Notre-Dame-des-Grâces	1450 (vers)	Anonyme d'origine allemande ou suisse	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Prelles	Hautes-Alpes	S. Jacques	1450-1475	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rampoux	Lot	Eglise prieurale	1450-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-Aubin-de-Médoc	Gironde	Eglise	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-Bonnet-le-Château	Loire	Collégiale	1426 (avant)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Saint-Flour	Cantal	S. Vincent	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Saorge	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-del-Poggio	1470-1480	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saorge	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-del-Poggio	1480 (vers)	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Sermanu	Haute-Corse	S. Niculau	1450-1458	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Tournon	Ardèche	S. Julien	1490 (vers)	Anonyme néerlandais proche de Joos van Wassenhove	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Valle di Campoloro	Haute-Corse	S. Cristina	1473	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Verneuil	Nièvre	S. Laurent	1450 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XV-XVI	Andelys (Les)	Eure	S. Sauveur	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bessans	Savoie	S. Antoine	1490-1525	Anonyme de Bessans	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Bouchier	Hautes-Alpes	S. Hippolyte	1490-1520 ou 1509	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Cadouin	Dordogne	Abbaye	1400-1450 ou 1500 (vers)	Giovanni Baleison	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Cahors	Lot	S. Etienne	1497-1502	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Evreux	Eure	S. Taurin	1400-1599	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Moissac	Tarn-et-Garonne	S. Martin	1485-1507	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ

	Polignac	Haute-Loire	S. Martin	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saint-Clément	Meurthe-et-Moselle	S. Clément	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sainte-Suzanne	Ariège	Eglise	1400-1499 ou 1522 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Salle-les-Alpes (La)	Hautes-Alpes	S. Barthélemy	1450 (vers) ou 1522	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sigale	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-d'Entrevignes	1400-1499 ou 1536	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XVI	Albi	Tarn	S. Cécile	1509-1512	Atelier de Francesco Donnella	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Albi	Tarn	S. Cécile	1509-1514	Atelier de Francesco Donnella	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Arques (Les)	Lot	S. André	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Aspet	Haute-Garonne	Eglise paroissiale	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Boulogne-sur-Gesse	Haute-Garonne	Notre-Dame de l'Assomption	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Cagnes-sur-Mer	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-de-Protection	1530	Andrea de Cella	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Cazeaux-de-Larboust	Haute-Garonne	Eglise paroissiale	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Ciadoux	Haute-Garonne	Eglise	1550 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Embrun	Hautes-Alpes	Notre-Dame	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Entraunes	Alpes-Maritimes	S. Sébastien	1516	Andrea de Cella	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Laussou	Lot-et-Garonne	Eglise	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Lorgues	Var	Notre-Dame-de-Benva	1511	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Meyrals	Dordogne	Château de La Roque	1500-1521	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Montbrun-Bocage	Haute-Garonne	Eglise	1520 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Ourde	Hautes-Pyrénées	Eglise	1515 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Plampinet	Hautes-Alpes	S. Sébastien	1520-1530 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-Jean-de-Maurienne	Savoie	Cathédrale	1500-1599 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

Saint-Pé-d'Ardet	Haute-Garonne	S. Pierre	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Sennecey le Grand	Saône-et-Loire	S. Julien	1530 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
Suzan	Landes	S. Jean-Baptiste	1500-1530	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Vieux	Tarn	Clocher	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Vigneaux (Les)	Hautes-Alpes	S. Laurent	1546	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée

La Visitation

V-VI	Toulouse	Haute-Garonne	Notre-Dame-de-la-Daurade	0400-0599	Anonyme	Mosaïque détruite	Enfance du Christ
IX-X	Saint-Pierre-les-Eglises	Vienne	Eglise	0850-0999	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XI	Souday	Loir-et-Cher	S. Pierre	1000-1099 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XI-XII	Saint-Lizier	Ariège	S. Lizier	1085-1117	Maître de Pedret	Peinture murale	Enfance du Christ
XII	Areines	Loir-et-Cher	Eglise	1150-1175	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Brinay	Cher	S. Aignan	1150-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
	Nohant-Vic	Indre	S. Martin	1130 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Palluau-sur-Indre	Indre	S. Laurent	1100-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Petit-Quevilly (Le)	Seine-Maritime	S. Julien	1160-1183	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Pritz	Mayenne	Notre-Dame	1100-1125	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rocamadour	Lot	Cour des Sanctuaires	1100-1199 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Tavant	Indre-et-Loire	S. Nicolas	1150 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Vesdun	Cher	S. Cyr	1100-1199 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XII-XIII	Montgauch	Ariège	S. Pierre et Paul	1150 (vers) ou 1275-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Moutiers-en-Puisaye	Yonne	S. Pierre	1150 ou 1200-1220	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saint-Yaguen	Landes	S. Jacques	1100-1199 (fin) ou 1200-1250	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XIII	Change (Le)	Dordogne	S. Michel d'Auberoche	1220-1230 (vers)	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ
	Lugaut	Landes	Notre-Dame	1200-1250	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Sainte-Marie-aux-Anglais	Calvados	Eglise	1220-1230 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saint-Maurice-sur-Loire	Loire	Eglise	1270-1280 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ

XIII-XIV	Aire-sur-l'Adour	Landes	Eglise du Mas	1250-1299 ou 1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Moutiers-en-Puisaye	Yonne	S. Pierre	1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
XIV	Auzon	Haute-Loire	S. Laurent	1357 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Bioule	Tarn-et-Garonne	Château	1378 (vers)	Ramondus de la Planha ?	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Blassac	Haute-Loire	S. Roch	1339 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Chirac	Charente	Chapelle du cimetière	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Landes	Charente-Maritime	Eglise	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Marchésieux	Manche	S. Manvieu	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chapelle S. Crépin	1318	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chœur	1318	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Nef	1318	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Saint-Amant-de-Boixe	Charente	Eglise abbatiale	1300-1330	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saux	Tarn-et-Garonne	Notre-Dame	1350-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Verneuil	Nièvre	S. Laurent	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Villeneuve-lès-Avignon	Gard	Chartreuse du Val de Bénédiction	1352-1362	Matteo Giovanetti ou atelier ; Simon de Lyon	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
XV	Abondance	Haute-Savoie	Abbaye Notre-Dame	1428-1444	Atelier de Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Brigue (La)	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-des-Fontaines	1492	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Embrun	Hautes-Alpes	Eglise des Cordeliers	1440-1450	Manière proche de Giacomo Jaquerio et de Jean Bapteur	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Grézillé	Maine-et-Loire	Château du Pimpéan	1460-1470	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Kernascléden	Morbihan	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Lucéram	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-de-Boncoeur	1480 (vers)	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge

	Metz	Moselle	S. Eucaire	1450 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Monêtier (Le)	Hautes-Alpes	S. Martin	1450-1475	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Saint-Flour	Cantal	S. Vincent	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Saorge	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-del-Poggio	1480 (vers)	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV-XVI	Moissac	Tarn-et-Garonne	S. Martin	1485-1507	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Polignac	Haute-Loire	S. Martin	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Sigale	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-d'Entrevignes	1400-1499 ou 1536	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XVI	Boulogne-sur-Gesse	Haute-Garonne	Notre-Dame de l'Assomption	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Cagnes-sur-Mer	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-de-Protection	1530	Andrea de Cella	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Cazeaux-de-Larboust	Haute-Garonne	Eglise paroissiale	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Ourde	Hautes-Pyrénées	Eglise	1515 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saint-Pé-d'Ardet	Haute-Garonne	S. Pierre	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Sennecey le Grand	Saône-et-Loire	S. Julien	1530 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Suzan	Landes	S. Jean-Baptiste	1500-1530	Anonyme	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste
	Tauriac	Lot	S. Martial	1500-1550	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ

Thèmes secondaires

La Naissance de Jean-Baptiste

XIV	Villeneuve-lès-Avignon	Gard	Chartreuse du Val de Bénédiction	1352-1362	Matteo Giovanetti ou atelier ; Simon de Lyon	Peinture murale	Cycle de saint Jean-Baptiste

Marie mise en doutes

XII	Nohant-Vic	Indre	S. Martin	1130 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XV-XVI	Sigale	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-d'Entrevignes	1400-1499 ou 1536	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge

La Nativité

V-VI	Toulouse	Haute-Garonne	Notre-Dame-de-la-Daurade	0400-0599	Anonyme	Mosaïque détruite	Enfance du Christ
IX-X	Saint-Pierre-les-Eglises	Vienne	Eglise	0850-0999	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
X-XI	Aiguilhe	Haute-Loire	S. Michel	0900-0999 (fin) ou 1000-1099	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XI-XII	Saint-Lizier	Ariège	S. Lizier	1085-1117	Maître de Pedret	Peinture murale	Enfance du Christ
	Ternand	Rhône	S. Jean-Baptiste	1000-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Vals	Ariège	Eglise prieurale	1085-1117	Maître de Pedret	Peinture murale	Enfance du Christ
XII	Areines	Loir-et-Cher	Eglise	1150-1175	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Boussac-Bourg	Creuse	Notre-Dame	1100-1199 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Brinay	Cher	S. Aignan	1150-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
	Chalivoy-Milon	Cher	S. Sylvain	1125-1150	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Chemillé-sur-Indrois	Indre-et-Loire	Chapelle du Liget	1175-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Gourdon	Saône-et-Loire	Notre-Dame de l'Assomption	1100-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Maureillas	Pyrénées-Orientales	S. Martin-de-Fenouilla	1100-1199	Maître de Fenouilla	Peinture murale	Enfance du Christ
	Petit-Quevilly (Le)	Seine-Maritime	S. Julien	1160-1183	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Pritz	Mayenne	Notre-Dame	1100-1125	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saulcet	Allier	S. Julien	1175-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Serrabone	Pyrénées-Orientales	Eglise prieurale	1100-1199	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
	Tavant	Indre-et-Loire	S. Nicolas	1150 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Vesdun	Cher	S. Cyr	1100-1199 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ

XII-XIII	Bezins-Garraux	Haute-Garonne	Eglise	1100-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Montgauch	Ariège	S. Pierre et Paul	1150 (vers) ou 1275-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Moutiers-en-Puisaye	Yonne	S. Pierre	1150 ou 1200-1220	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saint-Jacques-des-Guérets	Loir-et-Cher	S. Jacques	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-Yaguen	Landes	S. Jacques	1100-1199 (fin) ou 1200-1250	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance du Christ
XIII	Aigueperse	Puy-de-Dôme	Notre-Dame	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Change (Le)	Dordogne	S. Michel d'Auberoche	1220-1230 (vers)	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ
	Lacenas	Rhône	S. Paul	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Limeuil	Dordogne	S. Martin	1250-1299	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ
	Lugaut	Landes	Notre-Dame	1200-1250	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Pontigné	Maine-et-Loire	Eglise	1200-1225	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Sainte-Marie-aux-Anglais	Calvados	Eglise	1220-1230 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saint-Maurice-sur-Loire	Loire	Eglise	1270-1280 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XIII-XIV	Aire-sur-l'Adour	Landes	Eglise du Mas	1250-1299 ou 1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Brancion	Saône-et-Loire	S. Pierre	1200-1299 (fin) ou 1325-1330	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIV	Auzon	Haute-Loire	S. Laurent	1357 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Bioule	Tarn-et-Garonne	Château	1378 (vers)	Ramondus de la Planha ?	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Blassac	Haute-Loire	S. Roch	1339 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Breuil-la-Réorte	Charente-Maritime	S. Pierre-ès-Liens	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Chirac	Charente	Chapelle du cimetière	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Landes	Charente-Maritime	Eglise	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Laval	Mayenne	S. Martin	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

	Marchésieux	Manche	S. Manvieu	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Mérignac	Gironde	Tour de Veyrines	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ
	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chœur	1318	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Nef	1318	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Saint-Amant-de-Boixe	Charente	Eglise abbatiale	1300-1330	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saux	Tarn-et-Garonne	Notre-Dame	1350-1399	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance du Christ
XV	Abondance	Haute-Savoie	Abbaye Notre-Dame	1428-1444	Atelier de Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Antigny	Vienne	Château de Boismorand	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Antigny	Vienne	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Brigue (La)	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-des-Fontaines	1492	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Cerisy-la-Forêt	Manche	S. Vigor	1472-1499	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Grézillé	Maine-et-Loire	Château du Pimpéan	1460-1470	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Hambye	Manche	Abbaye	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Jouhet	Vienne	Chapelle du cimetière	1476 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Kernascléden	Morbihan	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Lanslevillard	Savoie	S. Sébastien	1480-1500	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Lucéram	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-de-Boncoeur	1480 (vers)	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Monêtier (Le)	Hautes-Alpes	S. Martin	1450-1475	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Riom	Puy-de-Dôme	S. Amable	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saint-Bonnet-le-Château	Loire	Collégiale	1426 (avant)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Saorge	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-del-Poggio	1480 (vers)	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge

XV-XVI	Bessans	Savoie	S. Antoine	1490-1525	Anonyme de Bessans	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Moissac	Tarn-et-Garonne	S. Martin	1485-1507	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Polignac	Haute-Loire	S. Martin	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XVI	Boulogne-sur-Gesse	Haute-Garonne	Notre-Dame de l'Assomption	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Cagnes-sur-Mer	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-de-Protection	1530	Andrea de Cella	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Cazeaux-de-Larboust	Haute-Garonne	Eglise paroissiale	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Laussou	Lot-et-Garonne	Eglise	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Ourde	Hautes-Pyrénées	Eglise	1515 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Puy-Chalvin	Hautes-Alpes	S. Lucie	1550 (vers) ou 1600 (vers)	Anonyme piémontais ou lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Saint-Pé-d'Ardet	Haute-Garonne	S. Pierre	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Saux	Tarn-et-Garonne	Notre-Dame	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Suzan	Landes	S. Jean-Baptiste	1500-1530	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Toulouse	Haute-Garonne	Eglise des Jacobins	1500-1599	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
?	Sully-la-Tour	Saône-et-Loire	Château	?	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

Thèmes secondaires

Le Voyage vers Bethléem

XVI	Ourde	Hautes-Pyrénées	Eglise	1515 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ

L'Adoration des bergers

V-VI	Toulouse	Haute-Garonne	Notre-Dame-de-la-Daurade	0400-0599	Anonyme	Mosaïque détruite	Enfance du Christ
XIV	Bioule	Tarn-et-Garonne	Château	1378 (vers)	Ramondus de la Planha ?	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ

L'Adoration des mages

V-VI	Toulouse	Haute-Garonne	Notre-Dame-de-la-Daurade	0400-0599	Anonyme	Mosaïque détruite	Enfance du Christ
IX	Auxerre	Yonne	S. Germain	0841-0858	Fredilo	Peinture murale	Oeuvre isolée
IX-X	Saint-Pierre-les-Eglises	Vienne	Eglise	0850-0999	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XI	Saint-Plancard	Haute-Garonne	S. Jean-des-Vignes	1000-1999 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XI-XII	Saint-Lizier	Ariège	S. Lizier	1085-1117	Maître de Pedret	Peinture murale	Enfance du Christ
	Vals	Ariège	Eglise prieurale	1085-1117	Maître de Pedret	Peinture murale détruite	Enfance du Christ
XII	Angers	Maine-et-Loire	S. Aubin (actuelle préfecture)	1150-1175	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Brinay	Cher	S. Aignan	1150-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
	Cloyes-sur-le-Loir	Eure-et-Loir	Notre-Dame d'Yron	1100-1150	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Ecluse (L')	Pyrénées-Orientales	Eglise paroissiale	1100-1199	Maître de Fenouilla	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Ille-sur-Têt	Pyrénées-Orientales	S. Sauveur de Casenoves	1100-1199 (début)	Anonyme	Peinture murale déposée	Enfance et Passion du Christ
	Maureillas	Pyrénées-Orientales	S. Martin-de-Fenouilla	1100-1199	Maître de Fenouilla	Peinture murale	Enfance du Christ
	Nohant-Vic	Indre	S. Martin	1130 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Petit-Quevilly (Le)	Seine-Maritime	S. Julien	1160-1183	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Poncé-sur-le-Loir	Sarthe	S. Julien	1160-1170 ou 1170-1180 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saint-Denis-d'Anjou	Mayenne	S. Pierre	1130-1160 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vesdun	Cher	S. Cyr	1100-1199 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XII-XIII	Clermont-Ferrand	Puy-de-Dôme	Notre-Dame	1100-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Montgauch	Ariège	S. Pierre et Paul	1150 (vers) ou 1275-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ

XIII	Asnières-sur-Vègre	Sarthe	S. Hilaire	1200-1299 (début ou 3e	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Change (Le)	Dordogne	S. Michel d'Auberoche	1220-1230 (vers)	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ
	Lacenas	Rhône	S. Paul	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Limeuil	Dordogne	S. Martin	1250-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Montignac	Dordogne	S. Georges	1220-1230 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Sainte-Marie-aux-Anglais	Calvados	Eglise	1220-1230 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saint-Maurice-sur-Loire	Loire	Eglise	1270-1280 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Sauve-Majeure (La)	Gironde	S. Pierre	1210-1220 ou 1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIII-XIV	Aire-sur-l'Adour	Landes	Eglise du Mas	1250-1299 ou 1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Bourg-Charente	Charente	S. Jean-Baptiste	1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Toulouse	Haute-Garonne	Eglise des Jacobins	1292 (après) ou 1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIV	Auxerre	Yonne	S. Germain	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bioule	Tarn-et-Garonne	Château	1378 (vers)	Ramondus de la Planha ?	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Breuil-la-Réorte	Charente-Maritime	S. Pierre-ès-Liens	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Cahors	Lot	S. Etienne	1315-1324	Atelier de Pierre du Puy	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Chirac	Charente	Chapelle du cimetière	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Embrun	Hautes-Alpes	Notre-Dame	1300-1399	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
	Marchésieux	Manche	S. Manvieu	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chœur	1318	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Nef	1318	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Saux	Tarn-et-Garonne	Notre-Dame	1350-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ

XV	Antigny	Vienne	Château de Boismorand	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Antigny	Vienne	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Brigue (La)	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-des-Fontaines	1492	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Grézillé	Maine-et-Loire	Château du Pimpéan	1460-1470	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Hambye	Manche	Abbaye	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Jouhet	Vienne	Chapelle du cimetière	1476 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Kernascléden	Morbihan	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Lanslevillard	Savoie	S. Sébastien	1480-1500	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Lucéram	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-de-Boncoeur	1480 (vers)	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Metz	Moselle	S. Eucaire	1450 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Montaron	Nièvre	Eglise de la Nativité	1430-1460	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Névache	Hautes-Alpes	S. Marcellin	1490-1499 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Riom	Puy-de-Dôme	S. Amable	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saint-Flour	Cantal	S. Vincent	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XV-XVI	Bessans	Savoie	S. Antoine	1490-1525	Anonyme de Bessans	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Moissac	Tarn-et-Garonne	S. Martin	1485-1507	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ
	Polignac	Haute-Loire	S. Martin	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XVI	Cagnes-sur-Mer	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-de-Protection	1530	Andrea de Cella	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Cazeaux-de-Larboust	Haute-Garonne	Eglise paroissiale	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Laffite-sur-Lot	Lot-et-Garonne	S. Sauveur	1500-1530 ou 1550-1599	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Laussou	Lot-et-Garonne	Eglise	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Montbrun-Bocage	Haute-Garonne	Eglise	1520 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

Ourde	Hautes-Pyrénées	Eglise	1515 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
Puy-Chalvin	Hautes-Alpes	S. Lucie	1550 (vers) ou 1600 (vers)	Anonyme piémontais ou lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Saint-Pé-d'Ardet	Haute-Garonne	S. Pierre	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Saint-Pons	Alpes-de-Haute-Provence	S. Pons	1510 (vers)	Entourage de Bourdichon	Peinture murale	Oeuvre isolée
Vallouise	Hautes-Alpes	S. Etienne	1498-1501	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Vielle Aure	Hautes-Pyrénées	S. Vincent et Barthélemy	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

La Circoncision

XIV-XV	Châteaumeillant	Cher	Notre-Dame	1300-1399 ou 1450-1500	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV	Abondance	Haute-Savoie	Abbaye Notre-Dame	1428-1444	Atelier de Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Brigue (La)	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-des-Fontaines	1492	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Kernascléden	Morbihan	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Lanslevillard	Savoie	S. Sébastien	1480-1500	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XV-XVI	Bessans	Savoie	S. Antoine	1490-1525	Anonyme de Bessans	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XVI	Sennecey le Grand	Saône-et-Loire	S. Julien	1530 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge

La Présentation de Jésus au Temple

V-VI	Toulouse	Haute-Garonne	Notre-Dame-de-la-Daurade	0400-0599	Anonyme	Mosaïque détruite	Enfance du Christ
XII	Brinay	Cher	S. Aignan	1150-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
	Chemillé-sur-Indrois	Indre-et-Loire	Chapelle du Liget	1175-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Nohant-Vic	Indre	S. Martin	1130 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Poncé-sur-le-Loir	Sarthe	S. Julien	1160-1170 ou 1170-1180 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XII-XIII	Saint-Loup-sur-Cher	Loir-et-Cher	S. Loup	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIII	Asnières-sur-Vègre	Sarthe	S. Hilaire	1200-1299 (début ou 3e	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Lacenas	Rhône	S. Paul	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Limeuil	Dordogne	S. Martin	1250-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XIII-XIV	Aire-sur-l'Adour	Landes	Eglise du Mas	1250-1299 ou 1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Trémolat	Dordogne	S. Nicolas	1200-1299 (fin) ou 1300-1325	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance du Christ
XIV	Auzon	Haute-Loire	S. Laurent	1357 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Bioule	Tarn-et-Garonne	Château	1378 (vers)	Ramondus de la Planha ?	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Blassac	Haute-Loire	S. Roch	1339 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Centeilles	Hérault	Notre-Dame	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Marchésieux	Manche	S. Manvieu	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chœur	1318	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Saint-Amant-de-Boixe	Charente	Eglise abbatiale	1300-1330	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Sargé	Loir-et-Cher	S. Martin	1325-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ

XV	Brigue (La)	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-des-Fontaines	1492	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Grézillé	Maine-et-Loire	Château du Pimpéan	1460-1470	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Monêtier (Le)	Hautes-Alpes	S. Martin	1450-1475	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Riom	Puy-de-Dôme	S. Amable	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XV-XVI	Moissac	Tarn-et-Garonne	S. Martin	1485-1507	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ
XVI	Cagnes-sur-Mer	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-de-Protection	1530	Andrea de Cella	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Laussou	Lot-et-Garonne	Eglise	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Puy-Chalvin	Hautes-Alpes	S. Lucie	1550 (vers) ou 1600 (vers)	Anonyme piémontais ou lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

La Fuite en Egypte

V-VI	Toulouse	Haute-Garonne	Notre-Dame-de-la-Daurade	0400-0599	Anonyme	Mosaïque détruite	Enfance du Christ
XI-XII	Ternand	Rhône	S. Jean-Baptiste	1000-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XII	Brinay	Cher	S. Aignan	1150-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
	Chalivoy-Milon	Cher	S. Sylvain	1125-1150	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Petit-Quevilly (Le)	Seine-Maritime	S. Julien	1160-1183	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Poncé-sur-le-Loir	Sarthe	S. Julien	1160-1170 ou 1170-1180 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Tavant	Indre-et-Loire	S. Nicolas	1150 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XIII	Aigueperse	Puy-de-Dôme	Notre-Dame	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Aime	Savoie	S. Martin	1200-1299 (début)	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
	Asnières-sur-Vègre	Sarthe	S. Hilaire	1200-1299 (début ou 3e	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Lacenas	Rhône	S. Paul	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Limeuil	Dordogne	S. Martin	1250-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Saint-Maurice-sur-Loire	Loire	Eglise	1270-1280 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XIII-XIV	Trémolat	Dordogne	S. Nicolas	1200-1299 (fin) ou 1300-1325	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance du Christ
XIV	Auzon	Haute-Loire	S. Laurent	1357 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Bioule	Tarn-et-Garonne	Château	1378 (vers)	Ramondus de la Planha ?	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Camélas	Pyrénées-Orientales	Eglise	1380 (vers)	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
	Marchésieux	Manche	S. Manvieu	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Mérignac	Gironde	Tour de Veyrines	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chœur	1318	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ

	Saux	Tarn-et-Garonne	Notre-Dame	1350-1399	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Sore	Landes	S. Jean-Baptiste	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XV	Abondance	Haute-Savoie	Abbaye Notre-Dame	1428-1444	Atelier de Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Brigue (La)	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-des-Fontaines	1492	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Grézillé	Maine-et-Loire	Château du Pimpéan	1460-1470	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Kernascléden	Morbihan	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Lanslevillard	Savoie	S. Sébastien	1480-1500	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Lucéram	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-de-Boncoeur	1480 (vers)	Giovanni Baleison	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Riom	Puy-de-Dôme	S. Amable	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XV-XVI	Bessans	Savoie	S. Antoine	1490-1525	Anonyme de Bessans	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XVI	Boulogne-sur-Gesse	Haute-Garonne	Notre-Dame de l'Assomption	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Cagnes-sur-Mer	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-de-Protection	1530	Andrea de Cella	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Ourde	Hautes-Pyrénées	Eglise	1515 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Puy-Chalvin	Hautes-Alpes	S. Lucie	1550 (vers) ou 1600 (vers)	Anonyme piémontais ou lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Suzan	Landes	S. Jean-Baptiste	1500-1530	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ

Thèmes secondaires

Le Retour d'Egypte

XIV	Bioule	Tarn-et-Garonne	Château	1378 (vers)	Ramondus de la Planha ?	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ

Jésus parmi les Docteurs

XIV	Bioule	Tarn-et-Garonne	Château	1378 (vers)	Ramondus de la Planha ?	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Marchésieux	Manche	S. Manvieu	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chœur	1318	Anonyme	Peinture murale	Enfance du Christ
XV	Abondance	Haute-Savoie	Abbaye Notre-Dame	1428-1444	Atelier de Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Kernascléden	Morbihan	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Lanslevillard	Savoie	S. Sébastien	1480-1500	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XV-XVI	Bessans	Savoie	S. Antoine	1490-1525	Anonyme de Bessans	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XVI	Puy-Chalvin	Hautes-Alpes	S. Lucie	1550 (vers) ou 1600 (vers)	Anonyme piémontais ou lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

Les Noces de Cana

XII	Brinay	Cher	S. Aignan	1150-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance et vie publique du Christ
XIII	Laval	Mayenne	S. Martin	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIV	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chapelle S. Crépin	1318	Anonyme	Peinture murale	Vie de la Vierge
	Toulouse	Haute-Garonne	Eglise des Ermites de Saint Augustin	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XV	Abondance	Haute-Savoie	Abbaye Notre-Dame	1428-1444	Atelier de Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Vie de la Vierge
XV-XVI	Bessans	Savoie	S. Antoine	1490-1525	Anonyme de Bessans	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

Le Portement de croix

XIV	Lavardin	Sarthe	S. Genest	1340 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
XV	Antigny	Vienne	Château de Boismorand	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Antigny	Vienne	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Brigue (La)	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-des-Fontaines	1492	Giovanni Canavesio	Peinture murale	Passion du Christ
	Jenzat	Allier	S. Martin	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Peillon	Alpes-Maritimes	Chapelle des Pénitents blancs	1490 (avant)	Giovanni Canavesio	Peinture murale	Passion du Christ
	Saint-Flour	Cantal	S. Vincent	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Serre (La)	Aveyron	Eglise abbatiale	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Tour-sur-Tinée (La)	Alpes-Maritimes	Chapelle des Pénitents blancs	1491	Currand Bravesi et Guirard Nadal	Peinture murale	Passion du Christ
XV-XVI	Moissac	Tarn-et-Garonne	S. Martin	1485-1507	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XVI	Albi	Tarn	S. Cécile	1509-1514	Atelier de Francesco Donnella	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Benqué-Dessus	Haute-Garonne	Eglise	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Meyrals	Dordogne	Château de La Roque	1500-1521	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Puy-Chalvin	Hautes-Alpes	S. Lucie	1550 (vers) ou 1600 (vers)	Anonyme piémontais ou lombard	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

La Crucifixion

IX-X	Saint-Pierre-les-Eglises	Vienne	Eglise	0850-0999	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XI	Saint-Plancard	Haute-Garonne	S. Jean-des-Vignes	1000-1999 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XI-XII	Auxerre	Yonne	S. Etienne	1087-1114	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
	Domène	Isère	Prieuré	1000-1199	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
XII	Allouis	Cher	S. Germain	1150 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Chalivoy-Milon	Cher	S. Sylvain	1125-1150	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Ille-sur-Têt	Pyrénées-Orientales	S. Sauveur de Casenoves	1100-1199 (début)	Anonyme	Peinture murale déposée	Enfance et Passion du Christ
	Mérigny	Indre	Château de Plaincourault	1150-1199	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Puy-en-Velay (Le)	Haute-Loire	Notre-Dame	1100 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-Rémy-la-Varenne	Maine-et-Loire	Eglise prieurale	1150-1175	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XII-XIII	Montgauch	Ariège	S. Pierre et Paul	1150 (vers) ou 1275-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-André-des-Eaux	Côtes-d'Armor	Eglise	1100-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-Emilion	Gironde	Collégiale	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-Jacques-des-Guérets	Loir-et-Cher	S. Jacques	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-Loup-sur-Cher	Loir-et-Cher	S. Loup	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIII	Brévands	Manche	S. Martin	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Cadouin	Dordogne	Abbaye	1200-1299 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Change (Le)	Dordogne	S. Michel d'Auberoche	1220-1230 (vers)	Anonyme	Peinture murale détruite	Enfance et Passion du Christ
	Limeuil	Dordogne	S. Martin	1250-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Mérigny	Indre	Château de Plaincourault	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Puy-en-Velay (Le)	Haute-Loire	Notre-Dame	1200-1230 ou 1250 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

	Saint-André-de-Sorède	Pyrénées-Orientales	S. André	1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-Jean-des-Champs	Manche	S. Léger	1250-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Toulouse	Haute-Garonne	Eglise des Jacobins	1292 (après)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIII-XIV	Alluy	Nièvre	S. Pierre et Paul	1200-1299 ou 1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Ambarès-et-Lagrave	Gironde	Eglise templière Notre-Dame de la Grave	1200-1299 (début) ou 1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Asnières-sur-Vègre	Sarthe	S. Hilaire	1200-1399	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Brancion	Saône-et-Loire	S. Pierre	1200-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Clermont-Ferrand	Puy-de-Dôme	Notre-Dame	1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Neuvillette-en-Charnie	Sarthe	Eglise	1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Poullignac	Charente	S. Martin	1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-Laurent-de-Chamousset	Rhône	Château	1200-1399	Anonyme	Peinture murale détruite	Passion du Christ
	Saulcet	Allier	S. Julien	1200-1299 ou 1300 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Toulouse	Haute-Garonne	S. Sernin	1200-1299 (fin) ou 1317-1329	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIV	Alet-les-Bains	Aude	S. André	1330-1345 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Auzon	Haute-Loire	S. Laurent	1357 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Avignon	Vaucluse	Hôtel d'Adhémar d'Aigrefeuille	1350-1360 (vers)	Anonyme	Peinture murale déposée	Oeuvre isolée
	Avignon	Vaucluse	Palais des Papes	1346-1348	Matteo Giovanetti ou atelier	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Avignon	Vaucluse	Palais des Papes	1350 (vers)	Matteo Giovanetti ou atelier	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
	Avignon	Vaucluse	S. Didier	1360 (vers)	Suiveur de Matteo Giovanetti	Peinture murale	Passion du Christ
	Bioule	Tarn-et-Garonne	Château	1378 (vers)	Ramondus de la Planha ?	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Blassac	Haute-Loire	S. Roch	1339 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Blassac	Haute-Loire	S. Roch	1339 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ

Bordeaux	Gironde	S. André	1339 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Breuil-la-Réorte	Charente-Maritime	S. Pierre-ès-Liens	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Caldégas	Pyrénées-Orientales	Eglise paroissiale	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
Camélas	Pyrénées-Orientales	Eglise	1380 (vers)	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
Castillon-en-Couserans	Ariège	Chapelle castrale S. Pierre	1300-1399	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
Chirac	Charente	Chapelle du cimetière	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Colmar	Haut-Rhin	S. Martin	1300-1399	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
Lavardin	Sarthe	S. Genest	1340 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
Lavaudieu	Haute-Loire	S. André	1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
Lavaudieu	Haute-Loire	S. André	1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Mazeyrat-Aurouze	Haute-Loire	S. Pierre	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Mérignac	Gironde	Tour de Veyrines	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Montfavet	Vaucluse	Eglise des Augustins	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Montfavet	Vaucluse	Eglise des Augustins	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Narbonne	Aude	Palais archiépiscopal	1320-1330 (vers)	Atelier de Pierre du Puy ou Peire del Pueg	Peinture murale	Oeuvre isolée
Nonac	Charente	S. Hilaire	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Puy-en-Velay (Le)	Haute-Loire	S. Laurent	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chapelle	1300-1399 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Nef	1318	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Sainte-Croix-en-Jarez	Loire	Eglise de l'ancienne chartreuse	1327 (après)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Saint-Emilion	Gironde	Eglise de la Trinité	1325-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Saint-Emilion	Gironde	Eglise monolithe (ou souterraine)	1300-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée

	Saint-Geniès	Dordogne	Chapelle du Cheylard	1340-1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Saint-Geoire-en-Valdaine	Isère	S. Geoire	1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saux	Tarn-et-Garonne	Notre-Dame	1350-1399	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Strasbourg	Bas-Rhin	Temple-Neuf	1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
	Vienne	Isère	S. Maurice	1349 (vers)	Peintre de la vallée du Rhône	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Villeneuve-lès-Avignon	Gard	Chartreuse du Val de Bénédiction	1352-1362	Matteo Giovanetti ou atelier ; Simon de Lyon	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Villeneuve-lès-Avignon	Gard	Notre-Dame de Belvézet	1300-1305 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIV-XV	Agonac	Dordogne	S. Martin	1370-1380 (vers) ou 1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XV	Antigny	Vienne	Château de Boismorand	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Antigny	Vienne	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Auron	Alpes-Maritimes	S. Erige	1451	Anonyme piémontais	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Avignon	Vaucluse	Notre-Dame des Doms	1410 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Billom	Puy-de-Dôme	S. Cerneuf	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bourges	Cher	S. Etienne	1475 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Brigue (La)	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-des-Fontaines	1492	Giovanni Canavesio	Peinture murale	Passion du Christ
	Calvi	Haute-Corse	S. Antoine	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Clans	Alpes-Maritimes	S. Antoine	1475-1499	Anonyme piémontais	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Dijon	Côte-d'Or	Notre-Dame	1472 (après)	Anonyme bourguignon ; Guillaume ou Pierre Spicre	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Ebreuil	Allier	S. Léger	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Estaing	Aveyron	Château	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Jenzat	Allier	S. Martin	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Kernascléden	Morbihan	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ

Lanslevillard	Savoie	S. Sébastien	1480-1500	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
Liergues	Rhône	S. Eloi	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Luc-la-Primaube	Aveyron	Eglise	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Magrin	Aveyron	Eglise	1450-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Monastère (Le)	Aveyron	Eglise	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Pastoreccia	Haute-Corse	S. Tumasgiu	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Peillon	Alpes-Maritimes	Chapelle des Pénitents blancs	1490 (avant)	Giovanni Canavesio	Peinture murale	Passion du Christ
Plampinet	Hautes-Alpes	Notre-Dame-des-Grâces	1475 (vers)	Anonyme d'origine allemande ou suisse	Peinture murale	Oeuvre isolée
Prelles	Hautes-Alpes	S. Jacques	1450-1475	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
Rampoux	Lot	Eglise prieurale	1450-1499	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
Saint-Aignan-sur-Cher	Loir-et-Cher	Eglise	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Saint-Antoine-l'Abbaye	Isère	S. Antoine	1426 (vers)	Maître Robin Favier (ou Fournier) d'Avignon	Peinture murale	Oeuvre isolée
Saint-Bonnet-le-Château	Loire	Collégiale	1426 (avant)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Saint-Etienne-de-Tinée	Alpes-Maritimes	S. Sébastien	1485-1490	Giovanni Canavesio	Peinture murale	Oeuvre isolée
Saint-Flour	Cantal	S. Vincent	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
Serre (La)	Aveyron	Eglise abbatiale	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
Tournon	Ardèche	S. Julien	1490 (vers)	Anonyme néerlandais proche de Joos van Wassenhove	Peinture murale	Passion du Christ
Tournus	Saône-et-Loire	S. Philibert	1400-1499	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Tour-sur-Tinée (La)	Alpes-Maritimes	Chapelle des Pénitents blancs	1491	Currand Bravesi et Guirard Nadal	Peinture murale	Passion du Christ
Valle di Campoloro	Haute-Corse	S. Cristina	1473	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
Venanson	Alpes-Maritimes	S. Sébastien	1481	Giovanni Baleison	Peinture murale	Oeuvre isolée
Villar-Saint-Pancrace	Hautes-Alpes	S. Pancrace	1400-1450	Anonyme italien	Peinture murale	Oeuvre isolée

XV-XVI	Absie (L')	Deux-Sèvres	S. Michel	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Andelys (Les)	Eure	S. Sauveur	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bessans	Savoie	S. Antoine	1490-1525	Anonyme de Bessans	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Moissac	Tarn-et-Garonne	S. Martin	1485-1507	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chapelle	1400-1550	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Salle-les-Alpes (La)	Hautes-Alpes	S. Barthélemy	1450 (vers) ou 1522	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Soueich	Haute-Garonne	Eglise	1400-1599	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XVI	Albi	Tarn	S. Cécile	1512	Atelier de Francesco Donnella	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Bayonne	Pyrénées-Atlantiques	Cathédrale	1534 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Benqué-Dessus	Haute-Garonne	Eglise	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Benqué-Dessus	Haute-Garonne	Eglise	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Betbèze	Hautes-Pyrénées	Chapelle	1500-1599 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Calvi	Haute-Corse	S. Antoine	1513	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Cazeaux-de-Larboust	Haute-Garonne	Eglise paroissiale	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Clans	Alpes-Maritimes	S. Michel	1515 (vers)	Andrea de Cella	Peinture murale	Passion du Christ
	Entraunes	Alpes-Maritimes	S. Sébastien	1516	Andrea de Cella	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Gouaux	Hautes-Pyrénées	S. Etienne	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Meyrals	Dordogne	Château de La Roque	1500-1521	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Montbrun-Bocage	Haute-Garonne	Eglise	1520 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Naves	Aveyron	Eglise	1500-1550	Anonyme	Peinture murale détruite	Oeuvre isolée
	Plampinet	Hautes-Alpes	S. Sébastien	1520-1530 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Roubion	Alpes-Maritimes	S. Sébastien	1513	Anonyme provençal	Peinture murale	Oeuvre isolée

	Saint-Etienne-de-Tinée	Alpes-Maritimes	S. Maur	1540-1550 (vers)	Andrea de Cella	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-Fargeau	Yonne	Eglise du cimetière	1502 (vers)	Jacques Thomas	Peinture murale	Passion du Christ
	Saint-Pé-d'Ardet	Haute-Garonne	S. Pierre	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Saint-Seine-sur-Vingeanne	Côte-d'Or	Château de Rosières	1500-1550	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Suzan	Landes	S. Jean-Baptiste	1500-1530	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Vieux	Tarn	Clocher	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ

Thèmes secondaires

Le Crucifiement

XV	Jenzat	Allier	S. Martin	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ

La Déposition du Christ

XII	Chalivoy-Milon	Cher	S. Sylvain	1125-1150	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Chemillé-sur-Indrois	Indre-et-Loire	Chapelle du Liget	1175-1199	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Nohant-Vic	Indre	S. Martin	1130 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Puicheric	Aude	Eglise	1100-1199	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Saint-Denis-d'Anjou	Mayenne	S. Pierre	1130-1160 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Saint-Savin	Vienne	Eglise abbatiale	1100 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Serrabone	Pyrénées-Orientales	Eglise prieurale	1100-1199	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Tavant	Indre-et-Loire	S. Nicolas	1100-1199	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XII-XIII	Tournus	Saône-et-Loire	S. Laurent	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIII	Aigueperse	Puy-de-Dôme	Notre-Dame	1200-1299 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Broût-Vernet	Allier	Prieuré d'Aubeterre	1200-1299 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Limeuil	Dordogne	S. Martin	1250-1299	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Saint-Amand-de-Coly	Dordogne	Eglise	1200-1210 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIV	Auzon	Haute-Loire	S. Laurent	1357 (après)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Avignon	Vaucluse	S. Didier	1360 (vers)	Suiveur de Matteo Giovanetti	Peinture murale	Passion du Christ
	Bioule	Tarn-et-Garonne	Château	1378 (vers)	Ramondus de la Planha ?	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Caldégas	Pyrénées-Orientales	Eglise paroissiale	1300-1399	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Lavaudieu	Haute-Loire	S. André	1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Mérignac	Gironde	Tour de Veyrines	1300-1399 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ

XV	Brigue (La)	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-des-Fontaines	1492	Giovanni Canavesio	Peinture murale	Passion du Christ
	Cadouin	Dordogne	Abbaye	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Jenzat	Allier	S. Martin	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Lanslevillard	Savoie	S. Sébastien	1480-1500	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Tour-sur-Tinée (La)	Alpes-Maritimes	Chapelle des Pénitents blancs	1491	Currand Bravesi et Guirard Nadal	Peinture murale	Passion du Christ
XVI	Montbrun-Bocage	Haute-Garonne	Eglise	1520 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Plampinet	Hautes-Alpes	S. Sébastien	1520- 1530 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Saint-Fargeau	Yonne	Eglise du cimetière	1502 (vers)	Jacques Thomas	Peinture murale	Passion du Christ

La Déploration du Christ

XII	Saint-Savin	Vienne	Eglise abbatiale	1100 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
XII-XIII	Saint-Loup-sur-Cher	Loir-et-Cher	S. Loup	1200 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIV	Bioule	Tarn-et-Garonne	Château	1378 (vers)	Ramondus de la Planha ?	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Lavaudieu	Haute-Loire	S. André	1350 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
XV	Jenzat	Allier	S. Martin	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Peillon	Alpes-Maritimes	Chapelle des Pénitents blancs	1490 (avant)	Giovanni Canavesio	Peinture murale	Passion du Christ
	Rampoux	Lot	Eglise prieurale	1450-1499	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Saint-Aignan-sur-Cher	Loir-et-Cher	Eglise	1400-1425	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Serre (La)	Aveyron	Eglise abbatiale	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
XV-XVI	Bouchier	Hautes-Alpes	S. Hippolyte	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Rabastens	Tarn	Notre-Dame-du-Bourg, Chapelle	1400-1550	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Villiers-le-Duc	Côte-d'Or	S. Jean-Baptiste	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XVI	Beynac	Dordogne	Château	1500-1599 (début)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Ceillac	Hautes-Alpes	S. Cécile	1550 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Clans	Alpes-Maritimes	S. Michel	1515 (vers)	Andrea de Cella	Peinture murale	Passion du Christ
	Puy-Chalvin	Hautes-Alpes	S. Lucie	1500-1599 (début)	Anonyme piémontais ou lombard	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Roubion	Alpes-Maritimes	S. Sébastien	1513	Anonyme provençal	Peinture murale	Oeuvre isolée

La Mise au tombeau

XII	Chalivoy-Milon	Cher	S. Sylvain	1125-1150	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XII-XIII	Lutz-en-Dunois	Eure-et-Loir	Eglise	1150-1199 ou 1200-1299	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XIV	Bioule	Tarn-et-Garonne	Château	1378 (vers)	Ramondus de la Planha ?	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XV	Brigue (La)	Alpes-Maritimes	Notre-Dame-des-Fontaines	1492	Giovanni Canavesio	Peinture murale	Passion du Christ
	Cadouin	Dordogne	Abbaye	1400-1499 (fin)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Jenzat	Allier	S. Martin	1400-1499 (début)	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Kernascléden	Morbihan	Notre-Dame	1475-1499	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Lanslevillard	Savoie	S. Sébastien	1480-1500	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
	Saint-Bonnet-le-Château	Loire	Collégiale	1426 (avant)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
	Saint-Jean-de-Maurienne	Savoie	Cathédrale	1400-1499	Atelier de Giacomo Jaquerio	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Tour-sur-Tinée (La)	Alpes-Maritimes	Chapelle des Pénitents blancs	1491	Currand Bravesi et Guirard Nadal	Peinture murale	Passion du Christ
XV-XVI	Martignac	Lot	Saint-Pierre-aux-Liens	1400-1499 (fin) ou 1500-1599	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Metz	Moselle	S. Eucaire	1450 (vers) ou 1500-1599	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Moissac	Tarn-et-Garonne	S. Martin	1485-1507	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ
XVI	Meyrals	Dordogne	Château de La Roque	1500-1521	Anonyme	Peinture murale	Passion du Christ
	Saint-Pé-d'Ardet	Haute-Garonne	S. Pierre	1500 (vers)	Anonyme	Peinture murale	Enfance et Passion du Christ

L'Ascension

XV-XVI	Bessans	Savoie	S. Antoine	1490-1525	Anonyme de Bessans	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ

La Pentecôte

XIV	Tonnerre	Yonne	S. Michel	1325-1350	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
XV	Lanslevillard	Savoie	S. Sébastien	1480-1500	Anonyme	Peinture murale	Cycle complet de la vie du Christ
XVI	Saint-Geoire-en-Valdaine	Isère	S. Geoire	1500-1550	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée
	Toulouse	Haute-Garonne	S. Sernin	1500 (vers) ou 1536-1542	Anonyme	Peinture murale	Oeuvre isolée